

lässt. Der Nachruf auf Carlos Kleiber dringt in die Tiefe eines Musikerdaseins, in dem die Deutung zu einer zunehmend unerträglichen existentiellen Belastung werden konnte. Und das konzis gezeichnete Portrait von Günter Wand, das einzige, dem, abgesehen von Abendroth, ein erläuternder Titel vorenthalten wurde, reklamiert das kühne, an alle Grenzen führende Wagnis einer insistierenden Anverwandlung der Partitur, ohne dabei das in ihr enthaltene Maß an Objektivierbarem auch nur im Geringsten anzuzweifeln.

Es sind dies die Herzstücke des vorliegenden Bandes, und die Nuancen der Darstellung veraten dabei durchaus die Haltung des Autors. Es bilden diese Portraits aber zugleich den Versuch, in der Durchdringung des Existierenden, des Klingenden – und Musik heute erklingt eben immer nur als Interpretation – das Geheimnis dessen zu ergründen, was Musik selbst, Musik an sich sein könnte. Man muss dem Autor nicht immer bedingungslos folgen – etwa in den Anmerkungen zur Qualität historischer Orchester –, man liest zuweilen auch, dem unterschiedlichen Zusammenhang der Aufsätze geschuldet, Wiederholungen. Doch stets bleibt gegenwärtig, um was es dabei geht: um das Wesen der musikalischen Interpretation. Sie verweigert sich der Theoriebildung so weit, dass der Verfasser auf alles verzichtet, was einem theoretischen Entwurf ähnlich sein könnte. Selbst dort, wo eine Theorie angesprochen ist, in der „Verjähmung der Meisterwerke“, geht es eben nur um eine Theorie und am Ende sogar bloß um Überlegungen zu ihr. Nicht zuletzt in diesem Sinne kreisen auch die Miniaturen immer um das Problem, ohne den Vorsatz, es systematisch (und damit vergeblich) abzuschreiben. Der Auftakt dieser Miniaturen, eine kurze Betrachtung zu Celibidache, macht dabei ganz unumwunden sogar das Geheimnis des Augenblicks geltend, ganz ähnlich, wie eine wunderbar tiefe Momentaufnahme von Karajans *Meistersinger*-Proben in Dresden.

In einer Zeit entfesselter wissenschaftlich-theoretischer Diskurse, in einer Zeit, in der Interpreten gerne auf ins Unerreichbare entrückten Meta-Ebenen wandeln, in einer Zeit aber auch, in der etwa die das Historische reklamierenden Aufführungspraktiker die Wirklichkeit der Partituren mit leichtfertiger Nonchalance hinter sich lassen können, und in einer Zeit, in

der auf grotesk entstellten Opernbühnen die Verantwortlichkeit des Interpreten in der Regel als prähistorisches Relikt gilt, in solchen Zeiten ist Peter Gülkes Annäherung an die musikalische Interpretation wohlthuend unspektakulär. Das kleine Detail, betreffend etwa die gehaltenen Bässe in der *Don Giovanni*-Ouvertüre, kann Anlass geben zu weitreichenden Überlegungen, in denen die Frage der Interpretation immer auch eine Frage nach der Musik an sich ist. Der Umstand, dass sich aus alledem eben nicht ein zusammenhängender Entwurf ergibt und auch nicht ergeben soll, macht dieses wunderbare Buch so sympathisch. Es ist dies ein Bekenntnis zur interpretatorischen Verantwortlichkeit, die zugleich eine Mahnung zur Besonnenheit darstellt. Das Glück und das Privileg des Dirigenten ist es, im Moment der Aufführung diese Besonnenheit ablegen, sie jedenfalls vertauschen zu können mit der Gewissheit richtig getroffener Entscheidung. Das hohe Ethos, das sich dahinter verbirgt, erweist sich als große Verpflichtung und als schwere Last, eine Last allerdings, die zu tragen sich lohnt. Und hierin verbinden sich nicht nur bei Peter Gülke die wissenschaftliche und die musikalische Tätigkeit, hierin kann auch der Wissenschaftler, der, wie es die Regel ist, nicht dirigiert, das verpflichtende Ethos seines Handelns erblicken. Das Pathos der Nachdenklichkeit, das sich dabei zu erkennen gibt, ist schwierig und angenehm zugleich. Es entstammt den Überlegungen eines Essayisten, der hier, in der Suche nach den Verhältnissen, die der Mensch zur Musik einzugehen vermag, ausgerechnet seinem akademischen Lehrer erstaunlich nahe kommt, bei allen Unterschieden, die es selbstverständlich zu bedenken gilt. Es ist das Privileg des Essayisten, die dazu nötige Präzision nicht aus der weitschweifigen Ausführung, sondern aus der Verdichtung zu beziehen. Und es ist ein Glück für die Musikwissenschaft (und gottlob nicht allein für sie), dass es Bücher gibt wie dieses.

(Februar 2008)

Laurenz Lütteken

Musikalische Lyrik. Hrsg. von Hermann DANUSER. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 2 Bände, 434, 448 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 8,1 und 8,2.)

In einem „Nachwort des Verlages“ bezeich-

net Henning Müller-Buscher „die mit zwei Bänden nunmehr vollständig vorliegende ‚Musikalische Lyrik‘“ als „eines der ehrgeizigsten und herausragendsten Editionsprojekte unserer Verlagsgeschichte“ – und zu Recht: Es handelt sich um ein Standardwerk, auf das jeder zurückgreifen wird, der sich mit abendländischer weltlicher Vokalmusik beschäftigt. Intendiert war zunächst – im Rahmen des *Handbuchs der musikalischen Gattungen* – eine Geschichte des Liedes, doch hat man dann (so Hermann Danuser in einer ausgreifenden „Einleitung“ zur Konzeption des Projekts) den Begriff der „musikalischen Lyrik“ als „synthetischen Terminus“ vorgezogen, der eine „nationale Verengung“ (etwa auf das deutsche Lied) ebenso vermeidet wie eine musik- oder literaturtheoretische Festlegung. Dabei greift der Lyrik-Begriff auch über das Vokale hinaus – so enthält Reinhold Brinkmanns Kapitel über das 19. Jahrhundert einen „Ausblick“ auf „Lieder ohne Worte“ und „das lyrische Klavierstück“ und Hermann Danusers Beitrag zur „Moderne“ (1880–1920) einen Abschnitt „Instrumentale Lyrik“. Überdies erlaubt die Ausdehnung auf eine „Supragattung“ eine inhaltliche Öffnung, die es den zahlreichen Mitarbeitern freistellt, eigene Konzeptionen einzubringen. Daher geht denn auch jedes einzelne Kapitel (es handelt sich um selbstständige Beiträge, die sich aber im fortlaufenden Text zu einer Geschichte des Liedes zusammenfügen) eigene Wege, und dennoch ist ein Grundkonzept zu erkennen: Einzelne Epochen, die selbstverständlich nicht so umfassend dargestellt werden können, wie es eine „Supragattung“ verlangte, beschränken sich auf Kernthemen, die einerseits zusammenfassend dargestellt werden (vielfach ausgehend von zeitgenössischen gattungstheoretischen Überlegungen) und andererseits durch Fallanalysen, die durchaus ins Detail gehen können, die Theorie erläutern, sie teils untermauernd, teils auch kritisch an der Realität überprüfend. Dabei setzen kürzere, jedem Epochenartikel beigelegte literarhistorische Essays inhaltliche Kontrapunkte, die etwa zeigen mögen, in welche Richtung das Hauptkapitel sich erweitern ließe: So beschränkt sich etwa Andreas Haugs Kapitel „Musikalische Lyrik im Mittelalter“ wesentlich auf französische Quellen (wobei im theoretischen Teil auch italienische herangezogen werden), während Thomas Cra-

mers „Kontrapunkt“ („Die Lieder der Troubadors, Trouvères und Minnesänger: literarhistorische Probleme“) auch auf deutschsprachige zurückgreift. In den dem 17. bis 19. Jahrhundert gewidmeten Kapiteln dominiert dann allerdings das deutsche Lied, was für das 18. und 19. Jahrhundert begrifflich erscheinen mag, für das 17. aber nur bedingt.

Diese Beobachtung macht bereits deutlich: Vor allem weit zurückliegende, einen großen Zeitraum umfassende Epochen (sie machen den ersten Band aus, der den Zeitraum von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts umfasst) können nur von einem recht eingeschränkten Blickwinkel aus betrachtet werden. So beschränkt sich Wolfgang Rösler („Musikalische Lyrik der Antike“) – nach einigen allgemeinen Hinweisen zu „Form, Darbietung und Inhalt melischer Dichtung“ – im Wesentlichen auf die frühgriechische Lyrik des sechsten und fünften Jahrhunderts v. Chr. und beleuchtet dies an zwei Gedichten der Sappho („Paradigma der melischen Dichtung“) und einem des Theognis („Paradigma der Elegie“). Von Musik ist leider kaum die Rede – sie erläutert sich allenfalls selbst in zahlreichen Abbildungen von Musikinstrumenten auf griechischen Vasen.

Wenn Andreas Haug auf den „Minnesang“ fast völlig verzichtet, obwohl das in einem deutschsprachigen Beitrag zur „Musikalischen Lyrik im Mittelalter“ doch überrascht, dann hat das hingegen gute Gründe. Die theoretische Grundlegung für das französische und italienische Lied, den Troubadour- und Trouvère-gesang, strukturiert die Geschichte der musikalischen Lyrik im Grunde bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts: die Unterscheidung von „großem“ und „kleinem Lied“ und die parallelen funktionsbestimmten Klassen von „cantus coronatus“ (für gekrönte Häupter), „cantus versualis“ (für „untätige junge Leute“) und „cantus gestualis“ (= *chanson de geste*), beides stützt sich im Wesentlichen auf Johannes de Grocheo, kehrt – unter anderen Begriffen und Vorzeichen – in der Folge immer wieder und gilt im Grunde noch heute. Dementsprechend spielt auch der Begriff des „kleinen Liedes“ (abgeleitet von dem „cantus parvus des Tinctoris“) und jeweils inhaltlich neu aufgefüllt immer wieder eine Rolle.

In Nicole Schwindts Kapitel „Musikalische Lyrik in der Renaissance“ spielt das einstimmige

ge Lied kaum mehr eine Rolle. Im Vordergrund stehen Chanson und Madrigal, später auch die Canzonette und die Chanson rustique. Dabei sind anfangs – bis in das 15. Jahrhundert hinein – Formtypen („formes fixes“) entscheidend für das Gattungsbewusstsein (vor allem Refrainformen); bezeichnend dafür ist der Hinweis bei Machaut, die Musik bleibe „paisant a ouir par soy“. Später dann, vor allem im Madrigal, folgt die Musik bekanntlich eng der Textvorlage. Schwindts Darstellung ist – der musikhistorischen Situation entsprechend – ausgreifender als die bei Haug: Neben die Hauptgattungen Chanson und Madrigal (für die Schwindt im 16. Jahrhundert einen Bruch „mit der Erbschaft des Liedhaften“ konstatiert) treten Frottola und Tenorlied, auch der Villancico.

Susanne Rode-Breymanns Kapitel „Musikalische Lyrik im 17. Jahrhundert“ stellt einen Zeitabschnitt an die Stelle einer Epoche. In der Geschichte der Lyrik (wie in der allgemeinen Geistesgeschichte) endet, was man Barock zu nennen pflegt, früher als in der allgemeinen Musikgeschichte, obwohl freilich das Begriffspaar, von dem es ausgeht – „Aria“ und „Lied“ – auch das 18. Jahrhundert noch prägt. „Aria“ ist der grundsätzlich weitere Begriff, unter dem alle Arten musikalischer Lyrik zu fassen sind. Damit kehrt im Grunde die Frontstellung „großes Lied“ versus „kleines Lied“ wieder – und so steht etwa in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Frankreich das höfische „Air de cour“ im Gegensatz zur eher populären „Voix de ville“. Im Zentrum von Rode-Breymanns Darstellungen steht dann allerdings das „Lied“, und zwar, wie gesagt, das deutsche (wenn auch der Blick sich immer wieder und intensiv nach Frankreich, Italien und England wendet). Der literarhistorische Kontrapunkt von Achim Auerhammer und Dieter Martin verstärkt diese Ausrichtung noch: Er beschränkt sich ausschließlich auf deutsche Dichtung – und mit Gewinn, denn solche Beschränkung erlaubt eine literaturtheoretische Vertiefung der von Rode-Breymann vorgetragenen Thesen. Den drei Autoren stellt sich da vor allem die Frage nach der Funktion des Liedes – nicht nur als Gattung (die neuen stadtbürgerlichen Eliten stellen darin ihre „höheren kulturellen Fertigkeiten“ zur Schau), sondern auch bei jedem einzelnen Lied (Lieder dienen zum Ruhme einzelner Persönlichkeiten, bei der Hausandacht,

haben gar – als „Friedenslieder“ – eine „politische Petitionsfunktion“).

Was sich in diesem Kapitel bereits andeutete, prägt auch das folgende, dem 18. Jahrhundert gewidmete von Heinrich Schwab. Natürlich weiß er um die Internationalität des Liedes. Er verweist auch darauf, dass sich „das sangesfreudige Bürgertum“ europaweit „an einem mehrsprachigen Repertoire“ erfreute und belegt dies etwa an Johann Friedrich Reichardts 36 Hefte starker Sammlung *Le Troubadour italien, français et allemand*. In seiner Darstellung allerdings behandelt er, ebenso wie sein germanistischer Partner Norbert Miller, dann doch ausschließlich das deutsche Lied, das nach den liederlosen Dezennien vor etwa 1735 (die von ihm und anderen zwar immer wieder infrage gestellt wurden – Lieder gesungen hat man natürlich auch in diesen Jahren –, mit denen man aber dann doch operiert) in besonderer Weise aufblühte. Die Entwicklung geht vom Tanzlied und von zu Liedern umgeformten Tänzen aus, also von Liedern, in denen Musikalisches dominierte, führt dann aber vor allem zur Vertonung von Gedichten „als Resultat der Zusammenarbeit von Poeten und Komponisten“. Dabei verweist Schwab auf Paarbildungen: Gellert – C. P. E. Bach, Christian Felix Weiße – Johann Adam Hiller, Johann Heinrich Voß – J. A. P. Schulz und natürlich Goethe mit Reichardt bzw. Zelter. Das Kapitel beschränkt sich auf das „kleine Lied“ – dass es daneben auch ein „großes“ gegeben haben mag, deutet der Abschnitt über durchkomponierte Lieder, über Reichardts „Monodien“ und Vertonungen ganzer Theaterszenen nur an.

Der zweite Band ist dem 19. und 20. Jahrhundert sowie „außereuropäischen Perspektiven“ gewidmet. Er setzt zunächst gleichsam neu an: Reinhold Brinkmann stellt seinem Kapitel „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert“ eine umfangreiche „Einleitung“ voran, in der es um Kanonbildungen geht (es ist bezeichnend für die – von Brinkmann zu Recht hervorgehobene – neue Rolle des Liedes im Ganzen des Musiklebens, dass eine Kanonbildung überhaupt zu diskutieren ist: Brinkmann nennt dabei, das ist kaum überraschend, die Namen Beethoven – Schubert – Schumann – Brahms – Mussorgski – Fauré – Wolf). Darauf folgt noch eine „Grundlegung“, die terminologische und Gattungsfragen behandelt – die Grundbegriffe

Lyrik (als „zeitlose Dichtung“, während Epik und Drama in der Zeit fortschreiten – damit verliert der Begriff Lyrik aber den von dem Herausgeber angestrebten, auf eine „Supragattung“ zielenden umfassenden Charakter; Balladen und Romanzen etwa verlangen dann eine gesonderte Darstellung), Lied und Gesang. Das Lied wiederum entfaltet sich als „Sololied“ (im Gegensatz zum mehrstimmigen Lied), als „Klavierlied“ (das dann sowohl solistisch als auch mehrstimmig aufgeführt werden kann) und als „Kunstlied“ (im Gegensatz zum Volkslied). Hinzu kommen – als (freilich noch kaum behandelte) Ausprägungen des „großen Liedes“ – das Orchesterlied und der Liederzyklus. Breiter Raum ist in diesem Kapitel wieder der Sozial- und Aufführungsgeschichte des Liedes gegeben; dabei spielen Formen der Bearbeitung ebenso eine Rolle wie der an einzelnen Statistiken nachgewiesene langsame Weg des Liedes aus dem häuslichen Bereich in den Konzertsaal. Hans-Joachim Kreutzers umfangreiches ergänzendes Kapitel – „Musikalische Lyrik zwischen Ich-Ausdruck und Rollenspiel: Die romantische Epoche“ – überträgt den musikgeschichtlichen Epochenbegriff auf die Literatur zurück, da Vertonungen (er zeigt dies glänzend an Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Die Winterreise*) die Dichtung für längere Zeit lebendig halten. Das ist entscheidend für das Jahrhundert des Historizismus.

Während einzelnen Komponisten hier nur wenig Aufmerksamkeit gegeben wird (am ehesten noch Schumann; Schubert bei Kreutzer), dienen sie Hermann Danuser der Strukturierung seines ganzen Kapitels „Musikalische Lyrik in der Moderne (1880–1920)“. Die 14 Namen, um die es hier geht – sie reichen von Gabriel Fauré und Claude Debussy bis zu Arnold Schönberg und Anton Webern – machen deutlich, weshalb die Liedkomposition um die Jahrhundertwende als eigene Epoche dargestellt wird. Sie hat Scharnierfunktion, greift auf Traditionen des frühen 19. Jahrhunderts zurück und weist voraus auf das Kommende. Bezeichnend dafür sind die tragenden Gattungen: das traditionelle Klavierlied (das „kleine Lied“, von Hugo Wolf bis zu Richard Strauss), das für die Zeit besonders charakteristische Orchesterlied (das „große Lied“, bezeichnend vor allem für Gustav Mahler und Alban Berg) und das neue Ensemblelied (ausgeprägt vor allem in Arnold

Schönbergs *Pierrot lunaire* und Maurice Ravel's *Trois poèmes de Stephan Mallarmé*), bei dem man freilich gelegentlich zögert, von Lied zu sprechen: Weist das Melodram nicht eigentlich auf Theatertraditionen? Ein wieder umfangreicher, ebenfalls an einzelnen Dichtern orientierter literaturgeschichtlicher Beitrag von Ernst Osterkamp ergänzt das Kapitel, beschränkt sich dabei aber auf ausschließlich deutschsprachige Autoren. Das ist verständlich – rückt aber dann auch die Vertonungen französischer Symbolisten (die ja nicht ohne Einfluss auf George oder Hofmannsthal waren) etwas an die Peripherie.

Wie klar das, was hier begann, die Grundlage für die folgende Entwicklung geworden ist, zeigt Andreas Meyer in seinem Kapitel „Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert“, das er in drei Abschnitte gliedert, die Jahre 1920 bis 1945, 1945 bis 1975 und seit 1975 umfassend. Die drei Epochen erscheinen vor allem als Wege in die zunehmende „Dekonstruktion“ (wobei Folklorismus, „Popular music“ und – vor allem politisch eingesetzte – „Gebrauchsmusik“ durchaus behandelt werden, aber doch eher als Randerscheinungen), eine „Dekonstruktion“, die sich zunächst parodistisch geben kann, dann aber das Ausgangsmaterial aller „Vertonungen“, die Sprache selbst betrifft: Wenn man diese ihrer semantischen Schicht beraubt – und darum geht es in einer Darmstädter Diskussion zur Textverständlichkeit zwischen Pierre Boulez (*Le marteau sans maître*), Luigi Nono (*Il canto sospeso*) und Karlheinz Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*) – dann wird Lyrik selbst zu Musik, wirkt nur mehr durch den Klang. Meyer verweist zwar auf eine Gegenbewegung, die zu einer „Renaissance des Liedes“ führte (vor allem bei Wolfgang Rihm und Heinz Holliger) – doch es bleibt offen, inwieweit es sich dabei nicht um Einzelphänomene handelt. In Klaus Reicherts ergänzendem (diesmal keineswegs „kontrapunktierendem“, sondern ähnliche Aspekte behandelndem) Kapitel „Musik und Poesie im 20. Jahrhundert“ jedenfalls spielt eine solche „Renaissance“ keine Rolle mehr: Es verweist auf Paarbildungen (John Cage – James Joyce, Pierre Boulez – René Char, Luigi Nono – Friedrich Hölderlin), bei denen es bezeichnenderweise vornehmlich um jene Komponisten geht, die nur mehr in einem ganz versteckten Sinn Sprache vertonen, für die ein Dichter verantwortlich wäre.

Ein letztes Kapitel – eine Art Epilog – beschäftigt sich mit „Außereuropäischen Perspektiven“. Wenn schon zuvor auf weite Bereiche „musikalischer Lyrik“ naturgemäß verzichtet werden musste (im 19. Jahrhundert etwa nicht nur auf sogenannte „periphere“ Bereiche wie Skandinavien oder die iberische Halbinsel, sondern auch zentrale wie Italien oder Russland), dann gilt dies hier umso mehr. In drei Abschnitten, die Wolfgang Rathert („Musik und Lyrik in der Musikgeschichte der USA“), Hermann und Machiko Gottschewski („Poesie und Musik: Das japanische Klavierlied um 1920“) und Tobias Robert Klein („Lied und musikalische Lyrik in Afrika“) bearbeitet haben, werden jeweils grundsätzliche Überlegungen zum jeweiligen Lied- bzw. Lyrik-Begriff angestellt und diese dann exemplifiziert: für Amerika an Charles Ives, Aaron Copland, George Crumb und Eliot Carter (aber: John Cage etwa spielte schon in dem vorangehenden Kapitel eine gewichtige Rolle), für Japan an der für das japanische Klavierlied bedeutsamen Zeit um 1920, für Afrika an dem Liedgesang in Ghana.

Eine vergleichbar umfassende und ambitionierte Geschichte des Liedes hatte es bislang nicht gegeben – man fragt sich, wie man ohne sie auskommen konnte.

(Februar 2008)

Walther Dürr

BÉNÉDICTE EVEN-LASSMANN: Les musiciens liégeois au service des Habsbourg d'Autriche au XVI^{ème} siècle. Tutzing: Hans Schneider 2006. 302 S., Abb., Nbsp.

Wohl in allen Hofkapellen europäischer Fürstentümer sind im 16. Jahrhundert Musiker aus dem heutigen Belgien und den Niederlanden anzutreffen. Für einen Teilbereich, über Musiker aus Liège und seinem Umland an Habsburger Höfen, hat Bénédicte Even-Lassmann nun eine umfassende Studie vorgelegt, die auf ihrer Abschlussarbeit an der Universität Liège über Jean Guyot de Châtelet aus dem Jahr 1974 beruht. Ein erstes Kapitel liefert einen historischen Überblick zu Liège, der mit einer knappen Darstellung der lokalen Musik im 16. Jahrhundert endet. Kapitel 2 beschäftigt sich unter dem Blickwinkel der Lütticher Musiker mit den Habsburgischen Hofkapellen von Friedrich III. bis zu Mathias; die Höfe der Erzherzöge (insbesondere Ferdinand in Innsbruck und Karl

in der Steiermark) sind mit einbezogen. Das dritte Kapitel ist den Musikern gewidmet: Die Biographien von Jean Deslins, Jean de Chaynée, Adamus de Ponta, Philippe Schöndorff und Gilles Bassenge werden jeweils knapper abgehandelt, Jean Guyot de Châtelet erhält eine umfangreiche Darstellung, der ein Abschnitt über seine Schüler angegliedert ist. Der zweite Teil der Arbeit besteht aus einem Katalog der Kompositionen der abgehandelten Musiker, von denen nicht mehr als drei Messen, 69 Motetten und 13 französische Chansons nachweisbar sind. Dies lässt indes eine vergleichsweise gründliche Beschreibung eines jeden Stücks zu: Dem Textincipit folgt die Aufzählung der Stimmen sowie die Angabe der Quelle(n) bzw. von Editionen. Vollständig abgedruckt wird der Text, dazu kommen Bemerkungen zum Text (Herkunft, Funktion etc.). Eine musikalische Beschreibung berücksichtigt den formalen Aufbau sowie die Tonart; angegeben wird die Herkunft von motivischem Material. In einer „Conclusion“ fasst die Autorin jeweils charakteristische Merkmale der besprochenen Sätze eines jeden Komponisten zusammen. Auch hier nimmt Jean Guyot de Châtelet eine Sonderstellung ein, da die musikalischen Analysen deutlich umfangreicher ausfallen als diejenigen zum Werk seiner Kollegen; statt einer knapp bemessenen „Conclusion“ liefert Even-Lassmann eine Beschreibung der Satztechnik und des Stils Jean Guyots.

Die vom Verlag Hans Schneider gewohnt solide aufgemachte, übersichtlich gegliederte und aufgrund ihrer Anlage auch zum Nachschlagen vorzüglich geeignete Arbeit basiert offensichtlich zum guten Teil auf umfangreichen Archivstudien zu den einzelnen Musikern (die herangezogenen Dokumente sind in der Bibliographie S. 283 ff. aufgelistet). Diverse offenkundige Flüchtigkeiten (vgl. etwa die Schreibungen Schöndorff und Schoendorff, die sich so schon im Inhaltsverzeichnis gegenüberstehen oder die Seitenangabe „p. 151–151“ in Fußnote 459 auf S. 94) fallen da nicht ins Gewicht.

(August 2007)

Bernhold Schmid

Ars magna musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik. Vorträge des deutsch-italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher