

erst in der Coda des Andante vollständig präsentierte Volksliedthema bereits in T. 5 f. des Kopfsatzes deutlich antizipiert wird, woraus sich eine andere Perspektive zur Interpretation nicht nur des Kopfsatzes eröffnet).

Neben umfangreichen, tiefgründigen Analysen enthält das Buch eine Darstellung von Brahms' musikalischer Ausbildung in Hamburg und seiner Reise 1853 nach Weimar, Göttingen und Düsseldorf sowie eine detaillierte Erörterung der zeitgenössischen Rezensionen der drei Sonaten, bei der Ehlert anders als in den Analysen eine ständige Apologie der Werke vermeidet. Die abschließende historische Einordnung bezieht sich auf Brahms' reifes Instrumentalschaffen, das nach Ansicht des Autors „nur die Entfaltung“ des in den Sonaten bereitgestellten „kompositorisch-ästhetischen Potentials“ ist (S. 590). Zur gattungsgeschichtlichen Stellung der Werke äußert er sich kaum – bis auf die lapidare Bemerkung, dass die Sonate „nach und nicht zuletzt durch Beethoven in die Krise geraten“ sei (S. XIII; ähnlich S. 27). Allerdings zieht er bei der Analyse einige bekannte Klaviersonaten des 19. Jahrhunderts (von Beethoven, Hummel, Schumann, Chopin, Liszt, selten Schubert) zum Vergleich heran (Vorbild für das Scherzo von Opus 2 dürfte indes weniger Mendelssohns „Elfenspek“ als vielmehr das Scherzo aus Webers *Sonate* op. 70 gewesen sein).

Trotz der genannten Einwände bildet Ehlerts Arbeit einen gewichtigen Beitrag zur Brahms-Analyse, der zahlreiche neue Details der drei bereits häufig untersuchten Werke erschließt. Dank der klaren, leserfreundlichen Gestaltung, die nicht nur die Sprache und Argumentationsweise betrifft, sondern auch die Informationsstreuung (damit man einzelne Teile unabhängig voneinander lesen kann, nimmt der Autor bewusst zahlreiche Wiederholungen in Kauf) und den graphischen Satz (analytische Detailbetrachtungen sind in kleinerer Schriftgröße gesetzt und können übersprungen werden), dürfte das Buch einen größeren Kreis analytisch interessierter Leser ansprechen.

(August 2006)

Stefan Keym

RENATA SUCHOWIEJKO: *Henryk Wieniawski. Kompozitor na tle wirtuozofskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku. Poznań: Towarzystwo*

*Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2005. 297 S., Nbsp.*

Dem Schaffen Henryk Wieniawskis (1835–1880) wurde bislang in der Musikpraxis deutlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt als in der Musikwissenschaft – ein Schicksal, das er mit vielen so genannten Virtuosenkomponisten teilt. Ein wesentlicher Grund dafür liegt nach Joseph Kerman (*Concerto Conversations*, Cambridge, Mass. 1999) darin, dass die Musikanalyse immer noch primär vom Paradigma des individuellen autonomen Kunstwerks ausgeht, das den von Musikern primär zur Präsentation der eigenen Virtuosität geschriebenen Stücken kaum gerecht wird. Ausgehend von Kermans These verfolgt Renata Suchowiejko in der ersten Monographie zu Wieniawskis Schaffen einen kulturhistorische und analytische Perspektive verbindenden Ansatz, der dem aufführungs- und gattungsgeschichtlichen Kontext großes Gewicht beimisst.

Neben verschiedenen methodischen Überlegungen zeitgenössischer Autoren – zum Gattungsbegriff (Jeffrey Kallenberg), zur musikalischen Kommunikation (Edward T. Cone) und zur Funktion von Kunst als menschlichem Begegnungsfeld (Andrzej Nowicki) – bildet das historische Konzept von Musik als „Sprache der Gefühle“ einen wichtigen Ausgangspunkt von Suchowiejkos Studie. Die Autorin weist nach, wie dieses gemeinhin vor allem mit der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts assoziierte Konzept in Frankreich weit ins 19. Jahrhundert hinein wirkte (u. a. über Jérôme-Joseph Momigny und Anton Reicha) und zu einem wesentlichen Aspekt der so genannten „französisch-belgischen Violinschule“ um Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot und Pierre Rode wurde, der auch Wieniawski über seinen Lehrer am Pariser Conservatoire, Lambert Massart, entstammt. Der Virtuose wurde als Redner und Akteur angesehen, der eine direkte Wirkung auf sein Publikum auszuüben sucht. Im Mittelpunkt stand der Vortrag, nicht das Werk. Prototyp dieser Richtung und Vorbild Wieniawskis war Niccolò Paganini, dessen „perfect musical performance“ Suchowiejko anknüpfend an Lydia Goehr der „perfect performance of music“ Louis Spohrs und Joseph Joachims entgegen setzt, bei der sich der Virtuose in den Dienst der Werke stellt.

Die Bedeutung von Suchowiejkos Studie liegt nicht zuletzt darin, dass sie über den speziellen

Fall Wieniawskis hinaus einen breiten Einblick in die Geschichte des Violinvirtuosentums des 19. Jahrhunderts gibt. Dies gilt sowohl für den ersten, kulturgeschichtlichen Teil der Arbeit, der die Bedingungen des Virtuosentums und die Entwicklung der französisch-belgischen Violinschule (u. a. anhand zahlreicher Lehrbücher) dokumentiert, als auch für den zweiten, analytischen Teil, der das relativ schmale Œuvre Wieniawskis (24 Opus-Nummern) geordnet nach Gattungen erörtert (Konzerte, Variationen, Fantasien, Polonaisen, Etüden, Salonstücke). Durch Vergleiche mit einer Vielzahl ähnlicher Gattungsbeiträge anderer Violinkomponisten (neben den bereits genannten auch Delphin Alard, Charles de Bériot, Charles Dancla, Heinrich Wilhelm Ernst, François Habeneck, Hubert Léonard, Pablo de Sarasate und Henri Vieuxtemps) wird die tiefe Verwurzelung Wieniawskis in der internationalen Tradition deutlich – auch bei seinen Beiträgen zu den polnischen Nationaltänzen Polonaise und Mazurka. Dass bei diesem Verfahren allgemein-typische Merkmale der Werke stärker hervortreten als individuelle, liegt in der Natur der Sache. Was die Einbeziehung von Aspekten der Virtuosität in die Analyse betrifft, könnte man noch detaillierter der Frage nachgehen, weshalb bestimmte Figuren und Effekte gerade an dieser oder jener Stelle im Werk auftreten und inwieweit die daraus resultierende Dramaturgie auf die wirkungsvolle Präsentation des Interpreten abgestimmt ist.

Das spezifische stilistische Profil des Komponisten Wieniawski, das die Autorin im zusammenfassenden Schlussteil erstellt, lässt sich erwartungsgemäß nicht auf eine prägnante Formel bringen. Es ergibt sich aus bestimmten Konstanten bei verschiedenen Einzelaspekten (wie Werktiteln, Anfangs- und Schlussgesten, Themencharakteren und -verarbeitung, spieltechnischen Figuren). Wieniawski bevorzugte klare Formen und eine einfache Harmonik, vor deren Hintergrund sich sein Melodienreichtum und seine grifftechnische Virtuosität besonders gut entfalten konnten. Ein wichtiges Kennzeichen seines Spiels und seiner Musik war Kantabilität, die die Autorin aus der Konzeption von Musik als Sprache der Gefühle erklärt. Suchowiejko betrachtet Wieniawski als Endpunkt der auf den eigenen Vortrag orientierten Violinkomponistentradition. Auf der Basis ihrer um-

fangreichen vergleichenden Studien widerlegt sie damit die Einschätzung einer einschlägigen polnischen Musikgeschichte (Józef Chomiński/Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, Bd. 2, Krakau 1996, S. 71 f.), in der Wieniawski pauschal einer „fortschrittlichen“, zukunftsweisenden Strömung zugeordnet wird – im Gegensatz zu einigen stärker an der symphonischen Tradition orientierten Komponisten. Suchowiejko zeigt dagegen, dass sich Wieniawski gerade in seinen reifen, in den frühen 1860er-Jahren entstandenen Werken (op. 17–22; besonders im *Violinkonzert Nr. 2 d-Moll* op. 22) mit Beethoven auseinandersetzte. Dass er nach 1865 kaum noch komponierte, dürfte nicht nur auf seine vielfältigen Verpflichtungen als Virtuose und Pädagoge zurückzuführen sein, sondern auch darauf, dass ihm mittlerweile ein in Umfang und Vielfalt hinreichendes Repertoire eigener Werke für seine Konzerte zur Verfügung stand.

Die Erforschung des internationalen Virtuosentums steht noch relativ am Anfang. Suchowiejkos Arbeit liefert dazu einen methodisch inspirierenden und inhaltlich ertragreichen Beitrag.

(August 2006)

Stefan Keym

*Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert.* Hrsg. von Wolfram STEINBECK und Christoph von BLUMRÖDER. Laaber: Laaber-Verlag 2002. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik. Von Wolfram STEINBECK. 354 S., Abb., Nbsp.; Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900. Von Wolfram STEINBECK und Christoph von BLUMRÖDER unter Mitarbeit von Eberhard HÜPPE und Günter MOSELER. VII, 352 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 3.)

Musikalische Gattungsgeschichten zu schreiben, ist ein undankbares Geschäft. Für kaum eine Gattung der jüngeren Musikgeschichte ist das Material in wirklich hinreichendem Umfang verfügbar und sind die Produktions- und Rezeptionsbedingungen hinreichend rekonstruierbar; die Benutzer vermissen notorisch immer das, was sie besonders interessiert, und die Rezensenten haben es leicht, Lücken aufzuzeigen. So auch in diesem Fall, deshalb muss sogleich gesagt werden, dass es sich um eine durch