

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;

je einmal Schubert und Brahms). Dem Autor geht es darum zu zeigen, dass sein formanalytisches System auch und gerade dazu geeignet ist, einen neuen, tieferen Blick auf die individuelle Form einzelner Werke zu liefern. Der Handbuchcharakter ergibt sich vielmehr aus der (schon bei den *Elements* stark ausgeprägten) didaktischen Komponente: Diese tritt hervor in der häufigen Wiederholung bestimmter Grundsätze, der graphischen Hervorhebung neugeprägter Begriffe, in Verweisen auf die Unterrichtspraxis des Autors sowie in einer kompakten und klaren Rekapitulation der „Basics“ der *Elements* (in Kapitel 4).

Ist die Anlage des *Handbooks* demnach komplementär zu den *Elements*, so bleiben dessen Prinzipien unverändert: Sonatenkomposition wird verstanden als kreativer Dialog mit implizit vorgegebenen Normen, bei dem der Komponist bewusst mit der gattungsspezifischen Erwartungshaltung des informierten Publikums spielt. Ein Sonatensatz besteht aus bestimmten containerartigen, primär, aber keineswegs ausschließlich harmonikal determinierten „action spaces“, für deren Ausgestaltung ein umfangreiches Set verschiedener Optionen zur Verfügung steht, die zudem durch individuelle sowie zeit- und ortsspezifische Strategien der „Deformation“ (im wertneutralen Sinn) weiter abgewandelt werden können. Die thematische Struktur wird als eine charakteristische Ereignisfolge betrachtet, die meist auch in der Durchführung analog zur Exposition wiederkehrt und mit dem etwas missverständlichen Begriff „rotation“ bezeichnet wird. Auf dieser Grundlage nimmt Hepokoski eine behutsame Aktualisierung und weitere Ausdifferenzierung seines Systems vor, indem er eine Reihe neuerer Forschungsansätze aufgreift, insbesondere aus der Topic Theory und der wiederentdeckten Partimentolehre („Schema Theory“); außerdem die von Janet Schmalfeldt (*In the Process of Becoming*, 2011) als entscheidender Faktor prozesshaften Komponierens im 19. Jahrhundert herausgestellte

Strategie der retrospektiven Umdeutung von Formfunktionen.

Bei der Lektüre der Analysen wird schnell klar, dass sie sich vor allem um einen kritischen Punkt drehen: den EEC bzw. ESC („essential expositional/structural closure“), d. h. die erste vollständige authentische Kadenz in der Zieltonart von Exposition bzw. Reprise, die schon in den *Elements* als Zäsur zwischen Seitensatz und Schlussgruppe und als Ziel des Formprozesses gilt. Nahezu alle Analysen sind Fällen gewidmet, bei denen dieser Punkt entweder sehr früh erreicht wird (Mozart, Sonate KV 333/i) oder uneindeutig ist (Haydn, Symphonie Nr. 100/i) oder gleich wieder infrage gestellt wird (Beethoven, Symphonie Nr. 2/i). Auch bei seiner systematischen Darstellung der Sonatenform in Kapitel 4 nimmt Hepokoski hier eine kleine Ergänzung gegenüber den *Elements* vor, indem er die Möglichkeit eines übergreifenden „S/C [Secondary/Closing] thematic complex“ vorsieht (Graphik, S. 68) und sogar von einem „expressive or narrative closure“ (S. 67) jenseits des EEC spricht. Obwohl er bei den Beispielen stets für eine bestimmte Deutung der Formfunktion eines Abschnitts plädiert, hebt er deren bewusste Ambiguität hervor und zugleich die Flexibilität seiner „Sonata Theory“ beim Umgang damit. Zwar geht er generell von dem harmonikal Kriterium der Kadenz aus, das bekanntlich in den Formtheorien des 18. Jahrhunderts (u. a. von Heinrich Christoph Koch) in den Mittelpunkt gestellt wurde, bezieht aber auch diverse andere parametrische Faktoren mit ein. Dadurch erweist sich sein Ansatz tatsächlich als ein sehr fruchtbarer Weg, um die Komplexität und Mehrdeutigkeit dieser Strukturen aufzuzeigen, sie mit anderen, ähnlichen Fällen in Bezug zu setzen und auch nicht gewählte Alternativen zu diskutieren. Gleichwohl könnte man fragen, ob durch die starke Fixierung auf die Kadenzpunkte nicht andere Aspekte in den Hintergrund geraten: etwa die Frage, welche unterschiedlichen Funktionen die diversen, alle mit einer vollständi-

gen Kadenz abschließenden Abschnitte des umfangreichen, von Hepokoski als Schlussgruppe angesehenen Abschnitts T. 39–63 in Mozarts Sonate KV 333/i haben und was sie zu einer kohärenten Einheit macht. Auch bei den Beispielen aus dem 19. Jahrhundert vermag Hepokoski zu zeigen, wie die althergebrachten Kadenzstrukturen unterschwellig weiter wirksam sind (etwa innerhalb der komplexen und zugleich hochdramatischen Tonartenkonfiguration in Schuberts Quartett D. 810/i). Inwieweit sich diese Befunde verallgemeinern lassen, bleibt freilich offen, da für diese Epoche keine breite Repertoirestudie vorgelegt wird.

Der im Vorwort erhobene hermeneutische Anspruch, neben Strukturen auch Aspekte des „cultural meaning“ der ausgewählten Werke zu beleuchten, wird nur ansatzweise erfüllt. Die historische Kontextualisierung („backdrop“) fällt sehr knapp aus; am besten gelingt die Verbindung der beiden Ebenen bei Haydns „Militärsymphonie“ (Nr. 100), in deren Kopfsatz ein von Hepokoski als Geschwindmarsch charakterisiertes Thema auffällig spät (T. 93) nach einem zweifelhaften EEC eingeführt wird und dann den weiteren Satzverlauf in außergewöhnlichem Maße dominiert. Expressive und narrative Aspekte (die Begriffe „expressive“, „rhetorical“ und „narrative“ werden nahezu synonym verwendet) kommen vor allem im Zusammenhang mit dem Dur-Moll-Gegensatz zur Sprache (auch bei Dur-sätzen wie dem Kopfsatz von Beethovens 2. Symphonie und dem Finale von Brahms' 1.). Dem Sonatensatz in Moll widmet Hepokoski sogar ein neues systematisch-komparatives Kapitel, bei dem er anknüpfend an neuere Forschungen von Matthew Riley und Floyd Grave in seiner bewährten Weise eine Vielzahl verschiedener Optionen und „Plots“ miteinander vergleicht. Dabei geht er grundsätzlich (wenngleich mit diversen Nuancierungen) von einer negativen Codierung von Moll aus (mit den Zeichen -/+ und Begriffen wie „modal collapse/failure“ oder „modal emancipation/

hope“), was für den klassischen Mollsonatensatz und auch die späteren Beispiele plausibel ist, im Falle barocker sowie exotistischer oder nationalistischer Werke aber zu hinterfragen wäre.

Ein neues werkübergreifendes Kapitel ist auch dem seit den *Elements* so genannten, in der Forschung besonders umstrittenen „Type 2“ der Sonatenform gewidmet. Hepokoski gibt hier zunächst einen „historischen Überblick“, bei dem er nur in wenigen Zeilen auf je ein Beispiel von Johann Stamitz und Johann Christian Bach eingeht, um sich dann ausführlich Beiträgen des frühen und späteren Mozart zuzuwenden, in dem er – wie schon Rosen – die Normen des klassischen (von ihm neuerdings auch als „high-galant“ bezeichneten) Sonatenstils in paradigmatischer Weise realisiert sieht. Dass er anknüpfend an Adolf Bernhard Marx die Ouvertüre zu *La Clemenza di Tito* als bewusste, hintergründige Deformation von „Type 2“ interpretiert, unterstreicht einmal mehr seinen vom 19. Jahrhundert geprägten Blickwinkel. Provokanter ist seine Deutung des schnellen Mittelteils von Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre als Mischung der Typen 2 und 1 (Sonatenform ohne Durchführung). Dass die Vorstellung einer binären Sonatenform auch im 19. Jahrhundert durchaus noch präsent war, zeigt zwar schon Anton Reichas „grande coupe binaire“ (Reicha wird an dieser Stelle nicht erwähnt; sein Begriff des „dénouement“ wird nach Liszt zitiert); gleichwohl ist mit Steven Vande Moortele zu betonen, dass es im Bereich der Ouvertüre besondere Formtraditionen gab, darunter neben verschiedenen Varianten der Typen 1 und 2 auch die sog. „Reprisesform“, bei der die Durchführung durch einen langsamen, oft auf einer Arienmelodie basierenden Mittelteil ersetzt oder unterbrochen wird und die in diesem Fall das wichtigste Vorbild liefert.

Das große Verdienst der *Elements* bestand freilich gerade im gattungsübergreifenden Blickwinkel, der etwa in deutschsprachigen formanalytischen Studien kaum zu finden ist

(außer in Hans-Joachim Hinrichsens Schubert-Monographie von 1994). Dennoch ist es schade, dass Hepokoski darauf verzichtet hat, in seinem neuen Buch die Unterschiede in der Behandlung der Sonatenform in den einzelnen Gattungen (auch etwa zwischen Sonate und Symphonie) stärker herauszuarbeiten. Schade ist auch, dass der Autor, obwohl er gern deutsche Termini einfließen lässt und in den frühen 1990er Jahren in den USA als Dahlhaus-Experte hervortrat, nahezu keine deutschsprachige Fachliteratur einbezogen hat. Dabei gäbe es hier durchaus Interferenzen, denn Hepokoskis These, dass der Komponist in Gestalt seiner individuellen Auseinandersetzung mit den Gattungsnormen auch das eigene Tun reflektiert (siehe besonders die sehr inspirierende Brahms-Analyse), berührt sich mit Überlegungen zur kompositorischen Selbstreflexion etwa von Hermann Danuser, Siegfried Oechsle oder Wolfram Steinbeck (ähnliche Überschneidungen gibt es mit Markus Neuwirths Forschungen zur Reprise).

Ist der „Dialog“ in dieser Hinsicht ausbaufähig und zeigt das Buch durchaus auch, wie viel einer differenzierten vergleichenden Sonatenforschung noch zu tun bleibt, so ist doch festzuhalten, dass die Analysen ebenso wie die werkübergreifenden Kapitel eine Fülle neuer Anregungen und Blickwinkel bieten und daher eine hervorragende Ergänzung und Vertiefung des Standardwerks von 2006 liefern.

(Februar 2022)

Stefan Keym

*THOMAS KABISCH: Chopins Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer. München: C.H. Beck 2021. 128 S.*

Die C.H.Beck-Wissen-Bände haben ihre Meriten bekanntlich bei all jenen Leserinnen und Lesern, die sich auf nur 120 Buchseiten gleichsam konzise wie profunde Einblicke in ein kultur- oder naturwissenschaftliches Spezialthema wünschen. Dabei gliedert sich der

Katalog im Themenbereich „Musik“ auf in Bände, welche bedeutende Komponisten der Musikgeschichte eher biographisch orientiert in den Blick nehmen (Schubert, Schumann, Mahler), und solche, die am Beispiel einer für ihr Schaffen repräsentativen musikalischen Gattung umfassende Informationen zum Œuvre bieten wollen (Mozarts Opern, Schuberts Liederzyklen, Beethovens Sinfonien). Dass eine Darstellung von Chopins Klaviermusik bisher fehlte, scheint ebenso wenig nachvollziehbar wie das Projekt, diese Leerstelle mit einem einzigen, das gesamte Werk – das ja nur wenig anderes als Kompositionen für Klavier solo umfasst – abdeckenden Band füllen zu wollen. Allein die Nocturnes oder Mazurken hätten, gemessen an ihrer Bedeutung für die Geschichte der Klaviermusik, eine eigene Publikation in der „Wissen“-Reihe verdient.

Thomas Kabisch, von 1992 bis 2019 Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen, nähert sich dem Phänomen Chopin gattungsbezogen, wobei er in drei Großkapiteln grundlegende Wesensmerkmale und Funktionsmechanismen des Chopin'schen Komponierens anhand eingehender Werkanalysen herausarbeitet. Für den verstehenden Nachvollzug von Kabischs Ausführungen ist es daher unerlässlich, bei der Lektüre die Klaviernoten griff-, besser noch spielbereit zu haben. Veranschaulichende Notenbeispiele finden sich im Text nämlich nicht.

Den analytischen Betrachtungen vorausgeschickt ist ein Grundlagenkapitel, welches dem scheinbaren Paradoxon Rechnung trägt, dass die Musik des Exilanten Chopin in seiner Pariser Wahlheimat gleichzeitig als universell, ein Publikum ohne nationale Hintergrundprägung adressierend, und dennoch als durch und durch polnisch empfunden wurde – eine Beobachtung, die mit dem inneren Widerspruch romantischer Musik überhaupt korrespondiert, demzufolge eine Konfliktversöhnung zwischen dem an allgemeingültige Formmodelle rückgebundenen Schönen