

im Hinblick auf Exotismen – setzt sich Helen Geyer auseinander und berührt damit erfreulicherweise mit der Stoffrezeption in Operntexten ein noch immer wenig erforschtes Gebiet. In ihrem Beitrag „Wieland: Tasso / Tassoni – Ariost / Boiardo oder Wielands Bedeutung für die Librettistik“ weist sie dem Weimarer Hof durch die Wieland'schen Schriften, die in diesem geistigen Umfeld entstanden, indirekt eine Schlüsselstellung zu: Diese Schriften breiteten sich in der librettistischen Rezeption vor allem nach Wien aus, wie sich nicht zuletzt im *Zauberflöten*-Libretto von Emanuel Schikaneder zeigt. An die Diskussion um Exotismen knüpft Tilman Seidensticker aus orientalistischer Perspektive mit Ausführungen zu „Tendenzen des Europäischen Orientbildes“ an, und Thomas Radecke widmet sich schließlich „Shakespeares *Sturm* als Opernlibretto“.

Die Leistung des Bandes, der Beiträge sehr unterschiedlicher Ausrichtung enthält, liegt darin, geistige Strömungen in lokaler Konzentration zu betrachten. Er regt an, diese und ähnliche Vernetzungen – gerade im Anna Amalia-Jahr 2007 – weiter zu verfolgen und zu konkretisieren.

(August 2006)

Antje Tumat

*HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Band 24: Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes.* Hrsg. von Peter BLOOM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LVII, 564 S., Nbsp.

Als einer der letzten Bände der neuen *Berlioz-Gesamtausgabe* liegt nun auch der *Grand Traité d'instrumentation* in seiner französischen Erstfassung vor, nachdem er bislang fast nur durch die Bearbeitung Richard Strauss' verbreitet worden war. Allerdings war er schon 1843 – noch vor der französischen – in deutscher Sprache erschienen, „die erste Buchausgabe Berliozscher Schriften überhaupt“, wie die Herausgeber der Edition, Gunter Braam und Arnold Jacobshagen, vermerken können (*Hector Berlioz in Deutschland*, Hainholz 2002, S. 102). Nun braucht über die Bedeutung der französischen Erstausgabe nicht viel gesagt zu werden, liegt doch die vorzüglich kommentierte Übersetzung Hugh Macdonalds vor (*Berlioz's Orchestration Treatise*, Cambridge 2002), aus der auch die vorliegende Edition „reichlich ge-

schöpft hat“ (S. LVII). Darüber hinaus finden sich im Anhang die Quellen und Lesarten des Textes vor allem im Vergleich zu den einzelnen Lieferungen in der *Revue et Gazette musicale*, sowie eine Liste der Quellen für die umfangreicheren Beispiele, in der die Ausgaben angeführt werden, die Berlioz wahrscheinlich als Vorlage benutzt hat, wie etwa die Fétis-Edition der Beethoven-Sinfonien, bei der Berlioz bekanntlich selbst beim Korrekturlesen mitgewirkt hatte. Hier vermerkt Bloom einige Hinweise auf Änderungen und Eingriffe, die Berlioz gegenüber seiner Vorlage einbrachte, wie vor allem Schlussbildungen, um ein Beispiel gefälliger abzurunden.

Aber erst ein prüfender Blick auf die Beispiele offenbart eine erschreckende Fülle von Abweichungen gegenüber diesen Vorlagen. So wird im Beispiel 8, dem 2. Satz aus Beethovens *Fünfter Sinfonie*, bei der Fétis-Ausgabe im T. 4 die letzte Note entgegen den sonstigen Beethoven-Ausgaben tatsächlich nicht angebunden, was Berlioz getreulich übernimmt. Aber im 6. Takt hat er den zweiten Bogen eindeutig fehlerhaft gesetzt, denn die Anbindung von 2. und 3. Achtel findet sich weder bei Fétis, noch ergibt sie überhaupt einen Sinn, es ist nämlich eine Tonwiederholung. So sehr Berlioz Fétis als Editor kritisierte, dass er selbst einen solchen Fehler hat durchgehen lassen, ist höchst erstaunlich. Aber noch erstaunlicher ist, dass diese und andere Abweichungen trotz der Versicherung des Herausgebers, die Beispiele mit den Vorlagen verglichen zu haben, überhaupt nicht angemerkt werden. Erst der mühsame Vergleich mit den verschiedenen Ausgaben schafft hier Klarheit.

Zahlreiche weitere Stellen wären anzuführen, bei denen der *Traité* von sämtlichen Vorlagen abweicht, was die Neuausgabe denn auch getreulich übernimmt, aber eben nicht dokumentiert. Im ersten Beispiel aus Glucks *Alceste* sind in T. 18–20 die Bindebögen der Streicher völlig falsch gesetzt, in T. 7 des Beispiels 3 aus dem Scherzo von Berlioz' *Roméo et Juliette* müssen die Sechzehntel der Streicher taktweise gebunden und mit Punkten versehen werden. In Beispiel 5 aus dem 2. Satz von Beethovens *Vierter Sinfonie* sind die Bindungen der Klarinette in T. 26–28 falsch gesetzt. In Beispiel 11, der Arie „Leise, leise“ aus dem 2. Akt von Webers *Freischütz*, fehlen Bindebögen in den ersten beiden Takten der 2. Oboe und in T. 5

der Bratsche. Dagegen taucht in Beispiel 59 aus dem „Tuba mirum“ des *Requiem*s von Berlioz' in T. 157 eine Bindung auf, die nirgendwo sonst zu finden ist – auch nicht im Kritischen Bericht des *Requiem*s in der *Neuen Berlioz-Gesamtausgabe*, der den *Traité* als Quelle ausdrücklich erwähnt – aber eben nicht diese Abweichung. Schließlich sei noch eine falsche Bindung am Ende des Beispiels auf S. 499 aus Berlioz' *La Damnation de Faust* erwähnt, die eigentlich noch das *fis* im vorletzten Takt mit einschließen müsste. Und da wird die Sache besonders kritisch, denn gerade für dieses Werk, wie auch für *Roméo et Juliette*, und sei es auch nur für wenige Takte, ist der *Traité* die erste gedruckte Quelle der Überlieferungskette, also ein möglicherweise wichtiges Zeugnis, dessen Abweichungen von den sonstigen Fassungen zumindest hätte kommentiert werden müssen.

Nun gibt es neben den modernen wissenschaftlichen Ausgaben, die für die meisten der hier angesprochenen Werke vorliegen, schon seit 1864 eine sehr zuverlässige Vorlage, nämlich die von Berlioz selbst autorisierte, aber eben nur „deutsche Ausgabe“ der Partiturbeispiele, „mit den Original-Partituren verglichen von Alfred Dörffel“, auf die auch Peter Bloom zumindest im Kommentar hätte zurückgreifen können. Denn um die Lesarten der Erstauflage zu reproduzieren, hätte ein Faksimile-Nachdruck genügt, wie er seit 1970 im Gregg-Verlag, Farnborough, vorliegt, der übrigens nicht erwähnt wird. Der Leser wird mit einer Fülle von fraglichen Lesarten allein gelassen. So wird der wissenschaftliche Anspruch, den man bei dieser opulenten Ausstattung des Bandes erwartet, zumindest im Hinblick auf diesen wichtigen Aspekt enttäuscht.

(November 2005)

Christian Berger

*Louise Farrenc (1804–1875). Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Hrsg. von Christin HEITMANN. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2005. 150 S., Nbsp. (Kritische Ausgabe, Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke. Band IV.)*

Die Messlatte lag hoch, als Louise Farrenc Werke in den 1990er-Jahren wieder in das Bewusstsein des Musikpublikums traten, doch die Höreindrücke waren nachhaltig: „Roll over, Beethoven!“, meinte ein US-amerikanisches

Fachblatt 1999 zu Farrencs *Erster Symphonie*. Kammermusikensembles entdeckten Farrencs *Nonett*, die Klavierkammermusik, die Violin- und Violoncello-Sonaten und anderes – allesamt faszinierendes musikalisches Neuland und eine Bereicherung des französisch-romanischen Repertoires.

Begleitet, wenn nicht gar maßgeblich gefördert, wurde diese Farrenc-Renaissance durch die an der Oldenburger Universität unter Leitung von Freia Hoffmann erarbeitete *Kritische Ausgabe* der Werke Louise Farrenc (gefördert durch die DFG, Mitarbeiterinnen: Christin Heitmann, Katharina Herwig und Dorothea Schenck). 1998 lag die *Erste Symphonie* als erster Band vor; es folgten zwei weitere Symphonien, zwei Ouvertüren, ein ganzes Bouquet an Kammermusik und ausgewählte Klavierwerke. 2003 war die vierzehnbändige Edition abgeschlossen, die nicht nur die Musikpraxis im Blick hat, sondern, ausgestattet mit historisch-kritischer Einleitung und Revisionsbericht in jedem Band, auch wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird. 2005 folgte nun, als letzter Band, das von Christin Heitmann herausgegebene *Thematisch-bibliographische Werkverzeichnis*. Dieses listet Farrencs Werke auf (komfortabel mit Incipits und allen relevanten Details von Autograph bis Presse-Rezensionen), widmet eigene Kapitel aber auch den Lehrwerken Farrencs, den Gemeinschaftswerken von Louise und Aristide Farrenc sowie den Editionen und Schriften, darunter dem *Trésor des Pianistes*, einer 23-bändigen Klaviermusiksammlung, die den musikalischen Bildungshorizont Farrencs eindrücklich dokumentiert. Die auf diese Weise sich andeutende Vielfalt offenbart dabei nicht zuletzt die Bandbreite von Farrencs musikbezogenen Tätigkeiten: Louise Farrenc war Komponistin, Pianistin, Lehrerin und musikhistorisch hochgebildete Editorin, möglicherweise sogar Mitverlegerin. Sie als Komponistin wahrzunehmen ist unverzichtbar – und greift gleichzeitig zu kurz, da dieser Blickwinkel wesentliche Aspekte ihres künstlerischen, pädagogischen und verlegerischen Tuns außen vor lässt.

Aberundet wird der vorliegende Band durch eine ausführliche Bibliographie rund um das Ehepaar Farrenc und dessen musikalischer wie publizistischer Aktivitäten. Denn gerade Letztere waren auch der Grund, warum die Musik