

ARBEITSHEFTE  
ZUR CARL-MARIA-VON-WEBER-GESAMTAUSGABE

NR. 1

Protokoll der  
Ersten Arbeitstagung der Bandherausgeber  
der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe  
vom 12. – 14. November 1995  
im Musikwissenschaftlichen Seminar  
Detmold/Paderborn

Berlin / Detmold 1996

## Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe

Arbeitsstelle Berlin  
Staatsbibliothek zu Berlin  
Unter den Linden 8  
D - 10117 Berlin  
Fax: 030 / 2015-1624

Arbeitsstelle Detmold  
Musikwissenschaftliches Seminar  
Gartenstraße 20  
D - 32756 Detmold  
Fax: 05231 / 975 - 674

Redaktion des Protokolls: Eveline Bartlitz  
Dagmar Beck  
Joachim Veit  
Frank Ziegler

Weitere Exemplare des Arbeitshefts Nr. 1 können bei den  
Arbeitsstellen der Weber-Gesamtausgabe angefordert werden.

**Erste Arbeitstagung  
der Bandherausgeber der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe  
vom 12. - 14. November 1995  
im Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn**

Leitung: Prof. Dr. Gerhard Allroggen

**PROTOKOLL**

KURZÜBERSICHT

<i>A. Allgemeine Informationen: Zusammenfassungen der Kurzreferate und Diskussionen</i>	
– Zum neuen Weber-Werkverzeichnis (WeV) .....	3
– Zum Stand der Quellenerfassung .....	4
– Zum Stand der Arbeiten an der Tagebuch- / Briefedition .....	6
– Kartei und Sammlung gedruckter Dokumente zu Weber .....	7
<i>B. Zur Einordnung von Kopien und Drucken</i>	
– Webers Dresdner Kopisten .....	7
– Zur Bestimmung von Erstdrucken, zur Unterscheidung von Auflagen / Ausgaben .....	9
<i>C. Kritische Bestandsaufnahme der bisher geleisteten Arbeit</i>	
– Klarinettenkonzerte .....	11
– Zweites Klavierkonzert .....	13
– Sinfonien .....	14
– Schauspielmusiken .....	14
– Preciosa .....	19
– Abu Hassan .....	22
– Kampf und Sieg .....	23
– Dresdner Messen .....	24
– Jubelkantate .....	25
– Die drei Pintos .....	26
<i>D. Einzelaspekte der Editionsarbeiten und spezifische Probleme</i>	
– Zur Frage der Partituranordnung .....	27
– <i>Colla-parte</i> und Analogie-Ergänzungen .....	35
– Strich und Punkt .....	39
– Bogensetzung .....	45
– Editionsrichtlinien (Einzelfragen) .....	48
– Verfahrensfragen .....	51
<i>E. Notenbeispiele</i> .....	54
<i>F. Stichwort- und Werkregister</i> .....	57
<i>G. Fragenkatalog zur Vorbereitung der nächsten Arbeitstagung</i> .....	61

## VORBEMERKUNG

Mit der vorliegenden Nr. 1 der Arbeitshefte zur Gesamtausgabe wird die erste Herausgeberberatung der Weber-Gesamtausgabe – soweit diese nach den Protokollnotizen und dem Mitschnitt der Referate und Diskussionen rekonstruierbar war – für die derzeitigen und künftigen Bandherausgeber dokumentiert. Wir haben die Form des ausführlichen Protokolls gewählt, weil in den Diskussionen doch oft viele Argumente ausgetauscht wurden, die auch beim Versuch der weiteren Klärung bedenkenswert scheinen. Zwar war es nicht sinnvoll und möglich, alle Einzelheiten zu dokumentieren, dennoch wurde versucht, den Diskussionsstand dieser Tagung möglichst treu wiederzugeben.

Das Protokoll ist dabei auch als Ergänzung zur ersten Auflage der Editionsrichtlinien gedacht – daher wurde ihm ebenfalls ein ausführliches Stichwortverzeichnis, sowie ein Verzeichnis der erwähnten Werke Webers beigegeben. Ferner sind im Anhang einige wenige, für die Diskussion wichtige Notenbeispiele wiedergegeben. Schließlich wurden am Ende stichpunktartig einige Fragen aufgelistet, die die Herausgeber bei ihren weiteren Arbeiten berücksichtigen sollten, damit die geplante nächste Arbeitstagung ebenfalls zu möglichst fruchtbaren Diskussionen führt. Wir hoffen, daß den Bandbearbeitern das Protokoll bei der Entscheidung oder doch zumindest beim Nachdenken über die zu entscheidenden Fragen behilflich sein kann.

## TEILNEHMER AN DER TAGUNG:

- Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Detmold, Herausgeber der Weber-Gesamtausgabe
- Eveline Bartlitz, Berliner Arbeitsstelle der WeGA
- Dagmar Beck, Berliner Arbeitsstelle der WeGA
- Dr. Gabriele Buschmeier, Konferenz der deutschen Akademien der Wissenschaften, Mainz
- Dr. Irmlind Capelle, Detmold
- Thomas Frenzel, Verlag Schott International, Mainz
- Dr. Wolfgang Goldhan, Berlin
- Dr. Frank Heidlberger, Würzburg
- Oliver Huck M. A., Detmolder Arbeitsstelle der WeGA
- Dagmar Kreher M. A., Detmolder Arbeitsstelle der WeGA
- Dr. Ortrun Landmann, Dresden
- Jonathan del Mar, London-GB
- Friederike Ramm, Detmolder Arbeitsstelle der WeGA
- Matthias Schäfers, Detmold
- Dr. Ute Schwab, Kiel
- Dr. Michael Struck, Brahms-Gesamtausgabe, Kiel
- Dr. Joachim Veit, Detmolder Arbeitsstelle der WeGA
- Prof. Dr. John Warrack, Oxford-GB
- Frank Ziegler, Berliner Arbeitsstelle der WeGA
- Dr. James L. Zychowicz, Madison WI-USA

Beginn der Tagung: 13. November 1995, 9.00 Uhr

## A. ALLGEMEINE INFORMATIONEN

Zu Beginn der Arbeitstagung konnte Prof. Dr. Gerhard Allroggen die erfreuliche Mitteilung machen, daß das Musikwissenschaftliche Seminar Detmold/Paderborn kürzlich Sondermittel aus dem Landeshaushalt zweckgebunden für die Erwerbung von Weber-Quellen erhalten habe. Damit konnte eine stattliche Anzahl an Erst- und Frühdrucken gekauft werden, die teilweise bereits für die Tagung ausgewertet wurden und nun zügig in den Bestand eingearbeitet werden sollen, damit sie auch den Herausgebern mit zur Verfügung stehen.

An seinen Dank an alle Mitarbeiter, die an der Vorbereitung der Tagung beteiligt waren, schloß sich der erste Referatbeitrag an:

Frank Ziegler

*Zum neuen Weber-Werkverzeichnis*

Ziegler begründete, weshalb man sich zu einem neuen WV entschlossen habe:

– Bei aller Hochachtung vor der Leistung von Jähns weist nach dem heutigen Erkenntnisstand sein thematisches Verzeichnis etliche Mängel auf. Es enthält Inkonsistenzen besonders in der Chronologie (separate Zählung fragmentarisch überlieferter sowie verschollener Werke) sowie bei der Zählung von zyklischen Werken und Mehrfassungen. Zyklische Vokalwerke (Opern, Schauspielmusiken etc.) sind vorwiegend unter einer Nummer zusammengefaßt (Ausnahmen: *Rübezahl*, Musik zu *Der arme Minnesänger*), zyklische Instrumentalwerke dagegen generell einzeln gezählt. Die zwei Fassungen des *Andante e Rondo Ungarese* haben zwei separate Nummern, die des Fagott-Konzerts sind unter einer Nummer zusammengefaßt.

– Die Quellsituation hat sich seit dem Erscheinen des Jähns-Verzeichnisses (1871) grundlegend geändert, es sind etliche Quellen seit dem zweiten Weltkrieg verschollen, neue Werke und Handschriften sind aufgetaucht.

– Das neue WV soll parallel zur Ausgabe entstehen, die Datierungsprobleme müßten jedoch noch vor dem Erscheinen der ersten Bände gelöst sein, da die neue Zählung bereits in der Ausgabe benutzt werden soll.

Auch in Hinblick auf die Problematik der Überarbeitung chronologischer Werkverzeichnisse (vgl. Köchel) hat man sich daher entschlossen, das neue WV systematisch anzulegen, innerhalb der Werkgruppen jedoch die chronologische Ordnung beizubehalten; nicht datierbare Werke folgen am Ende der jeweiligen Werkgruppe. Die systematische Ordnung ist an Hoboken's *Haydn*-Verzeichnis orientiert.

Bei der Benennung entschied man sich zugunsten des Komponisten gegen den Herausgeber-Namen (vgl. Köchel, Hoboken). Als Abkürzung für das *Weber-Werkverzeichnis* ist *WeV* vorgesehen, da das *WVV* schon von *Wagner* besetzt ist.

Ziegler wies darauf hin, daß die erste Fassung des *WeV*, die in den Editionsrichtlinien abgedruckt ist, unter Zeitdruck entstand und einige Fehler enthielt. Daher wurde zur Tagung eine verbesserte Auflage als Diskussionsgrundlage erstellt (Material in der Tagungsmappe). Er führte weiter aus, daß es auch bei dieser Fassung noch Probleme gäbe, z. B. bei der Kantate *Wiedersehen* (Gruppe B), die bisher nicht genau datiert werden konnte, und deren Echtheit noch nicht gesichert ist.

– Inkonsistenzen, die das neue Verzeichnis betreffs der Zählung verschiedener Fassungen eines Werkes aufwies, wurden eliminiert. So wurde die Gruppe U (Bearbeitungen eigener Werke)

gestrichen. In der neuen Vorlage des Werkverzeichnisses werden Mehrfachfassungen folgendermaßen behandelt:

- reine Uminstrumentierungen (etwa Klavierauszüge, Streichquartettfassung des 1. Klavierkonzerts) werden als Unternummern zur Hauptnummer gezählt (z. B. Klavierauszug von N.1 ist N.1a),
  - entstehen bei den Umarbeitungen gleichrangige Werk-Fassungen, so werden beide Fassungen unter einer Nummer gleichrangig gezählt (z. B. N. 2a und N. 2b),
  - erlebt das Werk bei der Umarbeitung nicht nur Eingriffe hinsichtlich der musikalischen Struktur, sondern auch in Hinblick auf seine Funktion bzw. Gattung, so erhält die Neufassung eine völlig eigenständige Nummer (z. B. Umarbeitung eines Liedes L. 1 zu einem Klavierstück S. 1)
- Die Numerierung der Lieder und Kanons ist wegen der noch unsicheren Chronologie nur als vorläufig zu betrachten, da gerade auf diesem Sektor Neudatierungen zu erwarten sind. Bei Skizzen und Entwürfen, Varia und den Anhängen A und B wurden absichtlich noch keine Nummern vergeben.
- Die Ordnung der Gruppe Anhang A ist nur vorläufig; etliche der als "Weber zugeschrieben" ausgewiesenen Werke werden wohl nach eingehender Forschungsarbeit in die Gruppe Anhang B (Weber unterschobene Werke) eingeordnet werden müssen.

#### Diskussion:

HEIDLBERGER: Vom Lied *Reigen* (WeV L.38) existieren Bearbeitungen in Frankreich, wie wird damit verfahren?

ZIEGLER: Nicht von Weber herrührende Bearbeitungen werden nicht extra gezählt, sondern unter der jeweiligen Werknummer aufgeführt.

STRUCK: Weshalb ordnen die Konzertarien unter den Bühnenwerken?

ZIEGLER: Weil die Texte oftmals aus Bühnenwerken entnommen sind und Weber hinsichtlich der Komposition zwischen Einlage- und Konzertarien nicht klar zu trennen scheint. Außerdem sollten die beiden Arien-Gruppen im WeV benachbart sein.

LANDMANN zweifelt bei der Kantate *Wiedersehen* die Echtheit sowie die Datierung *um 1800* an, ihr wären nur deutlich jüngere Abschriften bekannt.

VEIT: Die zeitliche Einordnung des Werkes ist u. a. durch die bei Weber sonst nicht mehr gebräuchliche Partituranordnung gegeben. Der Weber-Ausgabe sind bisher nur anonyme Quellen bekannt, bzw. solche, auf denen *Weber* als Komponist genannt ist. Solange nicht das Gegenteil bewiesen ist, muß Weber als Komponist gelten.

ALLROGGEN: Solange Weber als Komponist nicht zweifelsfrei auszuschließen ist, muß die Kantate als Komposition Webers geführt werden; evtl. wäre später eine Entscheidung, das Werk unter *incerta* einzuordnen, denkbar. Die Frage sollte vorerst offengehalten werden.

#### Frank Ziegler:

#### *Zum Stand der Quellenerfassung*

Die Quellenerfassung wurde in Detmold durch Oliver Huck M. A. mit der Übernahme sämtlicher Autographen-Beschreibungen aus dem gedruckten Verzeichnis der Berliner Staatsbibliothek von Eveline Bartlitz (1986) in eine AskSam-Datei begonnen, in Berlin setzte Ziegler die Arbeit anhand des gedruckten Jähns-Verzeichnisses fort, aus dem sämtliche Autographen-Beschreibungen mit Provenienznachweisen herausgezogen wurden. Des weiteren sah Ziegler *alle*

im Computer übertragenen Briefe von und an Weber und das Tagebuch (in Kopie) auf erwähnte Quellen durch und wertete zahlreiche Auktionskataloge aus.

Zur *Preciosa* startete er eine Musteranfrage. In Bibliotheken und Theaterarchiven sämtlicher Städte, die von Weber laut Tage- und Ausgabenbüchern Partituren erhalten hatten, wurde nach dem Verbleib der Handschriften angefragt; das Resultat fiel jedoch sehr "mager" aus: eine Partitur wurde als existent, zwei weitere als verbrannt gemeldet, alle anderen sind nicht mehr nachweisbar. Der Versuch, den Überlieferungsweg der Manuskripte zu verfolgen, führte in diesem Fall kaum zum Erfolg.

Wichtige Hinweise brachte die Durchsicht gedruckter Bibliothekskataloge. So war im 1993 erschienenen Katalog der Musiksammlung des Palacio Real Madrid eine von Weber nach Spanien gesandte Messen-Kopie zu entdecken, und der neue Katalog der Stiftelsen Musikkulturs främjande in Stockholm verzeichnete vier Autographen und eine Kopie mit autographen Eintragungen Webers, die seit den 30er Jahren nicht mehr aufgetaucht waren.

Von zahlreichen deutschen und ausländischen Bibliotheken und Privatbesitzern erhielt die Ausgabe Quellen-Nachweise und oft auch schon Kopien. Negativmeldungen kamen aus folgenden Bibliotheken: Königsberg, Danzig, Straßburg, Budapest, Köln, Weimar, Graz.

Nach diesem dokumentarischen Quellen-Nachweis stand die Quellensichtung an erster Stelle. Folgende Berliner Sammlungen wurden überprüft: in der Staatsbibliothek die Slg. Weberiana, Autographen und Handschriften, Opernhausammlung, Depositum Singakademie, Königliche Hausbibliothek, Slg. Wallnertheater, Schnoor-Nachlaß (darin zwar keine Autographe, aber u. a. die Kopie eines Autographs in nicht bekanntem Privatbesitz und zahlreiche Quellen-Nachweise aus den 50er und 60er Jahren); weiterhin das Staatsopernarchiv (jetzt Abteilung des Stadtarchivs, aus technischen Gründen ist der Zugang momentan erschwert), das Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Chézy-Nachlaß) und das Archiv des Lienau-Verlages (bezüglich Handschriften unergiebig).

Die Dresdner Quellen (Sächsische Landesbibliothek) wurden global erfaßt, waren allerdings teilweise durch Restaurierung unzugänglich. In München (Bayerische Staatsbibliothek) sind relativ wenig Quellen vorhanden, der nordische Raum scheint bezüglich Weber ertragreicher. Ein zweiter Schwerpunkt für das Sammeln war Wien: die Materialien der Gesellschaft der Musikfreunde sind größtenteils erfaßt, die Recherchen in der ÖNB sind noch nicht abgeschlossen, in der Stadt- und Landesbibliothek stehen sie noch aus. Die Pariser Quellen (BN) sind vorerst auf Mikrofilm zugänglich, ebenso diejenigen der BL London und der KB Kopenhagen. Für Ermittlungen in Prag konnte per Werkvertrag Herr Dr. Geist gewonnen werden. Petersburg ist durch die Kontakte der Weber-Gesellschaft nun leichter zugänglich. Durch Prof. John (Dresden) wurde dort die bislang unbekannte Erstniederschrift des *Max-Walzlers* entdeckt.

Zwei Sorgenkinder gibt es: zum einen das Notenarchiv der Sächsischen Staatstheater in Dresden, wo insbesondere zu den Schauspielmusiken oft die einzigen zeitgenössischen Quellen aufbewahrt wurden (Material aus dem Theaterarchiv ist nur z. T. an die SLB gegangen, viele Handschriften sind seit 1945 verschollen); zum anderen die Stichvorlagen, die dem Schlesinger-Verlag gehörten und aus finanziellen Gründen in zwei Versteigerungen (1863 und 1928) verkauft worden sind. 24 Handschriften sind 1928 bei Henrici und Liepmannsohn versteigert worden, 8 davon sind heute nachweisbar, 16 verschollen. Da die Auktion von 1928 die angebotenen Handschriften nicht gegen Reichsmark, sondern gegen Devisen (Dollar) veräußerte, dürften vermutlich viele dieser Quellen an ausländische Privatsammler gegangen sein, zwei Quellen konnten in den USA ermittelt werden.

Neben den Handschriften (z. Zt. ca. 880 Nachweise) wurde auch die Erfassung der Druckausgaben begonnen (z. Zt. ca. 1100 Nachweise). Die Aufnahme sämtlicher im Jähns-Verzeichnis erfaßten Drucke war nicht möglich, vorrangig mußten von Weber beeinflusste Ausgaben gefunden werden. Komplett ist zunächst die Slg. Weberiana aufgenommen worden, daneben weitere Bestände aus Berlin, Dresden, München und Wien. Wichtige Angaben enthalten die Verlagsbücher, allerdings sind die Eintragungen oftmals sehr karg. Genaue Datierungen finden sich nur in den frühen Schlesinger-Büchern. Durchgesehen sind bis jetzt die André-Bücher (André-Archiv in Offenbach), die erhaltenen Simrock-Bücher (Wien ÖNB) sowie der Beginn der Schlesinger-Bücher bis Verlagsnummer 1000 (Lienau-Archiv Berlin).

Die Beschreibung der Drucke erfolgt mittels diplomatischer Übernahme des Titelblattes sowie globaler Beschreibung der Ausgaben. Da im Falle Webers aber nicht selten Plattenmischungen das Erscheinungsbild bei Erst- und Frühdrucken verkomplizieren, bleibt ein gut Teil der Datierungsarbeit dem jeweiligen Bandherausgeber vorbehalten. Aus diesem Grund werden Kopien aller Erst- und wichtiger, möglicherweise von Weber beeinflusster Frühdrucke in mehreren Exemplaren zum eingehenden Vergleich an die Bandherausgeber gesandt.

Auszüge aus den beiden Dateien zu Handschriften und Drucken stehen den Bandherausgebern jederzeit auf Abruf zur Verfügung.

LANDMANN: Es ist nach wie vor ungeklärt, was mit den Zimelien des Opernarchivs bei Kriegsende geschehen ist, möglicherweise waren sie ausgelagert und entgingen so der Vernichtung. Dann wären sie heute in Rußland zu suchen.

ZIEGLER: Einiges Material liegt noch ungesichtet in der Dresdner Staatsoper. Drei Paletten mit Materialien sind z. Zt. im Opernarchiv in Bearbeitung.

Dagmar Beck:

*Zum Stand der Arbeiten am Tagebuch*

Die Übertragungsarbeiten an den Jahrgängen 1810/1811 und 1821 sind beendet. Zu diesen Jahrgängen liegen auch Personenregister vor. An Jahrgang 1812 wird gegenwärtig gearbeitet. Werkregister entstehen parallel zur Arbeit am Anmerkungsapparat. An einem Beispiel (Notizen zum *Ersten Ton*) wurde der Charakter der Tagebucheintragungen aufgezeigt und auf Eintragungen verwiesen, die über die bei Jähns zitierten Auszüge hinausgehen und für die Werkgeschichte von Bedeutung sind.

Joachim Veit:

*Zum Stand der Briefausgabe*

Bei den laufenden Arbeiten an der Briefausgabe werden keine Register erstellt, da die vorhandene Briefkartei, die jetzt auf AskSam umgestellt wird, dieses Register weitgehend ersetzen kann. Kommentiert sind bislang die Jahrgänge 1810 und 1811, teilweise auch 1821. Der Kommentar 1811 wird zur Zeit von Frau Bartlitz korrekturgelesen. (Über den Stand der Arbeiten berichtete ausführlicher der Beitrag von Allroggen/Veit im Juni 1995 in Mainz, so daß an dieser Stelle kein eingehenderes Referat notwendig war, zumal ein Tagungsbericht erscheinen soll.)



Oliver **Huck**: *Kartei und Sammlung gedruckter Dokumente zu Weber*

Bisher wurden ca. 70 Zeitungen und Zeitschriften durchgesehen, allerdings nicht immer während des kompletten, Weber betreffenden Zeitraums (je nach Einsichtmöglichkeit). Die Durchsicht auf Dokumente begann im Zusammenhang mit der Briefkommentierung, berücksichtigt nun aber auch die Belange der Werk-Ausgabe. Die bereits im RIPM aufgearbeiteten Zeitschriften wurden ebenfalls erfaßt. Insgesamt **1800 Dokumente** wurden bisher mit dem AskSam-Programm unter folgenden Rubriken gespeichert: Rezensionen zu Werken, Konzertanzeigen (Mitwirkung Weber), Schriften Webers und des Harmonischen Vereins, Huldigungsgedichte nach Aufführungen, Liedertexte, die in Zeitschriften und Zeitungen abgedruckt waren. Anzeigen von Weber-Drucken sind in Arbeit. Aufführungs-Anzeigen erfordern zur Kommentierung die Verbindung verschiedener Informationsquellen, z. B. Briefe, Tagebuch, Konzertzettel. Dateien mit Aufführungsbesprechungen von Bühnenwerken bzw. von Aufführungen Weberscher Werke durch andere Interpreten sind noch im Aufbau. Soweit möglich, sind Kopien der Texte unter dem Hauptschlagwort (ggf. auch mehrfach) archiviert.

**1300 Einträge** weist z. Zt. die Bibliographie der Sekundärliteratur auf. Aufsätze werden in Kopie gesammelt.

Auszüge aus beiden Karteien können von den Bandherausgebern angefordert werden.

Frau SCHWAB bittet um eine Liste der ausgewerteten Zeitungen und Zeitschriften, um zu erfahren, ob und welche Kopenhagener Blätter erfaßt sind.

## B. ZUR EINORDNUNG VON KOPIEN UND DRUCKEN

Joachim **Veit** / Frank **Ziegler**: *Webers Dresdner Kopisten: Zur Funktion und Tätigkeit der Dresdner Notisten-Expedition und zu Fragen der Handschriftenzuordnung*

VEIT: verweist auf eine umfangreichere Studie zum Kopierwesen des 19. Jahrhunderts, die von einer Mitarbeiterin der Schumann-Ausgabe vorbereitet wird. Im Dresdner Staatsarchiv haben Veit und Ziegler Aktenstücke auffinden können, die Hinweise auf Kopisten geben, die während Webers Dresdner Amtszeit das Notenmaterial für die Bühnen-, Kirchen- und Konzertmusik des Hofes schrieben (1817-1826). In der Ära des Intendanten Vitzthum wurde eine Notisten-Expedition im Brühlischen Palais eingerichtet. Die Hofnotisten erhielten ein festes Jahresgehalt und oft auch zusätzlich eine Gratifikation. Es mußten zeitweise zusätzliche Hilfskräfte eingestellt werden (Lohn-Notisten, Kanzlei-Schreiber). Die Lohnschreiber erhielten kein Fixum, sondern wurden nach Bogenzahl belohnt und erwiesen sich dabei als die billigeren Arbeiter. Es arbeiteten 4 Hofnotisten, später zusätzlich 1 Assistent und 1 Inspizient. Der spätere Intendant Lüttichau bereiste andere Theater und stellte dabei fest, daß die ursprünglich auch in Dresden übliche Bezahlung nach abgelieferten Bogen weit billiger als die pauschale Entlohnung war. Jedoch zögerte er, eine Änderung vorzunehmen, da er einen Qualitätsabfall befürchtete, stellte die Notisten aber unter besondere Kontrolle. 1828 kam es zu einem Kompromiß: Die vier Notisten sollten künftig ein geringes fixes Gehalt beziehen, der Posten des Assistenten wurde gestrichen, bei erhöhtem Arbeitsanfall sollte nun aber eine zusätzliche Bezahlung nach Bogen erfolgen.

Eine Folie Veits vermittelte einen Überblick über die während Webers Dresdner Anstellung tätigen Hofnotisten (Johann Georg Kremmler, Johann Christoph Beck, Christian Gottlieb Böhme, Adolph Gutmacher, August Ferdinand Händler, August Leberecht Weis(s)e, Johann Karl Adam Klemm) und einige der Lohnnotisten, darunter Johann Gottlieb Lauterbach und Carl Gottlob Kretzschmar, die beide auch für Weber tätig waren.

ZIEGLER: Weber nennt im Tage- bzw. Ausgabenbuch nicht generell die Kopisten, die für ihn schrieben, sondern oft nur Werk und Summen. Besonders aber, wenn in einem kurzen Zeitraum relativ viele Kopien eines einzelnen Werks angefertigt werden mußten, notierte er offenbar zur besseren Orientierung bei der Bezahlung den Namen des Schreibers, erstmalig als er in Prag 16 Kopien der Kantate *Kampf und Sieg* binnen 10 Monaten schreiben ließ. Leider sind Webers Angaben nicht immer verlässlich. So notierte er im TB zur Partitur des *Freischütz* für das Frankfurter Theater, der 1. und 3. Akt wären von Lauterbach, der 2. von Kretzschmar geschrieben. Ein Blick in die Partitur zeigt dagegen ein durchgängiges Schriftbild für alle drei Akte.

Weber scheint kaum die Hofnotisten als Kopisten bemüht zu haben, nur einmal ist im Tagebuch Gutmacher als Schreiber von 3 Exemplaren der Messe JV 224 genannt. Bevorzugte Schreiber waren offensichtlich zwei Instrumentalisten der Hofkapelle: Johann Gottlieb **Lauterbach** (Hornist) und Carl Gottlob **Kretzschmar** (Klarinetist). Tatsächlich sind es zwei Schrifttypen, die unter den zeitgenössischen Dresdner Weber-Kopien bei weitem überwiegen (ca. 80 %), und mittels Vergleich mit anderen Handschriftenproben (Abrechnungsbelege, Eingaben) können Webers Dresdner Hauptkopisten relativ sicher bestimmt werden.

LANDMANN: Die Schreiber hatten Substituten, die für sie arbeiteten, und nicht alle Eingaben müssen eigenhändig von den Kopisten geschrieben sein.

Im folgenden stellte ZIEGLER anhand von Folien mit ausgewählten Beispielen verschiedene Schreiber vor:

1. Kopisten, die bereits durch Jähns bekannt waren: Friederike **Koch** (Stichvorlage *Jubelkantate*); Gottlob **Roth[e]** (*Du bekränzend unsere Laren*, im Autograph nachträglich ergänzte Teile); Anton Bernhard **Fürstenau** (*Oberon*-Klavierauszug: jene Teile, die für den deutschen KLA benötigt wurden).
2. Durch Mitteilung der BSB München zugeordnet: Johann Anton **Steigenberger** (Kopie des Fagottkonzerts).
3. Carl Gottlob **Kretzschmar** (u. a. *Euryanthe*-Kopie mit Abrechnungsbeleg SBB)
4. Johann Gottlieb **Lauterbach** (u. a. Stichvorlage der Jubelouvertüre SBB)  
Gerade Lauterbach erschwerte durch sein sehr wechselhaftes Schriftbild (Text-Handschrift, Ziffern, Schlüssel, dynam. Bezeichnungen sehr inkonsequent) die Zuordnung. Die Kopenhagener *Preciosa*-Kopie macht sogar den Eindruck, hier wären zwei Schreiber am Werk gewesen. Vermutlich hat Lauterbach mindestens ein Familienmitglied an der Kopierarbeit beteiligt.
5. Weitere Dresdner Schreiber: Nicht alle Kopisten sind namentlich auszumachen. Vorerst wurden daher provisorische Namen vergeben: Dresden I (1. Messe und *Natur und Liebe*; es könnte möglicherweise Gutmacher sein); Dresden II (Madriider Kopie der 2. Messe); Dresden III (taucht nur dreimal gleich nach Webers Amtsantritt 1817 auf, z. B. *Yngurd*-Partitur in der Berliner Staatsoper; vermutlich handelt es sich um einen der Hofnotisten, da Weber zu dieser Zeit noch keine Kontakte hatte knüpfen können); Dresden IV (Stichvorlage Horn-Concertino).

STRUCK: Möglicherweise gab es beim Kopieren zwei Arbeitsvorgänge, dynamische Zeichen wurden evtl. nachträglich durch andere Hand ergänzt.

LANDMANN bestätigt, daß alle gezeigten Schreiber zur Dresdner Schule gehörig sind.

SCHWAB: Kann man sagen, ob unterlegte Texte gleichzeitig geschrieben wurden oder später?

ZIEGLER: Dies ist am Schriftbild oft nicht erkennbar, vermutlich wurde jedoch in zwei Arbeitsgängen notiert.

6. In Prag hat Weber drei namentlich bekannte Schreiber beschäftigt: **Bachmann, Hause** und **Rangel**. Bisher konnten diese Namen jedoch noch nicht mit den bekannten Schriftbildern in Verbindung gebracht werden, da es noch an Vergleichsmaterial fehlt. Vorläufig mit Prag I bezeichnet wurde ein Schreiber, von dem Partituren der Kantate *Kampf und Sieg* (Wien GdM) und des 2. Klavierkonzerts (SBB) überliefert sind.

7. Ende 1816 kam Weber bei der Ablieferung von Schlesinger zugesagten Stichvorlagen zeitlich sehr in Bedrängnis, so daß er offensichtlich einen Freund oder einen Schreiber mit der Anfertigung dieser Vorlagen betrauen mußte. Dieser Schreiber, dessen Partituren einen sehr unprofessionellen Eindruck machen (z. B. Taktvorzeichnung vor jedem System) wurde mit Berlin I bezeichnet (*Vier Temperamente*, SBB).

8. "Postume" Kopisten: In der Jähns-Sammlung gibt es drei Schreiber, die zu unterscheiden hinsichtlich Aussagen zur Zuverlässigkeit der Jähns-Kopien wichtig ist. Neben Jähns selbst sind es die provisorisch als Jähns-Kopisten I und II benannten Schreiber.

Jochim Veit: *Zur Bestimmung von Erstdrucken, zur Unterscheidung von Auflagen / Ausgaben*

Dr. Appel hatte wiederholt auf das Problem der Plattenmischung bei Schumann-Ausgaben hingewiesen. Dieses Problem betrifft auch Weber, es ist besonders gravierend bei populären Werken. Hinzu kommt, daß es für die eindeutige Bestimmung der Erstdrucke bei Weber bislang keinerlei Hilfsmittel gibt. So ist z. B. auch das Verlagsbuch von Schlesinger nur in der Frühzeit korrekt geführt worden, nach 1815 enthält es kaum noch Auflagedatierungen. Hierdurch und durch die mehrfache Wiederverwendung gleicher Plattennummern wird die Bestimmung der eigentlichen Erstdrucke erschwert, z. B. bei der 1. Klaviersonate op. 24, die 1812 mit der PN 52 bei Schlesinger zum Preis von 1 Rth 8 gr erschien.

Veit demonstrierte die Schwierigkeiten der Einordnung anhand von mehreren Exemplaren der vier Ausgaben dieser Sonate. Zwei dieser Ausgaben sind in den bewahrenden Bibliotheken als Erstdruck bezeichnet, zwei tragen den Zusatz: *Nouvelle édition revue et corrigé*. Eine dieser korrigierten Ausgaben war durch die Erwähnung des *Oberon* in einer Werkliste auf dem Titelblatt als postume Ausgabe zu erkennen. Auch die Plattennummer S. 52 in den beiden korrigierten Ausgaben läßt durch den Zusatz des »S« auf einen Druck nach Webers Tod schließen (das »S« in der Plattennummer wurde von Schlesinger vermutlich erst nach 1830 eingeführt). Diese beiden Ausgaben hätten somit als nicht von Weber beeinflusste keinen Quellenrang, wurden wegen der grundsätzlichen Erläuterungen zur Bestimmung von Drucken hier aber mit in die Betrachtung eingeschlossen.

Die Beantwortung der Frage, welcher der beiden von den Bibliotheken als Erstdruck bezeichneten Drucke der eigentliche ED ist, war nicht ganz einfach. Zwar ist ausnahmsweise in Schlesingers Verlagsbuch zwischen 30. November 1812 und 17. September 1814 die Höhe der (sehr geringen) einzelnen Auflagen belegt, bei der Bestimmung hilft dies aber kaum weiter.

Immerhin zeigt ein detaillierter Vergleich der beiden Ausgaben, daß eine der beiden (im Exemplar der SBB) durchgängig die gleichen Drucktypen verwendet, was in den bislang vorhandenen Exemplaren der anderen Ausgabe nicht der Fall ist. Außerdem sind einige der Platten dieser nicht homogenen Ausgabe in die spätere korrigierte Ausgabe übernommen worden – somit kann das SBB-Exemplar als der eigentliche ED identifiziert werden.

Allerdings – und das kompliziert die Sache – muß man bei der Frage der Übernahme solcher veränderten Platten sehr genau die Details beachten. So schien die Seite 7 der 2. Ausgabe zunächst mit den späteren Drucken identisch, erst eine Prüfung aller Details zeigte, daß die Seite aber in den späteren Drucken neu gestochen ist. In dem gerade frisch erworbenen Detmolder Exemplar der 2. Ausgabe war der Grund für diesen Neustich deutlich zu erkennen: ein Plattenriß, der sich im Dresdner Exemplar dieser Ausgabe erst andeutete.

Zu Fehlschlüssen verleiten kann auch die Verwendung der Typen. Der ED und die 2. Ausgabe verwenden z. B. für *forte* und *fortissimo* gerade, etwas gezackt aussehende, "ältliche" Drucktypen, die in den späteren Ausgaben durch kursive, "moderner" wirkende Typen abgelöst sind. Wenn in der 4. Ausgabe diese geraderen Typen plötzlich wieder auftauchen, könnte man zunächst annehmen, hier seien alte Platten wiederverwendet worden. Vielmehr konnten jedoch offenbar beide Typen sogar nebeneinander benutzt werden, wie die Seite 12 der 4. Ausgabe belegt.

Eine zusätzliche Überraschung zeigte ein Vergleich des Detmolder und Dresdner Exemplars der 2. Ausgabe: hier unterschieden sich beide Ausgaben bei Seite 14. Während Dresden noch die Stichplatte der alten Ausgabe übernimmt, ist im Detmolder Exemplar bereits eine Stichplatte dieser Seite benutzt, die dann auch in die 3. Ausgabe übernommen wurde – auch von daher bestätigt sich also, daß das Detmolder Exemplar ein jüngerer ist.

Es läßt sich also bei gewissenhafter Prüfung (möglichst am Original) durchaus eine Chronologie und Gewichtung der Ausgaben erstellen. (Weitere genannte Details müßten im Rahmen des Protokolls mit Beispielen wiedergegeben werden, um augenfällig zu sein.) Deutlich wurde in den Ausführungen, die lediglich einen ersten Eindruck der diffizilen Materie vermitteln wollten, daß stets mehrere Exemplare einer Ausgabe bzw. mehrere Auflagen zur Kontrolle herangezogen werden müssen, da nur so die Chance besteht, die jeweils früheste Auflage sicher zu bestimmen. Die an den Sonaten gesammelten, für die Weber-Forscher überraschenden Erfahrungen sollen die Herausgeber veranlassen, ähnliche Fälle unbedingt sehr sorgsam zu prüfen.

ALLROGGEN: Bei entstandenen Plattenrissen haben Restaurierungen stattgefunden, bei besonders starken Schäden wurden die Platten ausgetauscht.

FRENZEL vermutet, daß an umfangreicheren Ausgaben möglicherweise zwei Stecher zeitgleich gearbeitet haben könnten, so daß die Platten bereits im Erstdruck mit unterschiedlichen Typen gestochen wären.

LANDMANN mutmaßt, daß evtl. einige Platten oder Titel in Paris gedruckt worden sind, da Schlesinger enge Geschäftskontakte nach Paris hatte. Einige der gezeigten Titelblätter hätten "französischen Charakter".

ZIEGLER: Es könnte sein, daß Pariser Stecher evtl. in Berlin tätig waren, darauf deutet der Name *Janicot*, der bei einigen Schlesinger-Drucken als Stecher angegeben ist.

STRUCK: Möglicherweise kann man anhand der Korrekturen eine Chronologie erkennen.

GOLDHAN: Stecherwerkzeuge wurden nicht aus der Hand gegeben, jeder Stecher benutzte sein Handwerkszeug. Daher sind nachträgliche Korrekturen (auch nach Durchsicht der ersten Fahren,

also noch vor dem eigentlichen ED) möglicherweise in Typen ausgeführt, die vom sonstigen Bild abweichen. Bei Fehlerkorrekturen bestand allerdings stets die Gefahr, daß neue Fehler hineinkamen.

LANDMANN: Es kann auch aus Titelblättern etwas herausgeklopft worden sein (Preise, Adressen). Wenn Platten nur noch schlecht lesbar sind, darf man annehmen, daß sie abgenutzt waren.

ZIEGLER weist darauf hin, daß in der AskSam-Datei die Titelblätter zwar möglichst genau beschrieben sind, der Vergleich der Ausgaben untereinander aber nur in begrenztem Maße geleistet werden kann, da bei der Arbeit in den Bibliotheken selten alle Vergleichsmaterialien zur Hand sind; u. U. können sich hinter identischen Titelblättern und identischen Beschreibungen (Umfang, Format etc.) unterschiedliche Ausgaben verstecken. Die Herausgeber werden gebeten, die Recherchen anhand der gelieferten Kopien weiterzuführen.

### C. KRITISCHE BESTANDSAUFNAHME DER BISHER GELEISTETEN ARBEIT

Dr. Frank **Heidberger**: *Klarinettenkonzerte JV 109, 114, 118*

Generelle Vorstellung und Bewertung der Quellen:

Zu den beiden Konzerten gibt es je zwei Autographe, zu deren Chronologie vorerst keine eindeutige Entscheidung möglich scheint. Jähns' Einstufung der aus dem Familiennachlaß und dem Besitz Baermanns stammenden Exemplare als Autograph I und Autograph II sollte nicht als chronologische Abfolge angesehen werden. Von den Stimmen-Erstdrucken liegen momentan jeweils zwei Exemplare vor, die oberflächlich betrachtet identisch erscheinen, eine genauere Prüfung anhand der von Veit geschilderten Kriterien war aber noch nicht vorgenommen; nach dem bisherigen Eindruck scheinen die beiden Exemplare des Drucks jeweils identisch.

1. *Konzert*: Vergleich Autograph – Erstdruck (die Baermann-Bearbeitungen werden vorerst ausgeklammert):

Autographe: SBB und USA-Wc. Das Washingtoner Autograph (aus Baermanns Besitz) ist vermutlich eine Abschrift vom SBB-Exemplar (aus Webers Besitz). In Baermanns Exemplar sind dessen Einschübe (vgl. 1. Satz) enthalten.

Der Stimmen-ED entstand erst in großem zeitlichem Abstand; erst im Oktober 1822 sandte Weber die Vorlagen an Schlesinger (das Autograph datiert Mai 1811). Alles spricht dafür, daß das Webersche Exemplar (SBB) dem ED zugrunde lag. Zwischenstufen liegen leider nicht vor. Als Hauptquelle wird der (von Weber autorisierte) ED-st favorisiert.

2. *Konzert*: Es zeigt eine etwas andere Problematik. Autographe: USA: Pierpont Morgan Library NY (Baermanns Exemplar, bei Jähns A<sub>1</sub>); Autograph II: SBB-WFN (Webers Exemplar). Im 3. Satz des Baermann-Exemplars gibt es eine Änderung von der Hand Webers; diese Änderung wurde von CMvW jedoch nicht in sein Exemplar zurückübertragen. Die Frage ist, warum Weber in diesem Falle die "veraltete" Fassung für sich selbst behielt. Der ED der Stimmen vollzieht diese Änderung nicht mit, auch ihm lag also Webers Exemplar zugrunde. Das bestätigt sich auch bei einem detaillierteren Vergleich von Bogensetzung und Dynamik mit dem ED. Obgleich nicht sicher ist, wann Weber die Stichvorlage an Schlesinger gab, kommt auch hier der ED als Hauptquelle in Betracht.

ZIEGLER: Beide Klarinetten-Konzerte und das Fagottkonzert wurden gleichzeitig an Schlesinger geschickt und erschienen nahezu zeitgleich (als opp. 73, 74, 75). – Bei den nachträglichen

Veränderungen im Autograph Baermanns stellt sich die Frage: Muß diese Änderung nach den ER in den Anhang, oder würden Sie sie doch in den Haupttext nehmen?

HEIDLBERGER: Ich würde hier rigoros verfahren: Weber hat die Sache so zum Druck gegeben; die nicht berücksichtigte eigene Änderung gehört also in den Anhang.

STRUCK: Frage, ob bei späteren Stimmen-Auflagen des 2. Konzerts die Korrektur im Baermann-Expl. berücksichtigt worden ist, oder ob es noch eine weitere Stichvorlage gibt, in der die Korrektur evtl. rückgängig gemacht worden ist? Denkbar ist doch nach den bisherigen Erfahrungen auch, daß Weber jeweils noch eine Partitur als "**Archiv-Exemplar**" hergestellt hat, dagegen die jetzt in seinem Besitz befindliche als Stichvorlage benutzte, die er von Schlesinger zurückerhielt. Weiß man, ob Weber gelegentlich vom Verleger Manuskripte zurückgefordert hat? ZIEGLER: Die Stichvorlagen scheinen generell im Besitz der Verleger verblieben zu sein, Gegenbeispiele sind nicht bekannt.

HEIDLBERGER: Auszuschließen ist die Existenz solcher "Archiv-Exemplare" nicht, aber es bleibt doch reine Spekulation.

VEIT: Eintragungen über Beendigung eines Satzes oder Werks im Autograph müssen sehr vorsichtig behandelt werden, sie gelten meist für die Komposition des Werks, nicht aber für die Niederschrift der Reinschrift und dürfen somit nicht kritiklos zur Datierung der Quelle herangezogen werden. So ist im Arbeitsexemplar des *Abu Hassan* (Darmstadt LHB) die Datierung der Sätze lückenhaft, für die Reinschrift hat Weber dann aber die Daten ergänzt.

DEL MAR: Frage, ob Änderungen im Baermann-Exemplar authentisch sind, wenn sie von Weber nicht in den ED übernommen sind?

HEIDLBERGER meint, der ED sei authentisch, obgleich keine Korrekturarbeit Webers bekannt ist. Korrekturabzüge wurden im TB oder in Briefen nicht vermerkt.

ZIEGLER: **Korrekturen durch Weber selbst** sind 1814-1816 dokumentarisch nachweisbar, in der Spätphase nicht mehr. – Man muß auch bedenken, daß erhaltene Stichvorlagen doch sehr viel sorgfältiger ausgezeichnet waren als die quasi als bloßes Erinnerungsgerstü gedachten "Archivexemplare" Webers. Nur haben wir in diesem Falle die Stichvorlagen nicht, dennoch sollte man davon ausgehen, daß Abweichungen des (autorisierten) ED vom Autograph durchaus auf die Stichvorlage zurückgehen.

DEL MAR: Frage, ob Weber **Belegexemplare** vom Verlag bekommen hat?

ZIEGLER: In den meisten Fällen sind Belegexemplare vom Verleger an Weber dokumentiert, in diesem Falle allerdings nicht.

STRUCK: Beim Klarinettenquintett gibt es eine Auflage *corrigé par l'auteur*. Ob die Änderungen dabei wirklich auf Weber zurückgehen, ist fraglich. Soll man in diesem Falle nicht das Autograph dem Druck als Hauptquelle vorziehen? Allerdings muß man jeweils im Einzelfall prüfen, ob Abweichungen sinnvoll sind und auf eine Überwachung des Druckvorgangs durch Weber zurückgehen können und sollte nicht einfach bei Zweifeln blind auf den Status des frühen Autographs zurückgreifen, indem man behauptet, alles andere sei nur Hypothese.

GOLDHAN: Nach seinen Beobachtungen hat Weber bei Korrekturen während des Sticks zwar inhaltliche Änderungen vorgenommen, jedoch wirkliche Druckfehler meist übersehen.

HEIDLBERGER beendet sein Referat mit Hinweisen auf Abweichungen bei Takt-, Tempo- und Charakterangaben am Beispiel der langsamen Sätze beider Konzerte, die er vor dem Hintergrund der musikalischen Faktur des Satzes betrachtet. Die hinzugekommenen Bezeichnungen im ED könnten (vgl. Hinweis Veit auf Parallelfälle) darauf hindeuten, daß hier eine Zwischenstufe vorhanden war, die inzwischen verloren ging, d. h. eine eigentliche Stichvorlage, die diese Bezeichnungen enthielt. (Zu einer detaillierteren Darstellung der Probleme der langsamen Sätze

vgl. Heidlbergers Beitrag: *Die langsamen Sätze der Klarinettenkonzerte Carl Maria von Webers: Werk – Edition – Interpretation*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 162-200.)

Matthias Schäfers

*Zweites Klavierkonzert JV 155*

Die Quellen konnten noch nicht im Original eingesehen werden. Die Quellenlage scheint relativ übersichtlich zu sein. Es gibt 4 Quellen: 1. die autographe Reinschrift; 2. eine Kopistenabschrift mit Zusätzen von CMvW; 3. ED der Stimmen; 4. zwei Seiten eines Partitur-Fragments (kein Autograph!) mit den ersten 20 Takten des Kopfsatzes (vermutlich ohne Quellenrang).

Die Abfolge der Quellen nach Schäfers: Autographe Reinschrift – Kopie (Stichvorlage) – Stimmen-ED. Während das Autograph nur sparsam mit Vortragsanweisungen versehen ist, wurde die Abschrift (SBB) reicher ausgezeichnet, so daß diese als Hauptquelle zu bewerten sei. Der Schreiber der Kopie "Prag I" überliefert den Text des Autographs, die zusätzlichen Vortragsanweisungen sind von CMvW hinzugefügt. Es gibt im TB Angaben vom Februar 1814 über die Kopie und Korrekturen in Prag, möglicherweise handelt es sich bei Quelle 2 sogar um die dort vermerkte, später an Schlesinger übersandte Stichvorlage. Im Spätherbst sind in einem Brief auch Korrekturen an den Fahnen in Berlin erwähnt, ohne daß das Werk einzeln genannt ist. Weber schreibt hier allerdings: *Dazu giebt es so vielerley langweilige Geschäfte die Zeit freßten und doch nichts heißen, z: B: die Correctur, von meinen Sachen die hier gestochen werden besorgen ppp* (Brief an Caroline Brandt vom 3. September 1814), was darauf deutet, daß er diesem Vorgang nicht allzugroße Bedeutung zumaß. Der ED scheint jedoch sehr unzuverlässig zu sein, da sehr viele Abweichungen enthalten sind. Da dies besonders bei *colla- parte*-Stellen und Vortragsbezeichnungen der Fall ist, scheint der Stecher sehr unzuverlässig gearbeitet zu haben.

ZIEGLER: Die Berliner Kopie sollte dann doch als Hauptquelle betrachtet werden (Schäfers: Ja), vom Erscheinungsbild könnte sie als Stichvorlage angesehen werden; dies behauptet auch Jähns, allerdings ist seine Aussage bislang sonst nicht zu stützen.

SCHÄFERS: Eine **Wertung der Abweichungen des ED** von der Stichvorlage bzw. Autograph ist kaum möglich, da der Stecher eben sehr unsauber arbeitete – auch das spricht gegen die Wahl des ED als Hauptquelle, läßt aber gelegentlich daran zweifeln, ob Quelle 2 die Stichvorlage war.

STRUCK: In Stichvorlagen sind Seitenwechsel vom Stecher oft nur durch kleine, in der Kopie nicht sichtbare ("gestichelte") Eindrücke angegeben, das sollte am Original geprüft werden.

SCHÄFERS: Es ist ja doch keine Partitur gedruckt worden, sondern Stimmen: Sind dann Seitenwechsel in jeder einzelnen Stimme verzeichnet?

ZIEGLER: Im Extremfall ist sogar nach dem Schlußstrich jeden Satzes angegeben: soundsoviel Platten à soundsoviel Zeilen. Seitenwechsel und oft auch Zeilenwechsel sind angegeben, jedenfalls aber die Endsumme.

STRUCK: Das Werk wurde doch aufgeführt, bevor es gedruckt wurde, d. h. es existierten Stimmen. Dann spricht doch nichts dagegen, daß nach den Stimmen gestochen wurde.

SCHÄFERS: Aus einem Briefbeleg geht eindeutig hervor, daß Weber als **Stichvorlage eine Partitur** nach Berlin sandte.

DEL MAR: Man hat mir gesagt, daß niemals eine Partitur Grundlage für einen Stimmen-ED war. Ist diese These richtig?

STRUCK: Für Brahms trifft das nicht zu. Die Partitur wird aus einer Partitur gestochen, die Harmoniestimmen werden oft aus vorhandenen handschriftlichen Stimmen gestochen, die Streicher dagegen sind nach Probeabzügen der Partitur hergestellt.

ZIEGLER: Nein, bei Weber sind alle bekannten Stichvorlagen zu Stimmen-Erstdrucken in Partiturform erstellt.

DEL MAR: Oft – etwa bei den Klarinettenkonzerten – ist die Stichvorlage nicht erhalten, und der Editor besitzt nur das Autograph und den ED ohne die vermittelnde Stufe. Sind Ergänzungen oder Änderungen im ED dann als vom Komponisten autorisiert zu betrachten? Ein Kopist kann eigentlich nur die Komponistenhandschrift mißverstehen, d. h. er macht Abschreibefehler, fügt aber niemals etwas hinzu.

Joachim Veit: *Sinfonien JV 50 und 51*

Veit gibt zunächst einen kurzen Überblick über die Quellenlage zur 1. Sinfonie:

Erhalten sind: 1. die autographe Partitur (Privatbesitz); 2. die Abschrift in Paris BN (der 3. Satz fehlt hier, die Kopie stammt wahrscheinlich aus dem Umkreis Gottfried Webers), sie überliefert noch die Ur-Fassung, die im Autograph überklebt wurde. Es muß laut TB jedoch noch eine Stichvorlage als Zwischenschritt zum Druck gegeben haben. Eine handschriftliche Partitur und Stimmen existierten vermutlich für die ersten Aufführungen in Schlesien, für Mannheim, Darmstadt (1811), München (sämtlich verloren). 3. Der Stimmen-ED mit PN 3162 ist bislang nur in einem Exemplar der Lippischen Landesbibliothek nachgewiesen, eine zweite, verbreitetere Ausgabe trägt die PN 4036. Mit dieser PN wurde dann auch ein späterer Neustich versehen, der in dann nochmals neu aufgelegt wurde und lediglich auf dem Titelblatt einen veränderten Zusatz (*Edition Originale*) trägt.

Das Kompositionsautograph hat etliche Streichungen und Überklebungen. Die überklebten Stellen sollen evtl. bei der geplanten Restaurierung in der SBB entfernt werden, dann ist auch erst eine längere, wegen der zahlreichen Korrekturen in etwas hellerer (im Film aber nicht unterscheidbarer) Tinte unumgängliche Einsichtnahme möglich. Für einige Details, in denen sich der Stimmenerstdruck und die späteren Ausgaben unterscheiden, gibt Veit Beispiele. In einer Rezension von Gottfried Weber sind Fehler im ED erwähnt. In den späteren Auflagen / Ausgaben sind diese Fehler jedoch kaum korrigiert. Demonstriert wird auch, daß die Unterscheidung von bloßer Titelaufgabe und Neustich einen sehr sorgfältigen Vergleich der Kopien voraussetzt.

Es stellt sich die Frage: Darf man den ED als Hauptquelle nehmen, wenn die Stichvorlage verloren ist, das Autograph aber erhalten? Zu fragen ist auch, ob Weber die zweite Ausgabe wirklich überwacht hat, da sie trotz Gottfried Webers Kritik die meisten Fehler beibehält.

Von der zweiten Sinfonie gibt es nur einen postumen, relativ fehlerhaften Druck bei Schlesinger, deshalb bleibt hier in jedem Fall das Autograph Hauptquelle.

Oliver Huck *Schauspielmusiken*

Zunächst gab Huck anhand von Folien einen Überblick über den Werkbestand, da es sich um eine größere Gruppe von Kompositionen (24 Werke) handelt (Übersicht, der Chronologie von Webers Wirkungsstätten folgend; vgl. dazu auch *Weberiana*, Heft 4, 1995, S. 32-33): *Turandot*



fällt in die Stuttgarter, *Der arme Minnesänger* in die Münchener Zeit; es folgen Werke, die während seiner Tätigkeit in Prag entstanden sind, und schließlich eine große Gruppe von Werken, die während Webers Kapellmeistertätigkeit in Dresden komponiert wurden, wobei es einzelne Kompositionen gibt, die ihrer Bestimmung nach aus diesem Kontext herausfallen. *König Yngurd* (WeV F.8) und *Preciosa* (WeV F.22) waren Auftragswerke für den Berliner Intendanten Graf Brühl, die zugleich auch in Dresden und vielen anderen Städten aufgeführt wurden, und die Musik zu *Carlo* (WeV F.20) erlebte eine einzige Einstudierung in Berlin.

Vier Werke müssen als komplett verloren gelten (WeV F.3, 4, 9, 18). Bereits Jähns konnte sie nicht nachweisen, und auch heute ist wenig Hoffnung, daß sie wiederentdeckt werden. Hinzu kommt *Diana von Poitiers* (WeV F.7), deren Musik nur teilweise erhalten ist – Weber hat nachweislich zwei Lieder komponiert, nur eins ist erhalten.

Neben den Verlusten gibt es bei einigen Werken Echtheitsprobleme, die natürlich vor Veröffentlichung der Werke geklärt werden müssen. Die Musik zu *Donna Diana* (WeV F.10) ist ein besonders schwieriger Fall: Bei Jähns ist die Musik unter zwei Nummern geführt: JV 220 (achtaktiges Duett für 2 Gitarren) und JV Anh. 97 (insgesamt fünf Stücke, zwei davon wurden bereits von Jähns Adalbert Gyrowetz zugewiesen, vgl. JV Anh. 119). Weitere Stücke sind: ein Trio für Gitarre, Flöte und Bratsche, ein Marsch für 3 Trompeten und ein Duett für zwei Gitarren. Davon lassen sich zwei eindeutig anderen Komponisten zuweisen, das Trio lag bereits 1811 gedruckt als Komposition von Leonard de Call vor. Schwieriger liegt der Fall beim Duo JV Anh. 97 (dort als *Romanze* bezeichnet). Ein Druck von 1824 (7 Jahre nach der Erstaufführung des Schauspiels!) überliefert das Werk als Komposition von Josef Küffner. Da allerdings nicht sicher ist, ob diese Komposition bereits bei der Aufführung 1817 Verwendung fand, kann man annehmen, sie sei nachträglich in die Bühnenmusik eingelegt worden. Bestätigt wird diese Vermutung dadurch, daß die Regieanweisungen im Drama nicht mit der Zahl der Musikstücke übereinstimmen. Die zusammenhängend überlieferten Musikstücke wurden offensichtlich nicht gleichzeitig bei Aufführungen verwendet. Es ist naheliegend anzunehmen, daß die Dresdner Handschriften nach dem Druck von 1824 entstanden sind. Zudem hätte der kompositorisch produktive Küffner wohl kaum ein Werk Webers zu dessen Lebzeiten als eigene Komposition ausgegeben.

ZIEGLER: Gibt es Datierungen der beiden Gyrowetz-Kompositionen, um evtl. Rückschlüsse ziehen zu können?

HUCK: Eine Einsichtnahme in diese Werke in Wien steht noch aus.

Nach allen bisherigen Indizien kommt eher Küffner als Komponist in Frage als Weber, zumal Küffner zahlreiche Kompositionen Webers (immer mit dessen Namensangabe) in Bearbeitungen veröffentlicht hat. Zum Marsch für 3 Trompeten gibt es bisher keine neuen Erkenntnisse. Stilistische Betrachtungen führen hier nicht weiter (auskomponierter C-Dur-Dreiklang), die große Zahl von Fehlzuschreibungen im Falle der *Donna Diana* berechtigt jedoch, auch hier Weber als Komponisten in Frage zu stellen. An der Echtheit des Duos JV 220 ist nicht zu zweifeln, da Jähns das heute verlorene Autograph noch einsehen konnte. Bei den andern Kompositionen gibt es keinen Grund anzunehmen, daß sie von Weber stammen, zumal es keine Tagebuchnotizen oder ähnliche Belege für diese Kompositionen gibt.

Weitere Echtheitsprobleme stellen sich bei der Musik zu *Das Haus Anglade* (WeV F.14). Die Webers Tanz und Gesang (JV 227) vorausgehende Ballettmusik (JV Anh. 86) wurde erst 1822 zusammengestellt. Jähns bezeichnet jedoch das *Andantino*, das mit einer 12taktigen Modulation zum Tanz überleitet, als Komposition Webers. Die von Jähns nachgewiesene motivische

Übernahme spricht jedoch keineswegs für die Autorschaft Webers, sie könnte ebenfalls auf den Arrangeur der Ballettmusik zurückgehen.

Zu *Sappho* (WeV F.16) komponierte Weber laut TB nur einen Chor. Die daneben überlieferte Harfenbegleitung zu Sapphos Monolog hielt Jähns für unecht (JV Anh. 87), Hirschberg veröffentlichte sie als Weber-Komposition.

Schwierigkeiten bereitet auch die Ouvertüre Es-Dur zu *Lieb und Versöhnen* (WeV F.5 = JV Anh. 60). Jähns mutmaßte eine neue Komposition; eigentlich kann aber nur die Konzertsfassung der Ouvertüre zu *Peter Schmoll* gemeint sein. Für die Komposition einer neuen Ouvertüre gibt es keine Belege.

Es folgte ein Überblick über die Quellenlage (Folie). Leider hat sich zu den Schauspielmusiken mit Ausnahme des *König Yngurd* in Berlin kein originales Aufführungsmaterial erhalten. In Dresden war es teilweise schon zu Jähns' Zeiten unauffindbar. Dadurch ergibt sich bei vielen Werken ein wenig befriedigender Quellenbefund. Autorisierte Quellen fehlen bei *Lieb und Versöhnen* (WeV F.5): Es ist nur ein Druck aus der Mitte der 1830iger Jahre erhalten; dabei dürfte hier die Urschrift infolge diplomatischer Übernahme der handschriftlichen Vorlage noch durchscheinen.

Oft sind nur noch Abschriften von Jähns oder dessen Kopisten greifbar, das betrifft das Duo zu *Donna Diana* (WeV F.10), Nr. 9 aus der Musik zu *Heinrich IV.* (WeV F.15; dagegen sind Nr. 1-8 im Autograph erhalten), *Sappho* (WeV F.16), *Lieb um Liebe* (WeV F.19; hier ist das Autograph unvollständig, Nr. 1-3 sind nur in Abschriften aus Dresdner Theaterquellen vorhanden); *Carlo* (WeV F.20; ein autographischer Entwurf hat sich in der Gedenkstätte Hosterwitz nach langem Suchen angefundnen): hierzu existieren drei postume Kopien der vollständigen Fassung, wobei die Wiener Quelle von der Berliner Quelle abgeschrieben sein muß; die Dresdner muß dagegen nach einer anderen Quelle angefertigt sein, da sich dort Eintragungen befinden, die nicht aus der Berliner Quelle stammen können. Zu *Sagt, woher stammt Liebeslust* (WeV F.23) sind nur zwei postume Kopien überliefert, wobei die Wiener von der Berliner Kopie abgeschrieben ist.

Generell ist zur Quellenlage zu sagen, daß es wenige zeitgenössische Drucke gibt, wobei es sich fast ausschließlich um Lieder aus Schauspielmusiken handelt, die Weber in Liedersammlungen integriert hat. Das ist der Fall bei WeV F.2 = 3 von 4 Liedern in op. 25; WeV F.6 = in op.47; WeV F.17 = in op. 71; WeV F.7 als Beilage zum *Freimüthigen* (dieselbe Platte wurde dann von Schlesinger für die selbständige Ausgabe mit Zusätzen versehen); WeV F.8 Monolog im *Morgenblatt für gebildete Stände*; WeV F.11 dem Erstdruck des Textes als Anh. in Partitur beigegeben. Eine Ausnahme bildet die Musik zu *Turandot* (WeV F.1), die komplett im Stimmensatz bzw. die Ouvertüre im Klavierauszug bei Schlesinger erschienen ist.

Wenn man die Lied-Drucke betrachtet und sie mit autographen Quellen vergleicht, fällt auf, daß die Drucke, die generell mehrere Jahre nach der Komposition und Erstaufführung der Schauspielmusik entstanden sind, eine ganze Reihe von Abweichungen aufweisen. Beispiele führte Huck an aus: *Der arme Minnesänger* (Gröbenschütz & Seiler 1812): Vergleich mit dem Autograph; *Bach Echo und Kuß* (Schlesinger); *Gordon und Montrose* (Schlesinger) – Stichvorlage – Druck als Beilage zur *AMZ* 1829.

Bei all' diesen Liedern aus Schauspielmusiken, die Weber in Liedersammlungen integriert hat, sind zwei Stadien zu unterscheiden: 1. die Behandlung im aufführungsgeschichtlichen Kontext als Schauspielmusik, 2. die Behandlung als eigenständige Liedfassung, die in der Gesamtausgabe nicht im Band Schauspielmusik sondern bei den Sololiedern abgedruckt werden

sollte. Meistens überarbeitete Weber die Begleitung (Klavier für die Druckfassung, nie jedoch für Theatermusik).

Abschließend erörterte Huck noch einige Probleme, die sich generell bei der Gattung Schauspielmusik ergeben. Innerhalb der neueren Gesamtausgaben gibt es sehr wenige Vergleichsmöglichkeiten, wie man mit dieser Gattung umgeht. Meistens sind es große Werke, seltener Werke mit wenigen Einzelnummern. Die ER der WeGA sehen vor, die Werke im szenischen Zusammenhang zu edieren, was auch sehr sinnvoll ist, denn in vielen Fällen läßt sich nur so zeigen, wie die Musik in der Aufführung "funktioniert" hat. Das hat Konsequenzen für die Darstellung, z. B. beim Lied zum *Abend am Waldbrunnen*. Es macht wenig Sinn, es als Strophenlied abzdrukken, da die Strophen nicht nacheinander gesungen wurden, sondern in den szenischen Ablauf integriert waren. Bei *König Yngurd* gab es unterschiedliche Textbearbeitungen für Dresden und Berlin, beide sind verschollen. Den originalen Text kann man für die Ausgabe nicht verwenden, da er nicht direkt mit Webers Musik korrespondiert. Dramen sind zumeist nicht in modernen Textfassungen greifbar, außer bei Grillparzers *Sappho* und Shakespeares *Kaufmann von Venedig*. Hier wird es sinnvoll sein, da keine Aufführungsmaterialien vorhanden sind, diese Texte abzdrukken.

ALLROGGEN: Welche Shakespeare-Übersetzung wurde z. B. beim *Kaufmann von Venedig* in Prag oder Dresden gespielt?

HUCK: Eine überarbeitete Schlegel-Tieck-Fassung (5. Akt gestrichen), die Bühnenfassung wurde aber nicht gedruckt.

Bestimmte Texte sollten komplett abgedruckt werden, vor allem die zu Festspielen, denn sie sind nur mit Webers Musik erklungen. Das betrifft *Weinberg an der Elbe* (WeV F.11); *Liebe um Liebe* (WeV F.19), *Den Sachsensohn vermählet heut* (WeV F.24), *Lieb' und Versöhnen* (WeV F.5). Letzteres ist keine Huldigungsmusik, sondern ein patriotisches Siegespiel, von dem sämtliche Aufführungen mit Webers Musik erfolgt sind. Gubitz hat diese Musik als exklusiv zu seinem Drama gehörig betrachtet und auch drucken lassen. Hinzu kommt, daß diese Texte relativ kurz sind (ca. 20 Druckseiten). Bei allen anderen Werken sollten nur die Szenen abgedruckt werden, in denen Webers Musik erklungen ist.

Ein weiteres Problem ist, daß der szenische Zusammenhang zwischen Text und Musik nicht immer zu rekonstruieren ist. Beim *Armen Minnesänger* ist das 4. Lied nicht von Kotzebue gedichtet. Die Position des Liedes ist unklar, vermutlich handelt es sich um eine Abschlußmusik, da alles, was im Schauspiel verhandelt wurde, aufgegriffen ist. Bei *Donna Diana* gibt es besondere Schwierigkeiten: Regieanweisungen gehen, wie schon angedeutet, mit den vorhandenen Musikstücken nicht auf. Die Vermutung, daß die ganze Musik nicht gleichzeitig benutzt wurde, hat auch Konsequenzen für die Position des mit Sicherheit Weber zuzuschreibenden Duos. Beim *Nachtlager von Granada* zitiert Kind im Textdruck eine Ballade (mit einer Strophe) aus einem Balladendruck von Friedrich August Ursinius, die ursprünglich 26 Strophen hat. Die einzige musikalische Quelle hat zwei Strophen, aber nicht im Sinne eines Strophenliedes, das Lied hat eine a-b-a-Form. Da Kind nur "anzitiert", kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, wieviele Strophen eigentlich gesungen wurden. Ein ähnliches Problem stellt sich bei Grillparzers *Sappho*. Der Text des Chores von Weber kommt so im Drama nicht vor, es ist nicht klar, von wem der Text stammt, und seine Position innerhalb der Szene ist nicht eindeutig zu klären.

Ein neuerliches Problem ist aufgetaucht, als sich endlich der Text zu Georg Friedrich August Blankensees *Carlo* gefunden hat. Die Zahl der Dialogblöcke stimmt nicht mit den Vor-

Zwischen- und Nachspielen des *Agnus Dei* überein, so daß die Einbettung in den szenischen Zusammenhang auch hier Schwierigkeiten bereitet.

ALLROGGEN: Bei WeV F.16 ist Fürstenau der Schreiber der überlieferten Quellen, falls ich das richtig behalten habe?

HUCK: Ja, aber nicht Anton Bernhard, sondern Moritz Fürstenau.

ZIEGLER: Aber nicht als Schreiber, sondern als Vermittler. Die Handschrift besorgte ein Kopist.

HUCK: Die Quellen aus dem Theaterarchiv, die in den Jähns-Nachlaß eingegangen sind, sind z. T. schon in Dresden kopiert worden.

ZIEGLER: Könnte man im Falle, in dem drei **postume Abschriften** überliefert sind, wobei nur die Dresdner Szenenanweisungen aufweist, nicht auch vermuten, daß die Berliner nach der Dresdner unter Auslassung der Anweisungen entstanden ist?

HUCK: Es ist schwierig, denn die Berliner Handschrift hat Jähns von Teichmann erhalten, der ja Theatersekretär war. Das Stück ist nur in Berlin und nicht in Dresden aufgeführt worden, deshalb ist es so schwierig zu entscheiden, nach welcher Quelle die Dresdner Fassung gemacht worden sein kann, noch dazu stammt sie aus dem späten 19. Jh. Die Teichmann-Quelle ist mit Sicherheit näher am Aufführungsmaterial und dadurch die wichtigere Quelle.

DEL MAR erbittet nochmals das bereits gezeigte Folien-Beispiel zur überlieferten Stichvorlage der Ballade zu *Gordon und Montrose*. Hier erklärt sich eine Änderung im ED (Lieddruck bei Schlesinger op. 47/3) aus einem Schreibfehler in der Stichvorlage. Hätten wir die Stichvorlage nicht, würden wir vielleicht sagen, daß dort eine sehr interessante Änderung vom Komponisten vorliege. Könnten wir sagen, wir hätten die falsche Möglichkeit gewählt?

HUCK: Das Problem ergäbe sich bei diesem Stück, hätten wir nicht den postumen AMZ-Druck, der nach Webers Reinschrift für den Textdichter Reinbeck angefertigt wurde. Wir hätten dann nur die Stichvorlage und den Erstdruck und keine Quelle mehr, die diese frühe Fassung dokumentiert; man würde sagen, in der Stichvorlage ist ein Punkt zuviel. Hier läßt sich das Problem zwar lösen, in vielen anderen Fällen nicht.

DEL MAR: Es ist sehr gefährlich und man braucht viel Fantasie, wenn die Stichvorlage verloren ist, um zu entscheiden, ob der ED fehlerhaft ist oder eine vom Komponisten gewollte Änderung wiedergibt.

HUCK gibt ein weiteres Beispiel zu *Diana von Pottiers*: Bei den beiden überlieferten Drucken stellt sich die Frage, ob man eher der nicht sehr zuverlässigen Schlesingerschen (zuerst im *Freimüthigen* und dann einzeln erschienen) oder der postumen Ausgabe (Friese) trauen sollte, von der man nicht einmal weiß, nach welcher Quelle sie gemacht sein könnte. Beide weichen in der Akzidentiensetzung stark voneinander ab. Man kann dabei zur Unterscheidung nicht unbedingt mit dem **Terminus Fehler** argumentieren, denn die Musik ist ein bißchen altertümelnd angelegt und will einen Minnesänger- und Bardenton imitieren – wenn also eine Phrase in Dur beginnt und in Moll endet, kann man nicht sagen, daß das *falsch* ist.

DEL MAR: Im vorigen Beispiel gab es eine Änderung, von der Sie behaupten, sie sei in der Stichvorlage gemacht worden, obwohl diese nicht mehr existiert. Woher nehmen Sie die Sicherheit?

HUCK: Ich bin unbedingt dafür, den autographen Text zu edieren, denn das ist der Text, der bei der Aufführung benutzt wurde; die Liedfassungen sind Jahre später für die Publikation innerhalb einer Liedersammlung entstanden. Sie haben also mit der ursprünglichen Bestimmung nichts mehr zu tun. Wie diese Abweichung entstanden ist, dafür gibt es eine ganze Reihe von Möglichkeiten; vielleicht hat jemand gesehen, daß im Autograph oder einer Quelle, die nach dem Autograph entstanden ist, ein Fehler ist und versuchte, ihn auf mehr oder weniger

fantasievolle Weise zu berichtigen. Ob es Weber selbst war, der Kopist oder der Stecher, wird sich wahrscheinlich nicht entscheiden lassen. Klar ist nur, der ED ist autorisiert, aber ob er so gewollt ist, läßt sich nicht eindeutig beweisen. Weber hat eine zusätzliche Klavierbegleitung arrangiert, die es nur zu dieser Lied-Fassung gibt, die von der Fassung des Autographs abweicht. Insofern ist hier klar, daß mehrere Zwischenstufen existierten, und damit auch naheliegend, daß Weber hier selbst eingegriffen hat (bei der Klavierfassung).

ZIEGLER: Sind die **Klavierfassungen** generell wirklich von Weber?

HUCK: In diesem Fall ja, denn er schreibt im TB, daß er die Lieder für Gröbenschütz arrangiert hätte für Klavier.

ZIEGLER: Verdienen sie dann nicht eigentlich im Werkverzeichnis eine eigene Nummer, denn ihre Funktion wandelt sich von der Schauspielmusik zur selbständigen Liedkomposition, die Besetzung vom Gitarren- zum Klavierlied? Dadurch ergäben sich größere Änderungen in der Gruppe *Sololied* des WeV.

HUCK: Das ist sicherlich ein Problem, denn hier tritt als äußeres Merkmal die Klavierfassung hinzu. Die Klavierfassung ist nur im Druck überliefert. Weber hat 1812 dieses Lied auch für Klavier arrangiert und hat es mit beiden Begleitungen dem Verleger übergeben. Es gibt jedoch keine Zwischenstadien, keine Stichvorlage, nur das Autograph mit der Gitarrenfassung und den Druck mit beiden Fassungen. Die Lieder mit Gitarre sind in einer "Pseudo-Partitur" abgedruckt.

ALLROGGEN: Es gibt also keinen selbständigen Druck der Gitarrenfassung?

HUCK: Nein. – Ein weiteres Beispiel sind Fassungen für Harfe bzw. Klavier. Spricht man hier auch von zwei Fassungen oder nicht? Die Situation ist bei den einzelnen Stücken unterschiedlich. STRUCK unterstreicht die Wichtigkeit des Vorhandenseins von Zwischenstadien. Wenn sie fehlen, sei es um so wichtiger, 1. an der Arbeitsstelle einen Erfahrungspool zu bilden, was es in Stichvorlagen an Revisionen gibt, und 2. eine Fehlersystematik zu erarbeiten und den Herausgebern zur Verfügung zu stellen, damit dadurch die Sicherheit in der Entscheidung wächst.

ALLROGGEN: Die Frage der Eigenständigkeit von Klavierfassungen ließe sich in diesem Einzelfall dadurch lösen, daß man dem ED auch in der äußeren Anordnung folgt, sozusagen die Alternative auf einen Blick liefert.

HUCK: Es sind im wesentlichen zwei Stücke: *Der arme Minnesänger* und *Bach, Echo und Kuß*, bei denen die Klavierfassungen auf dem autographen Blatt von Weber mit "drangequetscht" sind. (vgl. hierzu auch: Oliver Huck, *Für das »undankbarste und ärmste aller Konzertinstrumente«? – Zu Carl Maria von Webers »Gitarrenliedern«*, in: *Weber-Studien*, Bd. 1, S. 173-196.)

Frank Ziegler

*Preciosa JV 279*

Verständlich ist, daß die Quellenlage bei solchen Schauspielmusiken schlecht ist, bei denen es nur wenige Aufführungen gab; daß es sich allerdings bei *Preciosa* ähnlich verhält, ist sehr erstaunlich. *Preciosa* war bis zum Anfang unseres Jahrhunderts landauf und landab ständig auf dem Spielplan, so läge also eigentlich der Schluß nahe, daß sich zahlreiche Aufführungsmaterialien hätten erhalten müssen – das ist leider nicht der Fall.

Zur Edition des Textes: *Preciosa* ist eine so umfangreiche und textgebundene Schauspielmusik, daß in diesem Einzelfall der Text komplett in die Edition übernommen werden soll. Es gibt vom Textautor Pius Alexander Wolff kein autographes Material, abgesehen von einem Blatt

im Wolff-Nachlaß (Privatbesitz) mit einem Monolog des Don Alonzo (der männlichen Hauptperson), der nicht zur Berliner Fassung gehört. Die Suche nach dem Nachlaß hat insofern nicht zum gewünschten Erfolg geführt. Wolff hat sein Drama ständig umgearbeitet. In der ersten Fassung – noch ohne Musik von Weber – fiel es auf allen Bühnen durch. Danach arbeitete Wolff das Drama für Berlin grundlegend um. Für die Berliner Fassung schrieb Weber seine Schauspiel-Musik. Es gab auch danach noch Text-Umarbeitungen bzw. -Ergänzungen, z. B. ein erst nach der Uraufführung für Berlin geschriebenes Melodram.

Es gibt drei Textquellen, die erste ist nur ein Teilabdruck, der direkt mit der Berliner Uraufführung in Zusammenhang steht: Er erschien in der *Zeitung für die elegante Welt* (2 Szenen aus dem 2. Akt) – dies reicht als Textquelle nicht aus, ist aber als erste gedruckte Quelle dieser Fassung von Interesse. Ferner liegen zwei vollständige Ausgaben vor: zum einen in den *Dramatischen Spielen Berlin 1823* (sie gilt als Hauptquelle, da sie von Weber selbst empfohlen wurde) und zum anderen in der *Deutschen Schaubühne*, Bd. 2, Wien 1824. Die Editionen sind bis auf orthographische Abweichungen völlig gleich. Weiterhin gibt es eine handschriftliche Quelle im Reiss-Museum in Mannheim, die noch einzusehen ist.

Zur Musik ist das Autograph im WFN erhalten geblieben, es handelt sich um eine typische Reinschrift Webers, die bis auf ein Jahr genau zu datieren ist. (Wie schon von Veit erwähnt, sind Daten in den Autographen Kompositionsdaten, nicht aber Hinweise, wann die Abschrift entstand). Datierungshilfe ist die von Weber nach der Uraufführung nachkomponierte Nummer. Sie wurde nachträglich in die Handschrift eingelegt. Darauf deuten das abweichende Schriftbild (breiterer Duktus), die Paginierung (originale Paginierung von Weber hier unterbrochen, erst später hat Jähns eine durchlaufende Paginierung eingefügt) und das Wasserzeichen. Die Hauptteile der Handschrift haben das für Webers Dresdner Zeit typische WZ: im vierten Quadranten: "DRESDEN". Beim eingelegten Melodram handelt es sich dagegen um ein venezianisches Papier von Valentino Galvani, Gegenmarke "VG", Hauptzeichen ist ein gekröntes Dreisterne-Wappen, das auch in Beethoven-Skizzenbüchern vorkommt und in Wien benutzt wurde. Frau Landmann verneinte die Frage, ob dieses Papier auch in Dresden häufiger vorkomme, so daß sich vorläufig nicht klären läßt, wie dieses Papier dann in das Autograph gelangen konnte. – Die Reinschrift ist folglich zwischen dem 15. Juli 1820 (Vollendung der Komposition) und dem 13. September 1821 (nachkomponierte Nummer) entstanden. Trotz des Grundsatzes der Gesamtausgabe, die Werke in der Fassung im Haupttext wiederzugeben, wie sie Weber erstmalig der Öffentlichkeit übergab (Druck oder Uraufführung), soll das nachkomponierte Melodram im Haupttext erscheinen, da es noch zur Uraufführungsserie in Berlin gehört.

Die Ziffern im Autograph über und unter dem System waren zunächst ein Rätsel (Folienbeispiel). Eine Lösung brachte erst der Vergleich mit Abschriften des Werkes: diese hatten genau an den markierten Stellen Seitenumbrüche. Es handelt sich folglich um Seiteneinteilungen für die Kopisten; ob die Zahlen von Weber sind, ist fraglich. Es gibt vier Schichten dieser Eintragungen, folglich müßte man vier verschiedene Arten von Kopien finden. Vermutlich kann man mit Hilfe dieser Einteilungen auch die zeitliche Abfolge der Kopien rekonstruieren.

In Webers Ausgabenbuch finden sich Eintragungen für 16 Kopien (5 Partituren 1821; 6 Partituren 1822, 4 Partituren 1823, 1 Partitur mit Stimmensatz 1824), nur eine einzige davon wurde bislang wiedergefunden (die 1822 für Kopenhagen entstandene), eine weitere in Karlsruhe ist 1945 verbrannt. Auch in Darmstadt sind zwei Partituren verbrannt – ob sie zu den von Weber verschickten gehörten, ist bislang nicht nachweisbar. Im TB und Briefen sind weitere Kopien

genannt, die im Ausgabenbuch *nicht* notiert sind. Der Versand lief auch über den Textdichter Wolff, wie aus einer Honorarabrechnung hervorgeht.

Wiedergefunden wurde die Kopenhagener Kopie für die dortige Erstaufführung am 29. Oktober 1822, die Partitur ist in Webers TB unter dem 19. Mai 1822 notiert. Bei der Übersetzung ins Dänische wurden leider die textintensiven Teile aus der Partitur herausgetrennt (3 Melodramen). Ein Kopenhagener Schreiber schrieb diese Nummern neu, die dann in das Dresdner Material eingheftet wurden; die betreffenden Dresdner Handschriften sind sicherlich vernichtet worden. Der Kopenhagener Kopist hat offensichtlich sehr sorgfältig gearbeitet, es gibt gegenüber dem Autograph, das Vorlage für die in Dresden entstandene Abschrift war, kaum nennenswerte Abweichungen.

ALLROGGEN: wie ist die Sprechstimme notiert?

ZIEGLER: Weber hat der Sprecherin (Preciosa) ein eigenes System gegeben.

Daß die Kopenhagener Partitur auf das Autograph zurückgeht, zeigt sich schon an den Seitenumbrüchen (belegt durch Folienbeispiele); ein weiterer Beleg: Weber schrieb sehr unleserlich *arco saltando*, der Kopist machte daraus *Arco battando*. Bei Fehlern Webers verbessert der Kopist (z. B. Bögen).

In Wien hat sich ein Stimmenmaterial erhalten, das möglicherweise als Ersatzquelle für die verschollene dortige Partitur herangezogen werden kann. Das Material gehört nicht zur EA am Kärntnertheater 1824, sondern zur zweiten Wiener Einstudierung 1825 am Burgtheater. Die Stimmen enthalten Aufführungseintragungen von 1826-1880. Das Material enthält naturgemäß Striche, Überklebungen, Korrekturen, Heftungen. Die Fassung der EA ist so nicht mehr bis ins einzelne zu rekonstruieren. Man kann aber zwei Hauptschichten erkennen: Stimmen, die schon bei der EA benutzt worden sind, der Rest aus der 2. Jahrhunderthälfte. Ein Problem bildet dabei aber die Entscheidung darüber, welche Eintragungen authentisch sind.

Es gab noch handschriftliche Quellen, die weder in Briefen noch im TB auftauchen, nämlich diejenigen, die Weber nicht selbst bezahlen mußte. Er hat nur über Kopien Auskunft gegeben, bei denen er das Honorar an den Kopisten zahlen mußte oder Honorar vom Theater oder einer Privatperson bekam. Die Berliner Partitur muß von Brühl finanziert worden sein; sie soll Grundlage für den ED bei Lienau gewesen sein (der Druck ist als Quelle aber unbrauchbar). Das Material für die Dresdner EA 1822 wurde sicher von den Hofnotisten ausgeschrieben. Für die Dresdner Partitur hat Weber einen neuen Tanz hinzukomponiert, die Partitur ist jedoch verschollen (Meyer stand sie 1938 für die alte Gesamtausgabe noch zur Verfügung), auch Rudorff hat 1878 diesen Tanz dokumentiert.

Es gibt einige für die Edition nicht verwendbare frühe Abschriften, etwa in der Lippischen LB, die auf eine Bremer Quelle zurückgeht (1822 kopiert). Hier ist die Instrumentierung verändert, möglicherweise handelt es sich um eine Orchesterfassung nach dem 1821 erschienenen Klavierauszug. In Lübeck muß noch eine Quelle in der Sammlung Hofmann (ca. 1829) mit Einzeichnungen von Brahms eingesehen werden, und in Prag steht ebenfalls noch die Einsichtnahme in einen Stimmensatz im Museum für tschechische Musik aus.

Zum ED: Der Klavierauszug erschien 1821 bei Schlesinger ohne das nachkomponierte Melodram. Er enthält keine Dialoganschlüsse, aber szenische Anmerkungen. Der Klavierauszug stammt nicht von Weber wie auf dem Titelblatt angegeben, sondern – wie aus einem Brief seines Schülers Benedict hervorgeht – wahrscheinlich von diesem. Benedict unterstützte Weber auch bei der Fertigstellung des Euryanthe-Auszuges. Im TB gibt es keine Vermerke zur Arbeit am Klavierauszug, lediglich die Absendung an den Verleger Schlesinger ist eingetragen. Wie weit Weber noch als Autor anzusehen ist, bleibt diskussionswürdig. Der Klavierauszug hat keinen

großen Quellenwert im Hinblick auf die Partiturausgabe, denn er ist sehr klaviermäßig gedacht. Die Dynamik ist weniger facettenreich. Bislang konnten nur Auflagen mit drei verschiedenen Plattennummern nachgewiesen werden. Möglicherweise haben zwei Stecher daran gearbeitet.

Joachim Veit

*Abu Hassan JV 106*

Zwei autographe Partituren sind überliefert, eine davon im Besitz von Herrn von Weber (nach Jähns Nummer A 1), die andere als Widmungs-Autograph (Jähns: A 2) für den Darmstädter Großherzog Ludewig in der LHB Darmstadt.

Jähns vermutete, daß A 2 von A 1 abgeschrieben worden sei; dem ist aber eindeutig nicht so. Auf dem Titelblatt des Darmstädter Autographs steht von Webers Hand: *Originalpartitur*, was in der Tat wörtlich zu nehmen ist: – es handelt sich um das eigentliche Kompositionsautograph. Darüber hinaus sind einige Korrekturspuren zu finden und Weber notiert hier noch etliche Passagen aus, die er dann im Reinschrift-Autograph durch *colla-parte*-Anweisungen ersetzt hat. Außerdem kann man an vielen Details nachweisen, daß das Autograph A 1 von der Darmstädter Partitur abgeschrieben worden ist. Einige dieser Abhängigkeiten wurden anhand von Folien demonstriert.

Daneben ließen sich eine ganze Reihe weiterer Partiturabschriften nachweisen, die früheste davon in der LB Coburg (im TB erwähnt), sie ist entstanden für die *Steinmühlersche Gesellschaft* in Gotha. Die Datierung dieser Handschrift auf diese frühe Zeit bereitet keine großen Probleme, denn Weber hat zwei Nummern nachkomponiert, einmal die Nr. 4 *Thränen sollst du nicht vergießen* (1812 in Gotha), später in Dresden (1823) die Nr. 8 mit Soloklarinette – beide Nummern fehlen in der Gothaer Abschrift, selbst die frühe Nr. 4, die für Gotha entstanden ist.

Ferner gibt es eine erst kürzlich aufgetauchte weitere Partiturabschrift in Stockholm. Anhand des gerade erst eingegangenen Mikrofilms konnte diese Partitur als Dresdner Kopie von Lauterbach (bzw. der Familie Lauterbach) identifiziert werden. Hinzu kommen einige wenige, vermutlich autographe, Eintragungen. Die Nr. 4 ist in dieser Kopie bereits enthalten, die Nr. 8 jedoch noch nicht, die Abschrift muß also zwischen 1817 und vor 1823 entstanden sein.

Eine weitere Abschrift in Kopenhagen stammt von Kretzschmar oder aus dem Kretzschmar-Umkreis, es handelt sich wiederum um eine Kopie nach dem Autograph A 1. Eine Partiturabschrift in Hamburg SUB trägt den Zusatz: *Barham Livius / from the Composer / April 6. 1823*. Livius befand sich zu dieser Zeit zu einem längeren Besuch in Dresden und hat die Partitur möglicherweise selbst durchgesehen, denn es finden sich ein Vermerk von seiner Hand und einige Ergänzungen am Ende der Handschrift. Diese Abschrift stammt wiederum aus dem Kretzschmar-Umkreis.

Eine weitere Kopie Lauterbachs ist bisher nur in *Musical Quarterly*, Jg. 32 (1946), S. 333-353 von Percival R. Kirby beschrieben worden; anhand der Faksimile-Abbildungen kann man den Schreiber erkennen, leider weiß man nicht, wo die Abschrift hingekommen ist.

Es gibt noch einige zusätzliche Quellen, die zu berücksichtigen sind, z. B. einen Klavierauszug, bei dem die Singstimmen und der Text von der Hand Friederike Kochs stammen. Weber hat den Klavierpart in eigener Hand daruntergesetzt. Die Nr. 4 ist dabei integriert, aber nicht die spätere Nr. 8. Zudem gibt es noch eine Reihe von einzelnen Nummern, die für die Edition Bedeutung haben, aber hier ausgespart wurden.

Folien der beiden Titelblätter der Hamburger und Darmstädter Partituren machten die für die Quellenüberlieferung wichtigen beiden Unterschiede anschaulich: In Darmstadt heißt es:



*Singspiel in einem Aufzug ... bearbeitet von F. K. Hiemer*, im Hamburger Autograph: *Singspiel in 1 Akt ... frei bearbeitet von J. F. Hiemer*. Schon nach den Aufschriften der Titelblätter kann man die Kopien ordnen, denn alle weiteren Abschriften übernehmen den Text des Hamburger Autographs. Ein weiteres Beispiel stammte aus der Overtüre: Das Schriftbild im Darmstädter Kompositionsautograph ist erheblich unruhiger. Es weist außerdem weit weniger Dateneintragungen zur Beendigung der einzelnen Nummern auf als das Hamburger. (Ein gutes Beispiel für die Abhängigkeit der Quellen zeigten Verleser zweier undeutlicher Textstellen aus dem Hamburger Autograph. In der Stockholmer Quelle wird aus dem undeutlichen *flauto piccolo* ein *flauto pedit solo*; ein beinahe unleserliches *col primo* wird in Kopenhagen zu *col arco*.)

Schwieriger wird es mit der genaueren Unterscheidung der einzelnen zeitlichen Schichten späterer Eintragungen in dem Reinschrift-Autograph. Weber hatte das jetzt in Hamburg befindliche Autograph mit nach Dresden genommen (seltsamerweise findet sich darin auch der Rundstempel des Königl. Sächsischen Hoftheaters) und die nachkomponierten, auf anderem und kleinerem Papier notierten Nummern dort mit in die Partitur einbinden lassen. Er benutzte offensichtlich dieses Exemplar für die weiteren Kopien, hat aber auch selbst darin korrigiert. Es finden sich auch einige Bemerkungen in etwas hellerer Tinte, die darauf schließen lassen, daß er möglicherweise während der Arbeit am Klavierauszug in der Partitur noch Änderungen vorgenommen hat (auch dies wurde durch Folien illustriert). Eine nachträglich in der Overtüre eingefügte *bis*-Anweisung kann z. B. durch einen Vergleich mit den Abschriften wenigstens grob datiert werden – dieses Verfahren führt auch in anderen Fällen zu einem groben zeitlichen Raster für die einzelnen nachträglichen Eingriffe.

Nach all diesen Beobachtungen wird man wohl das Reinschriftautograph als Hauptquelle nehmen, wobei sich allerdings auch hier die Frage stellt: Nimmt man die nachkomponierten Nummern in den Haupttext oder verweist man sie in den Anhang?

Dr. Ute Schwab

*Kampf und Sieg JV 190*

Es gibt Fälle, in denen ein kurzlebige Werk eine langlebige Erscheinungsgeschichte hat. Das liegt bei *Kampf und Sieg* vor. Es gibt eine autographe Partitur und einen Partiturdruk, der erst 1870 erschienen ist. Es gibt ferner einen Klavierauszug-ED zu Webers Lebzeiten und eine Stichvorlage zu diesem Klavierauszug. Darüber hinaus existierten 17 Partiturskopien, darunter auch eine mit englischem Text. (Herr Ziegler bemerkt, daß es inzwischen schon weitere Nachweise gebe: 16 Partituren seien an europäische Herrscherhäuser gesandt worden, ferner je eine nach Düsseldorf, Bremen und an Gänsbacher in Innsbruck.) Bisher liegen der Bandherausgeberin neben dem Autograph zwei Kopien aus Dresden und eine aus Wien vor. Auch in Kopenhagen fand sich jetzt eine Partiturskopie.

1870 hat es auch Drucke von Instrumentalstimmen, Chor- u. Solostimmen gegeben, die bisher aber noch nicht erfaßt sind. Zu den Partitur-Kopien ließ sich Stimmenmaterial bisher nur in Düsseldorf nachweisen. Frau Schwab führt einiges zur Geschichte des Werkes aus und verweist darauf, daß Weber diese Kantate in den Rang seiner Opern gestellt habe und es ihm sehr wichtig war, daß die Kantate jedes Jahr am Tag der Schlacht von Waterloo am 18. Juni wieder aufgeführt werden sollte. Daher sei es zu den vielen Partitur-Kopien gekommen, die er an sämtliche Regenten Europas schickte mit der Bitte um Wiederaufführung am Jahrestag der Schlacht.

Ab Juli 1815 hatte sich Weber mit dem Textdichter Johann Gottfried Wohlbrück zusammengesetzt wegen des Librettos. Die Uraufführung fand am 11. Dezember 1815 in Prag statt, es folgten noch im gleichen Jahr mehrere Aufführungen. Weber hatte wohl die Wirkung seiner Kantate überschätzt, er hat dann einen Text *Meine Ansichten bey der Composition der Wohlbrückschen Cantate Kampf und Sieg für meine Freunde niedergeschrieben d. 26. Januar 1816 in Prag* den Exemplaren der Partiturskizzen, die er bis 1822 verschickt hat, beigelegt.

Es gab schon Schwierigkeiten bei der zweimaligen Berliner Aufführung 1816 in Berlin, die allerdings vom Hof durch Anwesenheit gewürdigt wurde. Die Landsturmmentalität sei aber im Abklingen gewesen und die Euphorie für das Werk ließ nach.

Es folgten einige Bemerkungen zu den Quellen: Die Kopenhagener Kopie hat Frau Schwab inzwischen selbst eingesehen. Dabei bestätigte sich, daß eine Einsichtnahme in das Original unabdingbar war wegen der Bleistifteinzeichnungen, die auf den Kopien bzw. Mikrofilmen nicht erkennbar seien. Frau Schwab nimmt an, daß die am 25. März 1816 im TB erwähnte, in Maroquinleder gebundene Partitur diejenige ist, die heute in Kopenhagen aufbewahrt wird, da sie den gleichen Einband aufweist. Das Ziertitelblatt stammt von Winter. Autographe Einzeichnungen von Weber sind enthalten. Die Bezeichnung *Trommel* ist durchgängig in anderer Handschrift eingetragen. Es hat Aufführungen der Kantate in Kopenhagen gegeben, wie Bleistifteinzeichnungen in den Bläserstimmen der Partitur belegen. Als Weber 1820 in Kopenhagen war, erkundigte er sich, ob die Kantate nochmals aufgeführt werden könnte, es kam aber nicht dazu.

Die autographe Partitur des Werkes liegt in Eutin, die gedruckte Partitur ist mit verändertem Text von "L. R." herausgegeben worden (wer dies ist, sei noch unbekannt). Bereits 1866 ist die Kantate aus Anlaß der Feier zur Schlacht bei Königgrätz neu textiert worden (eine Einsichtnahme in diese Fassung war noch nicht möglich), gleichzeitig hat Wieprecht in Berlin für die Preußischen Militärmusikköhre das Werk neu arrangiert. 1870 wurde der Text vor dem Hintergrund des Deutsch-Französischen Krieges erneut angepaßt. 1870 erschien auch ein Klavierauszug mit beiden Texten. Es existiert eine Schallplattenaufnahme von 1942.

Die gedruckte Partitur sei weitgehend korrekt, ob die türkische Musik zu integrieren sei, müßte noch entschieden werden, ebenso wie eine Reihe weiterer Einzelfragen. Der zeitgenössische Klavierauszug sei dagegen sehr unzuverlässig.

Dagmar Kreher:

*Webers Dresdner Messen JV 224 und 251*

Wegen der fortgeschrittenen Zeit fragte Herr Allroggen Frau Kreher, ob es außer der neu aufgetauchten Kopie der Messe in Madrid noch Neuigkeiten gibt?

KREHER: Sie warte noch auf Antwort wegen des Vatikanischen Archivs, das Warten werde das Erscheinen des ersten Bandes aber wohl überdauern.

ALLROGGEN: Herr Witzmann habe ihm versprochen, seinen Bekannten, der in Rom recherchieren sollte, nochmals zu erinnern. Er hoffe, daß dies Erfolg haben wird.

KREHER: Zur erfreulichen Quellenlage bei den Messen habe sie schon vor zwei Jahren beim Kolloquium in Detmold referiert, auch über die Entstehungsgeschichte (vgl. *Programmbuch Detmolder Tagung 1993*, S. 52-65). Seither hat sich nichts getan, was die Wertung der Quellen verändert. Auch bei der genauen Sichtung der Madrider Quelle wird ein ähnlicher Stellenwert wie für die anderen Kopien herauskommen. Inzwischen hatte sie Gelegenheit, die autographen Partituren in Augenschein zu nehmen, zum einen in der SBB Berlin, zum andern bei Herrn von

Weber in Hamburg, außerdem in der SLB Dresden die Widmungsexemplare. Die mit Score erstellte Druckvorlage sei bis auf editorische Nachträge fertig geworden.

Es hat noch ein weiteres berichtenswertes Ereignis gegeben, wobei gewissermaßen der zweite Schritt vor dem ersten getan worden ist: Vor dem Erscheinen der wissenschaftlichen Ausgabe wurde die Es-Dur-Messe bereits in Lemgo nach dem von ihr erstellten Material aufgeführt, wobei auf dem Aufführungsmaterial ausdrücklich vermerkt worden war: *vorläufige Fassung*. Anlässlich dieser Aufführung bestand schon Gelegenheit, die Partitur in groben Zügen Korrektur zu lesen. Es ist zu hoffen, daß die Arbeiten ohne Überraschungen und große Schwierigkeiten weiterlaufen können, zumal keine Erstdrucke zu berücksichtigen sind.

ALLROGGEN: Die neue Tätigkeit von Frau Kreher am Theater in Hannover schränke ihre nun nebenberufliche Tätigkeit für die Weber-Ausgabe zwar ein, er hoffe aber, daß der Band trotzdem pünktlich fertiggestellt werden könne.

Irlind Capelle

*Jubelkantate JV 244*

Die *Jubelkantate* aus dem Bereich der Huldigungsmusik gehört zu den Werken, die für einen einzigen Anlaß geschrieben wurden und dann wieder vergessen werden könnten – hätte man nicht die Praxis gehabt, an den Gehuldigten ein Widmungsexemplar zu verschenken. Webers Werk wurde zum 50jährigen Regierungsantritt des Königs von Sachsen geschrieben und am 23. September 1818, im Anschluß an die offiziellen Feierlichkeiten uraufgeführt. Weber erhielt das Gedicht von Friedrich Kind Ende Juli 1818 und hat es dann sehr schnell, vom 7. - 20. August, komponiert. Es war offensichtlich geplant, die Musik, wie auch bei großen Werken anderer Komponisten, für allgemeine Zwecke zu retten, indem man den zweckbezogenen Text glättete, um eine "normale Kantate" zu schaffen, eine Gattung, die zu dieser Zeit sehr beliebt war. Sehr bald nach der Uraufführung wurde durch Amadeus Wendt der Versuch gemacht, den Text umzuarbeiten zu einer *Erntekantate*, wobei große Teile des Originaltextes bewahrt wurden. Dies geschah, indem die Verstrickungen des sächsischen Königs in Kriegswirren nun in ein Gewitter umgearbeitet wurden. Auf einer Vorlage ist vermerkt: *Nach Kinds Gedicht überarbeitet von Wendt*, d. h., es handelt sich hier nicht um eine neue Textunterlegung, sondern manche Textabschnitte sind wirklich identisch.

Weber hat es nicht geschafft, die Kantate bei einem sächsischen Verleger unterzubringen. 1819 nahm Schlesinger das Werk zusammen mit anderen Kompositionen Webers an. Belegt ist, daß die Stichvorlage – Partitur und Klavierauszug – Ende August 1819 nach Berlin abgesandt wurde. Überliefert ist auch, daß Weber sich 1822 bei Schlesinger beschwerte, weil dieser das Werk noch immer nicht veröffentlicht hatte. Eine Datierung des Erstdrucks war bisher noch nicht möglich, Warrack gibt dafür das Jahr 1831 an. In Webers TB ist jedoch in späterer Zeit von abgeschickten Partituren die Rede, wobei man, falls das Werk noch zu Lebzeiten erschienen ist, annehmen könnte, daß es sich um einen Druck und nicht um eine Handschrift handelt. So hat Weber 1824 laut TB eine Partitur an Wendt geschickt, bei der man eher auf einen Druck (ein Belegexemplar) schließen könnte. Ein Beleg dafür fehlt.

Es gibt verschiedene Auflagen des vorhandenen Drucks, die teilweise jedoch deutlich später erschienen sind.

Die Kantate hat zwei weitere Aufführungen zu Webers Lebzeiten erlebt: Kurz vor Weihnachten 1821 in einem Konzert in Dresden unter Webers Leitung – der Anlaß ist nicht bekannt – und bei seinem letzten Konzert in London mit einem völlig neuen Text als

*Friedenskantate*. Die Entstehungsgeschichte belegt, daß sich mit dem Werk als einer Huldigungsmusik erstaunlich viel zu Webers Lebzeiten, der Zeit, die für die Ausgabe von Interesse ist, getan hat. Vorsicht ist geboten bei der Zählung der Partituren, die es zu Lebzeiten Webers gegeben haben müßte, da die Belege für einzelne Partituren nicht eindeutig sind. Zweifelsfrei belegt sind eine autographe Partitur in Privatbesitz, die aber nicht zugänglich ist, und ein autographe Klavierauszug in Baseler Besitz, der vermutlich eingesehen werden kann.

Die bisher wichtigste nachgewiesene Quelle befindet sich in der Frankfurter StUB: Es handelt sich um eine Partitur, geschrieben von Friederike Koch mit Ergänzungen von Webers Hand. Diese beziehen sich auf die üblichen Korrekturen wie Tempobezeichnungen und Dynamik. Von Weber ist auch der zweite, von Amadeus Wendt verfaßte Text in roter Tinte unterlegt. Jähns hat die Partitur in Händen gehabt, darauf verweisen die typisch grüne Einbindung des Exemplars sowie ein eigenhändiger Vorsatz von Jähns, in dem es heißt: *Den Doppel-Titel u. den roten Text der ("Ernte")-Cantate schrieb Weber laut seines Tagebuches am 22. Juni 1819 nieder, wonach er diese Partitur am 26. Aug. d. J. an Schlesinger nach Berlin zum Stich sendete*. Weiter verweist er darauf, daß die Komposition ein Jahr zuvor entstand. Eine Überprüfung am TB zeigt, daß Weber zwar am 22. Juni eingetragen hat: *den neuen Text unterlegt*, aber vorher erwähnt, daß er den Klavierauszug gemacht hat, so daß nicht eindeutig hervorgeht, ob er den Text in der Partitur oder im Klavierauszug unterlegt hat. Das Schreiben des Doppeltitels ist im Tagebuch nicht vermerkt. Bei Untersuchung der Frage, ob es sich um eine Stichvorlage handelte, die an Schlesinger ging, fiel auf, daß die Partitur unten als Verlängerung der Taktstriche kleine Striche ohne Ziffern aufweist, die mit der gedruckten Partitur nicht übereinstimmen, wohl aber mit der Seiteneinteilung der auch noch überlieferten Dresdner Partitur. In den allerletzten Nummern aber befinden sich große Bleistiftziffern, die wiederum mit der gedruckten Partitur übereinstimmen. Hier liegt der Fall vor, daß diese Partitur sowohl einer anderen Kopie als Vorlage als auch als Stichvorlage diente. Die Entstehungszeit der anderen Abschrift liegt demnach vor der Zeit, als Weber die Partitur zum Stechen weggab. Ein Vergleich zwischen beiden Partituren zeigt, daß die Korrekturen für den Stich nicht in die Dresdner Kopie übernommen wurden. Somit muß die Dresdner Kopie zwischen August 1818 und 1819 angefertigt worden sein. Jähns geht davon aus, daß Friederike Koch die (Frankfurter) Partitur gleich 1818 geschrieben hat, weil sie zu dieser Zeit bei Weber zu Besuch weilte. Einen Beleg hierfür gibt es nicht.

Als am gründlichsten ausgezeichnete Abschrift würde man auch hier die Stichvorlage als Editionsgrundlage nehmen. Dennoch wäre es für den Entstehungsprozeß wünschenswert, das Autograph einsehen zu können. Noch nicht zugänglich war – bis auf den gedruckten Text – das Londoner Material. Das TB enthält einen Hinweis auf eine autographe Stimme. Ein weiteres Problem für die Wiedergabe sind die drei zu Lebzeiten entstandenen Textfassungen. Eine Unterlegung aller drei Fassungen gestaltet sich schwierig, sie müssen aber auf jeden Fall dokumentiert werden.

James L. Zychowicz:

*Die drei Pintos JV Anh. 5*

*Die drei Pintos* poses different problems than other music that Weber saw into performance and even into print; even though it is a fragment, it is nonetheless important for its position among Weber's operas. The problem with the sources is simpler than it exists with other works of Weber, yet it is difficult because the music is very tentative, the notes are not only difficult to

decipher, but sometimes there is doubtful readings as you go through this. The challenge is not to do anything that is not well founded in the materials that exist, and the editor's role is truly the function as Weber's and anyone's is. It is important for me as I work on this to keep Weber on the page and not try to bring myself into places where you can see where the music will naturally go. At this point I'm in the middle of work and have no hard and fast answers to some of the problems, I think I have more questions at this point than answers – which is a good sign. The questions that emerge have really taken me pretty far to seeing clearly my goal which is to present the existing materials for this opera in the clearest, most reliable and exact way as possible so that we have a good idea of the opera as Weber left it and not as others would wish it to be.

## 2. Tag, 14. November 1995. 9.00 Uhr

### D. EINZELASPEKTE DER EDITIONSARBEITEN UND SPEZIFISCHE PROBLEME

Allroggen erläutert einleitend, daß der Verlag Schott ausdrücklich die Möglichkeit eingeräumt hat, von der modernen Partituranordnung abzuweichen und, sofern sinnvolle Gründe vorliegen, sich nach der Partituranordnung Webers zu richten. Das denkbare Gegenargument der Schwierigkeiten für den Dirigenten ist durch die Tatsache weitgehend entkräftet, daß sich viele Dirigenten bereitwillig mit den ohnehin anderen optischen Verhältnissen auf dem Notenblatt bei älterer Musik beschäftigen; auch das zunehmende Interesse der nachwachsenden Dirigentengeneration an musikgeschichtlichen Gegenständen lasse hier einen Gesinnungswandel erwarten.

Dr. Joachim Veit

*Zur Frage der Partituranordnung*

Schon vor zwei Jahren bei der Tagung in Detmold hatte Herr Appel anlässlich einer Diskussion über Webers Messen darauf hingewiesen, daß die Notation der Hörner in der modernen Partituranordnung nicht dem musikalischen Sachverhalt entspricht, daß vielmehr die Notation zwischen den Klarinetten und Fagotten Abbild des musikalischen Satzes sei und in den Partituren sowohl Webers als anderer Komponisten des 19. Jahrhunderts zu finden ist. Diese Diskussion wurde auch bei der Zusammenkunft der Editoren im Verlag Schott weitergeführt mit dem Ergebnis, daß in den Editionsrichtlinien festgelegt wurde: *In der Regel wird die originale Partituranordnung der Hauptquelle für die Edition übernommen.*

ALLROGGEN: Die Ausführungen von Herrn Appel werden bestätigt durch eine Bemerkung in der *Allgemeinen Musiklehre* von Adolph Bernhard Marx, wo es heißt, man zähle zwar häufig die Hörner zu den Blechblasinstrumenten, weil sie aus Blech gefertigt sind, aber in Wirklichkeit seien es – vom musikalischen Satz ausgehend – Holzblasinstrumente.

VEIT: Die Entscheidung, die Hörner in den Holzbläsersatz zu integrieren, wurde erleichtert durch die Tatsache, daß die Anordnung der Instrumente in Webers eigenschriftlichen Partituren eine ungewöhnliche Konstanz aufweist. Dennoch bedarf die Entscheidung auch in Hinblick auf die moderne Aufführungspraxis einer eingehenden Begründung, wenn sie nicht als editorische Willkür oder bloße Faksimile-Treue mißverstanden werden soll. Den beiden Weber-Arbeitsstellen in Berlin und Detmold liegt inzwischen die Mehrzahl der Partituren Webers im Autograph oder zumindest in autorisierten Abschriften vor, in denen normalerweise die Partituranordnung

unverändert bleibt. Es gibt nur sehr marginale Ausnahmen. In der bisher einzigen umfassenderen Monographie zur Partituranordnung von Klaus Haller wird darauf hingewiesen, daß im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Theorie und Praxis noch zahlreiche Varianten der Anordnung nebeneinander existieren und auch die häufig unterschiedenen Grundtypen, die *italienische* (Bläser zwischen Violinen, Violen und Kontrabaß), die *französische* (Bläser im oberen Teil) und die *deutsche* Anordnung, in der Pauken und Blechbläser oben stehen, danach die Holzbläser und dann die Streicher), keineswegs auf die nationalen Schulen beschränkt sind und in sich vielfältige Varianten aufweisen, die bei einem und demselben Komponisten vielfach wechseln. Daher scheint für die Betrachtung der Partituranordnung Rücksichtnahme auf den musikalischen Satz unbedingt erforderlich.

Die Folienbeispiele mußten aber auf reine Anordnungsfragen beschränkt bleiben. Ein paar Punkte sollen hier herausgegriffen werden: 1. die zentrale Frage der Stellung der Hörner und Fagotte im Bläusersatz, 2. die Einordnung von Trompeten und Pauken, 3. mehr oder minder marginal, aber für die Publikation doch eine knifflige Frage: die Position der Posaunen im Satz, und die Einordnung des Schlagwerks und 4. Webers Partituranordnung in Solokonzerten, die meistens von der sonstigen Anordnung abweicht. Eine ausführlichere Fassung dieses Beitrags ist veröffentlicht unter dem Titel: *Zur Frage der Partituranordnung bei Weber*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 201-221.

1. Bei den Untersuchungen zeigte sich eine ungewöhnlich stabile Position der Hörner im Bläusersatz, denn nahezu in allen Fällen befinden sich die Hörner nicht *unter* sondern *über* den Fagotten, unabhängig von der von Weber gewählten französischen oder italienischen Partituranordnung (Beispiele: *Oberon*, *Freischütz*, *Abu Hassan*, *Fagottkonzert*). Es gibt nur zwei Ausnahmen, die einzelne Nummern in *Silvana* bzw. dem *Freischütz* betreffen. In den Frühwerken – beim *Waldmädchen* und der Salzburger *Jugendmesse* (1802) – werden die Fagotte noch zur Baßgruppe gezählt, ohne daß sie ausdrücklich genannt sind. (Die zweifelhafte Kantate *Wiedersehen* erweist sich durch das Fehlen der Fagotte und durch das Vorliegen der von Weber später nicht mehr angewendeten italienischen Partituranordnung als Frühwerk, wenn nicht gar als unecht.) In *Peter Schmoll* (1801/02) sind die Fagotte bereits in 8 von 21 Nummern vorgeschrieben, in 4 Nummern treten Hörner und Oboen, in weiteren dreien Hörner mit Flöten sowie jeweils in einer Hörner mit Klarinetten bzw. Solohorn mit Soloklarinette auf, ohne daß Fagotte notiert sind. Webers zunehmend verfeinerten Klangsinn zeigt die überarbeitete Fassung der Ouvertüre zu *Peter Schmoll*, die 1807 publiziert wurde (vgl. dazu *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 203-205). Das Auseinandertreten von 1. und 2. Fagott wird zu einem wesentlichen Charakteristikum des Fagottsatzes bei Weber. Daneben ist die Verwendung des Tenorschlüssels häufig Indikator der Loslösung beider Instrumente, die dann meistens in enger Lage in der Höhe geführt werden und von der Baßfunktion ganz gelöst sind. Dabei tritt dann oft eine klangliche Verklammerung mit den Hörnern ein, so daß man oben Horn I - Fagott I - Horn II - Fagott II als Klanggruppe hat; oder die Hörner übernehmen die Baßfunktion, wenn beide Instrumente in hoher Lage geführt werden. Schon in den frühesten Werken ist der Wechsel der Funktionen auf engem Raum zu beobachten. Häufiger Funktionswechsel und Alternieren zwischen umschließenden, verzahnten oder auch addierenden Klängen setzen Fagotte und Hörner in eine sehr enge Beziehung zueinander. Würde man rein nach Tonhöhe notieren, müßten beide Instrumente häufig ihren Platz tauschen, auch wenn die Baßfunktion aufs Ganze gesehen eher Aufgabe des Fagotts bleibt.

Eine besondere Vorliebe zeigt Weber für jene Kombination von Hörnern und Fagotten, die die klangliche Vorstellung eines vierstimmigen Hornsatzes erweckt, wobei dann wiederum durch

den häufigen Wechsel der Klangformen verhindert wird, daß sich beide Instrumentenpaare klanglich auf größere Strecken voneinander absondern.

Die erwähnten beiden einzigen Ausnahmen von dieser Partituranordnung, in denen die Hörner unterhalb der Fagotte notiert sind, finden sich einmal im 2. Finale der *Silvana* (da die Urschrift des 2. Aktes nicht erhalten ist, entfällt die Vergleichsmöglichkeit): musikalisch ist kein Sinn für die Veränderung festzustellen. In den nächsten Abschnitten wechselt die Anordnung wieder nach oben, ein Zufall ist also nicht auszuschließen. Frage: Was macht man in solchem Fall?

Das zweite Beispiel betrifft den *Jägerchor* im *Freischütz* bzw. den *Entreacte*, der im Prinzip aus der gleichen Musik besteht. Es ist merkwürdig, daß in diesen beiden Fällen die Fagotte über den Hörnern notiert werden. Hier übernimmt eigentlich die Baßposaune die Position der Fagotte. Ähnliche Konstellationen (4 Hörner mit Baßposaune) finden sich auch in den Jägerchören der *Euryanthe* und der *Silvana*, allerdings verhält es sich im *Freischütz*-Beispiel musikalisch etwas anders, wie man im Vergleich mit dem *Entreacte* erkennt. Die Baßposaune ist durchgängig notiert, das Fagott tritt nur abschnittsweise hinzu. Man sieht daraus, daß man im Falle Webers bei musikalisch gleichen Abschnitten sehr aufpassen muß, denn er setzt sie hier unterschiedlich. In dem *Entreacte*-Beispiel fehlt die Baßposaune an bestimmten Stellen, dafür ist aber auf größere Sicht deutlich zu erkennen, daß musikalisch ein Wechsel zwischen den oberen Holzbläsern und den Blechinstrumenten intendiert ist, d. h. es sollen wirklich zwei Klänge nebeneinander gesetzt werden, und das Fagott beteiligt sich eben einmal an der oberen und einmal an der unteren Gruppe. Hier hat die abweichende Partituranordnung also eindeutig musikalische Gründe.

ALLROGGEN: Das ist eine Ausnahme, die wirklich die Regel bestätigt, da sie nämlich Indiz dafür ist, daß die Partituranordnung nicht zufällig einer Konvention folgt. Vielmehr wird hier vom gewohnten Partiturbild abgegangen, weil ein Festhalten daran die Stelle musikalisch nicht mehr so sinnfällig machte, wie sie jetzt in dieser Anordnung ist.

VEIT: Die Frage nach den Vorbildern für diese Anordnung läßt sich bisher kaum beantworten, denn Weber hebt sich in diesem Punkte eher von seinem Umfeld ab, als daß er an Bekanntes anknüpft. Franz Anton von Webers Oratorium *Lob der göttlichen Vorsehung* folgt der deutschen Anordnung, in der Pauken und Blechbläser ganz oben stehen. Auch Abbé Vogler, Webers Lehrer in Wien und Darmstadt, bevorzugt überwiegend Varianten der deutschen Anordnung, wobei er die Hörner zumeist unmittelbar unterhalb der Pauken und Trompeten notiert, die Fagotte aber den sich anschließenden Holzbläsern zuordnet und ganz "normal" unterhalb der Klarinetten einschiebt. Franz Danzi, der im allgemeinen bei der italienischen Anordnung bleibt, setzt die Hörner gewöhnlich unter die Fagotte. Die Reihenfolge Klarinetten – Hörner – Trompeten – Pauken – Fagotte (wieder als unteres Instrument) findet sich lediglich in einer Münchner Kopie der *Es-Dur-Messe* von Johann Nepomuk Kalcher, dem Münchener Lehrer Webers, es ist eine relativ späte Handschrift und das einzige Beispiel dafür aus dem Kreis der unmittelbaren Vorbilder Webers. Von seinen Lehrern kann er es also auch nicht haben.

Recht häufig begegnet die Einordnung der Hörner über den Fagotten bei den französischen Komponisten, unabhängig ob die französische oder die italienische Reihenfolge bevorzugt wird, z. B. finden sich bei Méhul trotz italienischer Anordnung in verschiedenen Werken die Fagotte als Bläserbaß, d. h. unter den Hörnern (weitere Beispiele: Isouard's *Lotterieloo*s, *Aschenbrödel* und Solié's *Geheimnis*). Bei der Untersuchung mehrerer Partituren gleicher Komponisten ist häufig ein Wechsel zu beobachten (vgl. dazu *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 210f.), während man bei Weber eine einheitliche Linie feststellen kann. Es könnte durchaus ein Einfluß aus der

französischen Oper vorliegen, denn Weber konnte ja in Wien 1803/04 relativ viele Aufführungen erleben. Wenn man davon ausgeht, daß er sich bewußt für eine Partituranordnung entschieden hätte, ist es trotzdem erstaunlich, daß er es so konsequent beibehalten hat. Eine Antwort auf die Frage, wo er es eigentlich her hat, ist momentan nicht möglich.

2. Zur Einordnung von Trompeten und Pauken: Sie bilden für Weber ein einheitliches Ensemble, was als Klangfarbe hinzutritt. Die Einordnung in der Akkolade wechselt, teils werden beide Instrumente zusammen zwischen Hörner und darunter liegende Fagotte eingeschoben, teils stehen sie nach heutiger Gewohnheit unter den Fagotten.

Da in den frühesten Beispielen die Fagotte nicht in die Akkolade aufgenommen wurden, läßt sich über die Einordnung der Trompeten und Pauken auch nichts sagen. In Ouvertüre und Finale des *Peter Schmoll* findet sich die Anordnung Hörner – Trompeten – Pauken – Fagott, ebenso in den beiden Sinfonien, obwohl dort auf den Titelblättern die Reihenfolge umgekehrt angegeben ist, ferner im *Grand Potpourri* und in 5 Nummern der *Silvana*. Die Reihenfolge kann kaum mit lokalen Gegebenheiten, etwa der Sitzordnung des Orchesters zusammenhängen, da sie ja an verschiedenen Orten begegnet. Bemerkenswert ist, daß in sämtlichen Solokonzerten die Trompeten und Pauken einheitlich unterhalb der Fagotte eingeordnet sind. In den großen Opern ist normalerweise die Einordnung beider Instrumente unterhalb der Fagotte zu finden, ebenso in den Dresdner Messen, in *Kampf und Sieg* und der *Jubelkantate*; nur in *Abu Hassan* ist es noch anders. Es gibt nur wenige Ausnahmefälle (z. B. durch die zunächst vergessenen Fagotte im letzten Chor der *Preciosa*).

3. Eine weitere Frage ist die Einordnung der Posaunen. Sie wird dadurch erschwert, daß die Stimmen häufig aus Platzgründen in den Anhang einer Nummer oder sogar des Partiturbandes gebracht und Weber dann nur in wenigen Fällen in der Akkolade die Position vermerkt hat. Generell gilt, daß die Baßposaune, wenn sie allein auftritt, noch unterhalb von Trompeten und Pauken bzw. Fagotten eingeordnet ist. Lediglich weitere Schlaginstrumente können unter die Baßposaune gesetzt werden. Gelegentlich sind aus Platzgründen auch Pauke und Baßposaune oder Fagotte und Baßposaune in einem einzigen System zusammengefaßt. Zwei Ausnahmen (ohne einsichtigen Grund) gibt es in der *Euryanthe*, häufig lassen sich Abweichungen aber mit Rücksichtnahme auf den knappen, zur Verfügung stehenden Raum auf dem Notenpapier erklären, wobei oft zeitweise leer bleibende Systeme anderer Instrumente benutzt werden.

Wenn Alt-, Tenor- und Baßposaune gemeinsam auftreten, dann werden sie auch als zusammenhängender Klangkörper notiert. Abweichungen lassen sich wiederum meist ähnlich erklären. Als Regelfall kann man die Einordnung der drei Instrumente zwischen Fagotten und Trompeten- und Paukengruppe betrachten (ca. 20 Beispiele). Im *Freischütz* wechselt die Einordnung dagegen oft. Es wäre also zu fragen: läßt man dies so, oder muß man etwas machen? (Die Einordnung sonstiger Schlagwerke wird hier ausgespart.)

4. Wichtig ist ferner die Frage der Einordnung der Soloinstrumente. Hier zeigt sich insofern ein überraschendes Partiturbild, als das Soloinstrument in der oberen Zeile der Akkolade erscheint, wobei zugleich auf die italienische Partituranordnung zurückgegriffen wird. (Das gilt allerdings nicht für die Klavierkonzerte, die durchgehend der französischen Anordnung folgen und das Tasteninstrument zwischen Viola und Baß einordnen.) Obwohl die Mehrzahl der Konzerte für Melodieinstrument und Orchester in München entstanden, kann der Rückgriff auf die italienische Anordnung nicht als eine Anpassung an die Münchner Gepflogenheiten allein verstanden werden, denn auch das *Grand Potpourri* und das *Andante und Rondo Ungarese* folgen (in beiden Fassungen) dieser Anordnung. Dennoch scheint dabei die lokale Tradition eine Rolle zu spielen; die bereits in Karlsruhe/Schlesien entstandenen *Viola-Variationen* (JV 49)



zeigen nämlich eigenartigerweise die sonst übliche Anordnung Webers und lassen das Soloinstrument wie etwa im Fall von obligaten Instrumenten an seiner gewohnten Position, im *Horn-Concertino* wird das Soloinstrument über dem Baß notiert (Hier ist anzunehmen, daß die Umarbeitung als JV 188 noch die alte Anordnung widerspiegelt, da Weber ja sonst auf die übliche Münchner Anordnung hätte zurückgreifen können).

Die deutlich sichtbare Notation des Soloinstruments am Kopf der Partitur, die Weber auch für die Solovioline in der Nr. 14 der *Silvana* verwendet, hatte sicherlich sowohl für den Leiter der Aufführung als auch für den Verfertiger eines Klavierauszugs und für den Kopisten große Vorteile. Da die Begleitung in solchen Konzerten auf lange Strecken auf den Streichersatz reduziert bleibt, kann dieser stets gut überblickt werden und taugt auch als Harmonieauszug, zumal die eingeschobenen Bläser die Akkordtöne vielfach nur verstärken. Zwar würde sich das enge Verhältnis des Solo-Melodieinstruments zur ersten Violine auch in der heute üblichen Notation widerspiegeln. Die Dominanz des Soloinstruments aber kommt, zumal wenn sich die Zahl der Notenzeilen in den Bläsern, je nach Beteiligung, in modernen Ausgaben reduziert, in dieser Anordnung, die eben durchgängig die Akkoladen, wenn die Bläser nicht beteiligt sind, leer weiterführt, sehr viel deutlicher zum Ausdruck. Die Einordnung des Tasteninstrumentes entspricht dagegen noch der alten Generalbaßtradition; für diese Annahme spricht auch die Wahl des Terminus *Cembalo* und die *colla-parte*-Führung, z. B. im 2. Klavierkonzert.

Zu fragen bleibt allerdings: Wie verfährt man mit den wenigen abweichenden Werken, also den in Karlsruhe entstandenen bzw. der Neufassung des *Horn-Concertino*?

ALLROGGEN: Die Diskussion ist offen.

GOLDHAN schließt sich der Argumentation voll und ganz an. Er weist auf eine praktische Sache hin: wenn die Fagotte hoch und die Hörner tief liegen, hatte der Stecher Schwierigkeiten mit dem engen Raum. Insbesondere bei halben oder ganzen Noten seien wegen der engen Anordnung Lesefehler möglich.

HEIDLBERGER bestätigt die Schwierigkeiten bei Seitenumbrüchen in den Klarinettenkonzerten; selbst Weber habe sich in den Autographen versehen, er schreibe z. B. die nach oben gehörende Hornstimme in das untere System und habe vielleicht nicht bedacht, daß irgendwann auf der Seite ein Takt kommt, in dem Fagotte einsetzen, die er nun natürlich darüber setzen muß. Wenn er dies nicht deutlich kennzeichne – und das habe er nicht getan, sondern erst Baermann bzw. Jähns hätten es hineingeschrieben – könne es passieren, daß der Stecher in Schwierigkeiten kommt, was aber andererseits für uns die Abhängigkeit des Druckes von der Handschrift verdeutliche. Solche Fehler schleppen sich dann meist fort.

ZIEGLER: Das Problem bei originaler Partituranordnung ist dann nur: Wechsel können wir in der Partitur nicht übernehmen, sonst würde uns der Verlag die Leviten lesen. Dann müssen wir die Stellen zurückführen auf die Sinn machende Anordnung.

HEIDLBERGER: ... natürlich, und auf die Grundangaben. Wobei ohnehin die Frage ist, ob man, wenn man z. B. nach Stimmendruck veröffentlicht, sich überhaupt gebunden fühlen muß an die historisch vorgegebene autographe Vorordnung. Das muß man zumindest in Frage stellen.

STRUCK: Ich möchte das als *advocatus diaboli* noch ein bißchen verschärfen: muß man nicht doch sagen, daß gerade diese wechselnde Anordnung eine **Kompositionsanordnung** ist in einer Zeit, in der eben ein Partiturbild im Druck nicht standardisiert war. Gerade die Beispiele zur Relation von Fagott und Horn zeigen, daß die Funktion wechselt, d. h. Weber hat sich für eine Möglichkeit entschieden, aber der Umbruch zu einem späteren Tausch von Hörnern und Fagotten zeichnet sich durch einige gezeigte Beispiele ja schon ab. Ist es wirklich ein so gravierendes

Problem mit der historischen Reihenfolge, gerade wenn man an die Konsequenzen denkt, daß es dann manchmal von Stück zu Stück wechselt und ihr dann Entscheidungen trifft, die durch die Partituranordnung nicht mehr gestützt werden. Ich finde es mutig, und ich finde es auch gut, wenn ein Verlag das mitmacht, aber ist das Problem wirklich so eindeutig in einer Zeit, da Standardisierung durch den Druck noch nicht vorgegeben war. Gibt es überhaupt – ich kenne mich da nicht so aus – gedruckte Partituren in dieser Zeit, die diese handschriftliche Anordnung bestärken oder widerlegen?

VEIT: Gibt es auch. Ich glaube einige der frühen Schlesinger-Drucke führen die Hörner über den Fagotten. Es ist aber nicht nur bei Weber so, ich habe einige sehr frühe Spohr-Beispiele gesehen, wo auch bereits das Horn über dem Fagott steht. Es ist aber bemerkenswert, mit welcher Konsequenz Weber das beibehält – gerade das ist absolut ungewöhnlich. Man kann auf's Ganze gesehen schon sagen, daß vom Musikalischen her die Hörner eher in der Mehrzahl nach oben gehören.

STRUCK: Insofern leuchtet es für den Kompositionsprozeß ja auch ein – es ist die Frage, wieweit man diese Individualität, die offenbar herrscht, im Druck wiedergeben muß.

VEIT: Es ergeben sich auch bei der Wiedergabe vom Klanglichen her sehr viel häufiger Kombinationen der Bläser in einer Form, daß sich die Hörner am Klarinetten-Oboen-Klang beteiligen; auch beim Dirigieren hätte man diese Einheit gleich im Blick, während man sie sonst trennt. Das Zusammenfassen von Trompeten und Pauken mit den Hörnern ergibt überhaupt keinen Sinn. Das muß eindeutig gesagt werden.

STRUCK: Wird das in irgendeiner Weise über die Form von **Sitzanordnungen** gestärkt?

VEIT: In der neuen Sitzanordnung, die Weber in Dresden eingeführt hat, saßen Pauken und Trompeten in einer Ecke, während die Hörner mit in der Gruppe saßen.

LANDMANN: Das war raumbedingt, das war keine Verwirklichung irgendeines Ideals.

VEIT: Die Sitzanordnung, die er in Breslau eingeführt hat, separiert auch Pauken und Trompeten, das ist schon eine Einheit, die ja auch historisch bedingt ist.

LANDMANN: Bis zu Weber hin sogar noch organisatorisch begründet war, Pauken und Trompeten gehörten nicht zur Hofkapelle. Bezahlt wurden sie nicht, es gehörte mit zum Dienst, aber sie waren organisatorisch anders angebunden.

ALLROGGEN befürwortet das Festhalten an der Hornanordnung. Im Prinzip sieht er Bedenken von Herrn Struck ein, es gibt noch keine standardisierte Druckanordnung in dieser Zeit, aber: *Warum sollen wir so tun, als gäbe es eine andere?* Das wäre mein Gegenargument.

STRUCK: Das wäre theoretisch durch einen historischenVorsatz, den man machen könnte, aufzufangen. Ich habe mich auf die damalige Frage hin bei unserm Generalmusikdirektor in Kiel erkundigt, der für sich in Anspruch nahm, sehr flexibel darauf reagieren zu können, er meinte aber – und er ist auch Ausbilder für Dirigenten an der Hamburger Hochschule –, daß es für andere Musiker bedeuten könnte, daß sie sich wegen dieser veränderten Anordnung nicht so gerne mit Weber beschäftigen. Ich gebe das nur so weiter.

VEIT: Im 19. Jh. haben sämtliche französischen Partituren wechselnde Anordnungen. Wenn die Dirigenten damals damit zurecht gekommen sind, sollte man das heute auch erwarten können! – Bei der Zusammenfassung der Akkoladen erschrak ich zunächst über die Abweichungen, aber 90 % der Fälle lassen sich damit erklären, daß Weber nur aus Platzgründen von der Anordnung abgewichen ist, so daß in dem betreffenden Werk durchaus auf seine normale Anordnung zurückgegriffen werden kann ohne Bedenken. Aber es gibt eben Fälle wie im *Freischütz*, wo man sich fragen muß, darf man die **Posaunen** in der ersten Nummer unten lassen und dann in der folgenden nach oben nehmen?

ALLROGGEN: Das ist eine wirklich gute Frage!

SCHWAB: Ich weiß nicht, wie häufig es vorkommt, ich habe in *Kampf und Sieg* Posaunen nur im Anhang und habe keine Partituranordnung von Weber, so daß ich nicht wüßte, wo man sie unterbringt. Aber Sie hatten Beispiele aus *Euryanthe* ?

VEIT: Es gibt ein schönes Beispiel in der Stichvorlage zur *Jubelkantate*.

CAPELLE: Dort gibt es Hinweise, wo die Instrumente aus dem Anhang eingeordnet werden sollen. Der ganze Anhang steht in Nr. 1 komplett unter den Fagotten, d. h. zwischen Fagotten und Streichern. (Das 2. Hornpaar ist dabei an oberster Stelle mit im Anhang integriert, muß aber natürlich dem anderen Hornpaar zugeordnet werden.)

VEIT: In *Kampf und Sieg* gibt es für Nr. 10 einen Hinweis, daß die Posaunen über die Fagotte sollen. In Nr. 13 gibt es keinen Hinweis.

CAPELLE: Bei den Posaunen bleibt also Entscheidungsbedarf!

VEIT: Aber erstmal gilt, wie man es vorfindet, sollte man es übernehmen, wenn es nicht rigoros abweicht.

ZIEGLER: Eine technische Frage zu den **Chorsätzen**: Weber notiert natürlich Sopran und Alt in einem System, belassen wir das, oder ziehen wir sie in zwei Systeme auseinander?

VEIT: Ich glaube wir hatten uns in den ER geeinigt, wenn es keine besonderen Störungen gibt (z. B. Stimmkreuzungen), es so zu belassen.

LANDMANN: Also, dagegen hätte ich etwas, denn das sind bestimmte Fragen des knappen Raumes gewesen, und keiner käme auf die Idee, was wir ja auch in den Dresdner Opernpartituren massenweise haben, diese nachgestellten Bläsersätze auch getrennt zu veröffentlichen; da war einfach die querschnittierte Partitur zu klein, um die ganze Akkolade aufzunehmen, und es war für die Stimmensreiber wichtig, das zu haben. Wie der Dirigent damit klar gekommen ist, daß er überhaupt nicht wußte, wie der Bläsersatz abläuft, ist mir heute ein Rätsel, aber so etwas sollte man nicht konservieren.

ALLROGGEN: ... die Anhänge natürlich nicht, das ist ja klar.

LANDMANN: Ich nehme an, zwei Stimmen wurden aus Raummangel in einem System notiert, dies war aber keine Idealvorstellung.

ALLROGGEN: Ja, das muß nicht sein. Wenn es sich um einen homophonen Satz handelt, sagen wir einen schlichter Chorsatz, bei dem Sopran und Alt weitgehend homorhythmisch in Terzen und Sexten geführt sind, dann kann es auch der Übersichtlichkeit dienen, sie auf einem System zu lassen. Etwas anderes ist es natürlich – da stimme ich Ihnen völlig zu –, wenn es ein eigenständiger Stimmensatz ist mit eigener rhythmischer Bewegung, möglichst noch mit Stimmkreuzungen, und diese sind wirklich aus Not in ein System gequetscht, weil kein Platz mehr ist, dann wird man das auseinanderziehen, das ist ja klar!

VEIT: Es gibt durchaus (wenn auch selten) auch Fälle, wo in der Partitur oben oder unten noch eine Zeile frei war, und trotzdem zusammengezogen wurde. Wenn die Partitur voll ist, ist wirklich die Frage – da muß ich Ihnen Recht geben –, ob es vielleicht nur Platzgründe waren.

CAPELLE: In der *Jubelkantate* ist komplett vierstimmig notiert.

HUCK: In den Messen auch.

VEIT: In den Messen war ja die Frage, ob man die Soli, die ja mit integriert sind, extra herausheben muß.

GOLDHAN: Ich neige eigentlich mehr zu der Ansicht, daß man, wenn man solche neuen Partituranordnungen mit Horn und Fagott macht, zu einer guten Lösung kommt, daß es aber problematisch ist, möglichst alle anderen, die nicht der gleichen Logik unterliegen, nun auch immer entscheiden zu müssen, also mal so – mal so, ist es ein homophoner Satz, ist es ein

anderer –, da neige ich eigentlich doch mehr zu der Ansicht, daß man sich dort auf ein einziges Prinzip einigt, z. B.: bei allen vokalen Sachen kriegt jede Stimme ihr eigenes System, auch das Solo, egal ob das nun homophon oder polyphon ist, damit man an bestimmten Stellen eine formale, den heutigen Gepflogenheiten dienliche, Partituranordnung hat.

HUCK: Das Problem ist aber doch, daß man zwei Pole hat, zwischen denen man sich bewegt: der eine ist die originale Anordnung, der andere ist die standardisierte moderne Partituranordnung, über deren Gestalt es ja auch grundsätzlich nichts zu diskutieren gibt. Ich denke, es wird schwierig, wenn man versucht das so auszumitteln, indem man sagt: *das* läßt man original, und *das* hingegen wird modernisiert, weil man dann ein Stadium erreicht, was weder im Sinne von historisch-kritisch, noch im Sinne einer konsequenten Anwendung moderner Normen zu verstehen ist, sondern eigentlich eine Pseudonorm herstellt, die, so denke ich, aus meiner Sicht am wenigsten Sinn macht.

STRUCK: Für mich ist das grundsätzliche Problem, daß man zwischen einem schriftlichen Überlieferungsstadium, wie es damals geherrscht hat, und dem heutigen Druck unterscheiden muß (schon die heutige Wiedergabe einer handschriftlich vervielfältigten Partitur im Druck ist ja "unhistorisch"). Dieser Unterschied zeigt sich beispielsweise in der möglichst knappen Notation – das betrifft für mich auch die *colla-parte*-Kennzeichnung: Die Manuskript-Partitur ist hier eine in gewisser Weise abbreviatorische Wiedergabe, bei der schon damals in begrenztem Maße und in späterer Zeit in viel stärkerem Maße damit gerechnet wird, daß etwas aufgelöst wird. Bei Chorpartituren kann man es also mit gutem Grund vertreten, einheitlich vorzugehen: pro Stimme ein System. Wie war es denn bei Chorstimmen, hat der Sopran ein eigenes oder sind die Stimmen auf einem System wiedergegeben?

ZIEGLER: Es gibt wenige Beispiele; in den Fällen, wo ich es kenne, ist es auseinandergezogen, und beide Stimmen sind als *Sopran I/II* bezeichnet, jede separat.

HUCK: Das ist ein Punkt, der bei Weber hinzukommt, denn es gibt eine Reihe von Chorsätzen, die nicht nur mit Sopran / Alt / Tenor / Baß bezeichnet sind, sondern vierstimmig Sopran / Sopran / Tenor / Baß.

CAPELLE: Das ist für die Zeit durchaus normal.

HUCK: Es stellt sich dann die Frage, soll man die Soprane auch auseinanderziehen oder?

CAPELLE: Ich habe in der *Jubelkantate* zwei Soprane in zwei Systemen; ich denke, im Chorsatz könnte man sich darauf einigen, immer die Einzelstimmen wiederzugeben, denn es bringt sonst keine Vorteile, falls nicht der Verlag eine Zeile sparen möchte?

DEL MAR: Sie haben gerade gesagt, Herr Huck, daß das Problem ist, wenn wir weder eine ganz historisch originale noch eine ganz neue Lösung suchen, dann ist natürlich die Gefahr, daß irgend etwas Willkürliches in der Mitte gewählt wird. Wenn ich einen Vorschlag machen dürfte, so wäre der, daß man durchaus eine moderne Lösung wählt – außer in den Fällen, wo man beweisen kann, daß es einen Grund hat, weshalb wir uns an das Original halten müssen, wie z. B. bei der Anordnung der Fagotte und Hörner. Da haben Sie ein Argument, warum Weber es so gemacht hat. Alles andere sollten wir modern machen, z. B. je ein System für jede Vokalstimme.

ALLROGGEN: Man hat diese Schwierigkeiten ja mutatis mutandis schon gehabt beim **Problem der paarigen Bläser**. Werden also Bläserpaare der Übersichtlichkeit halber auf einem System zusammengefaßt oder aus Platznot? Und damit verfährt ja auch die moderne Praxis unterschiedlich. Ich sehe keinen Vorteil darin, z. B. in einer Partitur eine ständig parallel geführte erste und zweite Flöte auf zwei Systeme aufzuteilen, obwohl es manchmal Komponisten so schreiben, weil sie einfach genug Platz haben. Hier hat ja auch die moderne Editionspraxis eine "Schaukelpolitik" betrieben, sie macht es mal so, mal so. Wenn man sagt, ein Orchester ist ein

Orchester und ein Chor ist ein Chor, das sind also zwei verschiedene Dinge, und beim Chor denken wir konservativ, beim Orchester sind wir flexibel – gut, das kann ich akzeptieren. Aber was Herr Del Mar vorschlug, ist meines Erachtens wirklich ein vernünftiger Kompromiß, das ist etwas, was man einleuchtend formulieren und auch befolgen kann.

FRENZEL: Das Problem der Bläserpaare ist ein Detail, – hier geht es doch aber darum, einen Fixpunkt, eine grundlegende Sache zu finden, von der man dann alle Abweichungen erklären kann. Es war natürlich zu befürchten, daß in den nicht einmal zwei Jahren seit unseren Detmolder und Mainzer Diskussionen sich die Befunde so ändern, daß es so viele Ausnahmen gibt.

(Festgehalten wurde nach dieser ausführlichen Diskussion, daß es bei der grundsätzlichen Entscheidung einer **Übernahme der originalen Anordnung** bleibt, daß aber in den problematischen Einzelfällen und in Detailfragen **Rücksprachen mit der Editionsleitung** erfolgen sollen, wenn von dem Befund der Hauptquelle abgewichen werden soll. Dort, wo solche Probleme auftauchen, sollen sie möglichst der Editionsleitung mitgeteilt und dann in einer größeren Editorenrunde nochmals besprochen werden.)

#### *COLLA-PARTE* UND ANALOGIE-ERGÄNZUNGEN:

ALLROGGEN: Wir hatten eben ja das Stichwort *colla-parte*-Vorschriften, das scheint mir auch ein wichtiger Punkt zu sein. **Kennzeichnet man sie** oder führt man sie kommentarlos aus? Daß sie eine klare Willensbekundung des Komponisten sind ist klar, daß man natürlich nicht hinschreibt: *violini secondi coi primi* ist klar, man wird die Noten reinschreiben, das ist auch klar. Die Frage ist nur, kennzeichnet man das, daß man nur eine *colla-parte*-Vorschrift befolgt hat, oder macht man es kommentarlos? Die Haydn-Ausgabe kennzeichnet es ja, wie jeder weiß, und andere tun es auch, viele andere tun es nicht. Es gibt Vor- und Nachteile bei beiden Lösungen: Alles, was man an zusätzlichen diakritischen Zeichen in die Partitur hineinsetzt, ist ein optisches Signal mehr, das der Leser verarbeiten muß. Auf der andern Seite gibt es ja Stellen, wo sehr viele Stimmen überhaupt nur aufgrund einer *colla-parte*-Vorschrift in der Partitur stehen. Sie kennen ja den Fall, den Weber selbst persifliert hat mit seiner italienischen Partitur. Wenn wir in solchen Fällen das Partiturbild kommentarlos wiedergeben, ohne daß wir sagen, diese Stimmen sind nur aufgrund der *colla-parte*-Vorschriften in unsere moderne Partitur geraten, dann könnte der Leser an manchen Stellen, wo möglicherweise dynamische Vorschriften, Artikulationsvorschriften usw. zweifelhaft sind, ein falsches Bild von der Bedeutung der eingetragenen Zeichen bekommen.

Ich konstruiere jetzt ein Beispiel: Nehmen wir an, wir haben einen Orchestersatz, wo von den Streichern nur Baß und erste Violine notiert sind und von den Holzbläsern nur die Flöte und die Fagotte, *Oboe coi flauti*, *clarinetti coi oboi* usw., also einen sehr pauschalen Satz. Flöten und Violinen spielen dasselbe, Flöten haben *radibumbum*, also 2 gebunden und 2 Punkte, einmal notiert, und dann kommt gar nichts mehr, Violinen haben *radada-bum*, also 3 gebunden, einen gestoßen. Wenn wir jetzt kommentarlos einfach die *colla-parte*-Vorschrift ausführen, glaubt jeder die Lösung zu sehen: Die zahlenmäßig überwiegende Form ist die mit der Bindung dreier Noten, folglich müssen wir die Flöten angleichen, während möglicherweise die richtige Lösung genau umgekehrt wäre, denn beides steht nur einmal da.

DEL MAR: Das kommt dann in den Kritischen Bericht...

ALLROGGEN: Ja, und den liest keiner. Die Frage ist, wie kennzeichnet man das: Ist es eine große Belastung für das Auge des Benutzers, wenn man eine kleine spitze Klammer macht an den

Stellen, wo man *colla-parte*-Vorschriften ausführt? – Es ist nur eine Frage. Ich will dafür keineswegs plädieren.

STRUCK: Für mich würde durch solche Zeichen das Bild noch mehr überladen werden, als es von der Partitur her intendiert es. Ich würde genau diesen Unterschied zwischen Manuskript und Druckstadium machen, indem auch Weber damit gerechnet hat, daß solche *colla-parte*-Anweisungen stillschweigend ausgestochen werden, wie dies in den Stimmen ja auch der Fall ist. Für mich sieht man eben dort wieder dieses Scharnier zwischen notiertem und gestochenem Stadium, und von daher denke ich, man muß in jedem Fall besonders sorgfältig sogar im Kritischen Bericht alles, was editorische Probleme ergibt, z. B. mit dem Hinweis auf *colla-parte*-Notation diskutieren, aber ich würde keinen Vorteil darin finden, die Quelle im Druckstadium noch so durchscheinen zu lassen. Ich denke, es ist von Weber durchaus beabsichtigt, daß sich das Druckstadium vom Manuskriptstadium unterscheidet!

ALLROGGEN: Auf jeden Fall ist ja klar, daß der Herausgeber eine Entscheidung treffen muß. Er kann nicht die Entscheidung dem Benutzer aufladen. Die Frage ist nur, kann das auf den ersten Blick kommentarlose Wiedergeben der *colla-parte*-Vorschrift möglicherweise den Benutzer in die Irre führen?

STRUCK: Wenn es so gravierend ist, kann man es ja mit Fußnote unten *auf der Seite* markieren. GOLDHAN: Das ist auch mein Standpunkt. Die Kritischen Berichte sind wirklich nicht jedermanns Sache. In andern Gesamtausgaben (bei Bach oder Händel) ist in jedem Band vorn eine halbe Seite drin, was generell wie gemacht wird. So könnte es ja hier auch gehandhabt werden.

STRUCK: Für mich wollen Sie einfach zuviel von spezifisch Manuskriptmäßigem in den Druck hineinholen.

VEIT: Ist das unbedingt ein Nachteil? – ich frage nur ketzerisch.

ALLROGGEN: Man holt ja eigentlich nichts vom Manuskript in die Partitur hinein – da würde ich widersprechen wollen –, sondern viel bedenklicher wäre für mich, man fügt ein völlig neues Element ein, was weder in einem richtigen Druck etwas zu suchen hat, noch in dem Manuskript steht, nämlich diese kleine spitze Klammer, die andeutet, das ist nur aufgrund einer *colla-parte*-Vorschrift, d. h. man fügt ein *corpus alienum* ein.

SCHÄFERS: Wobei es ja auch noch unterschiedliche Funktionen der *colla parte* geführten Stimmen geben kann: Wenn z. B. eine Flötenmelodie in der Klarinette verdoppelt wird und der Schreiber einfach aus Bequemlichkeit eine *colla-parte*-Anweisung gesetzt hat, ist dies ja etwas anderes als z. B. in meinem Fall, wo das *colla parte* geführte Klavier in den Tutтитеilen eine ganz andere Funktion hat als die ausgeschriebene Klavierstimme in den Soloteilen, was man ja eigentlich auch gerne kennzeichnen würde.

VEIT: Ein bißchen Bauchschmerzen habe ich auch dadurch bekommen, daß – wenn man die im Manuskript als Zeichen verwendeten Striche betrachtet – sehr viele nicht *colla-parte*-Anweisungen sondern **Repetitionsstriche** sind. Besonders in Reinschriften hat Weber Wiederholungen oft nicht ausgeschrieben, sondern mit den Strichen gekennzeichnet. Wenn man sich die Partitur-Manuskripte ansieht, beobachtet man, daß er in der Frühzeit noch sehr viel ausschreibt, also auch noch kaum *unisono*-Kennzeichnung verwendet. Die Tendenz zur Abkürzung scheint sich hinterher etwas zu verstärken, dann hat man im Partiturbild oft sehr viele Striche, wovon aber zwei Drittel oder drei Viertel nur solche Wiederholungen bezeichnen. Diese würde man auflösen, und dabei das *colla parte* kennzeichnen, das andere nicht.

ZIEGLER: Wir wollten zunächst auch diese Auflösung kennzeichnen und hatten uns damals entschieden, wenn es da Problemfälle wie den genannten geben sollte, dann eben eine Fußnote

anzubringen und auf den Kritischen Bericht hinzuweisen. Daß man wirklich auf der Seite den Hinweis bekommt, daß dort ein Problem ist, also: schaut doch mal nach, wie Ihr es machen würdet – diese Lösung würden wir favorisieren. Ich finde, es ist eine Problemlage, bei der man nicht verschiedene verfahren dürfte.

CAPELLE: Frage: Sollten dynamische Zeichen an solchen Stellen übernommen werden in alle Takte? Ist alles zu wiederholen, wenn es auch nur im 1. Takt ausgezeichnet ist? Soll so etwas als Herausgeberzusatz gekennzeichnet werden? – Im **Chorsatz Nr. 7 der Jubelkantate** habe ich ein Beispiel dafür, daß das Ausschreiben von *colla-parte*-Vorschriften auch die zeitgenössischen Schreiber zu offensichtlichen Fehlern führte (vgl. NB 1a: K<sup>A</sup> Ausschnitt S. 74/75, 1b: Kopie: 61v/62r). Bei der Repetition eines Chor-Abschnittes hat Weber nur den Sopran notiert und den Rest durch Buchstaben als Wiederholung bezeichnet. Da in dieser Wiederholung aber der Text neu ist, hat Weber eingegriffen: Beim ersten Mal waren die beiden ersten Takte im Sopran als Viertel-Achtel (*taa-dim - taa-dim*) mit Pause notiert, bei der Wiederholungsstelle nun aber als zwei Viertel, und es steht eben sonst nur *colla parte*, es ist gar nichts ausgeschrieben.

DEL MAR: Macht man da die Bindung mit Akzent oder nicht?

CAPELLE: Die Veränderung des Achtels mit Pause zu einem Viertel hat – glaube ich – im Sopran textliche Gründe: *uns willkommen* ist ein zusammenhängendes Wort, weshalb die Pause im Auftakt (nach: *uns*) als Unterbrechung keinen Sinn gibt. Wenn man sich die zeitgenössische Abschrift ansieht (vgl. NB 1b), ist das 2. Viertel nur im Sopran, nicht aber auf den ganzen Chorsatz übernommen, während es der zeitgenössische Druck auf den ganzen Chorsatz übertragen hat. Hier ist in der Abschrift einfach die *colla-parte*-Anweisung ohne Rücksicht auf den veränderten Text ausgeführt worden.

DEL MAR: Das ist ein gutes Beispiel.

ALLROGGEN: Wobei natürlich die Übernahme des Bogens bei *uns willkommen* klarer Unsinn ist.

CAPELLE: Für mich ist das Hauptproblem, da ja nun alle vier Singstimmen den Text singen, ob man nicht angleichen muß, obwohl es nicht drin steht und auch die Zeitgenossen es nicht gemacht haben. Der zeitgenössische Kopist ist überhaupt sehr inkonsequent, während der Druck es ausgeglichen hat.

GOLDHAN: Der Kopist war eben Klarinetttist!

STRUCK: Wovon hat er abgeschrieben?

CAPELLE: Von der Stichvorlage, das ist ja bei mir der Sonderfall.

ZIEGLER: Das ist hier eigentlich einleuchtend: der Kopist schreibt zwar die Sopranstimme nach dieser zweiten Stelle aus, wo nur noch die Sopranstimme notiert ist, alles andere schreibt er nach den Teilen, die die Buchstaben tragen, und dort stand im Alt *daa-dim daa-dim* und im Tenor und Baß auch. Erst im Druck wird dieser Unsinn – sage ich mal – korrigiert.

STRUCK: Es könnte sein, daß Weber Korrektur gelesen hat?

CAPELLE: Wir wissen doch noch gar nicht, ob der Druck zu Lebzeiten erschienen ist!

DEL MAR: Wir führen jetzt 5 oder 6 Diskussionen gleichzeitig, wir müßten das separat erledigen.

DEL MAR: Sind **Faksimiles** in den Bänden vorgesehen?

ALLROGGEN: Ja, Faksimilia sind in der Tat vorgesehen; es sind allerdings keine allgemeinen Richtlinien formulierbar, welche Seite von welchem Stück zu faksimilieren ist.

DEL MAR schlägt vor, in jedem Band die erste Partiturseite zu faksimilieren.

ALLROGGEN: Wenn das einen Erkenntnisgewinn bringt, ja; es kann natürlich manchmal auch sein, daß es nützlich ist auch die fünfte Seite zu bringen, weil sich da möglicherweise etwas ändert.

Wir haben das Beispiel von Frau Capelle noch auf der Projektionswand, weil wir sagten, das gibt noch Anlaß zum Nachdenken.

STRUCK: Wann war der Druck erschienen, weiß man das ungefähr?

CAPELLE: Vielleicht 1831 oder um diese Zeit.

STRUCK: Sind Sie sicher, daß er von Ihrer Abschrift abgenommen wurde?

CAPELLE: In den hinteren Nummern der Partitur sind eindeutig Stecherzeichen, die mit der gedruckten Partitur übereinstimmen.

STRUCK: In dem uns hier gezeigten Bereich auch schon?

CAPELLE: Nein, in diesem Bereich noch nicht. Es gibt unterschiedliche Formen der Auflösungen von Kürzeln durch den Kopisten der Dresdner Partitur und den Stecher. Leider ist ja das Autograph in unzugänglichem Privatbesitz.

STRUCK: Es ist zu vermuten, daß Weber im Autograph eine ähnliche Abbeviatur verwendet hat.

CAPELLE: Zumindest hat die Weber nicht gestört, er hat das Exemplar ja eindeutig durchgesehen.

ALLROGGEN: Gibt es noch Diskussionsbedarf über das hinaus, was wir sagten?

DEL MAR: Ja, natürlich, es kommt darauf an, ob wir in der Lage sind, Entscheidungen daraus abzuleiten. Ich würde jetzt fragen: Setzen wir **Akzente** (vgl. NB 1a, 1. Takt) über alle oder nicht?

SCHWAB: Mich stören die Pausen viel mehr.

ALLROGGEN: Ja, beides hängt natürlich zusammen. Je stärker der Akzent ist, desto sinnvoller ist die Pause.

DEL MAR: Also, wir müssen entscheiden, daß die Akzente und die Pausen zusammenkommen, daß wir aber nicht analog setzen dürften.

SCHWAB: Nein, umgekehrt, man müßte entweder die Akzente setzen, wenn die Pausen kommen, und bei der Wiederholung mit dem andern Text dann wahrscheinlich nicht.

DEL MAR: Ich wundere mich über die in den ersten beiden Takten im Sopran gesetzten **Bindebogen** und frage mich, ob Bindebogen unabhängig vom Silbenwechsel sind oder nicht? In der modernen Konvention sagen wir heute, wenn es einen Silbenwechsel gibt, dann heißt dies, es gibt keine Bindung – aber im 19. Jh. war es nicht so.

ALLROGGEN: Nein, nein, es kann ja *portato* sein.

STRUCK: Wichtig ist doch auch im vertikalen Chorsatz, was der Kopist gemacht hat: er hat in den mittleren Stimmen z. T. die Bögen ergänzt, auch wohl widersinnig, was die Altstimme und Sopran II angeht, die ja doch wohl übergebunden werden sollen. Ist es bei der Wiederholung also eine Art Abbeviatur, deren Auflösung er schüchtern begonnen, aber nicht konsequent durchgeführt hat (vgl. Sopran II bei: *uns*)?

ALLROGGEN: Der Kopist hat den Bogen nun ausgerechnet da ergänzt, wo eine repetierte Note steht und nur im Tenor einmal an der "richtigen" Stelle.

DEL MAR: Die Bindebogen im Alt sind falsch!

ALLROGGEN: Ergänzt man sie dann aber im Tenor und Baß, der parallel geht oder in Gegenbewegung zum Sopran?

DEL MAR: Ich würde vorschlagen: ja!

ALLROGGEN: Also auch die **Akzente**?

DEL MAR: Auch die Akzente, auch im Alt.

SCHWAB: Wie stellt man sich denn den Akzent in den Instrumentalstimmen vor? Wird der da auch wiederholt? Einmal stehen Bindebögen, einmal ein Akzent. Das würde ja parallel laufen.

DEL MAR: Das ist eine gute Frage!

CAPELLE: Das ist wirklich eine typische Stelle!

DEL MAR: ... voller Probleme!



CAPELLE: Ich denke, die Frage kann man jetzt noch nicht entscheiden. Ich bin auch noch nicht soweit, daß ich alle Stellen überblicke, aber es kommt eben ab und zu vor, daß bei diesen Stellen, die eigentlich mit Buchstaben gekennzeichnet sind – und damit wirklich Wiederholung sein sollen – und bei denen nur eine Stimme notiert ist, diese Stimme dann abweicht. Und an solchen Stellen muß man eben sehr aufpassen, *wie* man überträgt. Darauf wollte ich eigentlich auch nur hinweisen, daß man eben nicht einfach abschreiben kann, was 15 Takte vorher steht, sondern durch Textwechsel oder anderes bedingte Abweichungen berücksichtigt.

DEL MAR: Diese Sache mit dem Akzent oder Nichtakzent bei dem Wiederholungszeichen, das wäre im allgemeinen studierendenswert bei Weber, um festzustellen, wie Weber das gemeint hat.

CAPELLE: An dieser Stelle könnte ich mir denken, daß der Akzent bleibt, weil auch über den beiden Vokalstimmen jeweils ein Akzent ist.

DEL MAR: Das ist präzise das Problem.

VEIT: Dieser einsame Akzent steht hier nun ausgerechnet in der Oberstimme, beim Ergänzen sollte man vorsichtig sein, vielleicht erinnern Sie sich an das Beispiel aus dem Beginn des zweiten Satzes im Klarinettenquintett, da hatten wir in einer Mittelstimme einen Akzent stehen und dachten, das macht keinen Sinn, da sonst kein Akzent steht, er ist falsch und muß weg. Wenn man sich das aber musikalisch genauer ansah, dann stand der Akzent genau auf der Dissonanz, machte also durchaus Sinn, nur dieser Ton war also hervorgehoben.

SCHWAB: Es passiert aber auch, daß ab und zu Akzente nur alle drei Zeilen stehen, daß sie also für eine benachbarte Stimme mit gelten.

DEL MAR: Im Klarinetten*concertino* gibt es das.

HEIDLBERGER: Das gibt es immer bei Holzbläserstellen, die doppelt notiert sind.

CAPELLE: Bei dem gezeigten Beispiel handelt es sich um einen 4stimmigen Chorsatz mit Orchesterbegleitung. In den Flöten, die mit dem Sopran in der Oktave mitgeführt sind, finden sich übrigens in beiden Takten Akzente – das könnte die Entscheidung erleichtern!

DEL MAR: Ich glaube, das Beispiel haben wir ausdiskutiert.

## STRICH UND PUNKT:

ALLOGGEN: Ja, gut. Dann kommt jetzt das bei allen Editoren beliebte Thema: Strich und Punkt. Wir sammeln zunächst Fragen und Beispiele.

FRIEDERIKE RAMM hat die beiden **Autographe zum 1. Klarinettenkonzert** (Berlin und Washington) im Hinblick auf möglicherweise identische Striche und Punkte untersucht und präsentiert das Ergebnis:

Ich bin ich zunächst auf einige Stellen gestoßen, wo ich dachte, das ist alles Quatsch, z. B. gleich zu Beginn bei den Bässen (vgl. **NB 2**, Autograph Washington, Baßstimme), da sieht es manchmal aus wie ein Strich, mal wie ein Punkt, das ist aber auch ungenau geschrieben. Am Schluß stehen Punkt und Strich, möglicherweise von Baermanns Hand.

HEIDLBERGER bekräftigt, daß es Baermanns Hand ist (er demonstriert es an einem Strich).

RAMM: Erläutert an Beispielen die Varianten, die schwierig zu entscheiden sind. Sie bringt Beispiele aus dem Kopfsatz, bei denen sich beide Autographen unterscheiden. Aus der von ihr erstellten Vergleichsliste der Striche und Punkte ergibt sich, daß *ff*-Stellen meist mit Strich erscheinen, *pp*-Stellen dagegen mit Punkten. Aufs Ganze gesehen ist das Washingtoner Autograph "lässiger" geschrieben. Sie bringt auch Beispiele für Striche in den Streichern, an

Stellen, die in den Bläsern mit Punkten bezeichnet sind. In diesen Autographen finden sich Striche nur in Flöte und Oboe, jedoch nicht in Fagotten und Hörnern.

SCHWAB: Gibt es dazu auch einen Druck zu Webers Zeit?

ZIEGLER: Ja, den Stimmen-ED.

SCHWAB: Und wie ist es in den Stimmen?

ZIEGLER: Frau Ramm sollte nur die beiden Autographen vergleichen, weil es einer der wenigen Fälle ist, wo wir zwei Autographen haben, und damit eine relativ autorisierte Unterscheidung von Strich und Punkt.

Ich habe mir die *Preciosa* daraufhin angeschaut und fragte mich: Was könnte es denn überhaupt heißen, wenn Punkt und Strich unterschieden werden? Es läge ja erstmal nahe, daß der Strich eine stärkere Betonung sein könnte, ein *staccato* wohl, aber eines, das sich dem Akzent annähert in der Betonung. Dies gab, wenn man sich nur die autographe Partitur ansah, durchaus Sinn.

Ein kurzes Beispiel: In der Ouvertüre folgt auf den *Bolero* nach dem Doppelstrich der Zigeunermarsch, dann später eine Art sinfonische Verarbeitung dieses Zigeunermarsches im großen Orchester. Dabei ist dieses Motiv des Zigeunermarsches Grundlage der Verarbeitung, und es gibt eine Art Schlußsteigerung. Während vorher überwiegend Punkte standen, ergeben doch hier die Striche im Sinne einer Schlußsteigerung durchaus Sinn (als eine Art Akzent, der dann hin zum Wiedereintritt des Themas führt, das man sich nach dem letzten Taktstrich vorstellen müßte). Abgebildet ist die Violinstimme, ringsum ist alles *colla parte*, der ganze Streichersatz ist nicht ausgeschrieben, weil entweder *colla parte* oder *in octava unisono*-Führung. Schaut man sich den Weber nahestehenden Kopisten an, hat dieser in der gesamten Abschrift keinen einzigen Strich gesetzt, auch nicht an dieser Stelle, sondern er vereinheitlicht generell hin zum Punkt. Den gleichen Befund haben wir im Erstdruck (Klavierauszug): dort stehen nur Punkte, keine Striche. Was mich dann besonders verwundert hat (wie gestern schon erwähnt): es gibt im Autograph ein Blatt mit dem Melodram Nr. 5, auf dem Weber aus der Ouvertüre zitiert, wobei er den Kopisten hier in seinem eigenen Autograph ausschreiben läßt. Da würde man sich ja eigentlich denken, dann übernimmt der Kopist die Bezeichnung der Ouvertüre – das tut er aber nicht. Man könnte zwar an dieser Stelle vermuten, es sollen Punkte sein, aber das liegt wohl an der Schreibeigenart des Kopisten, der die Punkte auch hier eher strichförmig macht (quasi als waagerechte Striche – also eine neue Form). Also er hat auch nur Punkte, und gerade im Autograph hat mich das verwundert, denn gerade da hätte doch Weber verbessern müssen – denkt man sich.

STRUCK: Kann man denn etwas genaueres sagen über die "Punkt-Rezeption" von Kopisten oder auch von Stechern? Ich halte die Beantwortung der Frage zu dem Stimmendruck des Klarinettenkonzertes jetzt für wichtig. Als Außenstehender finde ich die Situation etwas widersprüchlich: Wir akzeptieren, daß Kopisten im Vorsatz von Instrumenten-Akkoladen ein *V* mal so und mal so schreiben, aber jetzt beim Punkt und beim Strich zerbrechen wir uns, ehe wir genau wissen, wie es rezipiert wird, den Kopf über diese Form von sehr schnell geschriebenen Zeichen – ich denke wirklich, daß hier wichtig ist, die Frage, wie kommt so etwas an, wie wird so etwas veröffentlicht, zu entscheiden, bevor man jetzt musikalisch weiter argumentiert, was sicher in einem späteren Stadium sehr wichtig ist.

VEIT: Ich will die Sache weiter verwirren: Was machen die Stecher in den Drucken? Ein Beispiel aus dem Scherzo der **1. Sinfonie** im ED und im späteren Druck: Die in den Violinen gesetzten Punkte (vgl. **NB 3a**) sind in den Bässen (vgl. **NB 3b**) als Striche wiedergegeben (und in der Reprise genau umgekehrt!). Dies ist in der späteren Ausgabe haargenau so nachgemacht. Das

Autograph verwirrt die Situation weiter: welches sind Punkte, welches Striche? Was macht man hier? Eigentlich gibt es keinen erkennbaren Sinn. Leider ist die Wiederholungsstelle nicht ausgeschrieben, daher kommt von dort keine Hilfe.

Ein anderes Beispiel aus dem *Abu Hassan*, wo es auch zwei Autographe gibt. Im Darmstädter Autograph hat die Paukenstelle Punkte, im Hamburger zuerst Punkte, dann Striche. In den Violinen stehen Striche, im 2. Autograph Punkte, bei der gleichen wiederholten Stelle dann Punkte. Also Chaos!?

DELMAR: Darf ich etwas vorschlagen: Punkte können als schnell geschriebene Striche betrachtet werden.

VEIT: Vergleicht man die *Abu Hassan*-Kopien an diesen Stellen, so hat einer der Kopisten versucht, das Autograph nachzuahmen, die Stockholmer Kopie vereinheitlicht dagegen alles zu Punkten (Lauterbachs Kopie neigt ohnehin zur Vereinfachung).

SCHÄFERS: Mein Kopist differenziert, aber im Druck ist es wieder zu Strichen vereinheitlicht (er gibt ein Beispiel).

HEIDLBERGER: zu Veit: Von wann ist der Sinfoniedruck, den du gezeigt hast?

VEIT: Von 1812.

HEIDLBERGER: – also nicht von Schlesinger. Ich habe den Eindruck, daß die Schlesingerdrucke die Striche vermeiden. Es ist nämlich auch ein Problem des Unterschieds von Verleger zu Verleger, oder sogar ein Zeitproblem, daß in diesem zweiten Jahrzehnt der Unterschied zunehmend verwischt oder sogar eliminiert wurde.

SCHÄFERS: Mein Druck ist Schlesinger und der hat nur Striche.

SCHWAB: Von der Stichvorlage her sind bei mir einmal Punkte bei einem Thema, bei der Wiederholung stehen auf einmal Striche, nachher dann wieder Punkte. Die gleiche Situation findet sich beim Druck (1816 oder 1817), dort sehen die Striche wie Keile aus. Was bedeuten sie überhaupt? Warum müssen wir sie unterscheiden?

ALLROGGEN: Das ist eine sehr gute Frage. Bei der Edition der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts unterscheidet man es sicher mit gutem Grund, denn es ist ja eine **bogentechnische Anweisung**. Wie Leopold Mozart schreibt: Man gibt also mit dem Bogen noch einen Druck. In den Bläserstimmen ist es natürlich sehr fraglich, was der Strich bedeuten soll, und im Klaviersatz ist es ebenfalls sehr fraglich, dort hat man immer gerätselt, ob es nicht eine anschlagentechnische Differenzierung bedeuten könnte. Was Baermann in dem Beispiel mit dem Strich gemeint hat, ist mir völlig unklar.

HEIDLBERGER: Ich meine die Tendenz zu erkennen, daß der Strich zunächst primär eine **Notenverkürzungsanzeiger**, d. h. entweder ein Abphrasieren einer Schlußnote unter einem Bogen oder irgend eine Art von Verkürzung, die nicht den Akzent in den Vordergrund stellt, während die Punkte meistens in *Notenfolgen* vorkommen, die eine deutliche Akzentuierung einer homogenen rhythmischen Folge darstellen, also Sechzehntel oder Achtel, die aufeinander treffen. Ein bißchen habe ich das bei dem Beispiel aus *Preciosa* gesehen, dort hat man immer die Sechzehntel Triolen und danach ein angehängtes Achtel unter einem Bogen, und dann ist es *dajamtata, jam* ist also wirklich abphrasiert, ist dann der Grund dafür.

ALLROGGEN: Gut, bei Einzelnoten leuchtet mir das ein, aber was mache ich als Orchestergeiger, wenn ich im Takt 6 lese: *dajarambambambam*, da sind Striche drauf, und im Takt 12 lese ich dasselbe mit Punkten?

SCHWAB: Was macht der Dirigent, wenn er in den Bläserstimmen Punkte hat und in den Streicherstimmen Striche?

ALLROGGEN: Das ist ein verhältnismäßig unproblematischer Fall aus der Sicht des 18. Jhds. Das würde bei den Streichern bedeuten, daß sie zu dem Trennen der Noten noch einen Nachdruck des Bogens fügen müssen, was die Bläser nicht können, folglich haben sie keine Striche. Aber was bedeutet das jetzt in dieser Epoche, bei Weber?

VEIT: Wir hatten ja jetzt ein paar Beispiele, die etwas nivellierend wirkten, ich glaube der Eindruck ist aber falsch! Was Heidlberger sagte, kann ich nach Durchsicht meiner Sachen nur bestätigen. Diese Form, daß der Bogen quasi in einem Strich endet, das ist bei Weber die Regel, in diesen Fällen kommt praktisch nie ein Punkt! Es kommt auch häufig vor, daß in Skalen Punkte stehen, während Dinge, die abgesetzt sind, Striche haben, also bei *ratatamtam bam bi* stehen auf den letzten beiden Noten Striche. Auch im Bläsesatz stehen bei Wechselnoten oft Striche – das sind Tendenzen, die eindeutig zu erkennen sind!

HEIDLBERGER: Man könnte es streng genommen als **notationstechnische Vereinfachung** ansehen. Statt daß er die kürzere Note mit Pause schreibt, was natürlich kein Mensch machen würde und was dilettantisch aussähe, wird eben diesen längeren Noten mit Strich die gleiche Bedeutung zugewiesen.

VEIT: Jedenfalls sollte man die Zeichen unterscheiden – ob es immer Sinn gibt, ist die Frage.

ALLROGGEN: Ich habe das noch nicht ganz klar verstanden, was Sie meinen, Herr Heidlberger. Also Sie sagen, in dem Strich liegt keine Akzentuierung, sondern lediglich eine Verkürzung

HEIDLBERGER: Eine Verkürzung, die natürlich von der Spielweise her auch eine gewisse "Verhärtung" des Tones bedeutet, aber nicht ein Akzent-Ersatz, eine wirkliche Verschärfung des Tones.

STRUCK: Das muß also vorher anders gewesen sein, denn ich kenne es von Brahms, daß Strich plus Punkt eine Art Akzent heißt, auch mehr für die Streicher als für die Bläser.

ALLROGGEN: Und was bedeutet ein bloßer Punkt, wenn nicht eine Verkürzung?

HEIDLBERGER: Es kommt immer auf den **Kontext** an. In Ketten von gleichmäßigen Werten mit oder ohne Bogen ist die Tendenz zum Punkt wahrscheinlicher. Bei einem Wechsel der Notenwerte mit einem abschließenden längeren Notenwert erscheint mir der Strich logischer; aber man muß die historische Entwicklung in diesen 10-15 Jahren, wo die meisten Weberschen Werke gedruckt oder in irgendeiner Form überarbeitet oder abgeschrieben wurden, beachten, da scheint es einen Wechsel dieser Auffassung zu geben.

ALLROGGEN: In ihrem Fall, bei gleichmäßigen Tonfolgen oder innerhalb von Skalen oder Akkordbrechungen, ist es klar, es bedeutet ein Absetzen der Noten mit Hilfe der Elastizität der Bogenstange, während diese einzeln stehenden Noten nicht mit dem aufgeworfenen Bogen gespielt werden, sondern es sich nur um eine ganz bestimmte Bewegung der bogenführenden Hand handelt. Bei Sprüngen leuchtet das ja auch ein, und wenn also, abweichend von dem Üblichen, auch bei skalenartigen Bewegungen solche Striche vorkämen, dann würde man es so interpretieren können, daß man sagt, gut, es soll eben nicht das normale *Staccato* sein, was die Elastizität der Bogenstange ausnutzt, sondern der Strich soll aus der Hand geführt werden, als ganz kurze Hin- und Herbewegung vielleicht. Das leuchtet ja alles ein, nur wenn das auf kurzem Raum innerhalb derselben Figur wechselt, dann muß man doch wohl Schreibversehen oder Schreibflüchtigkeit annehmen, oder?

SCHWAB: Ja, wenn es keine musikalische Konsequenz hat.

ALLROGGEN (an Goldhan gewandt): Aber Streicher wissen das alles viel besser.

GOLDHAN: Ich habe eine Zwischenfrage. Jetzt geht es in Richtung Instrumentaltechnik. Hat jemand Autographe bei den Klavierwerken gesehen? (Beispiel: **Rondo brillante** JV 252, Anfang, vgl. dazu **NB 4** und unten S. 47-48) Gibt es da nur den Bogen, oder hat er da hinter dem

Bogen auch einen Punkt oder einen Strich gesetzt? Dann wäre es ein Beweis, daß es nur in der Instrumentalmusik, bei Orchestermusik oder Streicherwerken vorkommt, aber bei Klavierwerken keine Relevanz hat. Es ist nämlich ein Unterschied, ob man einen Auftakt zwei Sechzehntel bindet und die Thesis extra nimmt: *dada - jam, dada - jam*, oder, wie es bei mir öfter vorkommt: *dadeljam, dadeljam* - hängt das nun über? - das ist jetzt große Spekulation. Es gibt ja auch bei Bach solche Sachen, und es ist auch bei Weber nicht ganz eindeutig, wie weit der Bogen manchmal geht. Bach macht in Reinschriften, z. B. den Violinsolosonaten, zur Kennzeichnung, wann der Bogen zu Ende ist, einen Punkt, das macht er nur dort, nirgend sonst. Es könnte möglicherweise auch hier so etwas gemeint sein, und es ist die Schwierigkeit, daß bei Parallelstellen nicht immer das gleiche gemeint ist, ich bin jedenfalls der Meinung, das ist nicht zufällig.

RAMM: Mich würde interessieren, ob noch jemand eine **Unterscheidung in der Punkt- bzw. Strichsetzung bei *ff*- und *pp*-Stellen** gefunden hat, denn ich hatte ja bei meiner Untersuchung festgestellt, daß bei *f* bzw. *ff* konsequent nur Striche stehen, bei *piano*-Stellen dagegen nur Punkte.

ALLROGGEN: Das kommt ja mit dem überein, was ich vorhin versuchte zu sagen.

SCHWAB: Da habe ich ein Gegenbeispiel: zweimal *ff*, einmal mit Strichen und einmal mit Punkten, sowohl in der Stichvorlage als auch im Druck. (Gegenbeispiel auch von Schäfers)

RAMM: - und umgekehrt im *pianissimo*, gibt es denn da häufig auch Striche?

SCHWAB: Nein gar keine, nichts.

HEIDLBERGER: Man muß natürlich beachten, daß Weber als Kapellmeister sehr pragmatisch gedacht hat und wahrscheinlich die Vermutung naheliegt, er wollte verhindern, daß ein Streicher, wenn er ein *forte* oder *fortissimo* sieht, dieses schön "ausspielt" und den Ton deutlich gestaltet, obwohl es in Wirklichkeit vom Kontext der Partitur her wichtiger ist, daß der Satz transparent bleibt und auch die Bläser herauskommen, wobei er dann in so einem Moment tatsächlich den Strich schreibt, um dadurch anzuzeigen: Es soll zwar laut sein, aber es soll jetzt nicht ein ausgeprägtes, deutliches In-den-Vordergrund-Stellen der Streicherstimme sein, sondern ein zurückgehaltenes kurzes Anspielen des Tones, kurz und kräftig, aber im Hinblick auf die orchestrale Gesamtwirkung. Es macht uns Schwierigkeiten, wenn wir das rein papieren sehen, welche Folgen hat das? Es hat musikalisch oder akustisch überhaupt keine Konsequenzen, das hört man natürlich nicht, denn es ist tatsächlich eine aufführungspraktische, fast kann man sagen: eine psychologische Sache, um das Einüben der Stücke zu vereinfachen. Man muß da fast so pragmatisch denken, um das verstehen zu können.

SCHÄFERS: Ich habe hier im Klavierkonzert bei *f* und *ff* durchaus Punkte, auch in den Orchesterstimmen.

RAMM: Also ich habe durchaus auch Punkte im *forte*, z. B. bei Läufen. Ich meinte mit der generalisierenden Bemerkung auch nur die Parallelstellen.

SCHÄFERS: Mir fiel auf: im Kopfsatz haben nur Sechzehntel Punkte, Achtel und Viertel haben Striche, im Finalsatz, der ja ein schnelleres Achteltempo hat, haben auch Achtel Punkte, dort ist es also bei den Achteln gemischt, aber im Kopfsatz scheint mir recht deutlich zu sein, daß Sechzehntel nur Punkte tragen, Achtel und Viertel nur Striche.

STRUCK: Das wäre doch wieder eine Sache des Kraftaufwands.

RAMM: Ich hatte vorhin noch vergessen zu sagen, daß es eine dritte Variante in den Klarinettenkonzerten gleich zu Beginn gibt: dort sind weder Striche noch Punkte, sondern (Achtel-)Pausen gesetzt.

STRUCK: D. h. , es ist später als **eine Art Abbrueviatur** zu verstehen, wenn dann Punkte gesetzt sind.

DEL MAR: Darf ich ein bißchen zusammenfassen? Wir haben festgestellt, daß ein Bedeutungsunterschied bestehen könnte zwischen Strichen und Punkten. Wenn aber ein Komponist so inkonsequent verfährt und wir dann versuchen, allen Willkürlichkeiten des Komponisten zu folgen – so erreichen wir nur eine "minestrone", was schließlich dann keine Bedeutung hat.

VEIT: Wir hatten bei Frau Kreher in den Messen den Fall (sie sind ja schon mit *Score* in Partitur übertragen worden), daß wir in dem normalen Zeichensatz von *Score* nur Punkte zur Verfügung hatten. Frau Kreher hat also Punkte gesetzt, und als es an die Aufführung der Messe ging, an den Anfang des *Credo*, da wurden wir etwas unsicher. Wenn man die Punkte sah, sahen die Noten irgendwie nicht so getrennt aus wie durch die originalen Striche, und es soll irgendwie auch so getrennt klingen. Es ist also auch ein psychologischer Effekt.

KREHER: Selbst bei dem markanten Achtelmotiv im *Gloria* mit den großen Sprüngen war dies der Fall, wir haben dann künstliche Striche gebastelt mit *Score*.

VEIT: Sie fordern zumindest psychologisch zu einer irgendwie größeren Energie beim Absetzen der Noten auf.

DEL MAR: Ich würde vorschlagen, daß man immer Striche setzt – außer natürlich im *portato*.

RAMM: Wenn man die Striche lesen kann, sollte man sie übernehmen, im andern Fall muß man überlegen.

SCHÄFERS: Wenn der von mir festgestellte Zusammenhang in den Klavierkonzerten näherer Prüfung standhält, würde ich diese Differenzierung ungern aufgeben.

HUCK: Es scheint ja wohl mehrere Tendenzen zu geben, die zu Unterscheidungen Anlaß geben könnten, zum einen könnte *Tempo* ein wichtiger Gesichtspunkt sein, das wäre bei Schäfers der Fall, zum anderen *Dynamik*, wie sich beim Vergleich der Parallelstellen in den Klarinettenkonzerten andeutete, und zum dritten könnte die Frage, *Welches Instrument spielt?*, unterschiedliche Interpretationsspielräume anbieten, d. h. also, bei den Strichen liegt es nahe, im Falle der Streicher eine spieltechnische Komponente zu vermuten, während bei den Bläsern wohl eher im Sinne einer Abbrueviatur quasi eine abkürzende Schreibweise für Verkürzung von Endnoten nach Phrasen sich andeuten könnte. Ich denke, es ist wahrscheinlich wichtig, daß man in diesen Differenzierungskriterien versucht, die Sachen zu sichten, um zu prüfen, ob sich das bestätigen läßt als Tendenz, oder ob es letztlich nur für Einzelwerke gilt oder möglicherweise gar nicht als Linie festzustellen ist.

ALLROGGEN: Bei Parallelstellen könnte man ja immer noch argumentieren: gut, das ist eine Intensivierung des Ausdrucks, aber bei derselben Stelle im Autograph vom Dienstag und vom Freitag ist das schon etwas anders.

STRUCK: Solange nicht eindeutig klar ist, was der Strich bedeutet, solange diese musikalische Bedeutung nicht – entweder in einer solchen Diskussion oder im historischen Nachforschen von Violinschulen oder sonstigen Artikeln – geklärt ist, solange kann man doch nicht einmal über den musikalischen Kontext reden. Für mich ist eben ein Strich, ein markanterer, besser sichtbarer nachdrücklicherer Punkt, was Ihrer Angabe im Moment widerspricht.

ALLROGGEN: Im 18. Jh. gab es Unterscheidungen bei Bogenstrichen. Was aber Baermann gemeint hat, ist unklar.

HEIDLBERGER: Striche meinen Verkürzung, Punkte geben eine Folge an.

VEIT: Nach Bögen kommen immer Striche, niemals Punkte. In Skalen stehen häufig Punkte.

HEIDLBERGER: Es wäre Priorität zu setzen, wie es aus dem musikalischen Kontext hervorgeht.

ALLROGGEN: Man müßte in jedem Falle alte Instrumentalschulen zu Rate ziehen.

VEIT: Falls man die Bedeutung nicht herausbekommt, sollte man erst einmal den historischen Fakt übernehmen.

ALLROGGEN: Der erste Schritt wäre, herauszubekommen, was es bedeutet. Bei Eindeutigkeit sollte klar die originale Wiedergabe bevorzugt werden, in Zweifelsfällen müßte man historische Quellen befragen.

HEIDLBERGER: Unterschiede können auch mit der Frage der Schreibtechnik, mit dem Tintenfluß zusammenhängen.

ZIEGLER: Wie setzt man im Druck die **Szenenanweisungen**, die auch in der Sprecherstimme stehen, typographisch ab?

ALLROGGEN: Es ist allgemeine Übung, die Nebentexte typographisch zu differenzieren, daß man sie also grundsätzlich kursiv setzt.

#### BOGENSETZUNG:

DEL MAR zeichnet eine Phrase mit unkorrekten Bögen auf die Tafel. Oder: z. B. die 2./3. Seite in der *Freischütz-Ouvertüre* (vgl. NB 5): Er meint in den Streichern einfach *legato*, aber wie schreiben wir das?

SCHÄFFERS: Das zweite Problem erübrigt sich ja meistens beim Blick in die Originalquelle, das ist sehr häufig nur auf der Kopie schlecht.

GOLDHAN: Ist es Artikulations- oder Phrasierungsbogen oder nur Bezeichnung der Strichart?

HEIDLBERGER: Meistens sind ja mehrere Stimmen davon betroffen, nur in andern Stimmen ist es vielleicht deutlicher, wobei es natürlich wieder die Frage der Analogie ist. Was ist das für eine Stimme?

DEL MAR: Es könnten z. B. die 4 Hörner in der *Freischütz-Ouvertüre* sein: in allen vier Instrumenten gibt es nur diese eine Bindung im Horn 1, in Horn 2, 3 und 4 nichts.

GOLDHAN: Im *Grand Potpourri* gibt es auch solche Geschichten. Es sind sehr viele Noten zusammengefaßt, er meint also, es soll etwas *legato* gespielt werden, der Bogen geht ins Nichts, und dort, wo man meint, er müßte eigentlich aufhören, da schreibt er nochmal einen, aber man sieht deutlich, er zieht die Feder weit weg, dann verflüchtigt sich das - aber, es ist nicht spielbar, so einen langen Bogen hat man halt nicht. Er meint nur, es ist ein *grand legato*, es soll also immer auch über die Phrasen hinweg zusammengefaßt werden. Man muß dies beachten im Unterschied zu seinen sonstigen Gepflogenheiten, oft sehr klein, ja fast kurzatmig die Artikulation festzulegen.

DEL MAR: Aber wie schreiben wir das *legato*?

GOLDHAN: Denken Sie an die Romantiker Ausgaben, Beethoven-Bülow z. B., er setzt im ersten Satz an mit dem Bogen oben auf der Seite und zieht ihn fast bis unten hin durch. Anders könnte man es auch nicht machen, das andere ist schon Interpretation, denn wie viele Noten soll man dann binden? D. h. auch in dem Freischütz-Beispiel reicht das *legato* bis in die halbe Ewigkeit.

HEIDLBERGER: Wenn wir in dem Beispiel versuchen, einzelnes irgendwie festzulegen, scheint mir das allzu theoretisch, es kommt doch alles auf die melodische Phrase an und auf den Duktus, das hat dann schon meistens eine Ausrichtung.

ALLROGGEN: Ist das eine Problemstelle, die Sie da im Auge haben, ist es die Hörner-Stelle in der Freischütz-Ouvertüre?

HEIDLBERGER bekräftigt, daß bei Hornsolostellen Weber innerhalb einer Viertaktphase alles unter einem *Legato*-Bogen haben will, dafür gebe es auch in den Klarinettenkonzerten Beispiele.

VEIT malt Beispiel einer Skala mit zwei daruntergesetzten, unterbrochenen Bögen auf die Tafel: In einer anderen autorisierten Quelle findet sich dann ein schlangenförmig von unten nach oben weitergezogener, ununterbrochener Bogen an der gleichen Stelle. Man sieht diesen Tatbestand erst, wenn man zwei Fassungen hat, da man sonst geneigt ist, solche Stellen aufzuteilen, weil man nur die eine, erstgenannte Quelle hat.

ALLROGGEN: Es gibt ja wohl auch Stellen, wie z. B. der von Frau Capelle bei der *colla-parte*-Diskussion vorgeführte Chorsatz: dort waren die Streicherfiguren ja auch mit einem langen Bogen versehen, aber offensichtlich war doch nicht gemeint, daß das alles auf einen Bogenstrich gespielt werden soll, sondern es sollte sicherlich hin und her gespielt werden, d. h. es waren Bögen, die den musikalischen Zusammenhalt darstellen sollen. Gemeint ist also eine Figur, die insgesamt von da bis da führt und in sich kohärent sein soll, aber bogentechnisch muß man das doch hin und her spielen, während die erste Figur in den zweiten Geigen natürlich auf einen Bogen geht und wahrscheinlich auch soll. Diese Mehrdeutigkeit des Bogens an und für sich macht die Sache so kompliziert.

HEIDLBERGER: Man muß sich vor allem bei solchen **Klangteppichstellen** fragen: hat eine Differenzierung der Bogensetzung innerhalb der Streicher, die ja ineinandergreifen mit ihren Achtelbewegungen, musikalisch überhaupt einen Sinn?

ALLROGGEN: Das sind ja sogar Stellen, wo man sich fragt, ob der einheitliche Bogenstrich im Orchester überhaupt sinnvoll ist.

HEIDLBERGER: bringt ein solches **Beispiel** aus dem zweiten Satz des **1. Klarinettenkonzerts f-Moll** (vgl. NB 6). In allen drei Quellen (Autographe, ED) finden sich ziemlich irrationale Unterschiede. In der Gegenüberstellung der Autographe zeigen sich in den Streichern regelmäßige bzw. unregelmäßige Unterteilungen.

ALLROGGEN: Die musikalische Absicht ist doch völlig klar; ausgedrückt werden soll: erstens die Sache ist leise, es steht im *pianissimo*, dann soll keine dieser einzelnen Noten als solche hervortreten, d. h. ein unhörbarer Bogenwechsel ist anzustreben; der Eindruck soll sein: glatt – Ebene – Meeresstille. Und wie erreicht man das im Orchester? Indem jeder streicht wie er mag. Hier ist ein einheitlicher Bogenstrich absolut sinnlos. Ein Dirigent, der hier verlangt, daß 1. und 2. Violinen und die Bratschen nach dem zweiten Takt die Bogenrichtung wechseln, ist töricht, und demnach setzt Weber die Bögen.

HEIDLBERGER: Ich stimme Ihnen im Prinzip zu, nur welche editorischen Folgen hat das, – das ist doch hier das eigentliche Problem. Vielleicht noch kurz ergänzend dazu der ED: Man könnte annehmen, daß der Stecher versucht, das anzugleichen oder auszurichten an seiner vorhandenen Vorlage, das ist aber auch nur bedingt festzustellen, es stimmt zwar häufig überein, aber es gibt Abweichungen. Was tun? Ich stimme Ihnen zu, es soll ein homogener geschlossener Satz sein, der z. B. durch die Akzente im Baß aufgelockert wird, die er auffällig regelmäßig in allen Stimmen und ganz sauber setzt (allerdings nicht in der Parallele in Takt 70 am Schluß, da fehlen dann ausgerechnet die Akzente, das ist aber wieder ein anderes Problem). D. h. also: wir haben diese homogene Fläche, aber wie edieren wir die Stelle? Hausswald hat in seiner Edition differenziert, wobei er sich ganz streng an das Berliner Autograph hält – er kannte aber auch nur dieses Autograph und hat selbst den ED nicht gesehen.

ALLROGGEN: Empfehlung: Man macht auf jeden Fall eine Bemerkung im Kritischen Bericht, um den Sachverhalt zu klären, und man muß die Stelle auch diskutieren, aber um das, was wir denken, was Weber meint, anzudeuten, würde ich vorschlagen, man setzt Bögen à vier Takte.



GOLDHAN: Wie wir auch immer die Bögen setzen, das Orchester wird es auf alle Fälle nach dem Kapellmeister einrichten, der sagt, so will ich es haben. Hier gäbe es noch insofern eine logische Alternative, daß man auf dem 1. Takt einen Bogen macht und dann immer zweiktaktweise, denn man muß es ja praktikabel machen für den Stecher.

DEL MAR: Es darf nicht regelmäßig sein. Entscheiden Sie sich einfach irgendwie ...

HEIDLBERGER: Praktikabel gut, das würde ich aber darin sehen, daß an den Stellen, an denen die Solostimme eine betonte Zeit innerhalb einer Phrase hat, also z. B. c im 3. Takt oder g im 5. Takt, auch die Streicher wieder rein aus aufführungspraktischen Gründen "auf den Punkt" kommen müssen, während es sonst ja unter Umständen innerhalb des Klangteppichs durch das dauernde Wiederholen der Violinwechsel vielleicht leichte Verschiebungen gibt; aber an diesen Stellen ist dann wirklich wieder alles zusammen auf dem Punkt, ohne ihn zu betonen oder herauszuheben. Es ist optisch-psychologisch der Grund, daß man Solostimme und Begleitung zusammenhält - das wäre zumindest logisch und folgt ja auch immerhin in diesem Prinzip dem Washingtoner Autograph, das ich sonst für nicht so wichtig ansehe.

ALLROGGEN: Ich sehe ein, wenn ich sage: alle vier Takte einen Bogen, ist dies falsch, denn es macht genau den falschen Eindruck, es konterkariert eigentlich das, was ich will. Entweder bildet man das Chaos genau ab und überläßt es dem Leser, daraus den richtigen Schluß zu ziehen, oder man macht einen wirklich endlos langen Bogen.

DEL MAR: Die beiden Autographe sind nicht gleich klar, man kann eine Klarheit aus beiden gewinnen und aus dem musikalischen Sachverhalt an sich.

Allroggen: Vielleicht wäre es wirklich besser, man würde einen Riesenbogen machen, der natürlich nirgendwo steht.

HEIDLBERGER: Es ist einfach zu unterschiedlich zwischen den drei wichtigen Quellen...

DEL MAR: ... aber nicht **zu** unterschiedlich, man kann sich irgendwie entscheiden.

In der Diskussion werden weitere Beispiele abgeleitet, wobei die Diskussion sich etwas festfährt. Auch Herr Warrack glaubt, der Neuansatz des Violen-Bogens sei mit dem Neuansatz der Klarinette musikalisch zusammenzubringen. Andererseits bleibt die Frage, wie die "tendenziell" bis zu einer bestimmten Stelle zu bindenden Figuren gekennzeichnet werden sollen, wenn die Praxis ohnehin pragmatische Entscheidungen trifft. Eine weitere Frage bleibt, ob eine Bogensetzung gewählt werden dürfte, die in keiner der Quellen so steht, aber sich (vermeintlich?) aus dem musikalischen Zusammenhang als Webers Intention ergibt. Klar ist dagegen, daß die Setzung gleichmäßiger Bögen in allen Stimmen einen nicht gewollten Phraseneinschnitt ergäbe. In jedem Falle sollten – wie auch immer später entschieden wird – solche Stellen durch eine Fußnote erläutert werden. Die unklare Reichweite der Bögen wird als eines der Hauptprobleme auch bei zukünftigen Tagungen Gegenstand der Diskussion bleiben.

### Nachmittag:

#### NACHTRAG ZU STRICH UND PUNKT:

ALLROGGEN: Bevor wir uns mit dem Nachmittagsthema beschäftigen, wollen wir noch einen kleinen Rückgriff auf das Thema machen, das uns vor dem Essen beschäftigt hat, nämlich das instruktive Beispiel, das uns Herr Goldhan hat vocaliter anklängen lassen, wir haben es hier auf Folie.

VEIT bringt das Beispiel aus dem *Rondo brillante* JV 252 (vgl. NB 4). Der Anfang ist hier genauso, wie von Herrn Goldhan angenommen und bestätigt das, was wir heute morgen sagten: Bögen enden immer mit einem Strich, nie mit einem Punkt!

HEIDLBERGER: Das ist eine gute Stelle, um die Längentheorie zu untermauern, wir haben grundsätzlich nur bei den *zu langen Tönen* diesen Strich, d. h. als Abkürzung – ...

STRUCK: Können wir dann nicht sagen, *der Strich ist das Normale und der Punkt ist die Entgleisung?*

VEIT: Bei diesen Sachen ist auf jeden Fall der Strich das Normale.

ALLROGGEN: Das deckt sich mit der These von Herrn del Mar: Niemals ist ein Punkt ein entgleister Strich, häufig aber ein Strich ein entgleister Punkt.

### ZU DEN EDITIONSRICHTLINIEN:

ALLROGGEN: Wie haben Sie die Editionsrichtlinien aufgenommen? Haben Sie besonders unklare Punkte darin gefunden? Zu kurz werden Sie sie wohl nicht finden?

DEL MAR: Ein ganz kleiner Fehler: *oboè* sollte *oboi* heißen.

ALLROGGEN: It depends on! Also, im Sprachgebrauch des 18. Jhds. ist der korrekte Plural *oboè*, da es sich bekanntlich um ein Lehnwort aus dem Französischen handelt (*hautbois*), das ist dann phonetisch umgeschrieben worden (*oboi*) und hat dann den pseudorichtigen italienischen Plural *oboè* bekommen.

DEL MAR: *un oboe, due oboi?*

ALLROGGEN: Ja, im 19. Jh., im 18. Jh. heißt es: *due oboè!*

DEL MAR: Bei Beethoven und Mozart *oboè*, bei Weber *oboi*?

ALLROGGEN: Es schlägt dann um; das Bewußtsein, daß es irgendwann einmal aus dem Französischen gekommen war, verblaßt, es wurde dann auch für den Singular benutzt: *un oboè* mit der unveränderlichen Endung, die auch den Plural bezeichnet, dann schlug es zu Anfang des 19. Jhds. um, und man bildete aus *un oboè* den regelmäßigen Plural *due oboi*. Deswegen ist es tórricht gewesen, in der Neuen Mozartausgabe Mozarts richtige Bezeichnungen als *due oboè* in *oboi* zu *verbessern* – das war schulmeisterlich und falsch, vom Standpunkt des 18. Jhds. aus. In der Zeit von Weber kann man noch mit beiden Formen rechnen.

Also, was ist Ihnen an den Editionsrichtlinien aufgefallen?

SCHÄFERS: Einige Kleinigkeiten, habe ich es übersehen, oder fehlt eine Anweisung, ob **Oktavierungsanweisungen** aufgelöst werden (z. B. wenn Cello und Kontrabaß auseinandergeführt werden)?

ZIEGLER: Das fehlt, auch die **unisono-Anweisung** fehlt. Es müßte bei *colla-parte*-Anweisungen eingefügt werden.

SCHÄFERS: **Abbréviaturen** werden in der Schreibweise der Hauptquelle übernommen, oder wird das vereinheitlicht?

VEIT: Man sollte möglichst aus der Hauptquelle übernehmen.

SCHÄFERS: Es kann aber ein sehr uneinheitliches Schriftbild ergeben (Folienbeispiel).

ALLROGGEN: Was hatten wir in den ER geschrieben: alle Abbréviaturen übernehmen oder Achtelabbréviaturen ausstechen?

SCHÄFERS: Ich glaube, es hieß: *in der Regel*. Zu häufige Auflösung ist zu vermeiden.

ALLROGGEN: Das haben wir auch bewußt so gemacht, im Falle dieser Achtelabbréviaturen kann man sich ja überlegen, ob man sie nicht doch aussticht...

VEIT: Aber besteht die Notwendigkeit? Das ist die Frage. In einem solchen Fall ist es doch klar. ALLROGGEN: Auf der andern Seite wird das Notenbild mit ausgestochenen Achteln zwar unruhig (wenn es Sechzehntel wären, würde man ohnehin nicht auflösen), aber man hätte dann die Nichtübereinstimmung mit den Hörnern, die ja nachschlagen, hervorgehoben, d. h. möglicherweise wäre es hier ein klareres Notenbild, wenn man die Achtel im Holz ausschreibt.

Del Mar: Thema: *Siglen*. Wenn mehr als eine Kopistenabschrift existiert, können wir sie nicht alle als *K* bezeichnen.

VEIT: Dann können wir sie mit kleinen Ziffern unten numerieren, vgl. § 52!

DEL MAR bezieht sich auf S. 36 der ER und bringt ein Beispiel mit unklarer **Bogensetzung**. In der Diskussion wird darauf verwiesen, daß ggf. unsichere Stellen (z. B. ob ein wiederholter Ton in einer Stimme angebunden ist, wenn nur in der anderen Stimme ein Bindebogen steht) durch getrennte Halsung und doppelte Bogensetzung verdeutlicht werden könne. Bei ganzen Noten müßten ggf. zwei Bögen stehen.

SCHÄFERS: Gebe ich die **Bezeichnung *Cembalo*** im Haupttext wieder oder nur im Kritischen Bericht? In der Stichvorlage bleibt die Bezeichnung, im Autograph wechselt es einmal...

VEIT: Wohl besser *Pianoforte* mit Fußnote, dort auf Kritischen Bericht verweisen.

LANDMANN: In Wien soll es um 1800 ganz und gar üblich gewesen sein, mit der Vokabel *Cembalo* ein Hammerklavier zu bezeichnen, und aus der Dresdner Opernpraxis weiß ich, daß bis zu Webers Zeit die Opernaufführungen von einem *Cembalo* aus geleitet wurden, wirklich von einem *Cembalo*, da hat es seine Berechtigung.

ALLROGGEN: Das scheint im Sprachgebrauch so gewesen zu sein, wie wenn wir mit *Klavier* auch einen Flügel meinen können. – Wenn das alles ist, scheinen die ER ja nicht gar so schlimm zu sein wie ihr Ruf!

SCHWAB: Ich habe noch eine Frage zu Texten. Wenn die autographe Schreibweise erhalten bleiben sollen, wie macht man es mit der **Schreibung von  $\beta$** ?

VEIT malt die möglichen  $\beta$ -Formen an die Tafel ("fs - sf"), die *ss* bleiben sollen, nur die Formen, die unserem  $\beta$  ähneln, sollen mit  $\beta$  wiedergegeben werden.

ALLROGGEN:  $\beta$  = Ligatur aus Lang-s und Rund-s.

VEIT: Es gibt lange Zeit beide Formen ("fs" und das eigentliche " $\beta$ ") nebeneinander. (In der Diskussion kann keine Einigkeit erzielt werden. Das Thema soll nochmals mit Germanisten diskutiert werden, da es sich hier um einen "Dauerbrenner" handelt. Die alte Formel von der Modernisierung mit "Wahrung des Lautstandes", die bisher bei den Gesamtausgaben meist üblich war, soll aber in der WeGA nicht gelten, da grundsätzlich in allen Teilen der Ausgabe die Orthographie original übernommen wird.)

STRUCK: Ich fand die ER im Gegensatz zu vielen anderen, auch unseren, sehr interessant und amüsant zu lesen. Mir waren 4 kleine Punkte aufgefallen: 1. Gerade im Hinblick auf die Diskussion und auf das, was für viele Musiker *Autograph* bedeutet, fände ich es hilfreich, wenn im § 36 mit der Manuskriptsystematik dieser besondere **Bereich der Archivautographen** Webers mit genannt wird, das taucht erst viel später in § 74 auf – ich fände das sehr hilfreich, um Mißverständnisse zu vermeiden. 2. Ein Problem, das wir in Sachen Brahms hatten und das uns auch zu einer gewissen Revision unserer Vorhaben, jedenfalls in unserem ersten Band geführt hat, d. h. daß genauer gesagt wird, wie man mit **autographen Korrekturen**, nicht nur in Abschriften (was bei Ihnen kurz erwähnt wird), sondern auch in Webers eigenen Autographen umgeht, also wo genau dies innerhalb des Editionsberichtes dargestellt wird.

ALLROGGEN: Da könnte man möglicherweise differenzieren nach der Bedeutung dieser Korrekturen.

STRUCK: Es sind z. B. nicht nur redaktionelle Korrekturen, sondern auch kompositorisch-klangliche.

ALLROGGEN: Wenn sie wirklich wichtig sind, und dort, wo man den Eindruck hat, daran sollte der Leser auf gar keinen Fall vorbeigehen, ist die Frage, ob man es nicht sogar als Fußnote im Haupttext bringt.

STRUCK: Wir haben eine Menge Zeit verloren, weil wir uns bei den Arbeiten an der ersten Sinfonie umstellen mußten, denn die Korrekturen waren nicht zu beschränken auf das, was sich kompositorisch änderte, also auf autographe Korrekturen, sondern es gibt Korrekturen, die nachweislich veranlaßt wurden, es gibt solche, die im Korrekturabzug vorgenommen sein müssen, weil es sich kompositorisch zwischen Stichvorlage und ED so verändert, daß es nicht einfach ein "Unfall" gewesen sein kann, sondern auch musikalisch sinnvoll und gut nachvollziehbar ist. Insofern war unser Traum, neben dem Editionsbericht eine Liste mit autographen kompositorischen Korrekturen zu bringen, nicht durchzuhalten. Wir haben letztlich doch ein gemeinsames Verzeichnis gemacht, das Lesarten, kompositorische Eingriffe des Komponisten und unsere editorischen Eingriffe kombiniert, allerdings im Layout so dargestellt, daß man es sehr gut unterscheiden kann. Das wäre mein zweiter Punkt gewesen. Der dritte, daß mir nicht ganz klar geworden ist der Unterschied bzw. die **Hierarchie zwischen Editionsbericht und Variantenverzeichnis**, vgl. § 84ff. – Ist ein Unterschied zwischen Einzelentscheidung und wichtigen editorischen Entscheidungen? Das wäre mir als Benutzer nicht ganz klar, wie sich das gliedert.

VEIT: Das ist eine Frage, die wir konkret erst beantworten können, wenn Kritische Berichte vorliegen. Wir hatten ja ohnehin die Tendenz, daß wir wichtige Dinge etwas aufrennen wollen, damit bestimmte Teile schneller zugänglich sind, deshalb sollten auch grundsätzliche Sachen im Editionsbericht erläutert werden und dann erst sollte das Verzeichnis folgen. Und möglicherweise ziehen wir auch *colla parte* oder ähnliches heraus, damit es das Hauptverzeichnis nicht so belastet und der Benutzer vor lauter *colla-parte*-Verzeichnissen nichts anderes mehr findet. Aber das ist wirklich eine Frage, die man erst dann entscheiden kann, wenn man sieht, wie es konkret aussieht.

STRUCK: Aber dann wäre noch die Frage: schließt das Variantenverzeichnis *die editorischen Eingriffe* ein, die der jetzige Herausgeber macht?, vgl. § 86.

ALLROGGEN: Es war nicht daran gedacht, daß die wichtigen editorischen Grundsatzentscheidungen, die in diesem Editionsbericht erläutert werden sollen, dann nicht mehr hinten im Lesartenverzeichnis erscheinen sollen, allenfalls solche Dinge wie *colla parte* kann man separat verzeichnen, um das Lesartenverzeichnis übersichtlicher zu halten. Wichtige Grundsatzentscheidungen erscheinen sowohl im Editionsbericht als auch im Lesartenverzeichnis.

STRUCK: Für mich wäre eher der Begriff *Editionsverzeichnis* passend, weil er umfassender ist und eher die editorischen Eingriffe begründet, während *Varianten* eher in Richtung *Lesart* abweichender Quellen zu verstehen ist. Es irritierte mich ein bißchen in der Terminologie.

ALLROGGEN: Ja, *Varianten* meint mehr die Abweichung der Quellen untereinander. Wir sollten es dann vielleicht doch *Lesartenverzeichnis* benennen.

STRUCK: Mein 4. und letzter Punkt ist vielleicht ein bißchen penetrant. Ich sprach in der Mittagspause mit Herrn Huck darüber: ich, der sich als Außenstehender auch vorstellen kann, daß jemand einmal über den **Begriff der Konzertarie** arbeitet, finde es ein bißchen schade, daß dieser Bereich, den Weber doch auch mit einigen für sein Schaffen doch wichtigen Beispielen bedacht hat, *versteckt wird unter den Bühnenwerken*. Ich möchte doch zu bedenken geben, ob man das nicht aus dem Kontext der dramatischen Beiträge herausnimmt oder zumindest

irgendwo an den Rand tut, nicht zwischen Oper und Schauspielmusik versteckt - wenn es tatsächlich *Konzertarien* sind, also die Intention, nach der es komponiert und aufgeführt worden ist, mehr von der Bühne weggeführt.

ALLROGGEN: Das ist der umgekehrte Fall wie bei Mozart, wo alles als *Konzertarie* bezeichnet worden ist, was eigentlich als *Einlegearie* für die Bühne bestimmt war.

HUCK: Ihnen geht es ja weniger um die Frage, welche Seriennummer die Bände in der Ausgabe tragen, sondern schon um das Werkverzeichnis?

STRUCK: Um beides! - Vielleicht sollte man es wenigstens hinter die Schauspielmusiken stellen?

ZIEGLER: Dann ist der Praktiker verschreckt, er findet *Einlegearien*, dann kommen *Schauspielmusiken*, und er findet die *Konzertarien* nicht mehr. Von der "Arie" her besteht ja doch ein gewisser Zusammenhang.

ALLROGGEN: Herr Struck, Sie würden dafür plädieren, Gruppe E und F auszutauschen?

STRUCK: Dann hat man die Arien getrennt, die ja auch für unterschiedliche Kontexte geschrieben sind. Könnte man nicht theoretisch *D* und *E* nach *F* tun? Also vollständige Opern, komplette Schauspielmusiken, Einlegearien und dann als Scharnier zu den Liedern die Konzertarien?

ALLROGGEN: Ja, das könnte man überlegen, herzlichen Dank!

VEIT: Eine grundsätzliche Sache würde mich noch interessieren: wenn Detailprobleme auftauchen, die nicht in den ER genannt sind, wären Sie eher dafür, daß wir das jetzt weglassen und quasi im Einzelfall behandeln oder soll man im Zweifelsfall die ER noch umfangreicher machen?

LANDMANN: Das müßte das Problem selber ergeben, ob es gewichtig genug ist.

VEIT: Möchten Sie in den ER etwas finden, wenn Sie ein Problem haben?

SCHWAB: Im Prinzip ja.

STRUCK: Es ist doch sehr hilfreich, daß die ER aufgeschlüsselt sind mit dem Stichwortverzeichnis, daher darf es doch ruhig umfangreicher sein.

ALLROGGEN: Also Sie würden denken, wenn noch Einzelentscheidungen gefällt werden, die sich aus Ihrem Umgang mit dem Werk und mit uns ergeben und wir denken, das hat auch wirklich Bedeutung für andere Interessenten, dann fügen wir das noch in die ER ein und teilen es Ihnen natürlich auch mit. - Gut, dann könnten wir zum Verfahren übergehen.

#### VERFAHRENSFRAGEN:

ZIEGLER: Ehe wir hören wollen, wann wir etwas von Ihnen bekommen, sollen Sie erst einmal hören, was Sie von uns außer Trost und Beistand erwarten können. Ich habe gestern von den **Handschriften- und Druckverzeichnissen** gesprochen und will heute nur kurz zeigen, wie diese Verzeichnisse aussehen. (Er greift das Beispiel einer Konzertarie heraus): Sie finden u. a. eine stichpunktartige Beschreibung der Autographen, auch mit Angaben zum WZ. - Mich interessiert: Wie detailliert brauchen Sie diese? Haben Sie schon Erfahrungen, ob diese für die Quellengewichtung von Bedeutung sein könnten? Wir selbst haben bisher nur Erfahrungen mit Dresdner Papieren. Spezielle Anregungen gibt es im Moment nicht?

SCHWAB: Es ist ja nur wichtig, wenn andere Datierungsschwierigkeiten existieren oder die Lokalisierung unklar ist - es sei denn, andere brauchen für ihre Fragen parallele Papiere.

ZIEGLER: In den Verzeichnissen finden sich ferner Angaben zur Provenienz, zur Erwähnung in der Literatur (allerdings nur bei ausführlicheren Beschreibungen, auch in Auktionskatalogen), ferner ein Vermerk eventueller Faksimiles, dann eher interne Angaben zu den Kopien oder Filmen, die in unserem Archiv zu finden sind und schließlich sind in den Anmerkungen

Vergleichsquellen ohne Quellenrang aufgenommen, wobei für uns auch wichtig ist, gemeldete Handschriften mit dem Vermerk zu versehen: relevant oder nicht. Verzeichnet sind auch handschriftliche Quellen, die nur noch dokumentarisch belegt werden können. – Eine ähnliche Karteikarte stellt Ziegler auch für die Aufnahme von Drucken (dort sind u. a. Titelblatt, Plattennummer, Preis und Datierungshilfen aufgenommen) vor. –

In einer weiteren **Kartei mit Auszügen zu allen erwähnten handschriftlichen und gedruckten Quellen** sind Briefe Tage- und Ausgabenbücher ausgewertet. Frau Capelle hatte kritisiert, daß in diesen Auszügen schon zuviel kommentiert und "aufgelöst" sei, man solle besser nur die Stellen aus Briefen, TB, Ausgabenbuch usw. weiterreichen, weil sonst schon eine Lenkung in eine bestimmte Richtung vorgegeben sei. Sind Sie auch dafür?

STRUCK: Die Auswahl ist doch auch **Interpretation**, wenn Sie jetzt diese Bemerkung dazu geben, entweder Sie tun es nicht, dann enthalten Sie wichtige Interpretationsaspekte vor, oder Sie tun es dazu, dann haben Sie auch schon interpretiert.

CAPELLE: Ich will meinen Einwand kurz erläutern: Ich hatte Probleme, weil Herr Ziegler schon so sortiert, daß er quasi aus den Eintragungen schon auf verschiedene Abschriften schließt. Ich bekam also in meinem Falle ein Blatt, das impliziert, daß es 6 oder 7 Abschriften geben muß, während eben einige der Informationen nicht so eindeutig waren, daß man wirklich sagen kann, das muß eine neue Abschrift sein, das hätte auch eine spätere sein können, und dies finde ich zu früh in diesem Stadium.

ZIEGLER: Es gibt Werke, wie z. B. *Kampf und Steg*, wo es 16 Widmungspartituren gibt, die in relativ kurzer Zeit hintereinander erscheinen, und man hat durcheinander geschrieben Versanddaten, Bezahlung an Kopisten, Bezahlungen für die Schmucktitelblätter und Bezahlungen für den Buchbinder, und man kann nie genau zuordnen, welche gehört nun zu welcher. Meistens ist es so, daß der Buchbinder laut TB sogar früher bezahlt wird als die Partitur. In diesen Fällen kann man wirklich nicht sortieren. Weber schreibt aber am Ende explizit in einem Brief, er hätte 16 Partituren verschickt. Wir haben also zwar die Zahl, wir können aber die einzelnen Vermerke nicht genau zuordnen, ob nun die Kopie von Bachmann nach Kopenhagen oder nach Moskau gegangen ist, sondern wir wissen, die und die Partituren sind da und dorthin verschickt worden, ohne daß es zu gruppieren ist. Aber ich habe mich bemüht, bei Werken, bei denen es übersichtlicher ist, trotzdem zu gruppieren. Es ließe sich natürlich darüber streiten, also zweifeln Sie immer meine Interpretationen an, das ist auch hilfreich!

Da gestern die Frage nach der Stichvorlage der beiden Klarinettenkonzerte gestellt war, will ich noch erwähnen, daß es eine weitere Datei gibt, die all das enthält, was zu den Druckausgaben belegt ist (Briefe, TB usw.). Dies sind also die Verzeichnisse, die Sie neben den Quellen von der Ausgabe zu erwarten haben. Sollten neue Briefe auftauchen, werden die Dateien natürlich ergänzt. All dies ist im Aufbau und braucht in Einzelfällen natürlich Zeit.

ALLROGGEN fragt, was die Bandherausgeber sonst noch von den Arbeitsstellen erwarten.

VEIT: Eine Sache möchte ich noch einschleichen, die Herr Del Mar gestern angesprochen hat. Natürlich ist es so, daß die Herausgeber ihre Hauptquelle, wenn es irgendwie geht, selbst einmal in Augenschein nehmen. Wir versuchen, Ihnen die Vorarbeiten, soweit es geht, abzunehmen, weil es natürlich vom Finanzaufwand her sehr viel kostensparender ist, wenn man möglichst viele Quellen auf einmal aufnimmt. Wenn größere **Reisen zu den Hauptquellen** erforderlich sind (für die Nebenquellen ist das normalerweise ohnehin nicht machbar), dann müssen wir das aus unserem normalen Haushalt finanzieren, deshalb ist es für uns wichtig, möglichst frühzeitig zu wissen, wann Sie so etwas einsehen möchten, damit wir es ein bißchen im Haushaltsplan

berücksichtigen können; also möglichst schon im Jahr zuvor anmelden und möglichst für uns kostengünstig.

STRUCK: Es sollte möglichst nicht zu früh sein, sondern erst, wenn man alle Probleme kennt.

SCHWAB: Vielleicht kann man auch Fragen einem Herausgeber mitgeben?

VEIT: Beispielsweise ist es mit den Quellen in den USA ein bißchen schwierig, aber wir kennen z. B. Frau Heyter-Rauland, die früher bei Weber auch gearbeitet hat und häufiger nach Washington kommt. Sie könnte z. B., wenn sie eine Liste hat, solche Sachen kontrollieren, und das wäre für uns kein großer Kostenaufwand, so etwas möchten wir schon unbedingt ausnutzen.

ALLROGGEN: Vielleicht sollte man auch kurz besprechen, wie es mit dem Erscheinen der Bände steht. Der erste Band, der in Druck geraten wird, ist der von Frau Kreher mit den Messen. Der zweite Band wird *Preciosa* sein. Wie steht es bei Ihnen mit der Zeitplanung? (Die Frage wird besprochen, hier sind nur noch allgemeinere Fragen aufgenommen.)

SCHWAB: Wie ist es, wenn Partitur und Klavierauszug erscheinen, müssen beide dann zusammen fertig sein? – (Nein!)

DEL MAR ist sich noch nicht sicher, ob er alle Quellen hat und fände es für das Bearbeiten besser, wenn nicht ständig Nachlieferungen zu berücksichtigen sind.

CAPELLE: Wie ist es denn bei Quellen, die noch in **Privatbesitz** sind? Irgendwann muß man sich dann entscheiden, man macht die Edition ohne? Wann macht man das? Wenn man bei der *Jubelkantate* davon ausgeht: die Stichvorlage ist da (was wahrscheinlich nach der gängigen Praxis die Hauptquelle wäre), kann man danach den Notentext einrichten, Entscheidungen treffen usw. Aber ganz ohne das Autograph ist es natürlich mißlich. Der Privatbesitzer ist bisher nicht bereit, Einsicht zu gewähren. Es sind schon ein paar Versuche fehlgeschlagen. Es ist die Frage, wie lange man jetzt wartet? (Man einigt sich darauf, davon auszugehen, daß das Autograph für die Edition nicht eingesehen werden kann, es aber dennoch erneut zu versuchen.)

GOLDHAN fragt nach einem **Termin für die nächste Zusammenkunft.**

ALLROGGEN: Ich nehme nach Ihren Reaktionen an, daß Sie dieses Zusammentreffen (wie wir auch) als nützlich empfunden haben. Die Frage ist: wann sollten wir so etwas wiederholen? Was denken Sie?

GOLDHAN: In anderthalb Jahren wäre ein angemessener Zeitraum. Man muß nach der Berücksichtigung der hier vorgebrachten Gesichtspunkte zu Entscheidungen kommen, die man wiederum in einer solchen Runde mit den Erfahrungen der anderen treffen sollte.

ALLROGGEN bittet, daß sich die Herausgeber schriftlich melden, wenn sie Probleme haben, damit eine neue Tagung entsprechend vorbereitet werden kann.

SCHWAB: Bleibt der Herausgeberkreis erstmal so? – (Ja!)

ALLROGGEN: Da Sie alle zustimmen, werden wir die nächste Tagung in anderthalb bis zwei Jahren ins Auge fassen.

GOLDHAN: Die Bandherausgeber sollten bei ihren auftretenden Problemen selbst Lösungen vorgeben, um eine Diskussionsgrundlage zu haben, die durch die Editionsleitung ggf. auch vorher an die Teilnehmer versendet werden könnte.

**15.00 Uhr: Ende der Tagung**

NOTENBEISPIELE

NB 1a: Jubelkantate, K<sup>A</sup> (D-F), Chor Nr. 7, S. 74 bzw. 75

Handwritten musical score for NB 1a, Jubelkantate, K<sup>A</sup> (D-F), Chor Nr. 7, S. 74 bzw. 75. The score is written on ten staves. The top two staves show piano accompaniment with chords and melodic lines. The bottom eight staves show vocal parts with lyrics. The lyrics are: "gott dem Herrn Lob und Ruhm und Herrlichkeit". The score is written in a clear, legible hand.

NB 1b: Jubelkantate, K (D-D1b), Chor Nr. 7, Bl. 61v bzw. 62r

Handwritten musical score for NB 1b, Jubelkantate, K (D-D1b), Chor Nr. 7, Bl. 61v bzw. 62r. The score is written on ten staves. The top two staves show piano accompaniment with chords and melodic lines. The bottom eight staves show vocal parts with lyrics. The lyrics are: "Lob und Ruhm und Herrlichkeit". The score is written in a clear, legible hand.



NB 2: Klarinettenkonzert Nr. 1, A<sub>2</sub> (US-Wc), Beginn 1. Satz, Baßstimme

Handwritten musical score for Bass Clarinet (Baßstimme) in A<sub>2</sub>, beginning of the first movement of Clarinet Concerto No. 1. The score is written on two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'F. v.' (Forte vivace). The second staff continues the melody with various dynamics and articulations.

NB 3a: Sinfonie Nr. 1, ED-st (André PN 3162), Beginn des Scherzo, Violinstimme

Handwritten musical score for Violin (Violinstimme) in E-flat major, beginning of the Scherzo from Symphony No. 1. The score is written on two staves. The first staff is labeled 'Scherzo' and 'Presto' and starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Presto'. The second staff continues the melody with various dynamics and articulations.

NB 3b: Sinfonie Nr. 1, ED-st (André PN 3162), Beginn des Scherzo, Vc/Baß-Stimme

Handwritten musical score for Violoncello/Bass (Vc/Baß-Stimme) in E-flat major, beginning of the Scherzo from Symphony No. 1. The score is written on two staves. The first staff is labeled 'Scherzo' and 'Presto' and starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Presto'. The second staff continues the melody with various dynamics and articulations.

NB 4: Rondo brillante JV 252, A (F-Pn), Anfangstakte

Handwritten musical score for Piano (Pn) in F major, beginning of the Rondo brillante (JV 252). The score is written on two staves. The first staff is labeled 'Rondo brillante per il Piano forte. composto da Carlo U.' and starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The second staff continues the melody with various dynamics and articulations.

NB 5: Der Freischütz, A (D-B), Ouvertüre, T. 1-24 (Streicher)

Violini  
Viola  
Bassi  
Adagio

NB 6: Klarinettenkonzert Nr. 1, A<sub>1</sub> (D-B) bzw. A<sub>2</sub> (US-Wc), Beginn 2. Satz (Solo + Streicher)

Clarinetto  
Principale  
Violini  
Viola  
Adagio ma non troppo

## STICHWORTREGISTER:

- Abbiaviatur 38, 43-44, 48  
 Abschriften 13-14  
 Akzente 37-42, 46  
 Analogie-Ergänzungen 35-39  
 Anzeigen von Weberdrucken 7  
 Archiv-Autographen 49  
 Artikulationsvorschriften 35  
 Ask-SAM-Kataloge 4-7, 51-53  
 Aufführungsanzeigen 7  
 Aufführungsbesprechungen 7  
 Aufführungseintragungen 21  
 Aufführungsmaterialien 17, 19  
 Auflagen 9-12, 14, 25  
 Auflagedatierung 9  
 Aufsatz-Archiv 7  
 Ausgaben *s. Druckausgaben*  
 Ausgabenbücher 5, 8, 20, 52  
 Ausstechen von Abbiaviaturen 48-49
- Baermann-Exemplare 11-12  
 Baßposaune (Einordnung) 29-30  
 Bearbeitungen 4  
 Belegexemplare (für Weber) 12, 25  
 Berlin (Kopisten) *s. Kopisten*  
 Bewertung von Abweichungen 18-19  
 Bibliographie (Sekundärliteratur) 7  
 Bindungen 7  
 Bogenführung 42, 44, 46  
 Bogensetzung 11, 21, 37-38, 42-49  
 Briefausgabe 5-7, 20-21, 52  
 Bühnenwerke 4, 7, 50
- Cembalo als Bezeichnung 49  
 Charakterangaben 12  
 Chorsätze 33-34, 38-39, 46  
*colla-parte* 13, 22, 31, 46, 48  
     Kennzeichnung 34-40  
     Verzeichnis 50
- Datierung von Auflagen 9  
 Datierungshilfen 52  
 Datumsvermerke 12, 23  
 Dialogtexte 17-18  
 Dokumentensammlung 7  
 Dresden (Kopisten) *s. Kopisten*  
 Druckausgaben 6-12, 14, 52  
 Druckfahnen 13  
 Druckfehler 12  
 Druckplatten *s. Platten*
- Druckstadium 36  
 Drucktypen 10  
 Dynamik 11, 22, 26, 35, 44  
 Dynamische Zeichen 9, 37
- Echtheitsfragen 4, 15-16  
 Editionsbericht 50  
 Editionsgrundlage 26-27  
 Editionsleitung 35, 53  
 Editionspraxis 34, 46  
 Editionsrichtlinien 3, 12, 17, 27, 33, 48-51  
 Editionsverzeichnis 50  
 Einlagearten 4, 51  
 Erfahrungspool 19  
 Ergänzungen 37-38  
 Erscheinen der Bände 53  
 Erstdrucke 6, 9-13, 18-19, 21, 23, 25, 40, 46
- Faksimiles 37, 51  
 Fassungen 4, 16-17  
 Fehlerkorrekturen 11  
 Fehlersystematik 19  
 Fehlzuschreibungen 15-16  
 Festspiele 17  
 Frühdrucke 6  
 Fußnoten 37, 47, 49-50
- Gesamtausgabe[n] 20, 49
- Handschriften (Abschriften) 4, 6  
 Handschriften- und Druckverzeichnisse 51  
 Handschriften-Zuordnung 7-9  
 Harmonischer Verein 7  
 Hauptquelle 11-14, 20, 23, 27, 35, 48, 52-53  
 Haupttext (ER) 12, 20, 50  
 Herausgeber 11, 36-37, 50, 52-53  
 Hörner u. Fagotte im Bläsersatz (Einordnung) 27-30, 32-33  
 Hofnotisten (Dresden) *s. Kopisten*  
 Honorarabrechnungen 20  
 Huldigungsgedichte 7  
 Huldigungsmusiken 17, 25-26
- Instrumentierungen 21
- Kanons 4  
 Kartei (erwählter hs. u. gedr. Quellen) 52  
 Keile 41  
 Klammern (spitze) 36

- Klangteppichstellen 46-47  
 Klavierauszüge 21, 22  
 Klavierfassungen 19  
 Kompositionsautographe 14, 22-23  
 Konzertanzeigen 7  
 Konzertarien 4, 50-51  
 Konzertzettel 7  
 Kopien 7-9, 14, 20, 51  
 Kopierbücher 6  
 Kopisten 7-9, 14, 19, 21, 37-38, 40-41  
   Berlin:  
     Berlin I 9  
     Jähns-Kopist I u. II 9  
   Dresden:  
     Hofnotisten: 8, 21  
     Beck, Johann Christoph 8  
     Böhme, Christian Gottlieb 8  
     Gutmacher, Adolph 8  
     Händler, August Ferdinand 8  
     Klemm, Johann Karl Adam 8  
     Kremmler, Johann Georg 8  
     Wei(s)se, August Leberecht 8  
     Lohn-Notisten:  
     Kretzschmar, Carl Gottlob 8, 9, 22  
     Lauterbach, Johann Gottlieb 8, 9, 22, 41  
   Anonyme:  
     Dresden I-IV 8  
   München:  
     Steigenberger, Johann Anton 8  
   Prag:  
     Bachmann 9, 52  
     Hause 9  
     Rangel 9  
     Prag I 9, 13  
   Sonstige:  
     Fürstenau, Anton Bernhard 8  
     Koch, Friederike 8, 9, 22, 26  
     Roth[e], Gottlob 8  
 Kopistenabschrift 13  
 Korrekturabzüge 12  
 Korrekturen (auch autographe) 12-14, 21, 49  
 Kritischer Bericht 35-37, 46, 49-50  
  
*legato*-Spiel 45  
 Lesarten 50  
 Lieder 4, 51  
 Liedfassungen 16  
 Liedkompositionen 19  
 Liedtexte 7  
 Lohn-Notisten (Dresden) s. *Kopisten*  
  
 Manuskriptstadium 36  
 Mehrfachfassungen 4  
 Mikrofilme 51  
 München (Kopisten) s. *Kopisten*  
  
 Neufassung 4  
 Neustich 14  
 Neutextierung 25-26  
 Notenverkürzung 41-42, 44  
 Notisten-Expedition (Dresden) 7-9 s. *auch*  
   *Kopisten*  
  
 Oboe / Oboi (Pluralform) 48  
 Oktavierungsanweisungen 48  
 Opern 3, 51  
 Orchesterfassungen 21  
  
 paarige Anordnung bei Bläsern 34-35  
 Partituranhang 33  
 Partituranordnung 4, 27-34  
 Partiturdrucke 25, 32  
 Pausen 38  
 Platten (-nummern, -mischungen, -risse) 6, 9,  
   10, 13, 22, 52  
 Posaunen (Einordnung) 30  
 Privatbesitz (unzugängliche Quellen) 53  
 Probeabzüge 14  
 Punkte (und Striche) 39-45, 47-48  
  
 Quellen (-erfassung, -lage, -überlieferung)  
   4, 12-13, 16, 22  
 Quellenverluste 20-21  
  
 Reinschrift-Autograph 12, 13, 20, 22-23,  
   36, 43  
 Reisen der Herausgeber zu Hauptquellen 52  
 Repetitionsstriche 36  
 Rezensionen zu Werken 7  
  
 Schauspielmusiken 3, 5, 14-20, 51  
 Schreibung von  $\beta$  49  
 Schriften (Webers) 7  
 Seiteneinteilungen (für Kopisten) 20  
 Seitenwechsel 13, 31  
 Silbenwechsel 38  
 Sitzanordnung 32  
 Solokonzerte (Einordnung des Soloinstruments)  
   30-31  
 Stecher 10, 13, 19, 22, 31, 38, 40, 46-47  
   Namen: Janicot 10  
 Stecherwerkzeuge 10

Stecherzeichen	38	Überklebungen	14, 21
Stichplatten	10	Überlieferungsstadium	34
Stichvorlagen	5, 9-12, 14, 18-19, 23, 25-26, 41, 43, 49, 52-53	Umarbeitungen	3
Stimmen	13, 21	Uminstrumentierungen	4
Stimmen-ED	14, 31, 40	<i>unisono</i> -Anweisungen	36, 48
Striche (und Punkte)	21, 36, 39-45, 47-48	Urfassung	14
Strophen-Wiedergabe	17	Variantenverzeichnis	50
Szenenanweisungen	18, 45	Vortragsanweisungen	13
Tagebuch	5-7, 13-16, 19-22, 24-26, 52	Wasserzeichen	20, 51
Taktangaben	12	Werk-Fassungen	4
Tempoangaben	12, 26, 44	Werkverzeichnis (WeV)	3-4, 19, 51
Texte (Quellen, -umarbeitungen)	9, 19-20, 26, 49	Widmungsexemplare	25, 52
Texte zu Bühnenwerken	17, 19-20	Wiederholungszeichen	39
Textfassungen	20, 25	Zeilenwechsel	13
Textunterlegung	9	Zeitschriftenauswertung	7
Titelauflagen	14	Ziffern in Handschriften	20
Titelblätter	6, 11, 14, 52	Zwischenstadien	19
Trompeten und Pauken (Einordnung)	30		

## WERKREGISTER:

<i>Abu Hassan</i> (JV 106)	12, 22-23, 28, 30, 41
Andante und Rondo Ungarisch für Viola und Orchester (JV 79, 158)	3, 30
<i>Aschenbrödel</i> (Isouard)	29
Ballade <i>Was stürmet die Heide herauf?</i> zu <i>Gordon und Montrose</i> (JV 189)	16, 18
Chor <i>Heil dir, Sappho! zu Sappho</i> (JV 240), vgl. auch JV Anh. 87	16-18
Chor <i>Sagt, woher stammt Liebeslust?</i> zu <i>Der Kaufmann von Venedig</i> (JV 280)	16-17
Concertino für Horn und Orchester (JV Anh. 29 u. 188)	8, 31
Concertino für Klarinette und Orchester Es-Dur (JV 109)	11-14, 39
Erntekantate <i>siehe</i> Jubelkantate (JV 244)	
<i>Euryanthe</i> (JV 291)	8, 21, 29-30, 33
<i>Freischütz</i> (JV 277)	8, 28-30, 32, 45
<i>Freischütz</i> -Ouvertüre (JV 277)	45
Friedenskantate <i>siehe</i> Jubelkantate (JV 244)	
<i>Geheimnis</i> (Solié)	29
Grand Potpourri für Violoncello und Orchester (JV 64)	30, 45
Jubelkantate (JV 244)	8, 25-26, 30, 33-34, 37, 53
Jubelouvertüre (JV 245)	8
Kantate <i>Der erste Ton</i> (JV 58)	6
Kantate <i>Du bekränzend uns're Laren</i> (JV 283)	8
Kantate <i>Kampf und Sieg</i> (JV 190)	8-9, 23-24, 30, 33, 52
Kantate <i>Wiedersehen</i> (o. JVNr.)	3-4
Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur (JV 98)	4
Klavierkonzert Nr. 2 Es-Dur (JV 155)	13-14
Konzert für Fagott und Orchester F-Dur (JV 127)	3, 8, 11, 28

Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 1 f-Moll (JV 114)	11-14, 39, 43, 45-46, 52
Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 2 Es-Dur (JV 118)	11-14, 43, 45, 52
Lied <i>Ein Mädchen ging die Wies' entlang zu Der Abend am Waldbrunnen</i> (JV 243)	16-17, 19
Lied <i>Hold ist der Cyanenkrantz zu Der Weinberg an der Elbe</i> (JV 222)	16-17
Lieder op. 25 (JV 110, 112, 113)	16
Lieder op. 47 (JV 189)	16
Lieder op. 71 (JV 243)	16
<i>Lotterieloos</i> (Isouard)	29
Max-Walzer (JV Anh. 81)	5
Messe Nr. 1 Es-Dur (JV 224)	5-6, 8, 24-25, 27, 29-30, 33, 44, 53
Messe Nr. 2 G-Dur (JV 251)	8, 24-25, 28, 30, 33, 44, 53
Missa solenne (Jugendmesse) (JV Anh. 8)	28
Musik zu <i>Carlo oder Wahnsinn aus Liebe</i> (JV 273)	15-17
Musik zu <i>Das Haus Anglade oder Die Vorsehung wacht</i> (JV 227) vgl. auch JV Anh. 86	15
Musik zu <i>Der Tod Heinrichs IV. von Frankreich</i> (JV 237)	16
Musik zu <i>Der arme Minnesänger</i> (JV 110-113)	3, 14, 16-17, 19
Musik zu <i>Diana von Poitiers</i> (JV 195 u. Anh. 62)	15, 18
Musik zu König <i>Yngurd</i> (JV 214)	8, 15-17
Musik zu <i>Lieb' um Liebe</i> (JV 246)	16-17
Musik zu <i>Lieb' und Versöhnen</i> (JV 186/187), vgl. auch JV Anh. 60	16-17
Musik zu <i>Preciosa</i> (JV 279)	5, 8, 15, 19-22, 30, 40-41, 53
Musik zu <i>Turandot</i> (JV 75)	16
Musik zum Festspiel <i>Den Sachsen-Sohn vermählet heute</i> (JV 289)	
<i>Oberon</i> (JV 306)	8-9, 28
Oratorium <i>Lob der göttlichen Vorsehung</i> (Franz Anton von Weber)	29
Quvertüre Es-Dur zu <i>Peter Schmoll</i> (JV 54)	16, 28
<i>Peter Schmoll</i> (JV 8)	28, 30
Die drei Pintos (JV Anh. 5)	26-27
Reigen (Lied) (JV 159)	4
Romanze <i>Leise weht es zu Das Nachtlager in Granada</i> (JV 223)	17
Rondo brillante Es-Dur für Klavier (JV 252)	42, 48
Rübezahl (JV 44-46)	3
<i>Silvana</i> (JV 87)	28-31
Sinfonie Nr. 1 C-Dur (JV 50)	14-19, 30
Sinfonie Nr. 2 C-Dur (JV 51)	14-19, 30
Solo für 2 Gitarren zu <i>Donna Diana</i> (JV 220,) vgl. auch JV Anh. 97, Anh. 119	15-17
Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur (JV 138)	9
Die Temperamente beim Verluste der Geliebten (JV 200-203)	9
<i>Turandot</i> (JV 75)	14
6 Variationen für Viola und Orchester C-Dur (JV 49)	30
<i>Das Waldmädchen</i> (JV Anh. 1)	28

### G. Fragenkatalog zur Vorbereitung der nächsten Arbeitstagung

Die Bandherausgeber werden gebeten, bei ihren Arbeiten auf folgende Fragen besonders zu achten und – wo möglich – die Editionsleitung bereits vorab auf interessante Fälle aufmerksam zu machen:

- Gibt es mehrere korrigierte Druckausgaben des Erstdrucks? Lassen sich grundsätzliche Kennzeichen dieser Korrekturen feststellen?
- Durch welche Zusätze unterscheiden sich Erstdrucke von Autographen?
- Welche Bedeutung haben Ziffern / Striche von fremder Hand in Autographen / Stichvorlagen?
- Welche Merkmale für Stechereinträge finden Sie in Stichvorlagen?
- Gibt es Probleme bei der Übernahme einer originalen Partituranordnung?
- Wenn es eine zeitgenössische oder relativ früh zu datierende Partitur gibt: welche grundsätzlichen Unterschiede gibt es zwischen Partitur und Handschrift? Wie sind *colla-parte*-Zusätze u. ä. behandelt?
- Sammeln Sie bitte Stellen mit problematischen Fällen für die Auflösung von *colla-parte*-Anweisungen und die Ergänzungen von Phrasierung und Dynamik
- Wo gibt es Schwierigkeiten beim Ausschreiben der durch Buchstaben oder Zahlen gekennzeichneten Wiederholungen?
- Wie ist das Verhältnis von Punkt und Strich zwischen den einzelnen Quellen? Gibt es auffällige Abweichungen / Gemeinsamkeiten?
- Welche Kopisten übernehmen die Unterscheidung von Strich und Punkt? Welche vereinheitlichen?
- Wie sind Strich und Punkt bei Wiederholungen von Motiven / Themen / Abschnitten behandelt?
- Gibt es bei der Verwendung von Strich und Punkt in Drucken verlegerische Charakteristika?
- Bestätigen sich folgende Tendenzen?:
  - Skalen meist mit Punkten, abgesetzte Noten mit Strich?
  - *pp*-Stellen eher mit Punkten, *ff*-Stellen eher mit Strichen?
  - Haben (je nach Tempo) kleinere Notenwerte eher Punkte, größere eher Striche?
- Gibt es aufschlußreiche Parallelstellen mit unterschiedlicher Bogensetzung?
- Was korrigiert Weber bevorzugt?
- Welche Formen von Verzierungen gibt es bei Weber? (welche Zeichen dafür?)

