

der Bratsche. Dagegen taucht in Beispiel 59 aus dem „Tuba mirum“ des *Requiems* von Berlioz' in T. 157 eine Bindung auf, die nirgendwo sonst zu finden ist – auch nicht im Kritischen Bericht des *Requiems* 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 Klaviermusik-Sammlung, 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

Louise Farrencs zu ihren Lebzeiten überhaupt gedruckt wurde – im Unterschied zu zahllosen anderen Komponistinnen, deren Stücke keine oder eine nur sehr partielle Aufnahme in den Kanon der gedruckten Werke fanden. Aristide, Louise Farrencs Ehemann, war Musikverleger in Paris und hatte damit nicht nur die Möglichkeit, die Werke seiner Frau zu drucken, sondern offenbar auch das nötige Selbstbewusstsein.

Das nun vorliegende Werkverzeichnis entstand aus der Editionsarbeit der Oldenburger Farrenc-Forschungsstelle und löst damit die inzwischen als „überholungsbedürftig“ (Vorwort, S. 7) eingestuften Forschungsergebnisse von Bea Friedland ab. Doch auch wenn die Quellenlage mittlerweile als „vergleichsweise übersichtlich“ (Vorwort, S. 7) gelten kann, bleiben an einigen Stellen Überlieferungslücken. Dass das Werkverzeichnis damit vorläufigen Charakter hat, durchaus noch weitere Ergänzungen im Laufe der nun angestoßenen Farrenc-Forschung zu erwarten sind, ist der Herausgeberin Christin Heitmann keineswegs vorzuwerfen, sondern liegt vielmehr an den generell lückenhaften Überlieferungstraditionen weiblicher Kreativität. Man kann von Glück sagen, dass der Überlieferungsstrang im Fall der Louise Farrenc nicht gänzlich abgebrochen ist, sondern (und dies nicht zuletzt durch das engagierte Editionsprojekt in Oldenburg) neu aufgegriffen und gefestigt wurde. Farrenc wird die Musikgeschichtsschreibung weiterhin beschäftigen und ihre Musik das Publikum weiterhin begeistern.

(August 2006)

Melanie Unsel

UTE MITTELBERG: „*Daphnis et Chloé*“ von Jacques Offenbach. Ein Beitrag zur Libretto-Forschung im 19. Jahrhundert. Köln: Verlag Dohr 2002. 384 S., Nbsp. (Beiträge zur Offenbach-Forschung, Band III.)

Innerhalb der verdienstvollen Reihe zur Offenbach-Forschung ist der dritte Band erschienen. Es ist eine groß angelegte Librettostudie zu *Daphnis und Chloé*, jenem weit verbreiteten Stoff im Liebesroman des Longos vom Ende des 2. Jahrhunderts, der als Vorbild für zahlreiche der Schäferspiele Charles Simon Favarts diente und den Offenbach nach einem Vaudeville von Clairville und Jules Cordier zu einem 1860 an den Bouffes-Parisiens gegebenen Einak-

ter formte. Mittelbergs Studie ist sehr zu begrüßen. Die Literatur zu dem Werk ist dünn gesät (vgl. Verf., *Bibliotheca Offenbachiana*, Köln 1998, S. 142). Und die wissenschaftliche Offenbach-Literatur verträgt ohnehin nach wie vor jede Bereicherung.

Ute Mittelbergs Buch beschäftigt sich in gebotener Kürze mit dem Daphnis-Mythos, gibt eine Einleitung zur Person des Romanautors, eine schematisierte Inhaltsangabe seiner Hirtengeschichten und einen Abriss zur Rezeption. Detailliert beschreibt und bewertet die Autorin sodann in einem ersten Hauptteil die Abweichungen von Romanvorlage und Vaudeville sowie Vaudeville und Einakterlibretto (die beiden Libretti finden sich in Teil 3 noch einmal synoptisch dokumentiert). Angesprochen werden motivinhaltliche, formale, sprachliche und psychologische Ebenen der jeweiligen Textgestaltung. Ein weiterer Abschnitt gilt der Librettogeschichte, von den Einflüssen eines Kölner Divertissementchens (*Schäfer und Schäferin. Eine melodramatische Idylle*) von 1840 und dem Beginn der Zusammenarbeit Offenbachs und Clairvilles über Johann Nestroys Fassung im Wiener Treumann-Theater von 1861 (mit der, Berichten zufolge, unübertrefflichen Besetzung Nestroys in der Rolle des Pan) bis zu den Umarbeitungen aus Anlass der Wiederaufnahme des Stücks 1866 und zur Berliner Fassung in der deutschen Übersetzung Ferdinand Gumberts des gleichen Jahres (auch diese Textfassungen von 1860, 1861 und 1866 erscheinen als Dokumentation im dritten Buchteil). Hierbei führen die Rahmenkenntnisse der Autorin als Klassische Philologin und die Sorgfalt ihrer Untersuchung zu stets gut nachvollziehbaren Ergebnissen.

Der zweite Hauptteil des Buches ist Offenbachs Musik gewidmet. Die Autorin stützt sich auf zwei gedruckte Klavierauszüge der Verlage Bertin (Paris) und Bote & Bock (Berlin), beide um 1860, sowie auf Orchesterstimmen des Berliner Verlages. Auch dem bekannten autographen Fragment aus der Nr. 8 des Einakters ebenso wie dem von Josef Heinzelmann (in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 511 f.) als Autograph namhaft gemachten Klavierauszug der Berliner Staatsbibliothek widmet die Autorin eigene philologisch-analytische Betrachtungen. Insgesamt macht hier die unbefriedigende Quel-