

wonnenen Erfahrung und durch das Studium des Kopfsatzes von Beethovens 7. *Symphonie* inspiriert (der letzte Punkt ist als „gut fundierte“ Hypothese formuliert).

G. de Van belegt anhand des Vergleichs von *Gustave III ou Le Bal masqué* und *Un Ballo in maschera* die unterschiedlichen Konzeptionen der französischen und italienischen Oper, fehlende Dramatik bei Auber, der nur durch Eleganz bzw. Grazie, Charme und Esprit seiner Musik gefalle, aber einer dramatischen Dichte, leidenschaftlichen Ausbrüchen oder Auseinandersetzungen zwischen den Personen aus dem Weg gehe und deshalb ein aufwendiges Spektakel veranstalte, und hoher Emotionalität und Konzentration auf die Darstellung von Leidenschaften bei Verdi. De Van operiert mit dem Begriff der „Dedramatisierung“, um die leichte Art Aubers zu kennzeichnen, die in Kontrast stehe zur leidenschaftlichen Tonsprache Verdis. Als Beispiel dient ihm das Thema des Allegro non troppo der Ouvertüre zu *Gustave III*, das aus dem dritten Finale stammt und einen Vaudeville-Charakter habe und dort der Verspottung Ankaströms diene. Dem ist jedoch aus zwei Gründen zu widersprechen: Einerseits handelt es sich dem Charakter nach keineswegs um eine Vaudeville-ähnliche Musik (vielmehr ist sie doppelbödig – feierliche Aufzugsmusik, die aber auch den Chor der Verschwörer „Que le tyran frémisse“ begleitet –, ihr zweites Motiv stammt aus dem Parlante bei Dehorns „Vois-tu ce voile blanc“). Andererseits erklingt diese Musik im dritten Finale, als die Höflinge dem König auflauern, um ihn zu ermorden. Erst später spotten sie beim Erklängen einer anderen Musik über Ankaström.

In ihrem gut dokumentierten Beitrag erklärt A. Devriès-Lesure die juristischen Hintergründe für die Schwierigkeiten, auf die Verdi mit der Direktion des Théâtre-Italien stieß. Die Zahlung der Rechte an die Autoren war von der Nationalität des Komponisten und von dem Ort der Erstaufführung abhängig (wenn nur eine Aufführung im Ausland stattgefunden hatte, gehörte das Werk bereits zur „domaine public“). Ein weiterer neuer Aspekt des Artikels ist die Biographie des Direktors Toribio Calzadò, eines reichen Hasardeurs und Spielers, der bei primitiven Betrugereien überführt wurde. Offenbar war er wegen seines Reichtums 1855 während einer schwierigen finanziellen Situa-

tion des Théâtre-Italien zu dessen Direktor ernannt worden. Die Autorin zieht trotz aller Probleme ein relativ positives Resümee seiner Direktion.

Im letzten Beitrag des Bandes stellt K. Henson unter dem Titel „Exotisme et nationalités“ die Vereinnahmung der *Aida* als von der französischen Operntradition geprägtes Werk dar und dokumentiert die Inszenierungsgeschichte der ersten in der Opéra aufgeführten *Aida* unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung des Ägyptenkults und der „ägyptischen Trompeten“. Dass Verdi selbst die Aufführungen leiten konnte und am Ende auf der Bühne erschien, war eine Ausnahme und besondere Auszeichnung für den Komponisten.

Der gehaltvolle und anregende Band enthält leider eine Reihe von Fehlern („Chouillet“, S. 21; „pressentir“, S. 63; „Jahrhundert“, S. 93; „de la fameuse scène“, S. 94; „les acquis importants“, S. 100; falsche Seitenangabe S. 122; „les amants sont“ sowie „une Liebestod“, S. 136; „c'est le cas“, S. 144; „processus poétique“, S. 205; „néanmoins“, S. 219; „me-mo-ri-e“, S. 221). Außerdem sind die Abbildungen von S. 279 an falsch nummeriert.

(März 2002)

Herbert Schneider

*Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401). Kunsthistorisches Museum Wien. Hrsg. von Alfons HUBER. Tutzing: Hans Schneider 2001. 638 S., Abb.*

Von der Fachwelt bisher weitgehend unbeachtet, hat das österreichische Cembalo ehemals tatsächlich einen wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichte an der Schwelle zur Wiener Klassik geleistet.

Für die Musikwissenschaft, die Instrumentenkunde, die Technikgeschichte und für Restauratoren in gleicher Weise interessant, lässt das vorliegende Werk zum österreichischen Cembalo in mehrfacher Hinsicht aufhorchen. Denn zum Ersten wird die jüngst erforschte Tatsache belegt und ausgeführt, wonach ein wesentlicher Schritt zur Erfindung des Cembalos gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Österreich geleistet wurde. Und andererseits behandelt es ein bisher erheblich unterschätztes Feld österreichischer Kulturgeschichte, indem den Spuren jener instrumentenbauerischen Tradi-

tion nachgegangen wird, welche im 18. Jahrhundert dem Klavierbau der Wiener Klassik unmittelbar vorangegangen war. Dabei geht es nicht zuletzt um technologische Eigentümlichkeiten, deren Konsequenzen auf die künftige Einschätzung einer ursprünglichen Klangvorstellung der Komponisten und der Instrumentenbauer bei weitem noch nicht vollständig abzusehen sind.

Dieses großzügig angelegte Buch repräsentiert eine verdienstvolle verlegerische und editorische Leistung, welche den hohen interdisziplinären Ansprüchen ebenso gerecht wird wie der Forderung nach allgemeiner Verständlichkeit und der Gelegenheit, sich in der Fülle von Informationen einigen Überblick verschaffen zu können. In 22 Beiträgen von insgesamt 19 teils international anerkannten Autoren werden die beiden Schwerpunkte in musikhistorischer, organologischer und bibliographischer Hinsicht von verschiedenen Standpunkten aus diskutiert. Mit dem Hauptanliegen der „Grundlagenforschung für zukünftige Restaurierungen“ wird neben einer Fülle von Bestandsaufnahmen, Maßanalysen, Datierungen und Zuordnungen auch der dreifach gewachsene Zustand eines Instruments exemplarisch vorgeführt – eine zukunftsweisende Methode, die bei optimaler Schonung des Originalbestandes gleich mehrere Klangkonzepte an einem einzigen Saitenklavier dokumentiert.

Im ersten der drei Buchabschnitte wird nach der Abklärung des Österreich-Begriffs zunächst den konstruktiven wie technischen Möglichkeiten in der Frühgeschichte des Cembalos nachgegangen, soweit sie sich aus den Quellen des 15. Jahrhunderts und den ältesten erhaltenen Kielklavieren rekonstruieren lassen.

Im zweiten Teil werden die erhaltenen österreichischen Kielklaviere analysiert und die für den österreichischen Cembalobau typischen Baumerkmale definiert, wonach ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts von einer eigenständigen österreichischen Schule des Cembalobaus zu sprechen ist. Die Leser erfahren Einiges über die Geschichte der Saitenherstellung, sie erhalten Einblick in die Maßkunde im Zusammenhang mit Stimmtonhöhen und in die technologischen Sachzwänge beim Bau von Saitenklavieren. Der Herausgeber Alfons Huber entwickelt gemeinsam mit Denzil Wraight plausible Erklärungen für die geteilten Bassste-

ge in manchen österreichischen Kielklavieren, deren Abgrenzung allgemein gegenüber den Bautraditionen in der Schweiz, im süddeutschen und im sächsischen Raum durch jüngst vorgenommene Analysen möglich geworden ist. Aufführungspraktische Konsequenzen ergeben sich für die Werke etwa von J. C. Kerll, G. Reutter und A. Poglietti, die mit relativ kleinen Klaviaturnumfängen und mit kurzer Bassoktave rechneten. Noch J. J. Fux und der frühe J. Haydn benötigten ein Cembalo mit der so genannten „Wiener Bassoktave“, die doch Einschränkungen in der Tonartenwahl und in der Anwendung von schnellen Läufen und Diminutionen erzwang.

Der dritte Teil ist der Quellenforschung vorwiegend aus der Sicht der ehemaligen Kronländer und heutigen Nachbarländer Österreichs mit Beiträgen von Bohuslav Cizek, Eszter Fontana, Darja Koter und Eva Szoradova gewidmet. Da die Erforschung der Geschichte von Saitenklavieren hier noch eine relativ junge Disziplin darstellt, ist möglicherweise mit weiteren Entdeckungen bezüglich des österreichischen Cembalobaus zu rechnen. Verzeichnisse der Instrumentenbauer in den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie runden die Beiträge ebenso ab wie die Kurzbeschreibung aller bisher als österreichisch identifizierten Kielklaviere am Ende des Buches, so dass es auch als Nachschlagewerk für Restauratoren, Wissenschaftler, Museumskuratoren, Musiker und Cembaloliebhaber dienen kann.

(Juli 2002) Wolfgang Strohmayer

*Music, Words, and Images. Essays in honour of Koraljka Kos.* Hrsg. von Vjera KATALINIĆ und Zdravko BLAŽEKOVIC. Zagreb: Croatian Musicological Society 1999. 457 S., Abb., Notenbeisp. (Muzikološki zbornici No. 6.)

Entsprechend den Forschungsgebieten der in dieser Festschrift zum 65. Geburtstag Geehrten, die 1967 in Ljubljana mit einer Dissertation über *Musikinstrumente in der mittelalterlichen kroatischen Bildenden Kunst* promoviert wurde, bestehen viele der Beiträge in Spezialstudien aus diesen Bereichen: Ikonographie, Organologie, Mediävistik. Aus dem Ausland ehren vielfach dort tätige kroatische Forscher, aber auch ihr verbundene ansässige Forscher ihre Kollegin. Kroatischen Beiträgen sind engli-