

nie- und Kammerkonzerten in Edinburgh hervorgingen. Da gibt es George Bernard Shaw, den Elgar-Freund, oder Cecil Gray, den feuerifrigen Förderer Bernard van Dierens oder Peter Warlocks. Der vorliegende Sammelband bietet sozusagen eine Art theoretisches Fundament zu vielen dieser Einzelfälle. Peter Horton und Bennett Zon befassen sich mit den ästhetischen Voraussetzungen zu Beginn der hier diskutierten Periode. Zu den maßgeblichsten Autoren der ersten Zeit zählten James William Davison, der Musikkritiker der Londoner *Times*, und Henry Fothergill Chorley, der sich u.a. im *Athenaeum* negativ über die Musik Schumanns und Wagners aussprach („*Paradise and the Peri* has gone to the tomb of the Lohengrins“, zitiert S. 17). Herbert Spencers Prinzip der „sympathy“, des positiven emotiven Effekts von Kunst auf den Rezipienten, das (zusammen mit der von ihm gleichfalls geforderten „relationality“, dem intellektuellen Anspruch) zu einem wesentlichen Ausgangspunkt für das Musikdenken etwa Hubert Parrys und John Stainers wurde; während sich diese Perspektive schon eine Generation später bei William Hadow ändern würde, prägte Parry Ernest Walker, langjähriger Musikdirektor des Oxford Balliol College, in seinem kompositorischen wie auch seinem musikschriftstellerischen Denken erheblich. In der Lagerbildung Brahmsianer – Wagnerianer war Walker Opponent Bernard Shaws; überhaupt ist auffallend, dass in vielfacher Weise die erkundeten Sichtweisen und Persönlichkeiten erst durch ihr Gegenüber klare Kontur erhalten. Die Rezeption russischer Musik erkundet Philip Ross Bullock anhand der Autoren Rosa Newmarch, Michel-Dimitri Calvocoressi und Gerald Abraham; so wird leider die Chance, Newmarch, deren Bedeutung für den Erfolg Sibelius‘ in Großbritannien nicht zu unterschätzen ist, angemessen zu würdigen, nicht genutzt (im Kapitel zu Cecil Gray wird Sibelius umfassend herangezogen).

Dass das musikästhetische Schrifttum der Komponisten Ralph Vaughan Williams,

Constant Lambert und Herbert Howells je eigene Kapitel erhalten, darf als erfreuliche Überraschung in der Publikation gelten – dass gleichzeitig noch deutlich profiliere Autoren wie Havergal Brian, Cyril Scott, Kaikhosru Sorabji und der in seinen Positionen sich durchaus selbst schadende Josef Holbrooke nicht einmal jeweils eine Erwähnung im ganzen Buch erhalten, stimmt bedenklich und überrascht teilweise auch unmittelbar, da Sarah Collins, die Autorin des Kapitels zur Problematisierung des „nationalen Charakters“ von Musik, jüngst eine umfassende monographische Arbeit zu Scott vorgelegt hat. Die auch in dem vorliegenden Band erforderliche Beschränkung zeigt, wie auch ästhetisch selektiv Forschung ungewollt werden kann. Umgekehrt ist das abschließende Kapitel zu dem „Anti-Critic“ Hans Keller, der eindeutig nicht in den historischen Zeitrahmen passt, ein echter Fremdkörper.

So kenntnisreich und gut lesbar die Beiträge fast durchgängig sind, so gibt es doch einige wirklich störende editorische Unschönheiten (Fortsetzungen von Fußnoten in gleicher Typographie wie die unmittelbar darüber stehenden Zitate). Dass die Photoabbildungen nicht sorgfältig mit Nachweisen versehen sind (d. h. Datierung und Photograph), ist leider immer noch eine Unart, die bei einem Verlag, der das so sorgfältige Register wie vorliegende erstellen lässt, längst tabu sein sollte. (Februar 2019) Jürgen Schaarwächter

DANA GOOLEY: *Fantasies of Improvisation. Free Playing in Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press 2018. XVII, 312 S., Abb., Nbsp., Tab.

Genau gesagt, nimmt Dana Gooley mit seiner Untersuchung zum „free playing in nineteenth-century music“ den Zeitraum von 1810 bis 1880 in den Blick. In jenen Zeitraum fällt ein schon oft benanntes Verschwinden von Improvisationspraxis, vor allem von öffentlichem Improvisieren am

Klavier. Die Konnotation dieses Verschwindens ist üblicherweise eine des „Verfalls“ (Carl Dahlhaus), des „decline“ (Robin Moore) oder des „Niedergangs“ (Michael Syrbe). Begründet wird das Verschwinden u. a. damit, dass der Interpretation von Werken der Vorzug gegeben worden sei gegenüber dem zunehmend ästhetisch zweitklassig erscheinenden Improvisieren. Gooley findet andere überzeugende Gründe für das Verschwinden und setzt dem Narrativ von der Herabwertung der Improvisation gegenüber der Interpretation ein Narrativ der Idealisierung von Improvisation entgegen.

In einzelnen Fallstudien, die die Kapitelstruktur des Buches prägen, widmet sich Gooley improvisierenden Pianisten und Organisten des 19. Jahrhunderts: Georg Joseph Vogler und seinen Schülern Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer (Kapitel 1); Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles und Felix Mendelssohn Bartholdy (Kapitel 2); Carl Loewe (Kapitel 3); Robert Schumann (Kapitel 4); und Franz Liszt (Kapitel 5). Angesichts des Quellenproblems, mit dem Untersuchungen zu Improvisationspraxis vor der Möglichkeit von Tonaufnahmen konfrontiert sind, entscheidet er sich dafür, vor allem Konzertrezensionen, Tagebucheinträge, Briefe, Skizzen und Erinnerungen heranzuziehen. Auf notierte Musik, die explizit oder vermutet Improvisationen nachempfunden sein soll, greift er mit Vorsicht zurück.

Gooley legt einen Schwerpunkt darauf, Verbindungen aufzuzeigen zwischen musikalischer und literarischer Improvisation in der Tradition der italienischen „improvvisatori“ (mit solchen Verbindungen ist auch ein Aufsatz Gooleys zu Liszt, *improvisation and the idea of Italy* aus dem Jahr 2014 befasst). Besonders anschaulich ist diesbezüglich das Kapitel zu Loewes Balladen-Improvisationen. Ferner berücksichtigt Gooley auch das bei öffentlichen Konzerten äußerst seltene und bisher weniger beachtete Improvisieren zu zweit (Vogler mit seinen Schülern, Moscheles mit Mendelssohn, Mendelssohn mit Hiller).

In der Frage, warum die Praxis öffentlichen Fantasierens am Klavier zurückgegangen sei, lenkt er den Blick ausgerechnet auf die publikumsorientierten Auftritte der Protagonisten jener Praxis: Weniger eine Inkompatibilität zwischen Werkästhetik und Improvisation macht er als Grund für das Verschwinden aus, sondern Unvereinbarkeiten „between the communicative logic of improvisational performance and the demands of communication in the public sphere“ (S. 278). In Gooleys Argumentation sind dabei Bezüge zur Forschung der *Critical Studies in Improvisation* (CSI) erkennbar, einem Journal, in dem Improvisation vor allem als soziale Praxis untersucht wird.

Mit dieser Perspektive nähert er sich der Improvisationskunst Hummels, dessen improvisierte Fantasien immer gelungen zu sein und das Publikum stets überzeugt zu haben scheinen (das war durchaus keine Selbstverständlichkeit: Selbst versierten und etablierten Improvisatoren wie etwa Moscheles konnte es widerfahren, dass ein Publikum missgünstig reagierte). Hummels besonders erfolgreiche Improvisationskunst also fasst Gooley als soziales Phänomen auf. Die Fantasien Hummels gelangen, so Gooley, als „unique reconciliation between older and newer institutions and values“ (S. 63), namentlich vor allem zwischen dem elitäreren „kapellmeister network“ und dem auf Publikumswirksamkeit abzielenden Virtuositentum. Durch seine heterogene und „inklusive“ Art des Fantasierens, konkret etwa den selbstverständlichen Wechsel zwischen kontrapunktischen Techniken und dem Variieren beliebter Themen, habe Hummel eine Brücke zu schlagen vermocht zwischen den unterschiedlichen Interessen. Gooley geht soweit, das als soziale Utopie, als „social ‚fantasy““ (S. 77) aufzufassen. Dabei behauptet er jedoch nicht, dass Hummel eine solche soziale Utopie selbst im Sinn gehabt hätte. Tatsächlich erscheint Hummels eigene Motivation recht pragmatisch: In einem kurzen Kapitel zum Improvisieren innerhalb

seiner Anweisung zum Piano-Forte-Spiel beschreibt er, wie er während des Fantasierens heimlich das Mienenspiel seiner Zuhörer – Kenner und Liebhaber – beobachtete und mit seinem Spiel auf das Beobachtete reagierte, um es möglichst allen recht zu machen.

Den oft pauschal vorgetragenen Befund vom „Verschwinden der Improvisation“ relativiert Gooley. Er führt Bereiche vor, in denen improvisatorische Praxis auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortbestand, etwa den elitären Salon und den Bereich der Kirchenmusik. Außerdem zeigt er, dass das Improvisieren gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte in den Rang einer künstlerischen Idealvorstellung aufstieg. So ist Gooleys Buch außer einer Historiographie improvisatorischer Praxis im 19. Jahrhundert auch eine Historiographie des „improvisation imaginary“, eine Geschichte also von auf das Improvisieren bezogenen Debatten und Bedeutungszuweisungen. Vor allem in literarischen Kontexten wurde die Idee von musikalischer Improvisation zu einer Projektionsfläche für ideale Vorstellungen: „In the writings of romantic authors, improvisation accumulated a surcharge of positive associations – with freedom, spontaneity, and naturalness – that found expression in music criticism, poems, novels, and stage works.“ (S. 2) Nach dem konkreten musikalischen Phänomen der Fantasie und der sozialen „Fantasie“ liegt in jenen literarischen „Fantasien“ eine dritte Dimension der titelgebenden „Fantasies of improvisation“.

Im Schlusskapitel („Improvisation and Utopia“) führt Gooley den Gedanken von Improvisation als sozialer Fantasie und die Argumentation des „improvisation imaginary“ zusammen. Die Idealisierung von musikalischer Improvisation im 19. Jahrhundert sei Grundlage für spätere Idealisierungen von Improvisation als humanistischer Utopie (bei Ernest Ferand) und als politischer Utopie (etwa im Rahmen der oben genannten CSI-Forschung).

Es ist das Fehlen eines zusammenhängenden Diskurses in der musikwissenschaftlichen Forschung zu Improvisation bemängelt worden (so etwa 2011 von Nina Polaschegg). Tatsächlich findet sich noch immer kaum mehr als Ferands Untersuchung *Die Improvisation in der Musik* von 1938 als immer bekannter Standard. Gooleys Darstellung zur Improvisation im 19. Jahrhundert könnte für diesen Zeitraum durchaus zu einem Standard werden. Seine Darstellung ist überaus informativ, zeugt von einer beeindruckenden Quellenkenntnis, ist hervorragend zu lesen und mit ihren Narrativen vom sozialen Konzept von Improvisation und vom „improvisation imaginary“ auch noch spannend. Notwendigerweise bringen jene Narrative einige Zuspitzungen mit sich, und manche anderen möglichen Handlungsstränge können dann weniger Berücksichtigung finden, etwa der sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts etablierende Anspruch, eine improvisierte Fantasie habe aus einem einzigen Gedanken hervorzugehen und sei in einem dem thematischen Arbeiten verwandt scheinenden Prozess zu entfalten – ein Anspruch, der schwer erfüllbar schien und ebenfalls einen möglichen Grund für das Verschwinden improvisatorischer Praxis liefert. Gelegentlich finden sich in Gooleys Darstellung vielleicht etwas zu starke Zuspitzungen im Detail, etwa wenn es über Stephen Heller heißt: „Heller had studied in Vienna with both Czerny and Carl Maria von Bocklet, giving him a double dose of improvisational influence [...]“ – inwieweit Czerny in seinem Klavierunterricht Improvisationslehre einfließen ließ, ist (außer dass er Liszt auf Anregung von dessen Vater Themen zum Improvisieren stellte) fraglich.

Reizvoll könnte es sein, Gooleys Fallstudien um den Fall einer Improvisatorin zu erweitern. Alle Fallstudien Gooleys sind männlichen Improvisatoren gewidmet, und in der Tat traten selbst die auf höchstem Niveau agierenden Virtuosinnen kaum je mit improvisierten Fantasien hervor. Gooley widerlegt aber die mögliche Annahme, dass es

Frauen aus welchen Gründen auch immer nicht möglich gewesen sei, künstlerisch zu fantasieren. Er tut das, indem er literarische Improvisationspraxis berücksichtigt – deren prominentester Vertreterin Karoline Leonhardt-Lyser er einige Aufmerksamkeit widmet – und damit aufzeigt, wie durch Improvisationspraxis Geschlechterrollen infrage gestellt werden konnten und wurden. Ähnliches könnte für das musikalische Fantasieren etwa bei Maria Brizzi und Clara Wieck-Schumann (die Gooley in seiner Darstellung natürlich berücksichtigt) weiter untersucht werden: Hier könnten weitere „Fallstudien“ mit Gooleys Narrativen der sozialen Dimension von Improvisation und des „improvisation imaginary“ gewinnbringend sein.

(Februar 2019)

Philip Feldhordt

*Franz Liszt. Paraphrasen, Transkriptionen und Bearbeitungen. Referate des Symposiums Oberschützen 2011. Hrsg. von Klaus ARINGER unter Mitarbeit von Ulrike ARINGER-GRAU und Martin CZERNIN. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2017. 237 S., Nbsp., Tab. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 18.)*

Zu Beginn seines Beitrags „Metamusik – Idee und Form in Franz Liszts Opernbearbeitungen für Klavier“ hält Sieghart Döhring mit Blick auf Liszts Gesamtwerk grundsätzlich fest: „Dessen Mittelpunkt bilden [...] die Transkriptionen, die Liszts kompositorische Entwicklung in jeder Phase seines Schaffens – von der Jugend (*Impromptu pour le Piano sur des thèmes de Rossini et Spontini*, 1824) bis ins hohe Alter (*Tarantella von Cui*, 1886) – maßgeblich bestimmt haben und deshalb den Schlüssel für seine musikalische Ästhetik enthalten“ (S. 15). Dieser Befund ist zwar nicht neu, das Phänomen jedoch bleibt erstaunlich und faszinierend, und dies nicht allein mit Blick auf die Ästhetik, sondern auch in Bezug auf Liszts Klaviersatz und sei-

ne stilistische Entwicklung, den Umgang mit den Vorlagen, die Verteilung dieser Fülle von Werken auf die eindrucksvolle Zeitspanne von 64 Jahren u. a. m. Zugleich aber macht der Satz – nach der Lektüre des vorliegenden Bandes – auch deutlich, wie wenig aus diesem riesigen Feld hier behandelt worden ist. Das Buch enthält zwölf Referate, die im Liszt-Jahr 2011 im Rahmen eines Symposiums in Oberschützen (Österreich) gehalten worden sind. Dem Vorwort kann man entnehmen, dass drei Teilnehmer – unter ihnen Kenneth Hamilton – offenbar von der Publikation ihrer Vorträge abgesehen haben; warum, erfährt man nicht. Der dann erst 2017 erschienene Band ist dem Andenken an die beiden Liszt-Forscher Gerhard J. Winkler und Detlef Altenburg gewidmet, die beide in der Zwischenzeit verstorben sind; ein ehrendes Erinnerungswort von Dorothea Redepenning eröffnet den Band.

Die fortlaufende Lektüre der einzelnen Beiträge macht dann sehr schnell und mitunter fast drastisch deutlich, dass die Herausgeber bei der redaktionellen Einrichtung der Texte ein bemerkenswert großes Maß an Freiheit haben walten lassen: sowohl hinsichtlich der Themenstellung als auch mit Blick auf den Umfang. Der gediegene und, wie stets, glänzend geschriebene Beitrag von Sieghart Döhring stellt die *Réminiscences des Huguenots* in den Mittelpunkt und zeigt einleuchtend die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen der in den 1830er Jahren in Paris sich entwickelnden Ideenkunst und Liszts Konzeption der *Réminiscences*. Diese „waren für den Klavierkomponisten Liszt [...] ein Versuch, mit den Werken dieser Großen [genannt werden für den Bereich der Oper Meyerbeer, Donizetti, Bellini und Pacini, U.B.] vom Klavier aus auf Augenhöhe Maß zu nehmen, gleichsam als deren geistiger Dialogpartner: ein zweifellos kühnes, vielleicht sogar hybrides Unterfangen, aber gerade darum Liszt gemäß“ (S. 24). Treffender kann man das nicht auf den Punkt bringen.

Dass die einzelnen Beiträge des Bandes