

Irmlind Capelle

Jubel – Ernte – Frieden: Zur Aufführung von Carl Maria von Webers *Jubel-Kantate* in London¹

Am 3. Dezember 1825 hatte Carl Maria von Weber seinen englischen Verhandlungspartnern Charles Kemble und George Smart endgültig bestätigt, dass er Anfang März 1826 nach London kommen werde, um dort seine neue Oper *Oberon* zur Uraufführung zu bringen². War zu Beginn der Verhandlungen³ vor allem von Aufführungen des *Freischütz* und des *Oberon*, die Weber in Covent Garden dirigieren sollte, die Rede, so bestätigte George Smart am 27. Januar 1826 lediglich, dass Weber die Aufführungen des *Oberon* dirigieren solle (geplante Uraufführung: 27. März 1826, stattgefunden am 12. April 1826⁴), davor aber sechs Konzerte, die – wie üblich – zur Fastenzeit ebenfalls in Covent Garden durchgeführt werden sollten. Diese sechs Konzerte waren geplant für den 1., 3., 8., 10., 15. und 17. März. Sie konnten nicht nach hinten verschoben werden, da Karfreitag am 24. März lag, also die Karwoche am 19. März begann. Die Dirigate sollten mit jeweils 20 Pfund bezahlt werden. Da Weber erst Anfang März in London ankommen konnte, reduzierte sich die Zahl der Konzerte erst auf fünf, dann auf 4 Konzerte, für die er insgesamt ein Honorar von 100 Pfund bekam⁵.

- 1 Bei diesem Beitrag handelt es sich um die überarbeitete Fassung des Referats der Verfasserin bei der Tagung „Weber in London: Opera and Cosmopolitanism“, die vom 11. bis 12. Februar 2017 im Royal College of Music in London stattfand.
- 2 Details zu den Verhandlungen siehe: Solveig Schreier (Hg.), *Oberon. A Romantic and Fairy Opera. König der Elfen. Romantische Feenoper. Text von James Robinson Planché. Übersetzt von Karl Gottfried Theodor Winkler. Musik von Carl Maria von Weber. Kritische Textbuch-Edition*, München 2018 (= Opernlibretti – kritisch ediert Bd. 3), bes. Kap. III, 2 „Zur Entstehung des Librettos von James Robinson Planché und zu Webers Einflüssen auf die englische Textfassung“, S. 237–279.
- 3 Alle Brief- und Tagebuchinformationen sind der Website der Weber-Gesamtausgabe entnommen und werden mit den dort verwendeten Nummern belegt.
- 4 Weber dirigierte in der Zeit vom 12. bis 25. April zwölf Aufführungen des *Oberon*.
- 5 Weber rechnete in dieser Zeit 1 Pfund immer in 7 Thaler um, so dass er also für die Konzerte 700 Taler erhielt. Zum Vergleich: Webers Jahresgehalt in Dresden betrug 2000 Taler.

Der Brief, in dem Smart Weber erläutert hatte, was man von ihm in den Konzerten erwartete, ist leider bisher nicht bekannt, doch geht aus dem bereits erwähnten Brief vom 20. Februar hervor, dass jeweils ein Teil der Konzerte mit Werken Webers gefüllt werden sollte⁶. Ferner hatte ihm Smart schon früher empfohlen, drei oder vier Partituren von seinen Kompositionen (egal welcher Art) in seinen Reisekoffer zu legen und dabei erwähnt, dass bereits zahlreiche Kompositionen ausgeschrieben in London vorlägen, die unter Webers Leitung neue Gestalt annähmen⁷.

Versucht man nun zu bestimmen, welche Werke Weber wohl in seinen Reisekoffer gelegt hat, ist man auf Vermutungen angewiesen. In den vier sog. Oratorienkonzerten im März dirigierte Weber neben Ausschnitten aus dem *Freischütz* von eigenen Werken nur in den beiden letzten Konzerten (15. und 17. März) die *Jubel-Ouvertüre*, die ja durch die Verwendung der Melodie von „Heil dir im Siegerkranz“ / „God Save the King“ für England und die Idee einer englischen Nationalmusik auf der Basis europäischer/deutscher Musik besonders sinnfällig war⁸.

Doch wurde Weber natürlich auch nach diesen Konzerten gebeten, in Benefiz-Konzerten anderer Musiker/innen und in Philharmonischen Konzerten mitzuwirken, was er nicht ausschlagen konnte, da für ihn selbst auch noch ein Benefizkonzert geplant war, in dem er seinerseits auf die

6 „I am desired by Mr. Kemble to assure you, that, he looks forward with the greatest pleasure to seeing you in London, he most readily consents to realize the „hope“ you have expressed, therefore you will receive One Hundred Pounds for conducting one act of your own compositions at each of the four last oratorios at Covent Garden Theatre“ (A042647). Die Konzerte in London waren im allgemeinen dreiteilig. Jeweils einen dieser Teile sollte Weber also mit seinen eigenen Kompositionen ausfüllen.

7 „I refer you to My former Letter for what will be required of you at the above Performances, but think no further of this beyond putting 3 or 4 Partitions in your Portmanteau of any of your Compositions, we have many of yours quite ready, which will assume a novel feature when directed by yourself“ (27. Januar 1826, A042646).

8 Nach John Carnelley war dies das Ziel von George Smarts Bemühungen deutsche Musiker nach London zu holen; vgl. John Carnelley, *George Smart and Nineteenth-century London Concert Life*, Woodbridge und Rochester 2015, bes. Kap. 5 „New Directions: 1826–30“, S. 174–190.

(kostenlose) Mitwirkung anderer angewiesen war⁹. In diesen Konzerten dirigierte er die Ouvertüren zu *Euryanthe*, zu *Preciosa* und zu *Beherrscher der Geister* bzw. die Szene und Arie der Atalia „Misera me“ zu *Gioas, Re di Giuda* sowie *La clemenza di Tito* und die Konzertarie „La dolce speranza“¹⁰. In seinem eigenen Benefizkonzert erklang dann noch als Neuheit die *Jubel-Kantate*. Erst in London komponierte Weber den Marsch JV 307 (nach einem frühen Klavierstück)¹¹ und das Lied zu *Lalla Rookh* JV 308¹². Nach diesen Angaben könnte er die Ouvertüren zu *Euryanthe*, *Preciosa*, *Beherrscher der Geister* und die *Jubel-Ouvertüre* im Reisekoffer gehabt haben, dazu die beiden Konzert-Arien und die *Jubel-Kantate*¹³. Die *Jubel-Ouvertüre* war aber bereits 1820 über Louis Spohr nach London gekommen¹⁴, die Ouvertüre zu *Beherrscher der Geister* war schon seit Sommer 1823 durch Braham Livius in London

9 Ob dieses Konzert von Anfang an geplant war, ist nicht bekannt. Weber wusste aber, dass mit diesen sehr viel Geld zu verdienen war, und dürfte ein solches Konzert deshalb gewünscht haben (vgl. Brief an Caroline vom 19. Mai). Zu den Benefizkonzerten in London vgl. Simon McVeigh, *The Benefit Concert in Nineteenth-Century London: From 'tax on the nobility' to 'monstrous nuisance'*, in: *Nineteenth-Century British Music Studies*, hg. von Bennett Zon, Vol. 1, Aldershot 1999, S. 242–266.

10 Laut Tagebuch beteiligte sich Weber an folgenden Konzerten: 18. März (Benefiz Faycett), 29. März (Freischütz konzertant, wurde wegen Krankheit von Miss Paton abgesagt), 3. April, 7. April (Konzert von Moscheles), 10. April (Concert Academie), 27. April (Konzert Hawes), 10. Mai (Benefiz Kemble), 13. Mai (Festival of the Royal Society of Musicians), 16. Mai (Konzert von Cramer), 18. Mai (Benefiz Braham), 26. Mai (eigenes Konzert), 30. Mai (Benefiz Paton). Zu zahlreichen Konzerten gibt es Anzeigen und/oder Besprechungen in den Zeitungen *The Harmonicon* und *The Times*.

11 Zu einem Charity-Dinner der Royal Society of Musicians am 13. Mai; vgl. Christoph Schwandt, *Carl Maria von Weber in seiner Zeit. Eine Biographie*, Mainz 2014, S. 533.

12 Zu dem Lied zu *Lalla Rookh* vgl. John Warrack, „Es waren seine letzten Töne!“, in: *Weber-Studien* Bd. 3, S. 300–317. Da dieses Lied für Webers eigenes Konzert geschrieben wurde, sind in diesem Beitrag auch die Umstände zu dem Konzert aufgearbeitet. Vgl. dazu aber auch Carnelley, *George Smart* (wie Anm. 7), S. 183f.

13 Robin Langley (Robin Langley, „Weber in England“, in: *The Musical Times* 117 (1976), S. 478) und John Carnelley (wie Anm. 7, S. 183) geben darüber hinaus an, Weber habe noch die *Hymne* (WeV B.8) bei sich gehabt, doch wurde diese von Smart direkt beim Verleger Schlesinger erworben und erlebte erst 1827 ihre erste Aufführungen (vgl. WeGA Serie II, Bd. 1: *Der erste Ton – Hymne*, S. 223/224).

14 Vgl. WeGA Serie V, Bd. 2: *Konzert-Ouvertüren*, S. 173 und 200f.

bekannt¹⁵ und die Musik zu *Preciosa* ging komplett Ende Oktober 1824 nach London zu Charles Kemble¹⁶, so dass diese drei Werke wohl zu den bereits in London ausgeschriebenen vorliegenden zählen dürften.

Lässt sich der Einsatz der Ouvertüren und der beiden italienischen Arien in den Konzerten leicht erklären, so ist es eigentlich verwunderlich, dass Weber auch die *Jubel-Kantate* mitnahm: Es musste ihm klar sein, dass deren Aufführung viele Vorbereitungen kosten würde, wie die Organisation einer großen Besetzung einschließlich Chor, aufwendige Kopien der Stimmen und die Übersetzung des Textes. Andererseits dürfte ihm das große Interesse an Kantaten oder Oratorien in England bekannt gewesen sein¹⁷.

Wie bekannt, gibt es zu dem Benefizkonzert von Carl Maria von Weber am 26. Mai 1826 zahlreiche Dokumente, die sich im Nachlass von George Smart in der British Library erhalten haben und die auch bereits mehrfach ausgewertet worden sind¹⁸. Es sollen deshalb hier nur noch einmal die Grundinformationen zusammengetragen und einige Details vertieft werden, wobei es vor allem um die Aufführungsbedingungen geht, weniger um den Verkauf der Karten und die Abrechnungen. Die Dokumente in dem Nachlass belegen dabei eindeutig, dass George Smart sehr viele der Karten persönlich verkauft hat, dass aber auch Weber direkt daran beteiligt war, wie die Ankündigung vermerkt: „Tickets, Half-a-Guinea each. | To be had of Mr. Weber, No. 91, Great Portland Street [...]“ Darüber hinaus hat sich ein Sitzplan der Argyll Rooms erhalten, in den Weber z. T. persönlich Namen eingetragen hat, zudem existiert eine autographe Liste der Empfänger von Freikarten. Die Eintrittskarten hat Weber – wie üblich – alle persönlich gezählt und unterschrieben¹⁹.

15 Vgl. ebd. S. 163 und 190f.

16 Vgl. WeGA Serie III, Bd. 9: Schauspielmusiken I: *Preciosa*, S. 238f.

17 In den Konzerten, bei denen Weber im März mitgewirkt hatte, wurden im 2. Teil jeweils Ausschnitte aus Oratorien von Georg Friedrich Händel gespielt. (Der 3. Teil der Konzerte wurde meist als „Miscellaneous Act.“ angekündigt.) Von der Länge her passte deshalb die *Jubel-Kantate* gut in die Londoner Konzertstruktur.

18 BL Add Ms 47778; vgl. insbesondere Warrack (wie Anm. 11), Mc Veigh (wie Anm. 8) und Carnelley (wie Anm. 7). Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die in diesem Nachlass überlieferten Dokumente. Diese sind in einem Ordner zusammengefasst, tragen aber keine einzelne Nummerierung.

19 Einige dieser Eintrittskarten werden bis heute im Autographenhandel angeboten.

Bei der Werbung für dieses Konzert wird ausschließlich die *Jubel-Kantate* als Programmpunkt genannt: „(for the first time in this country) | A new manuscript grand cantata, | entitled, | The Festival of Peace. | The Music by Carl Maria von Weber. | The Words translated and adapted, expressly for this occasion, by Hampden Napier, Esq.“, wobei betont wird, dass die Kantate erstmals in England erklinge und noch nicht gedruckt sei. Sie trägt den Titel „Festival of Peace“ und es wird erwähnt, dass die Worte von Hampden Napier speziell für diese Gelegenheit übersetzt und adaptiert wurden. Diese Informationen bleiben in der folgenden, ausführlicheren Ankündigung gleich, hier werden jedoch schon einige Namen der Musiker genannt, die das Orchester „on a grand Scale“ bilden. Zum Chor heißt es: „The Chorus will be complete, assisted by the Young Gentlemen of His Majesty’s Chapel Royal, and St. Paul’s Cathedral.“ Laut Abrechnung wurden 25 Chorsänger bezahlt, wie stark der Chor besetzt war, ist aber leider nicht bekannt.

Die Orchesterbesetzung kennen wir dagegen genau: das Orchester „on a grand Scale“ bestand aus 21 Violinen, davon 5 Studenten der Royal Academy of Music, 6 Bratschen, davon 3 Studenten, 5 Violoncelli, davon 2 Studenten, 4 Kontrabässen, davon 2 Studenten, 2 Flöten (ein Student), 2 Oboen (ein Student), 2 Klarinetten, 2 Fagotten (ein Student), 4 Hörnern (1 Student), 4 Trompeten (1 Student), 3 Posaunen, 1 Paukisten (Student), 2 Schlagzeugern, das sind zusammen 58 Musiker²⁰, also wirklich ein großes Orchester, wenn man bedenkt, dass Weber bei Aufführungen mit der Hofkapelle in Dresden nur 30 bis 35 Instrumentalisten zur Verfügung standen²¹.

20 Die Zahl der Mitwirkenden nannte schon John Warrack (wie Anm. 11), Carnelley gibt auch die Namen der Mitwirkenden wieder, Carnelley (wie Anm. 7), S. 184, Anm. 37.

21 George Smart, der Weber 1825 in Dresden besucht hat, beschreibt das Orchester folgendermaßen: „The strength of the Dresden theatre band is as follows: Five first violins, five second violins, two viole, two cellos, two basses, two of each wind instrument – the flutes taking the piccolo – four horns and three tromboni. All the strings were on the right and all the wind instruments on the left of the conductor, who beat time with a roll at a square piano-forte. The tromboni were one behind the other, each in the centre of the oboe desks. The pitch was exact to mine, though at the cathedral it was rather lower.“ (*Leaves from the Journals of Sir George Smart*, by H. Bertram Cox and C. L. E. Cox, London 1907, S. 140). Nach Landmann bestand das Orchester in Dresden auch aus knapp sechzig Musikern, doch war wohl die Besetzung bei den Aufführungen jeweils reduziert; Ortrun Landmann, *Der Kgl. Sächsische Kapellmeister Carl Maria von Weber und die Kgl. Sächsische Musiaklische Kapelle – ein beiderseitiges Geben und Nehmen*, in: *Weber-Studien* 8, S. 117–136, bes. 132f.

Die in der Kantate geforderte Besetzung ist damit vollständig gegeben, nur die vier zusätzlichen Trompeten, die in den letzten ca. 30 Takten der Kantate verlangt werden, wurden wohl auf zwei reduziert.

Die Solostimmen sangen Madame Rosalbina Caradori-Allan, Miss Hariett Cawse, Mr. John Braham – der auch den Hüon in *Oberon* sang – und Mr. Henry Phillips, alles sehr gute bis herausragende Sänger und Sängerinnen.

Das Konzert fand mit nur einer Chorprobe am 24. Mai und einer Gesamtprobe der Kantate am Tage der Aufführung statt, die nach Webers Urteil im Tagebuch „sehr gut“ ausfiel. Über das Konzert schrieb Weber an seine Frau am 30. Mai: „Mein Concert d: 26 war als *Concert* eines der brillantesten, *Orchester, Chöre*, alles das Beste. alles hatte sich beeifert mir zu dienen, der berühmte Kramer spielte Bratsche, Z: B: u: s: w: Beyfall über alle Maaßen enthusiastisch. in der Kantate, ein Chor *da capo* gerufen. *pp*“²². Doch wenn er auch gegenüber Caroline erwähnt, dass die Einnahmen nicht so hoch wie erhofft waren, so schreibt er ihr doch mit keinem Wort, dass das Haus bei diesem Konzert nur halb voll war²³.

Heute ist man sich einig²⁴, dass das Konzert kein Erfolg war und auch zeitgenössische Stimmen äußern sich gerade gegenüber der Kantate skeptisch: „There are some fine effects in this Cantata, in two of the chorusses particularly; but it was so imperfectly performed for want of necessary rehearsals, that we cannot pretend to have formed an accurate judgment of its merits.“²⁵ Gerade die englische Übersetzung ruft dabei immer wieder Kritik hervor²⁶, selbst wenn Julius Benedict schreibt, dass die Worte „cleverly adapted to English words“²⁷ seien.

Im Folgenden soll deshalb ein genauerer Blick auf die Kantate als „Festival of Peace“ geworfen werden. Zur Erinnerung: Die sog. *Jubel-Kantate* wurde von 22 A042807.

23 Der Grund, warum das Konzert so schlecht besucht war, ist in der bereits erwähnten Literatur ausführlich beschrieben worden, weshalb hier auf eine Wiederholung verzichtet wird.

24 Vgl. Carnelley (wie Anm. 7), McVeigh (wie Anm. 8), S. 247.

25 *The Harmonicon* vol. 4/1, Nr. 43, Juli 1826, S. 153.

26 Ich danke John Warrack für etliche Hinweise und Hilfen bei der Übersetzung des Textes. In seinem Aufsatz 1996 bezeichnet er den Text als „embarrassingly awful“ (Warrack, wie Anm. 11, S. 305).

27 Julius Benedict, *Weber*, London 1881 (= *The great Musicians*), S. 126.

Carl Maria von Weber im August 1818 als Huldigungskantate zum 50. Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August von Sachsen geschrieben. Das Gedicht hierzu verfasste Friedrich Kind, der Weber neben dem Text zum *Frei-schutz* noch zahlreiche weitere Vorlagen für Gelegenheitsmusiken schrieb²⁸. Huldigungsgedichte unterliegen besonderen Anforderungen und eine Kantate zum 50. Regierungsjubiläum ist natürlich vor allem Herrscherlob und enthält Details (Krankheit, Vertreibung des Königs aus Sachsen), die direkt auf den Anlass verweisen. Darüber hinaus kommen Orte und Namen vor, die nur zu der geehrten Person passen. Andererseits sind die verwendeten Metaphern aus dem Bereich der Natur und die Anrufung Gottes um Hilfe und als Dank situationsunabhängig.

Der originale Text von Friedrich Kind hat folgenden Aufbau: Nach einem allgemeinen Jubelchor mit Anbetung Gottes (Nr. 1) folgt eine Beschreibung der Schönheit der Natur Sachsens, die durch den guten König noch „vollendet“ wird (Nr. 2). Es schließt sich ein Verweis auf das lange Leben des Königs an mit dem Hinweis auf dessen schwere Krankheit, die Gebete des Volkes und deren Erhörung und dem daraus folgenden Ende der Krise (Nr. 3). Der Chor Nr. 4 beschreibt eine Gewitterszene, die anschließend mit den verheerenden Folgen eines Kriegs verglichen wird, in dem die Sachsen ihren König vermisst haben und deshalb erneut beten (Nr. 5). Die Erhörung des Gebets wird beschrieben (Nr. 6) und es erfolgt dann die Vorbereitung für die Rückkehr des Königs mit Familie, abgeschlossen durch ein Willkommenslied (Nr. 7). Mit dem König kehrt auch für das Volk das Glück zurück (Naturmetapher), wofür Gott gedankt wird (Nr. 8). Abschließend wünscht das Volk dem König Segen und huldigt ihm erneut; die Kantate schließt mit der kirchlichen Segensformel (Nr. 9).

Der Text erfüllt damit alle Anforderungen panegyrischer Rede bzw. Lyrik und hat deshalb neben den biographischen Details einige anlassspezifische

28 Irmilind Capelle, *Huldigungszeichen für den Dresdner Hof – Zur Jubel-Kantate von Friedrich Kind und Carl Maria von Weber*, in: *Weber-Studien* 8, S. 45–62. Vgl. darüber hinaus die Edition der Kantate in: WeGA Serie II, Bd. 4. In dieser Edition sind im Anhang (S. 263–267) alle drei durch den Komponisten autorisierten Texte wiedergegeben; alle Zitate folgen diesem edierten Text. Darüber hinaus sind auch die Singstimmen mit der englischen Textunterlegung ediert (vgl. S. 161–190).

inhaltliche Elemente wie z. B. den Verweis auf Silbervorkommen in Sachsen, auf den Rautenkranz (Symbol in Sachsen) und auf die Elbe.

Um die Kantate allgemeiner einsetzbar zu machen, hat Weber bald nach der Uraufführung den Leipziger Philosophieprofessor Amadeus Wendt einen zweiten Text erstellen lassen²⁹. Wendt hat den ursprünglichen Text, wenn immer möglich, übernommen, aber die spezifischen Inhalte umformuliert:³⁰ Statt des Verweises auf die Silbervorkommen wird die Fülle der Natur ausführlicher beschrieben, statt an die Krankheit des Königs wird an allgemeines Unglück erinnert und im Krieg wird nicht über den Verlust des Königs für sein Volk, sondern den Verlust des Vaters für die Familie geklagt. Es wird dann auch nicht die Rückkehr des Königs, sondern die Wiederkehr des Friedens gefeiert. Insgesamt ist der Verweis auf Gott als Quelle für Natur, Glück und Frieden verstärkt. Etwas überraschend – und vielleicht nicht ganz zu Ende gedacht – wird an drei Stellen ein Herrscher (Nr. 4, Nr. 9) bzw. Führer (Nr. 2, Arie) erwähnt und einmal sogar konkret der Titel „Fürst“ (Nr. 2, Rezitativ) verwendet.

Versucht man nun die Voraussetzungen für die englische Übersetzung zu verstehen, so muss man noch einmal darauf blicken, was Weber in seinen Reisekoffer gepackt hatte: Um das Werk in London aufführen zu können, muss er eine Partitur dabei gehabt haben, denn es gab zu dieser Zeit weder

29 „derselbe über[n]ahm auch mit Bewilligung Kinds, den 2t Text zu meiner JubelKantate, wodurch sie ein noch allgemein brauchbareres Konzertstück wird.“; Brief an Adolph Martin Schlesinger vom 23. November 1818 (A041461).

30 Vgl. zum Beispiel den Schluss der Nr. 2, wo es im Jubel-Text heißt: Was der Jüngling schön begonnen, | sieht der Greis vollendet heut', | Da, bestrahlt von funzig Sonnen, | Ihm der Jubelkranz sich beut!“. Diesen sehr anlassgebundenen Text ändert Wendt – sogar verbunden mit einer Änderung des zweiten Reimwortes – zu: „Was das Schicksal mild begonnen, | Führt der sichre Fleiss zum Ziel, | Und des Hochgenusses Wonnen | Keimen aus der Kräfte Spiel.“ In der Nummer 3 wechselt er dagegen nur wenige Worte, statt „Nach der Krankheit bangen Tagen“ heißt es „Zu des Unglücks bangen Tagen“ und im zweiten Teil: „Welch ein Trauern! welch ein Zagen! | Greise, Väter, Kinder lagen | Betend an den Hochaltären | Flehten unter heißen Zähren.“ zu: „Welch ein Trauern, Welch' ein Zagen | Fasst' uns Arme! Ach, wir lagen | Betend vor den Hochaltären, | Flehten unter heißen Zähren.“ Bemerkenswert ist allerdings das Enjambement von der ersten zur zweiten Zeile, weshalb in diesen Takten auch ein rhythmischer Eingriff in die Melodie notwendig wurde (vgl. Nr. 3, Takt 43–49).

einen gedruckten Klavierauszug, noch gedruckte Stimmen³¹. Hierbei muss es sich um seine autographe Partitur gehandelt haben, da ihm nur diese zur Verfügung stand. Diese Vermutung wird dadurch bestätigt, dass in dieser Partitur auch der englische Text überliefert ist³².

Wollte jemand den Text übersetzen, so musste dieser also aus der Partitur ausgeschrieben werden, es sei denn, Weber hätte ein gedrucktes Exemplar des Jubel- oder des Ernte-Textes ebenfalls mit im Reisekoffer gehabt³³.

Es ist davon auszugehen, dass die Vorlage für die englische Fassung nicht der Original-Text mit den zahlreichen sehr individuellen Anspielungen auf den Jubilar war, sondern der Ernte-Text. Ein Beleg für diese Vermutung findet sich in Nr. 6, in der der englische Text wie im Ernte-Text einen Engel als Vermittler zu Gott erwähnt, während es im Jubeltext ein „Schutzgeist“ ist. Ebenso wird in der ersten Arie aus Nr. 3 von Unglück und nicht von Krankheit gesprochen.

Andererseits wurde aber der Inhalt des englischen Textes von dem Thema „Ernte“ zum Thema „Frieden“ geändert und hat der englische Text einen deutlichen Landesbezug. Dies wird besonders deutlich in der Nr. 2, in der von Wendt ganz ähnlich wie in dem Kindschen Text die reiche Natur gepriesen wird, deren „Segensspende“ durch eine weise Führung für das Volk noch gesteigert werde. Napier benutzt diese Nummer jedoch vor allem als Lob auf England: „Thrice happy England! blessed by Heaven | Above each other land“. Er preist dann zwar auch die Schönheit des Landes, seiner Städte und seiner Natur, und lobt die Menschen, die das Land regieren, doch insgesamt ist der Text zu dieser Nummer deutlich patriotischer als in den deutschen Fassungen. Starke inhaltliche Abweichungen sind auch in der Nr. 8 zu beobachten, die Napier dazu nutzen musste, den Text auf den englischen König hinzuwenden, denn der Schlusschor Nr. 9 preist ebenso direkt den englischen wie in der Kindschen Fassung den sächsischen König. Dennoch geht wohl auch dieser Text auf den Ernte-Text zurück, denn die erste Strophe ist wie dort an Gott

31 Partitur und Klavierauszug erschienen erst postum 1831, obwohl Weber die Stichvorlage für beide bereits im August 1819 an den Verlag übergeben hatte.

32 Zu Details vgl. die Quellenbeschreibung in der Edition.

33 Beide Texte waren im Rahmen von Konzert-Programmen gedruckt worden, vgl. in der Quellenbeschreibung der Edition ED-tx, D-tx₁ und D-tx₃. Zu einem weiteren Textdruck vgl. den Beitrag der Verf. in diesem Heft, S. 181f.

gerichtet und erst die zweite Strophe wendet sich dem weltlichen Herrscher zu, während in dem Kindschen Text alle drei Strophen ausschließlich auf den sächsischen König bezogen sind.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Napier bei allen inhaltlichen Abweichungen die Silbenzahl der einzelnen Verse und die Reimstruktur der Abschnitte³⁴ beibehält. Dies gilt auch für den einleitenden Abschnitt der Nr. 2, der bis auf den unabhängigen Reim des 5. Verses (im deutschen wie Vers 2 und 3) und die um eine Silbe verkürzten Verse 6 und 7 die Struktur der Vorlage übernimmt – obwohl ja in einem Rezitativ Abweichungen in der Silbenzahl am ehesten auszugleichen wären. Lässt sich im ersten Abschnitt der Nr. 3 die Änderung der Reimstruktur noch durch die geänderte Satzstruktur erklären (im Deutschen: 6 + 4 Verse, im Englischen: 3 + 4 + 3 Verse), so gilt dies für den anschließenden ersten Abschnitt der folgenden Arie nicht: Hier ist die Textgliederung in beiden Fällen 3 + 4 Verse, aber Napier wählt ein Reimschema, das 4 + 3 Verse zusammenfasst.

Andererseits kommt es aber auch bei struktureller Gleichheit zu semantischen Abweichungen. So heißt es in der Arie von Nr. 2: „Lasst der Vorsicht Huld uns preisen; | Denn ihr heil'ger Rathschluss gab | Dem Gerechten, Sanften, Weisen, | Ueber uns den Herrscherstab!“ Dieser Satz ist rhythmisch und vom Reim her sehr regelmäßig gebaut, hat aber eine inhaltlich sehr enge Verbindung zwischen der zweiten und dritten Zeile. Im englischen Text wird an dieser Stelle gesungen: „O'er the land-enclasp'g waters, | Far and wide, thy empire runs; | Thine, Earth's loveliest and fairest daughters; | Thine, her noblest, bravest sons;“ Dieser Text zerfällt in drei Halbsätze, die Vers 1 und 2 verbinden, aber Vers 3 und 4 deutlich davon trennen. Außerdem hat das emphatische „Thine“ in den beiden letzten Zeilen im Deutschen keine Entsprechung. Wenn man sich bewusst macht, wie eng Carl Maria von Weber Text und Musik verbindet, so kann dies nur zu Konflikten führen.

Das Verhältnis der englischen Textfassung zur Musik Carl Maria von Webers sei am Beispiel der umfangreichen Nr. 3 etwas näher betrachtet: Die Szene ist fünfteilig im Wechsel von Rezitativ – Arie – Rezitativ – Arie – Rezitativ, wobei das letzte Rezitativ durch den Stimmwechsel von Sopran zu Tenor

³⁴ Hier wird mit Absicht das Wort Strophen gemieden, da der Kindsche (und damit auch der Wendtsche) Text nicht in gleichbleibende Strophen, sondern nur in Abschnitte gegliedert ist; vgl. hierzu Capelle 2006 (wie Anm. 28).

deutlich abgesetzt ist. Im ersten Rezitativ fällt der Beginn der vorletzten Zeile (T. 24) auf: Weber setzt auf Zählzeit 3 über der Singstimme eine Fermate und das Orchester betont dieses Wort mit einem Tutti-Akkord. Im Deutschen steht an dieser Stelle, die die Wende aus Unglück markiert, das Wort „Gott“, im Englischen aber „Blessing“ – ein Wort, das sicherlich der Betonung wert ist, doch liegt im Englischen die Betonung in dieser Zeile („Blessing him with the Name of Father“) am Ende der Zeile und wirkt so die musikalische Betonung von „Blessing“ „falsch“.

In der folgenden Arie hat der Übersetzer nicht erkannt, dass der Text ganz eindeutig in zwei Teile zerfällt und dass die vier letzten Zeilen direkte Rede, genauer gesagt, Gebet sind. Der englische Text geht über diese deutliche Trennung hinweg, und nur die Worte „Herr, erhalt uns!“ werden wörtlich übernommen („Lord preserve us“), doch der Nachsatz „Thus arose our frequent pray'r“, passt wiederum nicht zu dem musikalisch emphatischen Schluss (T. 86–90) der Arie, auf die deutschen Worte „Herr, erhalt uns! Schütz' uns gnädig deine Hand!“.

Überraschend ist die Übersetzung des Beginns der zweiten Arie (T. 103ff.): Es heißt dort „Wir sah'n auf's Neu' an unserm Wohl ihn bauen“ und der englische Text beginnt geschickt mit vier Silben, die ebenfalls – wie musikalisch verlangt – sinnvoll wiederholt werden können („Again with thanks“), doch die Fermate mit Melisma auf dem Worte „Wohl“ (T. 109f.) wird belegt mit den Worten „our throbbing breasts address'd Him“. Erstaunlicherweise ist die Silbenzahl dieses Verses in beiden Texten gleich (11 Silben), doch dadurch, dass in der Unterlegung des englischen Textes das Wort „again“ noch einmal wiederholt wird, entstehen 13 Silben und muss das Melisma geteilt werden. Ohne diese Wiederholung würde das Wort „breasts“ das Melisma tragen und bliebe die musikalische Linie besser erhalten. Doch ganz sicher hätte Weber „klopfende Herzen“ anders vertont als mit solch einem Melisma. Weber wiederholt diese Musik (T. 143ff.) zu der Schlusszeile der Arie „Was wir gesät, ging auf in vollen Ähren | Bei Friedenssonnenschein.“ Der Beginn „was wir gesät“ lässt sich gut wiederholen und das Melisma betont nun das Wort „vollen“. Mit dieser musikalischen Wiederholung hat Napier offensichtlich nicht gerechnet. Er dichtet hier: „The seeds of life sprang up, fresh vigour

gaining | And vested every plain“, und beide Zeilen werden den Takten 143 bis 147 unterlegt, so dass wiederum das Melisma gebrochen wird.

Besonders bemerkenswert ist der Schluss der Arie. Hier greift Weber auf die Zeilen 3 und 4 des Abschnitts zurück: „Des Vaters Liebe ist der Kinder Lohn; | Sein Stab ist Milde und das Recht sein Thron!“. Vor allem die letzte Zeile ist schon im Text auf Wiederholung und emphatische Vertonung angelegt. Die englische Fassung wählt hier aber ein völlig anderes Bild: „’Neath Joy’s warm sunbeams soon the ice of woe, | Thawed from the heart, in tears began to flow“. Ganz abgesehen von dem ungewöhnlichen Bild „ice of woe“ (Eis der Klage) ist dies ein Text, der sich überhaupt nicht zu Wiederholungen eignet und vor allem nicht zu der schlichten aber energischen Melodie passt, die Weber in der Singstimme zur Schlussbegründung wählt (T. 155–164).³⁵

Diese Beispiele lassen die Frage aufkommen, ob eventuell die Aufführung nicht – wie der Kritiker des *Harmonicon* schreibt – mangels Proben „schlecht“ war, sondern ob einfach manche Stellen in der englischen Fassung nicht überzeugen konnten. Wenn eine Musik deutlich als Gebet komponiert ist, der unterlegte Text aber kein Gebet ist, so verliert auch die Musik ihre Wirkung. Wenn eine Musik mit ausdrucksvollen Sprüngen einen Text wie „das Recht sein Thron!“ bekräftigt, so wirkt es eher komisch, wenn darauf der Text „tears began to flow“ erklingt. Es drängt sich deshalb der Eindruck auf, dass Hampden Napier den Text nur als Text, ohne Kenntnis der Komposition übersetzt hat: Silbenzahl und Reimstruktur sind übernommen, doch ihm war wohl nicht bewusst, dass für Webers Musik auch Wortlängen oder Zeilenübergänge von Bedeutung sind, vor allem aber auch die Inhalte der Texte. Gerade in der zweiten Arie der Nr. 3 konnte Napier auf Grund der Textstruktur nicht ahnen, dass Weber die Verse 3 und 4 wiederholen würde: Nur die merkwürdig unregelmäßige Struktur der Verse 5 und 6 (kein Reim und 11 und 6 Silben) geben einen Hinweis darauf, dass die Musik mit diesem Text wohl nicht enden würde³⁶.

35 Bei der ersten Vertonung dieses Textes (T. 123–137) ist Weber mit reicher Harmonik und großen Intervallsprüngen noch emphatischer.

36 Kind hat seinen Text ohne Vorgaben zu seiner musikalischen Gestaltung (Rezitativ, Arie, Ensemble etc.) geschrieben, weshalb manche Entscheidungen Webers nicht zwingend durch den Text gestützt werden; vgl. Capelle 2006 (wie Anm. 28).

Diese Beobachtung ist überraschend, denn Hampden Napier, von dem man nicht einmal die Lebensdaten kennt, hat mehrere Opern ins Englische übertragen³⁷, was doch von einer Affinität zu Musik zeugt. Doch vielleicht sind Opern-Libretti textlich bezüglich ihrer musikalischen Umsetzung normierter als Kantatentexte³⁸?

Nicht nur auf Grund der sprachlichen Qualität, sondern auch auf Grund seiner starken nationalen Prägung konnte der Text von Hampden Napier auch in England nicht Fuß fassen. Die Herausgeber der ersten englischen Ausgabe³⁹ machten bereits 1878 deutlich: „It was at first contemplated to use this text [Hampden Napier] for the present edition; but on examination it was found to contain many passages which, though appropriate enough within a few years of the conclusion of the great European war, would be hardly so suitable at the present day. A new translation therefore, following very closely Wendt's text, has been prepared by the Rev. J. Troutbeck.“ Man sah also das „Festival of Peace“ stark gebunden an die „nationalistische“ Zeit nach den napoleonischen Kriegen⁴⁰. Ob diese inhaltliche Ausrichtung auf George Smarts Wunsch zurück ging, der angeblich deutsche Komponisten vor allem deshalb nach London holte, damit die englischen Komponisten von ihnen lernten, nationale Musik zu schreiben⁴¹, lässt sich nicht belegen. Doch ob

37 Christina Fuhrmann, *Foreign Opera at the London Playhouses*, Cambridge 2015, S. 197 nennt Hampden Napier als Übersetzer folgender Opern: *Così fan tutte* (*Tit for tat, or the Tables Turned*), *I fuorisciti di Firenze* von Paer (*The Freebooters*), *Der neue Paris* von Maurer (*Not for Me, or, The New Apple of Discord*), *Das unterbrochene Opferfest* (*The Oracle, or, The interrupted Sacrifice*).

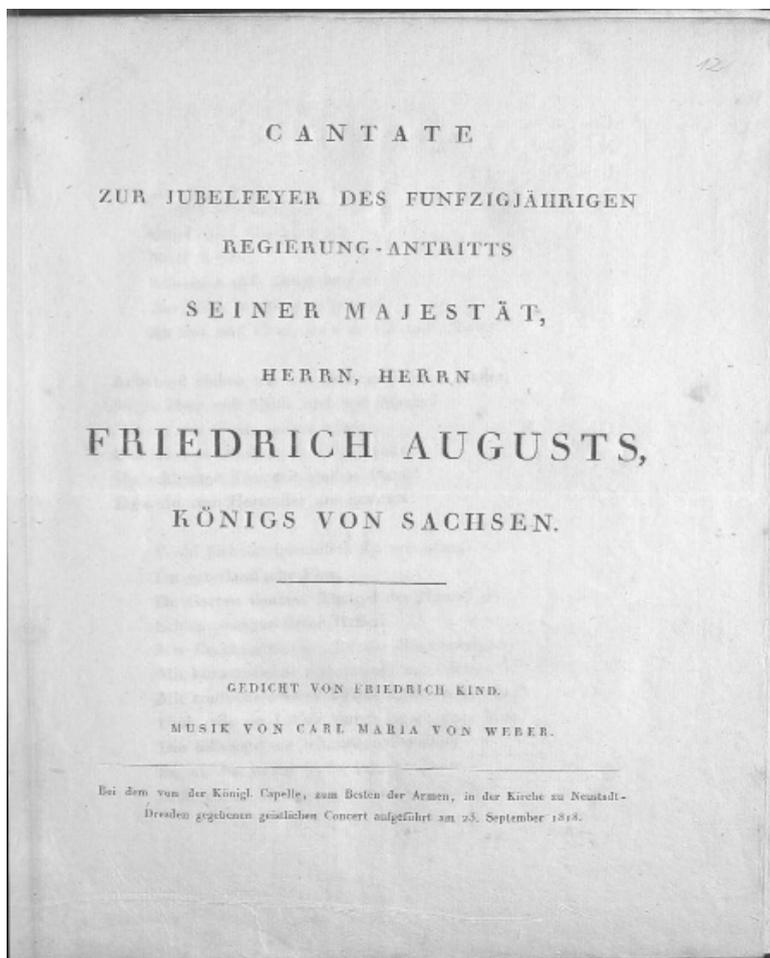
38 In Operntexten sind normalerweise die Texte für Rezitative und geschlossene Formen deutlich getrennt (wenn nicht, wie beim *unterbrochenen Opferfest* sogar zwischen Dialog und gesungenem Text gewechselt wird) und auch die Arien-Texte lassen häufig bereits im Text z. B. eine Umsetzung als Da-capo-Arie erkennen.

39 THE PRAISE OF JEHOVAH. | (Jubilee Cantata) | THE ENGLISH VERSION BY | F. W. ROSIER, | Composed by | CARL MARIA VON WEBER. | OP. 58. | ENT. STA. HALL. | Price in Paper Covers 2/: nett / in Cloth Boards 3/6 nett | London, | W. GOODWIN, 15^A LEICESTER PLACE, LEICESTER SQUARE, | AND | LAMBORN COCK, 63, NEW BOND STREET. | Separate Chorus Parts, 1/: each. | The Orchestral Parts can be hired.

40 Ob auch noch die Hungersnot nach dem Vulkanausbruch 1816 eine Rolle für Napiers Text spielte, lässt sich nicht nachweisen, so lange keine Dokumente zu seiner Übersetzertätigkeit gefunden werden.

41 Vgl. Carnelley (wie Anm. 7), S. 183–187.

nun aus musikalischen oder inhaltlichen Gründen: in der Version von 1826 scheint die englische Fassung der Jubilee Cantata für eine weitere Verbreitung nicht geeignet.



Titelblatt des Einzeldrucks des Kantatentextes (vgl. den Beitrag auf S. 181f.)
(D-Dl, Sign.: 1.B.8563.angeb.12)