

tet. Für den auf das Englische angewiesenen Nutzer bietet ein Glossar eine Übersetzung sämtlicher französischer Textelemente, die dem Notentext zugefügt sind (Titel und Tempoangaben). Der vorbildlich gestaltete Kritische Kommentar enthält eine Übersicht über die 16 Auflagen, die der Druck zwischen 1713 und 1745 erlebte. Der Herausgeber hat persönlich in 69 beschriebene Exemplare Einsicht genommen und berücksichtigt für die Edition auch die komplette Abschrift des Abbé Pingré, dessen Korrekturen der oft inkonsistenten Rhythmusnotation übernommen und weitergeführt werden.

Einige Monenda müssen gleichwohl genannt werden. Der Leser vermisst den Text von Couperins Widmung seines *Premier livre* an Christophe-Alexander Pajot de Villers. Er ist nur als Faksimile-Abbildung greifbar (S. 65). Zwei Missverständnisse begegnen in Peter Blooms englischer Übersetzung von Couperins Vorwort. Übersehen wurde bei Couperins Angaben zum Unterricht, den er dem Duc de Bourgogne und weiteren Prinzen und Prinzessinnen „presqu'en même temps“ (S. XXXVII) erteilt hat, dass diese Tätigkeit nicht bereits 1693 parallel mit dem Antritt des Hoforganistenamtes einsetzte. Bloom reproduziert eine inzwischen revidierte Auffassung und gerät so in Widerspruch zur Darstellung im Vorwort (S. V). Nicht zutreffend erscheint außerdem die Wendung „I have strictly observed correct time values and correct note values“ (S. XXXVI) für Couperins Satz „J'y ay observé perpendiculairement la juste valeur des tems, et des notes“ (S. XXXVII). Entscheidend ist hier der Begriff „perpendikulär“. Denn die Couperin'schen *Livres de pièces de clavecin* zeichnen sich dadurch aus, dass simultan erklingende Noten in den beiden Notensystemen für die linke und rechte Hand konsequent untereinander notiert erscheinen – ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu heute selbstverständlichen Notationsstandards. Ein wenig überrascht schließ-

lich der Entschluss, im fünften Ordre in die Reihenfolge der Stücke einzugreifen. *La Badine* wird vor *La Tendre Fanchon* gezogen, so dass sich eine durchgehende Kette von 6/8-Sätzen ergibt. Hier erlaubt sich der sonst so klug abwägende Herausgeber ein Urteil über die musikalische Konsistenz, das zwar bedenkenswert erscheint, aber in einer Urtext-Edition nichts zu suchen hat.

(Januar 2017)

Lucinde Braun

ANDREAS HAMMERSCHMIDT: *Werkausgabe. Band 8: Chor-Music auff Madrigal-Manier. Fünffter Teil Musicalischer Andachten (1652/53). Hrsg. von Michael HEINEMANN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Sven RÖSSEL. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2015. 384 S.*

Robert Eitner wäre gewiss sehr darüber verwundert, dass nun eine Gesamtausgabe der Werke von Andreas Hammerschmidt erarbeitet wird. Denn er sparte seinerzeit in seinem „Quellen-Lexikon“ (Bd. 5, S. 19) nicht gerade mit Kritik an dessen Werken, die er als monoton und unbedeutend ansah. Dass nun diese letztlich doch stark subjektive Einschätzung überprüft und relativiert werden kann, verdankt sich der Initiative Michael Heinemanns. Erfreulich rasch konnte mit Band 8 der erste der Reihe der Öffentlichkeit vorgelegt werden. Vielleicht auch als Folge von Eitners Verdikt ist Hammerschmidts „Chor-Music auff Madrigal-Manier“ bislang nicht in digitaler Form greifbar, was natürlich auch die Einschätzung der Zuverlässigkeit dieser Edition erschwert – dies umso mehr, als dass bis auf das Titelblatt und Heinrich Schütz' Empfehlungsgedicht keine weiteren Faksimiles aus dem 1652/53 erschienenen Druck geboten werden. Etwas umfangreicher dokumentiert ist die autographe Quelle, die aber offenkundig nicht als unmittelbare Vorlage für den Druck gedient hat. Von Bedeutung

ist diese vor allem, weil sich hier Arbeitsspuren des Komponisten finden. Ohne Lupe lässt sich allerdings mit der diesbezüglichen Abbildung 8 kaum etwas anfangen. Auf dem als Abbildung 9 gebotenen Ausschnitt aus einer Bassus-Stimme hätte man schon alleine deswegen gut verzichten können, weil die angeblich dort zu sehenden handschriftlichen Korrekturen wegen der mangelnden Abbildungsqualität noch nicht einmal erahnbar sind. Dafür findet sich, dem Vorwort noch vorgeschaltet, das Prunkwappen der Stadt Zittau in wunderbarer, sogar mehrfarbiger Qualität.

Das Vorwort selbst behandelt zunächst einmal die historischen Voraussetzungen für die Sammlung und versucht, den Stil Hammerschmidts näher zu beschreiben. Dass dessen Werke im Vergleich etwa zu denen Schütz' als „ungleich weniger ambitioniert“ (S. 10) und der Tonsatz als „einer strengen Konvention verhaftet“ (ebd.) eingeschätzt werden, steht ein wenig im Widerspruch zu der unmittelbar darauf behaupteten Originalität der Sätze und der abschließenden Bewertung als „empfehlenswertes Kompendium“ (S. 14), die sich freilich vor allem auf die im Druck des fünften Teils „Geistlicher Andachten“ enthaltene Lobrede von Heinrich Schütz bezieht. Den wesentlichen Teil des Vorwortes nimmt die Beschreibung der autographen Quelle ein, die nicht nur in der Reihenfolge der Stücke, sondern auch in der Hinzufügung eines Bläserchores bei einigen wenigen Stücken von dem Druck abweicht. Diese Differenzen werden allerdings allgemein und weniger in der Bedeutung für die Edition diskutiert. Weitere hier faksimilierte Schriftproben, auf die bereits Eitner hingewiesen hatte, belegen, dass es sich bei dem Notenmanuskript um die Eigenschrift des Komponisten handelt. Die in dieser Quelle erweiterten oder auch stärker überarbeiteten Stücke werden im Notenteil separat mitgeteilt.

Der Kritische Bericht ist sehr knapp gehalten, enthält aber alle wesentlichen In-

formationen, um mit dem Notentext vernünftig umgehen zu können. Einige Druckexemplare wurden auf etwaige Revisionen hin überprüft; ebenso werden teilweise in ihnen enthaltene Korrekturvermerke berücksichtigt. Die Widmungen von und an Hammerschmidt werden ebenso wie die Vorrede vollständig abgedruckt (S. 367–369). Nicht ganz nachvollziehbar sind einige, im Kapitel „Zur Edition“ (S. 369) dargelegte Entscheidungen. So wird hinsichtlich des Umgangs mit dem Text darauf verwiesen, dass sehr unterschiedliche Orthographien begegnen, für die „keine Systematik erkennbar“ sei, weswegen letztlich unterschiedliche „Graphien“ der „am häufigsten verwendeten Form angeglichen“ wurden. Das ist natürlich legitim, doch wundert dann, dass in *Domine Jesu Christe* die Schreibung von „Domine“ nicht einander angeglichen ist und im Basso „domine“ zu lesen ist. Ob die Wahrung des Lautstandes bei Texten des 17. Jahrhunderts immer ganz glücklich ist, lässt sich bezweifeln. Wie viele Chorsänger mögen bei „thew- -rer“ zunächst einmal ins Straucheln kommen? Dies fragt sich umso mehr, wenn diese den abgedruckten Text auf S. 371 zu Rate ziehen und dort „theurer“ finden. Und wie viele werden erst beim zweiten Durchgang erkennen, dass „schla-ffen“ (S. 100) mit einem langen „a“ zu singen ist? Freilich lässt sich durchaus argumentieren, dass die Nutzer einer Ausgabe, die wieder einmal „allen Erfordernissen von Wissenschaft und Praxis“ genügen soll (S. 7) – so als hätte sich in den letzten Jahrzehnten nicht deutlich erwiesen, dass dieser fromme Wunsch ein Paradoxon darstellt –, eben auch den Umgang mit alten Texten lernen sollten und könnten. Dasselbe gilt ähnlich für die Continuo-Spieler, die mit der partiell unvollständigen und dadurch auch mitunter fehlerhaften Bezifferung der Quellen vorlieb nehmen müssen. Auch wenn die in der Tat befremdliche Bezifferung in T. 26 von *O Jesu mein Erlöser* (S. 54), nämlich # / b in den Anmerkungen

als „ungewöhnlich, aber logisch“ bezeichnet wird, dürfte ein Continuo-Spieler zumindest kurzzeitig an dieser Stelle stutzen – während er wohl eine 5+ / 3 sofort intuitiv begreifen würde. Diese Zurückhaltung bei Richtigstellungen bzw. Modernisierungen der Bezifferung, die sich in der letzten Zeit immer mehr bei Editionen durchgesetzt hat, sollte vielleicht noch einmal grundsätzlich überdacht werden, damit die Ausgaben nicht nur dem Wissenschaftler, sondern auch wirklich dem Praktiker nutzen. Nicht thematisiert wird zudem, warum auf Systemvorsätze verzichtet wird, obwohl diese die rasche Orientierung erleichtern. Da die moderne Schlüsselung gleichzeitig als Abweichung von den Vorlagen gewertet werden muss, hätte diese auch für den Wissenschaftler zumindest irgendwo benannt werden müssen.

Die Prinzipien, nach denen auf S. 370–374 die Texte – wenn man so will eindimensional – abgedruckt werden, bleiben leider ungenannt. Dabei ist eine Reduktion aus einem mehrstimmigen Vokalsatz nicht immer ganz eindeutig zu bewerkstelligen.

Als letztes bleibt eine Frage offen, die sich bei der Durchsicht von *O Domine Jesu Christe* stellt, einem der wenigen Stücke, von denen eine weitere Edition vorliegt. Dabei fiel auf, dass diese am Schluss Fermaten enthält, die im vorliegenden Band jedoch fehlen. Es zeigt sich nun, dass hier grundsätzlich auf das Setzen von Fermaten verzichtet wird, auch wenn diese sowohl in der autographen Quelle als auch im Druck vorhanden sind. Zwar werden die einzelnen Takte in den Speziellen Anmerkungen mitgeteilt, doch hat sich an keiner Stelle erschließen lassen, warum der Herausgeber auf deren Abdruck verzichtet hat.

Bis auf diese Kleinigkeiten ist der Notentext freilich sehr gut nutzbar und erlaubt eine gewissenhafte Überprüfung von Robert Eitners Verdikt. Und so negativ wird man heute zu Recht nicht mehr über Hammerschmidts Chorsätze urteilen; unter die-

sen finden sich durchaus solche, die die Sänger einerseits vor nicht allzu große Herausforderungen stellen und andererseits doch – trotz ihrer meist harmonischen Schlichtheit – klanglich wirkungsvoll sein können.

(März 2017)

Reinmar Emans

*GIOACHINO ROSSINI: Werke. Band 5: Le Comte Ory. Oper in zwei Akten. Libretto von Eugène SCRIBE. Hrsg. von Damien COLAS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 2 Bde. CXLVI, 822 S.*

*GIOACHINO ROSSINI: Werke. Band 5: Le Comte Ory. Kritischer Kommentar von Damien COLAS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 359 S.*

Gioachino Rossinis am 20. August 1828 in der Opéra de Paris uraufgeführte komische Oper *Le Comte Ory* war ein zeitgenössischer Erfolg und wurde bis in die 1880er Jahre regelmäßig an der Pariser Oper aufgeführt. In historischer Hinsicht ist sie aus verschiedenen weiteren Gründen bemerkenswert: Es handelt sich um die letzte komische Oper Rossinis, die zudem im Unterschied zu den vorangegangenen Opere buffe in französischer Sprache komponiert wurde. Sie stellt die einzige Zusammenarbeit zwischen Rossini und Eugène Scribe dar, einem der erfolgreichsten französischen Dramatiker und Opernlibrettisten in den 1820er Jahren. Und schließlich ist es eine sowohl gattungs- als auch institutionengeschichtliche Besonderheit, dass an der Pariser Oper (als Académie royale de musique) nicht mehr nur vier- oder fünftaktige ernste Opern aufgeführt wurden, sondern auch eine solche „petit opéra“ komischen Inhaltes.

*Le Comte Ory* ist aber auch ein Machwerk im besten Sinn des Wortes: Teile der Musik wurden aus Rossinis wenige Jahre zuvor (1825) und ebenfalls in Paris anlässlich der Krönung von Charles X entstandenem Auftragswerk *Il viaggio a Reims* übernom-