

unausrottbar mit afrikanischer Musik und Performativität in Zusammenhang gebrachte(n) Terminus“ der Improvisation (S. 96). Mit dem jüngsten kulturpolitischen Dokument zu den „weitgreifenden Aufgaben der ‚National Commission of Culture‘“ zeigt er den holistischen Kulturbegriff der ghanaischen Regierung, in dem die Kultur als Basis und wichtigster Faktor der menschlichen und materiellen Entwicklung der Nation (S. 94) gewichtet wird.

Wie wenig Sinn es macht, bei der Betrachtung der musikalischen Realitäten die Gegensatzpaare modern-traditionell und städtisch-ländlich aufrecht zu erhalten, „diskutiert“ Klein mit vielen afrikanischen, amerikanischen und europäischen Soziologen, Politologen und Anthropologen quasi insofern, als er immer wieder umfangreiche Originalausschnitte aus deren wissenschaftlichem Werk zitiert und sie in seinen Kontext, hier die „Adowa in Accra: ‚Cultural Troupes‘ in einer afrikanischen Millionenmetropole“ stellt. Im Gegenteil: die „rural-urban migration“ schafft eher ein Kontinuum, auf dem die „Übernahme sozialer Hierarchien der Ewe-Ensembles [...] in den städtischen Raum“ sichtbar wird und „die neo-traditionelle Anlo-Ewe Musikkultur als ein soziales System [...] von der institutionellen Kulturpolitik beeinflusst [...], in seinen Organisationsstrukturen vielfach auf ethnische Bindungen und somit auf sich selbst bezogen bleibt“ (S. 117). Mehr als ein halbes Dutzend namhafte Ensembles, ihre Strukturen und soziale Interaktion, ihr Vokalrepertoire und die instrumentalen Ressourcen, Kanon und Choreographie (mit detaillierter Photodokumentation), Performance und Konkurrenz werden im Folgenden ausführlich beleuchtet.

Quantitative Untersuchungen enthält im Abschnitt „Ethnizität und Performanz als ‚Soziale Welten‘“ die statistische Studie zu den „cultural troupes“. Hier werden „erstmalig überhaupt Daten zu sozialen Konstituenten der ‚cultural troupes‘ und ihrer Mitglieder erhoben“ (S. 184): zu Gender, beruflicher Tätigkeit, Herkunftsort und Wohnbezirken, Aufführungsorten und bevorzugten Tänzen. Eine zentrale heuristische Erkenntnis ist daraus zu ziehen: die Existenz zweier Sphären – „sozialer Welten“ –, in denen zahlreiche Mitglieder der „cultural troupes“ simultan sozial agieren (S. 185) und damit ein „Charakteristikum der afrikanischen Gegen-

wart“ deutlich machen, „die Idealkonkurrenz und Überlagerung nicht notwendig in Konflikten resultierender ethnischer und demotischer Identitäten“ (S. 186).

Die musikalischen Gestaltungsprinzipien, „Ensemblemusik als Arrangement“ und Komposition werden im sechsten Abschnitt anhand der Gruppe Hewale Sounds einer kursorischen Betrachtung unterzogen. Dramaturgisch bestens platziert aber widmet sich Klein im vorletzten Kapitel „Moderne Traditionen“ endlich der im Stillen vom Leser längst erwarteten Klärung der beiden Topoi, um damit ein weiteres Mal heftige Kritik an „der überkommenen Praxis einer modernitätsskeptischen Musikethnologie“ zu üben (S. 209). Wenn Klein dann im letzten Abschnitt „Tradition, Hiplife und Civil Society“ die „Bedeutung von postkolonialer Theorie und ‚Black Atlanticism‘“ herausstellt und schließlich – mit politischen Liedtexten des modernen Hiplife – in der Aktualität der Wahlen in Ghana landet, ja dann wünscht man sich noch mehr solch profunde Studien, die die Auseinandersetzung mit der postkolonialen Musikgeschichte Afrikas gründlich beleben können.

(Mai 2008)

Edda Brandes

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 3: Alceste (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per Musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi. Teilband b: Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht. Hrsg. von Gerhard CROLL in Zusammenarbeit mit Renate CROLL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. CX S., S. 487–659, Abb.*

Mit der Publikation der Wiener *Alceste* (1767) wurde 1988 die Werkgruppe Musikdramen innerhalb der *Gluck-Gesamtausgabe* abgeschlossen. Da seinerzeit der Notenband (*Sämtliche Werke, I/3a*) separat erschienen war (vgl. *Mf* 49, 1996, S. 225 f.), durfte man auf die Vorlage des Kritischen Berichts nebst Vorwort nunmehr gespannt sein. Dies umso mehr, als in den 1980er-Jahren eine neue Partitur-Quelle in der Österreichischen Nationalbibliothek ‚geborgen‘ wurde, die zeitnah zur Wiener Uraufführung von 1767 steht und somit für die Ausgabe von besonderer Relevanz ist. Die Komplexität der Philologie der Wiener *Alceste* spiegelt sich schon im Umfang des vorliegenden Teil-Bandes wider, der mit 220

Seiten deutlich über die ‚Berichtsgröße‘ anderer Musikdramen hinausgeht.

Bekanntermaßen liegt mit Glucks *Alceste* eine für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts außergewöhnliche Überlieferungslage vor, die sich im Besonderen durch die Existenz einer gedruckten Partitur manifestiert. Diese Sonderstellung ist auch für die librettistische Seite zu verzeichnen, da Calzabigi sein Drama 1767 gleichsam autonom publizierte, nach der Uraufführung indes ein weiteres Libretto (1768) in den Druck gab, welches die Bühnengestalt des Werkes repräsentierte. Der Libretto-Erstdruck sowie die von Gluck autorisierte Partitur (1769) stellen somit ein ‚stabiles‘ Opus vor, gleichwohl ein Werk, das in dieser Gestalt niemals auf der Bühne erklingen ist. Demgegenüber steht nun die Aufführungspartitur (W1; A-Wn O.A. 454), die ihrerseits geradezu prototypisch den „mobilen Charakter“ (Della Seta) der Gattung Oper dokumentiert. Dieses Partitur-Manuskript lässt wie kaum eine andere Quelle die Wandlungen der *Alceste* deutlich werden: Ihre älteste Schicht verweist auf das Uraufführungsjahr 1767, ist also deutlich vor dem Partiturdruk anzusiedeln, die jüngste Schicht ist auf 1810 zu datieren; daneben sind weitere Aufführungsschichten auszumachen. Der Herausgeber vermag an dieser Quelle eine Fülle interessanter Details zu verifizieren. Eines der bemerkenswertesten betrifft zweifellos die beiden Kinderpartien im I. Akt: Diese waren im 18. Jahrhundert stumm geblieben, gesungen wurden sie – wie von Gluck im Originaldruck intendiert – erst bei der Reprise 1810.

Ebenso reich wie die Quellenbeschreibung ist auch das Vorwort nebst der Dokumentation der Aufführungsgeschichte, die einmal mehr belegt, dass Glucks *Alceste* ein zentrales Werk für die Geschichte von Inszenierung darstellt. Waren schon die Librettodrucke ungewöhnlich ausführlich hinsichtlich der Szenenanweisungen, so sind es die vielfältigen „istruzioni“, die Calzabigi für Aufführungen in Bologna gegeben hat, umso mehr. Auch das berühmt gewordene pantomimische ‚Duplizieren‘ der Choristen durch Tänzer in Wien war – wenn auch aus der Not geboren – ein bedeutsamer Schritt auf dem Weg zu einer Dynamisierung des Bühnengeschehens.

Das Libretto bzw. hier die beiden Wiener Textbücher von 1767 und 1768 werden, wie

auch in anderen Werkausgaben üblich, im Originaldruck wiedergegeben. Diese Praxis lässt ein grundlegendes Desiderat für die Edition musikdramatischer Werke evident werden: die Implementierung einer kritischen Edition des Operntextes. Die von Reinhard Strohm eindrücklich beschriebenen „Statusdifferenzen“ zwischen Libretto und Partitur (vgl. *Opernedition*, hrsg. von Helga Lühning und Reinhard Wiesend, Mainz 2006, S. 37–56) ließen sich in einer solchen Edition – jenseits der Varianten in der Figurenrede – gut darstellen. Vor diesem Hintergrund ist es zu begrüßen, dass in der vorliegenden Ausgabe auch Textvarianten von Überschriften und Regieanweisungen festgehalten sind. Insofern spiegelt der von Gerhard und Renate Croll vorgelegte Bericht partiell den Kategorienwandel wider, der sich in Operneditionen hinsichtlich dieses Problems abzeichnet. (Das Problemfeld Libretto ist in der Gluck-Ausgabe ohnehin ein besonderes; vgl. den separaten Libretto-Band *Sämtliche Werke* 7,1.)

Der Reportsband der *Alceste* überrascht vor allem durch seinen Notenanhang, in dem sich vorwiegend Musik befindet, die nicht von der Hand Glucks ist. Die Existenz dieser Musik ist an die Gretchenfrage „Noverres Schlussballett – ein Ballett-Schluss?“ (S. XXV) gekoppelt, d. h. an das Problem, ob das am Ende des Werks (oder des Abends?) stehende Ballett von Noverre als zur Aufführung der *Alceste* zugehörig zu betrachten ist oder nicht. Die Frage samt der damit verbundenen Entscheidung ist zweifellos der intrikateste Teil der Ausgabe. Zwar sieht selbst der Herausgeber in Noverres Tanzopus ein „von der Opernhandlung unabhängiges Ballett“, das „gewiss nicht den Intentionen Glucks und Calzabigis“ entsprach (S. XXV), doch macht er demgegenüber die aufführungspraktische Seite stark, indem er die zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse für seine Argumentation in Dienst nimmt, die von einem Ballett „zum Schluß“ berichten. Bei den im Notenanhang wiedergegebenen Balletten (für die Aufführungen 1767 bzw. 1768 ff.) handelt es sich zum einen um das Derivat des Ballo *Les (petits) riens* von Franz Aspelmayr und zum anderen um das Ballett *La festa d'Alceste* von Joseph Starzer. Für ersteres Ballett sind die Sekundärzeugnisse (Khevenhüller, Sonnenfels) hinsichtlich einer Aufführung eindeutig, für letzteres sind es vor allem die schlagenden musikalischen Analogien

zum Hauptwerk, z. B. die für eine Ballettmusik ungewöhnliche Besetzung mit drei Posaunen, die für einen direkten Zusammenhang sprechen. Für Starzers Ballett sieht der Herausgeber eine Aufführung spätestens für 1770 als „mit großer Wahrscheinlichkeit“ (S. XXVI) gegeben.

Die Frage, die hier mit der Aufnahme ‚autor-fremder‘ Musik aufgeworfen wird, ist ein für die Opernredition sich immer stärker abzeichnendes Problemfeld, nämlich das von Werk versus Aufführung. Dass diese Frage gerade in autorbezogenen Werkausgaben bis dato meist eindeutig (exkludierend) beantwortet wurde, überrascht nicht. Vor diesem Hintergrund ist Crolls Entscheidung, diese Ballett-Musiken in den Anhang aufzunehmen, gleichermaßen mutig wie avanciert zu nennen. Auf der anderen Seite lässt sich in diesem Fall das dramaturgisch-aufführungspraktische Problem – und damit die editorische Entscheidung – kaum durch die Philologie der musikalischen Quellen unterfüttern. Das heißt: aus den Aufführungspartituren (W1, W2, U) ist kein Beweis für ein nachfolgendes Schluss-Ballett destillierbar. Ungeachtet der Tatsache, dass dieses Problem nicht von allen Seiten gleichermaßen befriedigend konturiert werden kann, sind doch die Fragen, die der Herausgeber anhand der Überlieferungs- und Rezeptionssituation aufwirft, nichtsdestoweniger zukunftsweisend für die Opernredition – und dieses Attribut darf der vorliegende Band auch beanspruchen.

(August 2008)

Thomas Betzwieser

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH: Vier Zeugnisse für Präfecten des Thomanerchores 1743–1749. Faksimile und Transkription. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 16 S.

DARRELL M. BERG: The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XXX, 275 S.

OTTO BIBA / INGRID FUCHS: „Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann“. Carl Czerny (1791–1857). Komponist, Pianist und Pädagoge. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in der Zentralbibliothek Zürich. Hrsg. von Urs FISCHER und Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 145 S., Abb.

Boccherini Studies. Band I und II. Hrsg. von Christian SPECK. Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2007/2009. 332/221 S., Abb., Nbsp.

KONRAD BOEHMER: Doppelschläge. Texte zur Musik. Band 1: 1958–1967. Hrsg. von Stefan FRICKE und Christian GRÜN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 445 S., Nbsp. (Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts. Band 12.1.)

Deutsche Frauen, deutscher Sang – Musik in der deutschen Kultur. Vorträge der Ringvorlesung am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Hrsg. von Rebecca GROTHJAHN. München: Allitera Verlag 2009. 196 S., Nbsp. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 1.)

STEFAN DREES: Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2007. 492 S., Nbsp.

DANIEL ENDER: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank Kompositionsauftrag 1989–2007. Achtzehn Porträtskizzen und ein Essay. Hrsg. von Kontakt. Das Programm für Kunst und Zivilgesellschaft der Erste Bank-Gruppe. Wien: Sonderzahl 2007. 271 S., Nbsp.

THIERRY FAVIER: Le Chant des Muses Chrétien-nes. Cantique spirituel et dévotion en France (1685–1715). Paris: Société Française de Musicologie 2008. 404 S., Nbsp. (Publications de la Société Française de Musicologie. Troisième Série. Tome X.)

SUSANNE GÄRTNER: Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez. Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk. Bern u. a.: Peter Lang 2008. 405 S., Nbsp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Band 47.)

MATTHIAS HENKE: Joseph Haydn. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2009. 144 S., Abb.

MICHAEL JOHN: Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre. Historische Hintergründe, ästhetische Diskurse und musikalische Genres. Bochum – Freiburg: projekt verlag 2009. 660 S.

LEO KESTENBERG: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Wilfried GRUHN unter Mitwirkung von Ulrich MAHLERT, Dietmar SCHENK und Judith COHEN. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2009. 416 S., Abb.

GEORG MAAS / ACHIM SCHUDACK: Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis. Mainz u. a.: Schott 2008. 387 S., Abb.

RENATO MEUCCI: Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale. Venedig: Marsilio Editori 2008. 391 S., Abb.

The Modernist Legacy: Essays on New Music. Hrsg. von Björn HEILE. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XVI, 260 S., Abb., Nbsp.