

an altklassischer Vokalpolyphonie, sondern darüber hinaus in einer intensiven Rezeption der Musik Bachs und einem engagierten Eintreten für dessen Werke im Münchner Konzertleben. Anschaulich dargestellt und durchweg dokumentarisch bestens belegt werden auch die Spannungen zwischen Hoftheater- und Hofkirchenmusik in München und schließlich der künstlerische Rückzug Lachners nach 1864 im Zusammenhang mit Wagners Auftreten in der bayerischen Hauptstadt.

Das Zentrum des Buches bilden die analytischen Untersuchungen, geordnet nach Werkgruppen. Differenzierte analytische Kriterien sorgen für fundierte Aussagen. So wird etwa bezüglich der Wiener Orchestermessen eine klare Vorherrschaft von Sonatenhauptsatz-Prinzipien deutlich, die aber zugleich eine Vielfalt individueller Varianten erkennen lässt. Im Unterschied hierzu ist bei den Münchner a-cappella- bzw. mit Orgelbegleitung besetzten Messen die Tendenz zur Vereinfachung in der großformalen Disposition zugunsten eines durchkomponierten Ablaufs zu beobachten. Interessant ist auch die Feststellung, dass im reinen Vokalstil die Konturen zwischen homophonen und polyphonen Satzprinzipien verschwimmen und ein polyphon geprägter Mischstil entsteht, der auf barocke Permutationstechniken zurückgreift, aber auch Anklänge an die *Stile-antico*-Tradition im Sinne der *cäcilianistischen* Reformen sucht. Dass hierbei oftmals nur Assoziationen an die Klangwelt der klassischen Vokalpolyphonie entstehen konnten, hängt zweifellos mit der Unkenntnis der modal-melodischen Kompositionsverfahren des 16. Jahrhunderts wie auch mit dem kompromisslosen Festhalten an einer symmetrischen Syntax zusammen. Zu den aus liturgischer Sicht bedenklichen Textauslassungen, -umstellungen und Polytextierungen entwickelt der Verfasser einige plausible Hypothesen, eine eindeutige Klärung der Hintergründe – wie im Falle zahlreicher anderer süddeutsch-österreichischer Komponisten – ist nach der derzeitigen Forschungslage wohl kaum abschließend möglich.

Mit den Messen der jeweiligen Schaffenszeit stilistisch eng verwandt erweisen sich die Propriumsvertonungen. Der Verfasser weist nach, wie die zahlreichen Gradualien und Offertorien fernab von den Forderungen des Konzert-

saals auf spezifisch liturgische Ansprüche hin ausgerichtet sind, abgesehen von dem späten *Stabat Mater* mit seiner lyrisch-expressiven, von einer fortgeschrittenen Harmonik getragenen Grundhaltung.

Lachners Musik für die Offizien beschränkt sich weitgehend auf Psalmvertonungen, deren stilistische Dimensionen von stark an liturgischen Vorgaben orientierten Kompositionen (*Vesperpsalmen* op. 90) und der römisch-barocke Traditionen aufgreifenden *Miserere*-Vertonung bis hin zum oratorischen Klangbild des 150. *Psalms für Männerchor und Orchester* op. 117 reichen. Konkrete kompositorische Vorbilder – ganz im Sinne der restaurativen Tendenzen – werden vom Verfasser an weiteren liturgischen Werken ausgemacht: Lasso und Victoria für die responsoriale Anlage der *Lukaspassion*, Palestrina für die an Falsobordone-Modellen anknüpfenden doppelchörigen Improperien und das Canticum *Benedictus Dominus*.

Einen wesentlichen Teil des Bandes bildet das Werkverzeichnis. Ihm vorangestellt sind eine gründliche Beschreibung der Quellenbestände lachnerscher Werke insbesondere in der Bayerischen Staatsbibliothek sowie der Münchner Allerheiligen-Hofkirche (heute im Musikarchiv der Theatinerkirche St. Kajetan) und eine präzise Darstellung der verschiedenen (teils autographen) Werkverzeichnisse seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das Werkverzeichnis selbst ist bis in alle Details vorbildlich angelegt. Systematisch nach Werkgruppen, innerhalb dieser jeweils chronologisch aufgebaut und mit ausführlichen Notencilips versehen, stellt es zu den einzelnen Werken und ihren Quellen eine umfassende Datensammlung bereit, die für weitere Forschungen zur Geschichte der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts von hohem Wert ist und damit eine rundum gelungene Studie sowie ein auch in seiner äußeren Gestaltung ansprechendes Buch würdig beschließt.

(August 2002)

Peter Ackermann

*Music in Eighteenth-Century Britain. Edited by David WYN JONES. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. XIII, 318 S., Abb., Notenbeisp.*

*Music and British Culture, 1785–1914. Essays in Honour of Cyril Ehrlich. Edited by Christina*

BASHFORD and Leanne LANGLEY. *Oxford u. a.: Oxford University Press 2000. XVIII, 402 S., Abb., Notenbeisp.*

Es gibt wohl kaum einen Verlag, der sich ähnlich für die Musik insbesondere eines Landes einsetzt wie die britisch-amerikanische Ashgate Publishing-Kompanie, ehemals Scholar Press. Mit der Förderung vor allem durch seine für den Musikbereich zuständige Cheflektorin, Rachel Lynch, hat dieser Verlag mittlerweile eine stattliche Anzahl hochkarätiger musikwissenschaftlicher Bücher vorgelegt (mit nur wenigen Ausnahmen, die das durchgängig sehr hohe Niveau verlassen haben), mit besonderem Schwerpunkt auf britischer Musik – hiermit hat Ashgate mittlerweile deutlich auch Oxford University Press überholt, die ohnehin ihre Musikabteilung in Oxford geschlossen hat, so dass das komplette Lektorat inzwischen in New York stattfindet. Der hier nun vorgelegte Band eröffnet neben der mittlerweile etablierten Reihe *Music in 19th-Century Britain* das bislang weitgehend brach liegende Feld der Erforschung britischer Musik im 18. Jahrhundert. Einige renommierte Musikwissenschaftler wie Simon McVeigh, Donald Burrows, Philip Olleson, Lowell Lindgren und H. Diack Johnstone sind in dieser Auswahl von Beiträgen, die für einen Kongress in Cardiff 1996 entstanden, neben jungen vor allem Nachwuchswissenschaftlerinnen vertreten. Wie in solchen Bänden naturgemäß zu erwarten, fehlen einige Aspekte britischer Musik jener Zeit vollständig – nicht nur die von den Kongressorganisatoren intendierte Diskussion der Situation in Schottland, Irland und Wales, sondern auch die Betrachtung ganzer Gattungen. Zwölf in vier Sektionen zusammengefasste Beiträge befassen sich mit Aspekten des Londoner Musiklebens, Repertoire- und Quellenfragen sowie Maurice Greenes Cembalowerken und Giovanni Battista Viottis Violinkonzerten. Mit der Festschrift für einen der Nestoren der Erforschung britischer Musik im 18. Jahrhundert, Cyril Ehrlich, wurde kurz zuvor ein weiterer, ähnlichen Referenzcharakter beanspruchender Band vorgelegt, der ebenso McVeigh und Olleson anbietet, aber darüber hinaus auch bedeutende Forscher des 19. Jahrhunderts in Großbritannien, etwa Jeremy Dibble, Rachel Cowgill, Michael Musgrave, Trevor Herbert und William Weber. In siebzehn Aufsätzen wird hier jedoch die gan-

ze Bandbreite britischer Musik von den 1760ern bis in die 1880er ausgebreitet, von Beiträgen zu einzelnen Komponisten (Samuel Wesley, Edward Dannreuther, John Ella, Michael Costa, August Manns und Griffith Rhys Jones), Betrachtungen verschiedener Aspekte des Londoner Musiklebens bis hin zu der Betrachtung der „Provinz“ (d. h. der Gründung der Ulster Hall und dem Musikleben in Manchester und Wales). Bei vielen dieser Texte liegt der Schwerpunkt (entsprechend Ehrlichs eigenen Forschungsansätzen) auf historisch-soziologischen Fragestellungen. Die Beiträge beider Bände lassen sich nahezu alle als Standardpublikationen zu den jeweiligen Bereichen bezeichnen, großzügig illustriert durch Tabellen, Notenbeispiele und Abbildungen, mit vorbildlichen Registern. Einzig die Betrachtung der Musik selbst bleibt – und dies zurzeit sehr weitgehend in britischer Musikwissenschaft – relativ selten, und auch dann beschränkt auf einige wenige Komponisten. Dies ist umso bedauerlicher, als die britische Musik des 18. und 19. Jahrhunderts derzeit auch im Konzert kaum Berücksichtigung findet.

(Dezember 2001) Jürgen Schaarwächter

JULIA CLOOT: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik. Berlin u. a.: De Gruyter 2001. IX, 346 S. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Band 17 [251].)*

„Geheime Texte“ meinte Jean Paul der Instrumentalmusik beim Hören unterlegen zu müssen und reagierte damit auf einen Vorwurf der Madame de Staël, deutsche Komponisten legten zu viel Geist in ihre Werke. Julia Cloot wählt das Zitat als Motto ihrer 1999 angenommenen germanistischen Dissertation.

Ausgangspunkt ist der in einem einleitenden Kapitel nachgezeichnete Rezeptionstopos des ‚musikalischen Dichters‘ Jean Paul. Julia Cloot unternimmt es, dieses Charakteristikum durch Verbindung von ‚erzähltechnische[n] mit ästhetikgeschichtlichen Ansätzen‘ (S. 9) zu untersuchen. Obwohl sie dabei den Anspruch erhebt, eine ‚Ergänzung zu Barbara Naumanns Studie über das ‚Musikalische‘ [1990], in der Jean Paul nicht vorkommt‘ (S. 11) zu bieten, sind die Fragestellungen beider Autorinnen grundverschieden. Hier geht es nicht um Musikalisierung des dichterischen Textes, sondern