

fast naturgemäß wieder auf einzelne Fragen, die das Bild erweitern, aber nicht substantiell verändern. (Drei Tagungsbeiträge, die dem Buchtitel noch ferner stehen, wurden nicht in die Veröffentlichung aufgenommen.)

Natürlich kann man Haydns Verbindungen nach Großbritannien nicht isoliert betrachten – die Brücke nach Wien muss selbstredend geschlagen werden –, und so kommt David Wyn Jones' Beitrag einer möglichst optimalen Eröffnung des Bandes am nächsten. Fünf der folgenden zehn Beiträge befassen sich mit einzelnen Aspekten von Haydns Englandbezug. Zwei von ihnen betrachten Haydns eigene Sammlungen von Werken anderer – einerseits Karikaturen von Henry William Bunbury (Thomas Tolley), andererseits Musikalien von Briten in Haydns Besitz (Balász Mikusi). Zwei andere umfassen das persönliche Londoner Umfeld Haydns – zum einen das Verlagswesen Muzio Clementis (David Rowland), zum anderen die beiden Literaten Anne Hunter und Thomas Holcroft, mit denen Haydn in unterschiedlicher Weise in Kontakt stand (Caroline Grigson). Der fünfte Text kontextualisiert das berühmte Haydn-Gemälde von Thomas Hardy (Alan Davison) und verleiht dem Band so eine weitere interessante interdisziplinäre Komponente.

Zwei rezeptionsgeschichtliche Beiträge ganz unterschiedlicher Art schließen den Band: Zum einen eine Erkundung mythologischer Motive in biographischen Arbeiten zu Haydns Spätzeit (Christopher Wiley) und zum anderen eine Arbeit über die Haydn-Bestände der British Library selbst (Arthur Searle – eine Ergänzung für die Buchveröffentlichung). Rupert Ridgewell schlägt in seinem Beitrag den Bogen zum europäischen Kontinent, indem er als Ausgangspunkt die Haydn-Bestände in der Hirsch Library der British Library nimmt und anhand dieser die Verlagspraxis von Artaria in Wien mithilfe des Klaviertrios op. 40 erkundet.

Damit sind zwei Beiträge mehr oder weniger „Fremdkörper“ in diesem Band – Otto Bibas Text über ein im Wiener Verein der Musikfreunde befindliches neues Libretto zu Marco Coltellinis *Piramo e Tisbe* mit Anmerkungen und Ergänzungen Haydns sowie Ingrid Fuchs' Beitrag zu Uraufführungen von Haydns Kammermusik (der Aufsatztitel, der nahelegt, dass sie sich mit allen Uraufführungen befasst, ist nicht treffend). Stattdessen vermisst der Leser andere Aspekte – nämlich eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Musikern in Großbritannien, mit denen Haydn in engem Austausch stand (u. a. Samuel Arnold, John Wall Callcott, Thomas Haigh, John Marsh). Am Rande finden immerhin einige von Haydns kurzzeitigen Schülern in London Erwähnung, doch gerade hier hätte man sich mehr Informationen, auch mehr Interesse an Kontextualisierung gewünscht. Nicht zuletzt hätte bei einem entsprechenden Buchtitel etwa auch die Haydn-Pflege in Edinburgh (Thomas Alexander Erskine Earl of Kelly) oder Bath thematisiert werden können. Da eine Bibliographie weiterer Literatur zu dem Themenbereich fehlt (so dass der Name Simon McVeigh nur in einer Fußnote auftaucht, Jenny Burchell überhaupt nicht), bleibt die vorliegende Publikation eine Momentaufnahme, die nicht rundum befriedigt, nicht zuletzt auch, weil ein paar Schreibfehler stehengeblieben sind.

(Mai 2014) *Jürgen Schaarwächter*

*HUGH MACDONALD: Music in 1853. The Biography of a Year. Woodbridge: The Boydell Press 2012. XVI, 208 S., Abb., Nbsp.*

Der Trend der letzten Jahre, die Musik zunehmend aus kultur- und gesellschaftsgeschichtlicher Perspektive zu betrachten, geht einher mit einem Schub an zuverlässigen, philologisch sorgfältig aufbereiteten Editionen von teilweise umfangreichen zeitge-

nössischen Dokumenten (vor allem Briefen und Tagebüchern), darüber hinaus mit der Verfügbarkeit digitalisierter verbaler Quellen, bis hin zu kompletten Zeitschriften im Internet, wie sie in früherer Zeit unbekannt waren. Dieser Trend stellt eine Herausforderung für die wissenschaftliche Biographik dar und bringt neben einer zunehmenden Objektivierung der Darstellungsweise eine signifikante Vergrößerung der Faktenmenge mit sich, die die Einbettung der Musik in die gesamtgesellschaftlichen Zusammenhänge unabdingbar macht und immer größere Umfänge zur Folge hat. Biographen können auf diese neuen Gegebenheiten unterschiedlich reagieren: zwischen den Alternativen einer enzyklopädischen Konzentration auf eine einzige darzustellende Persönlichkeit unter Beiseitlassung der Kontexte mit dem Ziel größtmöglicher Vollständigkeit auf der einen und der Paradigmatisierung der/des Protagonistin/en im Rahmen einer Gesamtschau der geistigen und gesellschaftlichen Strömungen einer Epoche auf der anderen Seite bestehen zahlreiche Variationsmöglichkeiten.

Eine von ihnen – die Begrenzung der „story“ auf ein einziges Jahr in der Gegenüberführung von sechs Komponisten (Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner, Joachim und Brahms, dazu im zweiten Kapitel Spohr) – wird in dem vorliegenden Buch erprobt. Die Auswahl des Jahres 1853 leuchtet unmittelbar ein: Ein auffälliges Ereignis wie das Auslaufen von Schumanns kompositorischer Produktivität in einem letzten Schaffensrausch fällt zusammen mit dem Eintritt des jungen Brahms als Komponist in die Öffentlichkeit, der von Schumann mit dem *NZfM*-Artikel „Neue Bahnen“ den entscheidenden Anstoß erhält. Zugleich markiert 1853 das Aufklaffen des kompositorischen Schismas in der deutschen Musik: Liszt beendet die h-Moll-Sonate und befindet sich auf dem Höhepunkt seiner symphonischen Produktivität, Wagner beginnt nach Jahren der theoretischen Besin-

nung die Komposition des *Rings*. Für den Musikhistoriker bedeutet die Entfaltung eines derart epochalen Scharniers zwischen erster und zweiter Hälfte des Jahrhunderts natürlich eine reizvolle Herausforderung. Dabei geht es nicht in erster Linie um die Verbindungen der Protagonisten untereinander, schon gar nicht um gegenseitige Einflüsse (wiewohl solche – etwa anlässlich von Liszts Besuch bei Wagner in Zürich – nicht ausgeklammert werden), vielmehr um das Resultat, nämlich die Bestimmung ihrer jeweils individuellen musikgeschichtlichen Leistung und Bedeutung. Die kompositorische Faktur der Werke wird generell nicht thematisiert, vielmehr geht es ausschließlich um die zeitlich-örtlichen Relationen und um die äußeren Umstände ihrer Entstehung bzw. Aufführung(en) innerhalb des Jahres 1853, diese allerdings in aller Ausführlichkeit und Detailfreudigkeit. Es handelt sich im Wesentlichen um ein „Who met whom?“ oder ein „Who was where?“, das in seiner Namen-, Zahlen- und Faktenfixiertheit den Charakter eines Nachschlagewerkes mit anregenden (freilich zumeist sehr knappen) Reflexionen über gesellschaftliche und kulturelle Zusammenhänge und Hintergründe verbindet. Es ist in vierzehn Kapitel mit Vorwort und Epilog gegliedert, deren Gegenstand jeweils der Aufenthalt eines oder mehrerer Protagonisten an einem oder mehreren Orten bildet (beispielsweise „Berlioz and Spohr in London“, „Liszt in Frankfurt, Weimar, and Carlsbad“, „Wagner in St. Moritz and La Spezia“); sie können einerseits durchaus als Einzelessays gelesen werden, sind jedoch andererseits durch ein Netzwerk von Bezügen untereinander verbunden. Im Zusammenhang gelesen, erweckt die Aufeinanderfolge der Kapitel Assoziationen an die Schnitttechnik von Film- bzw. TV-Dokumentationen. Großenteils sind die erzählten Fakten als solche bekannt und aus Quellenzitataten sowie einem (einigermaßen eng begrenzten) Bestand vorhandener biographischer Werke mit deutlichem Überge-

wicht englischsprachiger Literatur zusammengestellt (selbst für Berlioz und Liszt ist die französischsprachige Sekundärliteratur deutlich unterrepräsentiert). In ihrer geschickten Zusammen- und Gegenüberstellung vermitteln sie jedoch häufig überraschende Spiegelungen, die sich bestens dazu eignen, den Leser nicht nur allgemein zu eigener weiterführender investigativer und spekulativer Betätigung, sondern durchaus auch zur Erstellung eines eigenständigen Bildes der musikgeschichtlichen Epoche bzw. zur Differenzierung und zur Korrektur gegebenenfalls vorhandener Vorstellungen anzuregen.

(August 2014)

Arnfried Edler

STEFAN MORENT: *Das Mittelalter im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kompositionsgeschichte in Frankreich. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 200 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 72.)*

Mit seiner Tübinger Habilitationsschrift geht Stefan Morent der Choralrezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts nach, deren Entwicklung er im ersten Drittel seiner Arbeit schildert. Dabei greift er meist auf vorhandene Literatur wie von Annette Kreuziger-Herr und Katherine Bergeron zurück, ohne jedoch deren kritischen Ansatz aufzugreifen. Stattdessen wird die Wiederbelebung des gregorianischen Chorals durch die Schule von Solesmes gefeiert als eine Restauration, die „spätestens zur Jahrhundertwende [um 1900] eine breite Anhängerschaft gefunden hatte“ (S. 119). Was da eigentlich wiederbelebt wurde, wird nicht in Frage gestellt, wie auch die erste wissenschaftliche Beschäftigung mit mittelalterlichen Überlieferungen durch François-Joseph Fétis nur beiläufig erwähnt wird. Dabei wird doch in seinem historischen Abriss deutlich, wie verderbt die Choralüberlieferung war, so dass man eigentlich von der Begründung einer

völlig neuen Tradition sprechen müsste, mit der Louis Niedermeyer, Charles Bordes u. a. versuchten, eine Vorstellung vom Mittelalter, wie es in jener Zeit in der Nachfolge von Victor Hugo im Schwange war, musikalisch zu illustrieren. Aber all dies ist in den oben erwähnten Arbeiten ausführlich dargestellt und bedürfte keiner neuerlichen Erwähnung. Hinzu kommt, dass manche Quellen aus der Sekundärliteratur (S. 120: Tiersot nach Eckart-Bäcker) oder gar in späteren deutschen Übersetzungen (S. 88: Berlioz nach Ellès) zitiert werden.

Im zweiten Teil versucht Morent den Einfluss des Chorals in der Analyse von Werken aus der Zeit um 1900 deutlich zu machen, insbesondere am *Requiem* von Gabriel Fauré, an *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy und an einigen Werken von Erik Satie. Ich beschränke mich hier auf die Analyse des Anfangs von *Pelléas et Mélisande*, bei der sich die Problematik seines Vorgehens besonders deutlich zeigt. Der Beginn mit seinen leeren Quinten über *d* und *c* „markiert die Gestik des ersten Modus“ (S. 122). Der Ganztonschritt zum *c*, dem „für das Dorische wichtigen Septton“, führt schließlich „konsequent zum *As* in Takt 5“, wobei die Art der Konsequenz offenbleibt. Zahlreiche Analysen haben diesen Anfang mit den leeren Quintklängen als eine Evozierung des Archaischen, „les temps lointains“, gekennzeichnet, das gleich im dritten Takt mit einer völlig anderen Sphäre, der Ganztonleiter konfrontiert wird. Im achten Takt kommt schließlich die Mollterz *f* hinzu, die den archaischen Anfang in die Modalität des Mittelalters führt, dem wiederum im zwölften Takt die Moderne gegenübergestellt wird. „Die Opposition zur Strebigkeit Wagner’scher Harmonik“ (S. 124) entsteht nicht aus dem Rückgriff auf psalmodische Modelle, sondern aus der konsequenten Bildung harmonischer Felder auf der Basis oktatonischer Reihen, wodurch Debussy beim Einsatz *Mélisandes* sogar den Tristan-Akkord zu zitieren vermag,