

für Kant keine erhabenen Gegenstände geben kann, spricht Schiller munter von ihnen. Die transzendente Wendung, die ersterer dem Begriff des Erhabenen verleiht, vollzieht letzterer nicht vollends mit. Es lassen sich also nicht beide Auffassungen gleichermaßen auf Beethoven projizieren. Hinrichsen gelingt es zu zeigen, dass die *Pathétique* in den Kontext der Ästhetik des Erhabenen gehört, die Brücke zu Kants Transzendentalphilosophie trägt jedoch nicht.

Mit dem Gedanken, Beethoven habe nicht an einen personalen Gott geglaubt, rückt Hinrichsen *Missa solemnis* und 9. Symphonie in den Kontext von Kants theologischen Vorstellungen. Das Hauptargument bildet dabei die Tatsache, dass Beethoven hauptsächlich das Abstraktum „Gottheit“ statt „Gott“ gebraucht. Nur schloss im 18. und 19. Jahrhundert die Verwendung dieses Ausdrucks christlich-personale Gottesvorstellungen nicht aus, eher signalisierte sie eine Distanz zu strenger Dogmatik. Warum Beethoven im Heiligenstädter Testament etwa die angeblich non-personale und nicht transzendente Gottheit mit „Du“ anspricht oder ihr im Streichquartett op. 132 einen Dankgesang darbringen kann – ohne das Gegenüber einer Person ist beides sinnlos –, klärt Hinrichsen nicht. Stattdessen marginalisiert er Hinweise auf eine personale und transzendente Gottesvorstellung bei Beethoven mit der Bemerkung, die Zeugnisse dafür, nämlich die Gellert-Lieder und einige ins Tagebuch notierte Exzerpte Christoph Christian Sturms seien Momentaufnahmen aus zwei Lebenskrisen. Ebendeshalb kommt ihnen aber doch ein besonderes Gewicht zu. Zumindest im Ernstfall genügte Beethoven das „als ob“, aus dem die kantische Metaphysik nicht herauskommt, allem Anschein nach nicht.

Musikwissenschaftliche Bücher, die das Denken anspruchsvoll herausfordern und zum Weiterdenken anregen, erscheinen nicht viele. Zu ihnen gehört Hinrichsens Buch ganz gewiss, das zu neuerlicher ambitionierter Auseinandersetzung (nicht nur) mit Beet-

hoven geradezu einlädt. Beethovens Musik gedanklich in solcher Weise ernstzunehmen und den Anspruch der Musik analytisch trefflich zu untermauern, unterscheidet das Buch deutlich vom Gros der dem Komponisten gewidmeten Literatur. Nur in der Engführung der Beethoven'schen Kompositionen und den Idealen der kantischen Philosophie schießt es bisweilen ein wenig über das Ziel hinaus.

(Februar 2022)

Boris Voigt

MANFRED HERMANN SCHMID:
Beethovens Streichquartette. Auf der Spur musikalischer Gedanken. Ein Werkführer.
Kassel/Berlin: Bärenreiter/Metzler 2021.
292 S., Nbsp., Tab.

Ein so gehaltvolles und geschichtsmächtiges Werkcorpus wie das Ensemble von Beethovens Streichquartetten ruft in regelmäßigen Abständen wissenschaftliche Gesamtdarstellungen hervor. Dass es kontinuierlich von einem dichten Schwarm umfangreicher Einzelstudien begleitet wird, ist ohnehin selbstverständlich. Gerade sie allerdings, die möglichst umfassend zur Kenntnis genommen sein wollen, machen die Aufgabe einer alles – nicht nur die Werke, sondern auch die Sekundärliteratur – überschauenden Auseinandersetzung zunehmend anspruchsvoll. Eine neue Gesamtdarstellung liegt nun mit Manfred Hermann Schmid's Monographie vor, und wer die Schriften dieses Autors vor allem zur Musik der Wiener Klassiker kennt, wird umgehend hohe Erwartungen haben. Und in der Tat eröffnet sich hier in der schlichten Präzision der sprachlichen Darstellung wie in der unangestregten Durchführung seines anspruchsvollen Arbeitsprogramms ein konzentriertes kleines Meisterwerk, das so ungeschwätzig wie nur denkbar mit weniger als 300 Seiten auskommt.

Dem Autor war es noch vergönnt, das Buch samt Lektorat abzuschließen, nicht jedoch mehr, sein Erscheinen zu erleben. Schon

allein dadurch zu einem Vermächtnis geworden, ist es aber auch die reife Frucht einer lebenslangen Befassung mit der Materie. Mit allen (je nach Zählung: 16 oder 18) Werken ist Schmid, der in München bei Thrasybulos Georgiades studiert hat, nicht nur als den Notentext analysierender Leser vertraut, sondern auch als Bratsche spielender Praktiker aus der lernenden Zusammenarbeit mit dem Quartett-Primarius Rudolf Koeckert in den 1980er Jahren. Zu dem zweibändigen Standardwerk *Beethoven. Interpretationen seiner Werke* (hrsg. von C. Dahlhaus, A. Ringer und A. Riethmüller, 1994) hat er seinerzeit zwei große Analysen – zu den späten Quartetten op. 131 und op. 132 – beigetragen; sie werden mit einigen Anpassungen in das vorliegende Werk integriert. Man könnte daher nun eine an Debatten, Widerlegungen oder abwägenden Referaten überreiche Gesamtschau erwarten, die gleichsam vom Feldherrnhügel aus das wissenschaftliche und praktische Treiben auf den Schlachtfeldern der Beethoven-Deutung sondiert. Überraschenderweise ist das Gegenteil der Fall. In Anspruch genommen wird vielmehr die „Alterslizenz“ (S. 8) eines vollständigen Verzichts auf Fußnoten und damit der Dispens von uferloser Diskussion. Für Bequemlichkeit wird das nur halten, wer die Übersicht über den Forschungsstand nicht erkennt, der im Text der Werkanalysen stillschweigend reflektiert, dankbar eingearbeitet oder auch vornehm ignoriert wird. Es ist schon viel, wenn die Existenz von „Forschungskontroversen“ überhaupt einmal erwähnt wird (S. 102), ohne sie indessen weiter zu explizieren. Gegen sie steht stets die Haltung des Autors als solche für sich (meistens geht es dabei um Formdeutungen, den Lieblingstummelplatz der Beethoven-Interpretation). So ist das Buch, einer seiner angenehmen Züge, von Polemik restlos frei, und es werden überhaupt nur einige Vorgänger-Unternehmungen ausdrücklich genannt, an denen der Verfasser sich „erfreut“ habe (S. 7; gemeint sind Theodor Helm 1885, Joseph Kerman 1967, Gerd Indorf 2004). Dass

es mit diesen natürlich nicht sein Bewenden hat, merkt der Kenner der Materie aus manchen sachlichen Erwägungen im Text und vor allem an dem Literaturverzeichnis. Neben dem Verzicht auf Polemik für oder gegen diverse Positionen der Kollegenschaft gibt es überdies nirgends auch nur ansatzweise so etwas wie ästhetische Vorbehalte gegen Einzelentscheidungen des Komponisten, mit denen nicht wenige Gelehrte früher ihre Kompetenz unter Beweis zu stellen liebten: „Von dieser Versuchung war ich ganz frei. Mir erscheint jeder Ton von Beethoven wie eine kleine Offenbarung“ (S. 8). Besserwisserischer Tadel an Beethovens frühen Quartetten wird mit leichtem Spott zurückgewiesen. Joseph Kermans Kritik am fehlenden musikalischen Ernst des Finales von op. 18, 1 hätte, so Schmid, „Beethoven wohl zu einem homerischen Gelächter veranlasst“ (S. 54). Es geht auch noch diskreter: Der manchmal gescholtene dritte Satz von op. 18, 3 „rechnet jedenfalls mit Kennern, die er nicht immer findet“ (S. 65). Und beim zusammenfassenden Rückblick auf op. 18: „Moderne Kritik hat an den Quartetten manches zu mäkeln. Da kann man nur wünschen, dass sich alle Komponisten um ähnlich makelbehaftete Stücke bemühen“ (S. 90).

In dieser somit ganz und gar auf Positivität abgestellten Haltung erscheint also bereits ein charakteristischer Zug, mit dem das Buch für sich einzunehmen vermag. Ein weiteres wichtiges Kennzeichen strenger formaler Askese liegt in der konsequenten methodischen Beschränkung auf nur zwei, freilich bedeutende, Dimensionen der Werkbetrachtung: das „Nachverfolgen formwirksamer harmonischer Prozesse“ einerseits und die Konzentration auf „Rhythmus und Syntax“ andererseits (S. 9), in der sich der Georgiades-Schüler zu erkennen gibt. Trotz dieses auf sachliche Nüchternheit zielenden Arbeitsprogramms gibt es nicht wenige Partien, in denen der Autor, in der Form zwar knapp, im Ton aber hymnisch, seine tiefe Bewunderung für den Gegenstand zur Sprache bringt:

jeder Ton von Beethoven, wie schon gesagt, eine kleine Offenbarung. Man wird dem nirgends widersprechen können. Solche immer wieder aufblitzenden Stellen emphatischen Ausbruchs als Resultate dichter und strenger Analyse-Arbeit lassen die Beschäftigung mit dem Buch zum faszinierenden Lektüreerlebnis werden.

Diese Beschäftigung verlangt dem Leser allerdings einiges ab, auch wenn der Ertrag am Ende immens ist: kein Preis eben ohne Fleiß. Bei den frühen und mittleren Quartetten folgt das Buch der Chronologie, bei den späten Werken aber merkwürdigerweise den Ordnungsnummern der Opuszählung, in denen sich die genetische Folge bekanntlich nicht abbildet. Das ist schade, weil diese Anordnung die im Untertitel verheißene „Spur musikalischer Gedanken“ dort, wo sie von Werk zu Werk führen soll, etwas zu verwischen droht. Zum Glück dürfen immerhin das B-Dur-Quartett op. 130 und seine abgespaltene Finalfuge op. 133 in einem zusammenhängenden Abschnitt beieinanderbleiben. In sechzehn annähernd gleich langen Kapiteln werden die Werke Satz für Satz besprochen – nicht im Sinne einer Takt-für-Takt-Analyse, aber doch am Leitfaden der zwei oben genannten Kriterien sehr genau am Verlauf der Musik entlang. Ohne den aufgeschlagenen Notentext beständig zur Hand zu haben, wird wohl selbst der (vermeintlich) beste Kenner der Quartette nicht zu all den Einsichten gelangen, die der Autor offeriert. Eigentlich ein weiterer einnehmender Zug: Das Buch tritt vollkommen hinter das Werk, mit dem es sich beschäftigt, zurück; es ist sinnvoll überhaupt nur als gründlicher fortlaufender Kommentar zu benutzen. Das Handwerkszeug, mit dem Schmid arbeitet, wird rasch kenntlich. Zur Erklärung der immer komplizierter werdenden Formungsstrategien greift er bewusst nicht auf neuere Konzepte wie das in den USA diskutierte „sonata principle“ oder die „Elements of Sonata Theory“ von Hepokoski/Darcy zurück (die er indessen, wie man an Kongressdis-

kussionen erleben konnte, gut kennt), sondern wählt, wie eingangs angekündigt, den Zugang dichter Beschreibung von Harmonik und Syntax. Eingebürgerte und beliebte Termini wie „Überleitung“ lehnt der Verfasser als Verlegenheitslösungen kategorisch ab (S. 9, 242) und spricht stattdessen lieber von „Zonen“ (S. 267), in denen sich Haupt- und Seitensatzanteile zu wechselnden Anteilen mischen. Das wird sehr nachvollziehbar der Tendenz Beethovens zu graduell anwachsender Zäsurverwischung gerecht. Zweimal (S. 28, 56) gerät ausdrücklich August Halms Idee von den „Zeiten der Form“ ins Spiel, relativ konstant dagegen Konzepte des 18. Jahrhunderts wie Joseph Riepels „Monte“- und „Fonte“-Sequenzen (S. 83, 87, 138, 268 u. ö.) oder Heinrich Christoph Kochs Theorie der „Tacterstickung“ (S. 69, 76, 198 u. ö.). Immer wieder werden auch die alten Namen der Klauselbildung („cantizans“, „tenorizans“ etc.) bemüht. Dabei wird, weil im Hintergrund kontinuierlich das Modell der Sprachvertonung steht (S. 46), zwischen den Strategien vokaler und instrumentaler Satzbildung differenziert und deren Indienstnahme zur Ausgestaltung funktional verschiedener Formzonen genauestens unter die Lupe genommen. Generell, so die überall detailliert begründete Beobachtung, setzt sich die instrumentale Syntax, außer in den kantablen langsamen Sätzen, seit op. 59 mehr und mehr durch; zunehmend durchdringen sich auch kammermusikalische und sinfonische Verfahren der Satzbildung (vgl. etwa S. 124f.). Allerdings taucht dann erstaunlicherweise noch im Variationenthema des späten cis-Moll-Quartetts op. 131 der Satzbau aus offenen Zweitaktern auf, „im geschlossen liedhaften Bau [...] etwas Wunderseltenes und mit Sprache nur noch schwer zu Verbindendes“ (S. 233). Neben der immer nur exemplarischen, aber stets sehr genauen syntaktischen Untersuchung ist es die harmonische Diagnose, die den Formdeutungen ihre Kontur verleiht: so etwa die Ausrichtung der Analyse auf den traditionellen „Fern-

punkt“ der (bei Beethoven zunehmend hoch- oder tieferaltrierten) VI. Stufe an den Satzhöhepunkten oder, für Beethoven noch charakteristischer, der Blick auf den systematischen Ausbau der diversen Erscheinungsformen der III. Stufe im Sonatensatz. Es sind diese Ausweitungen des harmonischen Raums, mit denen Beethoven „seine Hörer quasi in die fremdesten subtropischen und arktischen Zonen“ führt (S. 36). Kongruenzen und Inkongruenzen zwischen Harmonik, Phrasierung und Satzarchitektur, Regelmäßigkeiten und Irregularitäten der Taktgruppenordnung bleiben beständig im Blickfeld. Wie nebenbei wird dabei deutlich, welchen Gewinn es bringt, Beethovens „Eigen-Sinn“ (S. 61) von der Folie der so gefassten Tradition abzuheben, in der er gleichwohl tief verankert ist. Das gilt auch für die an zahlreichen Stellen notwendigen Auseinandersetzungen mit Beethovens Kontrapunkt-Verständnis, zu deren Höhepunkten die Analyse des Finalsatzes von op. 59, 3 (S. 131–136) oder die der „Großen Fuge“ op. 133 gehört (S. 218–226).

Es liegt in der Natur eines so angelegten Buchs, dass man es schlecht referieren kann, ohne sich in einem Gestrüpp von (ausnahmslos klug beobachteten, nicht selten ungemein faszinierenden) Einzelheiten zu verlieren. An den Analysen gibt es nichts zu kritisieren, nur zu bewundern. Was im Detail an Beethovens Komponieren alles aufgehellert wird, möchte man hinfort nicht mehr missen. Dennoch seien vorsichtig einige Punkte hervorgehoben, die übergreifend problematische Themen betreffen. Sie sind weiterhin diskussionswürdig, nur dass eben hier entsprechend der Eingangsidee des Verfassers eine Erörterung unterbleibt. Die Debatte um den Finalsatz von op. 18, 6 mit der rätselhaften Überschrift „La malinconia“ ließe sich viel breiter entfalten als von Schmid lediglich angedeutet (S. 16, 22); das steht hier aber an keiner Stelle zur Diskussion – eine solche wird schließlich sogar als für das Satzverständnis unerheblich bezeichnet (S. 87f.). Ähnliches gilt für die komplexe Form des zweiten Satzes von

op. 59, 1 (S. 99–102), die für (nicht weiter erörterte, allerdings sehr genau mit einem eigenen Vorschlag parierte) Kontroversen gesorgt hat und weiterhin sorgt. Für die Spezialität der späten Quartette, in die Thematik der schnellen Sonatensätze Elemente von langsamer Einleitung zu integrieren, hätten Klaus Kropfingers Überlegungen zu der bis zu Wagner reichenden Strategie der „Einleitungswiederholung“ eine Erwähnung verdient, aber auch das bleibt hier ausgeblendet. Und für die Gesamtkonzeption von op. 131 kann man eine Erörterung von Robert Winters aus dem Studium der Werkgenese gewonnener These von der ursprünglichen Bestimmung des „Lento“-Satzes von op. 135 für den Abschluss des cis-Moll-Quartetts eigentlich nur schwer vermeiden. Sie wird, dem Kenner der Materie kenntlich, zwar mehrfach angespielt, aber stillschweigend beiseitegelegt (oder, wengleich ohne Nennung des Namens, in die rhetorische Frage gekleidet, ob es sich vielleicht „um eine kapitale Fehlinterpretation der Skizzen“ handle, S. 168). Wenn man, wie der Rezensent, aus persönlichen Diskussionen mit dem Verfasser weiß, wie nachdrücklich Schmid diese rhetorische Frage bejaht hat, dann ist allerdings sein im Buch gewähltes unpolemisches Darstellungsverfahren doch wieder als sehr elegant und diskret zu bezeichnen. Der immer noch bedenkenswerten Interpretation schließlich, die Joachim von Hecker 1956 der eigenartigen „Satzvermehrung“ der Spätquartette gewidmet hat, setzt Schmid stillschweigend ein eigenes differenziertes Konzept entgegen (S. 15, 192ff.), das mit Charakterveränderung, Intermezzo-Verschränkung und Satzverschmelzung arbeitet (von Heckers unpubliziert gebliebene Dissertation wird immerhin im Literaturverzeichnis aufgeführt). Insgesamt also eine konsequente Durchführung der eingangs erbetenen „Alterslizenz“, die der Substanz des Buchs nicht schadet, dem Leser freilich manche Begründung vorenthält. Ganz auf Verweise zum aktuellen Forschungsstand mag der Autor dann doch nicht verzichten:

So ist es ein Gewinn für die Interpretation, wenn er, ausführlich zitierend, auf die 2014 von Mark Ferraguto entdeckte Möglichkeit verweist, nun auch noch das dritte der drei „Rasumowsky“-Quartette auf ein „thème russe“ beziehen zu können (S. 92f., 126).

Mit wortreichen Charakterisierungen der drei Stilperioden, in die sich die frühen, mittleren und späten Quartettgruppen zwanglos einfügen (viel deutlicher jedenfalls als die kontinuierlich produzierten Klavier-sonaten), hält sich der Verfasser merklich zurück. Doch verhindert die Knappheit nicht die pointierte Formulierung. Während die sechs Werke des Opus 18 noch lediglich „Freude“ bereiten und „gute Laune“ machen wollen, ohne „den Hörer in existenzielle Fragen zu verwickeln“ (S. 90), die drei „Rasumowsky“-Quartette dann als „wahre Giganten und Himmelsstürmer der Gattung“ schon „eher wie Findlinge in einer weiten Landschaft“ liegen (S. 136), gleicht schließlich die Erkundung der Spätquartette „der Reise mit einer Taucherkugel ins Verborgene und rätselhaft Unbekannte“ (S. 165). Zur Charakteristik des Spätstils leistet das Buch einen eigenen gewichtigen Beitrag mit seiner Darstellung der Kontraste von Innigkeit, Kantabilität, „Filigranarbeit“ (S. 203), rhythmischer Komplexität, Schroffheit und Neigung zu elementarsten Satztexturen wie Bordunmusik, „Bärentanz“ (S. 189), Gassenhauer oder Bauernfolklore (S. 43f., 170f., 186, 235, 238, 251, 272). Es fragt sich allerdings, ob man die letzteren wirklich nur auf „den alten Zitatplatz aus Divertimento-Traditionen“ (S. 251), also die Trios der Tanzsätze, beschränken muss, denn die mutwillig eingesetzten „Derbheiten“ (S. 147) gibt es schon lange zuvor, etwa in op. 74, und überdies auch an anderen Stellen der Form. Bestechend ist der Hinweis auf die geradezu „minimalistischen Umbaufelder des Spätwerks“ (S. 273, vgl. S. 215: „Techniken der Minimal Music vorwegnehmend“), der weit über das Quartett-Ceuvre hinaus auch für andere Gattungen von Relevanz ist. Weitaus bescheidener als (der im

Text nie erwähnte, im Literaturverzeichnis aber mitgeführte) Theodor W. Adorno betrachtet Schmid das Spätwerk als „mit Siegeln verschlossen, die sich nicht leicht lösen lassen, schon gar nicht vollständig“ (S. 281), während zugleich, wie um das Pathos zu brechen, Beethovens Streichquartette mit einer unerwartet saloppen Wendung insgesamt als ein „geistiger Abenteuer-Spielplatz“ gefasst werden (S. 280).

Bemerkenswert fällt die Diagnose der geistigen Epochenzugehörigkeit im Blick auf die Sprachfähigkeit von Beethovens Instrumentalmusik aus. Mit hermeneutischen Überlegungen wird freilich äußerst sparsam umgegangen, und wenn sich Schmid solche gestattet, dann eben im Hinblick auf ein mögliches „Sprechen“ von Beethovens Musik. Und stets wird auch das sogleich vorsichtig relativiert: „Aber sie spricht *in* Ereignissen, nicht *von* Ereignissen. Diese Ereignisse konstituieren sich in Tönen“ (S. 245). Oft zum Beispiel geht es aber auch um mehr, etwa um den kaum in Worte zu bringenden „besonderen Herzenston“ (S. 62) schon der frühen der langsamen Sätze, der im Spätwerk dann wiederum an die Grenze „magischen Sprechens“ rührt (S. 275). Für die Beethoven-Deutung eröffnet sich damit ein interessantes ideengeschichtliches Spannungsfeld. Wird in der Einleitung die erkennbare Bemühung Beethovens um musikalische Sprachmacht (durch das Arbeiten mit vokalen Elementen vom Rezitativ bis zum artifiziell stilisierten Liedzitat) versuchsweise als „Ausdruck einer poetisierenden Romantik“ erwogen, die um diese Zeit „literarisch-ästhetisch längst begonnen hat“ (S. 44), so heißt es am Schluss, dass der späte Beethoven, ganz entgegen dem Bild, das sich Richard Wagner von ihm gemacht hat, doch eher „resignativ das schmerzliche Bewusstsein letzter Unvereinbarkeit von Sprache und Musik im Sinn“ gehabt haben könnte: „Die Musik wirbt um die Sprache, aber die Sprache nicht um die Musik“ (S. 275). Das dürfte der frappierenden Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu Be-

ginn des 19. Jahrhunderts besser gerecht werden als die Unterstellung eines Liebäugelns mit poetisierender Romantik. Bei Schumann und Mendelssohn wird es, eine Generation später, genau umgekehrt sein. Ob allerdings, wozu der Verfasser in der Nachfolge seines akademischen Lehrers stillschweigend tendiert, die besondere Sprachmächtigkeit von Beethovens reifer Instrumentalmusik überhaupt noch sinnvoll vor dem Hintergrundmodell der syntaktischen Bauformen von Sprachvertonung zu begreifen ist, bedürfte einer ausgreifenden Diskussion. Dass diese besondere Perspektive außerordentliche Einsichten ermöglicht, steht aber außer Frage.

Das Buch will ausweislich seines eigentümlich gespaltenen Untertitels „die Spur musikalischer Gedanken“ verfolgen und damit als kundiger Cicerone durch die weit verzweigte geistige Welt von Beethovens Streichquartetten dienen (was es auf glänzende Weise auch tut) und zugleich mit bescheidenem Anspruch nichts als ein „Werkführer“ sein (was es für denjenigen ist, der sich kompromisslos auf seinen Appell zu mitvollziehender Notentextlektüre einlässt). Es hat eine ungemein ausführliche achtteilige Einleitung (mit grundsätzlichen Vorab-Darlegungen zum Werkzyklus, zum Formenwandel, zum Sprachcharakter, zur Themenbildung etc.) und eine extrem kurze, im Ton freilich wehevoll gehaltene Coda. Bei gut komponierten Büchern dürfte auch das letzte Wort kein Zufall sein. Was in Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* das „Nichts“, in Prousts *A la Recherche du Temps perdu* „die Zeit“ bedeuten wollen, das ist zuletzt in Schmidts tief sinnig-nachdenklichem Beethovenbuch, in einer spannungsvollen Mischung aus Kühnheit und Demut, „die Wahrheit“ (S. 281).

(Januar 2022) Hans-Joachim Hinrichsen

JAMES HEPOKOSKI: *A Sonata Theory Handbook*. Oxford: Oxford University Press 2021. 352 S., Abb.

James Hepokoskis und Warren Darcys Monographie *Elements of Sonata Theory* (2006) zählt zu den einflussreichsten musikanalytischen Publikationen der letzten beiden Jahrzehnte: Sie hat die bis dahin oft als altmodisch abgetane Sonatenanalyse wieder ins Zentrum von Musiktheorie und -wissenschaft gerückt und eine Vielzahl von Studien vor allem im angloamerikanischen Raum angeregt, die sich ihres neuen, komplexen Instrumentariums mitsamt seiner demonstrativ eingeführten neuen Terminologie bedienen.

Beide Autoren hatten zunächst Studien zu Kompositionen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts vorgelegt (Sibelius, Strauss, Bruckner), die sie vor der Hintergrundfolie der klassischen Sonatenform interpretierten. Das Bedürfnis, deren ex- und vor allem implizite Gattungsnormen zu systematisieren und immer weiter typologisch auszudifferenzieren, führte dann zu den *Elements*, die überwiegend auf die drei Wiener Klassiker fokussiert sind. Der neue Ansatz war somit von Beginn an stark durch die Perspektive des 19. und 20. Jahrhunderts und deren Kanon geprägt, während der historische Prozess der Entstehung der klassischen Sonatenform(en) weitgehend ausgeklammert wurde. Indem sie einen primär systematisch-theoretischen Blickwinkel einnahmen, erreichten die beiden Autoren jedoch bei der vergleichenden Durchdringung des relativ homogenen Werkkorpus' eine Detailschärfe und Tiefe, die deutlich über frühere Studien (wie etwa das Standardwerk von Charles Rosen) hinausging.

15 Jahre später hat Hepokoski nun eine zweite Monographie zur „Sonata Theory“ vorgelegt. Der Begriff „Handbuch“ im Titel mag zunächst überraschen, denn acht der zwölf Kapitel sind der exemplarischen Detailanalyse einzelner Sonatensätze gewidmet (je zweimal Mozart, Haydn und Beethoven;