

lang der einzelnen Gattungen etwas mühsam für den Leser abgearbeitet werden. Allgemeine Stichworte wie Polyphonie, Homophonie oder Scheinpolyphonie sind wenig aussagekräftig (Teil I, S. 310), Vergleiche mit venezianischer Mehrchörigkeit (Teil I, S. 396) sind mit dem musikhistorischen Rahmen des 18. Jahrhunderts schwer vereinbar – ein Blick auf die z. B. Salzburger Tradition unter Benevoli und Biber wäre aufschlussreicher gewesen. Die immer wieder angeführten musikalisch-rhetorischen Figuren für die süddeutsch-österreichische Tradition geraten in dieser Gewichtung viel zu prominent; Johann Sebastian Bachs „Hohe Messe“ (Teil I, S. 311) eignet sich als Vergleichswerk für Donbergers Vertonungen kaum, auch deswegen, weil diese Komposition für die damalige Zeit noch nicht relevant war und in ihrer Gesamtheit abseits einer praktisch-liturgischen oder auch außerliturgischen Nutzung steht.

Kompositionsverfahren des 18. Jahrhunderts mit Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (Teil I, S. 412) zu begegnen, ist aufgrund der historischen Unvereinbarkeit problematisch. Solche Verfahren hätten bei ihrer Anwendung methodisch begründet werden müssen. Nachdem zur Palestrina-Rezeption des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts in den letzten 20 Jahren wesentliche Grundlagenforschung geleistet wurde (siehe die Arbeiten Winfried Kirschs und seiner Mitarbeiter), ist das undifferenzierte Erklärungsmodell eines bzw. die Einordnung in einen sogenannten „Palestrina-Stil“ (Teil I, S. 415) nicht wirklich aussagekräftig. An dieser Stelle könnten noch weitere Defizite zum Beispiel im Bereich der Bibliographie-Systematik (z. B. Teil I, S. 500, einmal mit, einmal ohne ausgeschriebenen Vornamen) angeführt werden, doch damit würde man der Arbeit Raimund Hugs nicht gerecht. Sucht man detaillierte Belege für das monastische Musikleben im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts und für den Werdegang und Aufgabenbereich eines damaligen Komponisten und Musikers, so findet man eine Fülle anschaulicher und informativer Belege. Und schließlich kann man auch aus dem eher musikanalytischen Teil, wenn mit wachem Auge gelesen, doch einiges Wesentliche zu Gestalt und Inhalt liturgischer Musik um 1750, ihrer handwerklichen wie auch individuell-künstlerischen Seite, mit Gewinn herausziehen.

(Februar 2008)

Johannes Hoyer

JAMES HEPOKOSKI / WARREN DARCY: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford – New York: Oxford University Press 2006. XXX, 661 S., Nbsp.

James Hepokoski und Warren Darcy haben eine umfangreiche Studie zur Theorie der Sonate vorgelegt. Nach William Caplins *Classical Form* ist dies eine weitere Publikation, in der die schon totgesagte Formenlehre auf neue, interpretierende Grundlagen gestellt wird. Stand für Caplin das Konzept formaler Funktionen im Zentrum, das Ansätze von Arnold Schönberg und Erwin Ratz fortführte, so verschmelzen Hepokoski und Darcy weitere Anregungen: nicht zuletzt von Hugo Leichtentritt, dessen dreiteiliges Exposition-Durchführung-Repertoire-Schema sie übernehmen, und Heinrich Schenker (so inkompatibel das zunächst scheinen mag). Dieser multiperspektivische Ansatz trägt zum Reiz des Buches bei.

Die Argumentation fußt auf einigen zentralen Grundlagen. Zunächst ist dies ein modularisiertes Konzept von Bausteinen, die ein Komponist im Dialog mit der Gattung zusammenfügt. Innerhalb der Exposition ist das erste Untersuchungsobjekt die „medial caesura“ MC, die in der zweiteiligen Exposition in Dur die Tonartenflächen von I. und V. Stufe trennt; fehlt sie, sprechen die Autoren von einer „continuous exposition“. Vor MC siedeln sie P an, das „primary theme“, das wiederum in Untermodule P^0 (als „preliminary or otherwise preparatory ‚zero-module‘“, S. 71), P^1 etc. zerfallen kann. P wird vom Überleitungsmodul TR gefolgt, das zur MC vermittelt. Danach beginnt S, der Raum des „secondary theme“, das zur PAC („perfect authentic cadence“) auf der V. Stufe als dem Punkt der „essential expositional closure“ EEC führt (wobei mit der Maßgabe, dass S einen Quintzug mit schließendem V/V–V enthalte, eine Kernaussage von Schenkers Sonatentheorie eingefügt wird), hieran ist oft eine „closing zone“ C angehängt. Dem nun anhebenden „developmental space“ folgt schließlich der „recapitulatory space“. Dort wird TR so verändert, dass die Tonart der I. Stufe erhalten bleibt (wobei die Autoren Ralph Kirkpatrick's „crux“-Begriff entlehnen), und so bleiben auch MC und S in der Grundtonart. Aus der EEC wird die ESC, „essential structural closure“, auf der I. Stufe; wieder schließt sich in der Re-

gel eine C-Zone an. Ist die MC grundlegend für die interne Struktur von Exposition/Reprise, so macht der Gang von EEC zu ESC das tonale Gerüst des Satzes aus; erst die ESC etabliert nach dem durchlaufenen Sonatenprozess eine stabile Tonalität.

Dieses Schema wird in fünf Typen entwickelt. Als „Type 1“ klassifizieren die Autoren den ‚Sonatensatz ohne Durchführung‘, „the most elementary type of double-rotational sonata“ (S. 345, zum Begriff der Rotation siehe unten), „Type 2 Sonatas“ sind ebenfalls in zwei Rotationen gegliedert, doch beginnt die Reprise erst hinter P, oft bei S. „Type 3“ entspricht dem Standard der drei Rotationen. „Type 4“ enthält das weite Feld von Sonatenrondo-Formen, „Type 5“ verschiedene Konzert-Modelle.

Das klingt zunächst starr, formalistisch und wie eine bloße Umbenennung. Der Eindruck täuscht, denn weitere Bausteine machen *Sonata Theory* zu einem erstaunlich flexiblen Werkzeug. Da ist zuerst das Konzept der Deformation, das Hepokoski und Darcy im Anhang ausführen (und den Begriff keinesfalls abwertend verstanden wissen wollen). Es bedeutet eine Schichtung von Modell-Hierarchiestufen – so, dass eine Alternative das Übliche repräsentiert, eine andere als „second-level default“ steht usw.: ‚Ausnahmen‘ werden systematisierbar, Grundlage dafür ist die dialogische Konzeption der Form als Auseinandersetzung des Komponisten mit den Standards der Gattung. Eine weitere Prämisse ist die Erklärung der Sonate als Sonderfall des Rotationsmodells, das Hepokoski bereits in seiner Sibelius-Monographie beschrieb: zyklisches mehrmaliges Durchlaufen eines Motivvorrats, das teleologisch auf ein Ziel zuläuft, also, sehr vereinfacht, die Folge P (TR MC) S (PAC) C, die in Exposition und Reprise in der Regel vollständig, in der Durchführung oft verkürzt durchlaufen wird, und in der ESC das Telos bedeutet. Die Kombination von Rotationsmodell, Deformationsprinzipien und Dialogstruktur eröffnet eine Vielzahl von Untersuchungsweisen.

Einige Probleme wirft das Buch allerdings auch auf. Vor allem scheint mir der Untertitel zu umfassend: Eine Theorie der Sonate am Ende des 18. Jahrhunderts gibt *Sonata Theory* nicht, sondern eine, die sich an der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven orientiert. Dadurch geht den Autoren der Blick auf Alter-

nativen verloren. Wer aber Anderes gar nicht untersucht, wird über die historische Einordnung auch des Bekannten schwerlich Neues erfahren. Die Tabelle von Tonartenfolgen mehrsätziger Werke auf S. 324 (um ein Beispiel herauszugreifen) kann das zeigen, da das Ergebnis bei der Untersuchung anderer Repertoires unterschiedlich (stärkere Berücksichtigung von I–i–I) ausgefallen wäre. Angesichts der Akzentuierung des Kommunikativen hätte ich zweitens die Diskussion nicht nur von Kompositions-, sondern auch von Hörgewohnheiten erhofft. Sie konnte schon durch die Auswahl der untersuchten Quellen nicht stattfinden, denn dann wären neben den Notentexten auch die Besprechungen der Presse zu befragen gewesen. Drittens scheint mir das im Buch entwickelte Bild der Sonate als Drama menschlicher Aktion zwar gut, doch sind die Überlegungen nicht ganz durchdacht. Wieder nur einige Beispiele: Die „nicknamed symphonies“ wären mit der *AmZ*-Bemerkung vom 11. Dezember 1805 zum „willkürlich“ gewählten „charakteristischen (Tauf-) Namen“ zu verbinden, bei der Erörterung der „expressive or representational function“ fehlt die Unterfütterung durch Quellen (etwa Momignys Haydn-Deutung), und zuletzt hätte vielleicht eine Diskussion von *Gloria*-Sätzen aus Messen geholfen, in denen ähnliche formale Modelle mit außermusikalischer Bedeutung versehen sind (etwa KV 220 (196b) oder KV 317).

Kleinen Monita zum Trotz: Hepokoskis und Darcys Buch hat das Zeug zu einem neuen Standardwerk der Sonatentheorie. Caplins Ansatz hat es die methodische Vielfalt voraus, und vielen Leserinnen und Lesern dürfte es wegen der Konzeption der Theorie als Kommunikationsprozess sowie der durchaus mutigen Rekurse auf bekannte Schemata zudem vertrautes Terrain bedeuten. Auf der Basis minutiöser Analyse gelangt *Sonata Theory* zu Deutungen, die stets im musikalischen Befund gestützt sind. Trotz methodischen Pluralismus fällt der Text nicht auseinander, sondern führt einen prägnanten roten Faden durch. Ausstattung und Lektorat lassen keine Wünsche offen, und auch wenn manchmal die Abkürzungs-Terminologie geballt auftritt, bleibt der Text flüssig lesbar.

(März 2008)

Christoph Hust