

Editorial

Als Resultat des Forschungsprojekts PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*, 2017–2020) versammelt diese Sonderausgabe der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie Beiträge*, die auf eine Zusammenführung von hermeneutisch-qualitativen und empirisch-quantitativen Methoden der Interpretations- und Performanceforschung abzielen.¹ Mit dem im Titel des Projekts angesprochenen *augmented listening* wurde eine Formulierung von Nicholas Cook aufgegriffen, dessen 2013 erschienenes Buch *Beyond the Score* einen wesentlichen Ausgangspunkt der Projektarbeit bildete. Die in diesem Buch in Analogie zu den Methoden des *close reading* und *distant reading* in den Literaturwissenschaften eingeführten und ausführlich exemplifizierten Methoden des *close listening* und *distant listening* gehen aus Cooks grundlegender Forderung hervor, einerseits die Vorteile von Korpusstudien musikalischer Tonaufnahmen (›distant listening‹) anzuerkennen – insbesondere die Vermeidung tautologischer Forschungsergebnisse, in denen nur das herausgehoben wird, was Forscher*innen in Aufnahmen ›hineinhören‹. Der dennoch oft begrenzten Aussagekraft solcher Korpusstudien hinsichtlich einzelner interpretatorischer Konzepte und ihrer Einbettung in einen umfassenderen Kontext begegnet Cook andererseits mit dem in der Musikforschung über Analysemethoden von jeher angelegten ›close listening‹, sodass mikro- und makroskopische Perspektiven auf Tonaufnahmen (und damit auf die interpretierten Werke) sich fortgesetzt wechselseitig kommentieren und korrigieren können:

»I'd like to recommend the virtues of close listening, allied to notation, pencil and paper«, writes Leech-Wilkinson (2009a: chapter 8, paragraphs 20–21); he goes on to emphasise that it takes practice, but »after a time it's surprising how much detail one can hear, far more than in casual listening«. This is the kind of listening on which Robert Philip's seminal work was based. All the same, close listening has its own drawbacks. Perhaps the most insidious is its malleability: people hear what they expect, or want, to hear. In a research context, that can give rise to the

1 Das Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (1.9.2017–31.8.2020; <https://petal.kug.ac.at>) wurde vom österreichischen Wissenschaftsfonds FWF (P30058-G26) gefördert und war an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Kunstuniversität Graz, KUG) lokalisiert. Unter der Projektleitung von Christian Utz arbeiteten Thomas Glaser als Postdoc-Forscher (Senior Scientist) und Majid Motavasseli (1.1.2019–31.8.2020) sowie Laurence Willis (1.9.2017–31.12.2018) als Doktoranden (Universitätsassistenten) in dem Projekt. Die Mitherausgeber*innen dieser Ausgabe, Cosima Linke und Kilian Sprau, waren dem Projekt als *Associate Scientists* verbunden, wirkten an mehreren Veranstaltungen mit und trugen wesentliche konzeptionelle Überlegungen bei. Weitere wichtige Beiträge zu den Analysen von Tonaufnahmen innerhalb des Projekts wurden von den Doktorand*innen (Universitätsassistent*innen) Petra Zidarić Györek und Tomislav Buziĉ geleistet. Ein Verzeichnis aller aus dem Projekt hervorgegangenen Publikationen (sämtlich im Open Access verfügbar) bietet die Projektwebseite (<https://institut1.kug.ac.at/petal/petal-publikationen>). Auch ein Abschlussbericht des Projekts kann über die Projektwebseite abgerufen werden (<https://institut1.kug.ac.at/petal/petal-abstract-endbericht>). Aus dem Projekt hervorgegangene Forschungsdaten sind über ein *GitHub*-Repository frei verfügbar (<https://github.com/petal2020>). Daneben können auch Partituren mit struktur- und interpretationsanalytischen Annotationen von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 (1911) und György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* für Sopran und Violine (1985–87) sowie Forschungsdossiers zu Gustav Mahlers *Lied von der Erde* (1908) und Franz Schuberts *Winterreise* (1827) im Open Access abgerufen werden (<https://phaidra.kug.ac.at/o:105845>). Der YouTube-Kanal des Projekts findet sich unter https://www.youtube.com/channel/UCdNHICa3ER4Dh2xAoQeU__g.

kind of circularity, the recycling of supposedly self-evident truths, that – as Robert Gjerdingen (1999) has argued – can be cut through only by means of empirical approaches. Just as the use of scores can ground and enhance unaided listening, stabilising perceptions and making it easier to talk about music with precision, so, when linked to close listening, the use of tempo graphs can fulfil a similar role. It can guard against mistakes such as when an accent is attributed to dynamics but was in fact the result of an agogic (temporal) emphasis.²

Diese Interaktion von *close* und *distant listening* bezeichnete Cook in einem Aufsatz von 2014 dann als »augmented listening«.³ Ausgehend von zwei als Ausgangspunkt des Projektes dienenden Artikeln von Christian Utz⁴ sowie Studien von John Rink⁵, Jürg Stenzl⁶ und Lars Laubhold⁷ wurde dieses Konzept in PETAL zu einer ›holistischen‹ Forschungsmethodik weiterentwickelt, in der wahrnehmungssensitive analytische und quellenbasierte historiografische Perspektiven sowie die Konfrontation mit der »informed intuition«⁸ von Interpret*innen in Workshops mit den im Zentrum stehenden quantitativen und qualitativen Korpusstudien von Tonaufnahmen zusammengeführt wurden. Teil dieser Methode wurden, im Falle von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 (1911) und György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* für Sopran und Violine (1985–87), auch annotierte Partituren, in denen philologische und (form-)analytische Lesarten mit Daten zu Tempi und Dauern in Tonaufnahmen dieser Werke synchronisiert wurden. Diese annotierten Partituren dienten in Workshops mit Interpret*innen als wesentliche Diskussionsgrundlage, auf deren Basis die Musiker*innen eigene Perspektiven auf die interpretierten Stücke reflektierten. Auch fanden diese Partituren Eingang in die den genannten Werken gewidmeten Publikationen.

Einen weiteren wichtigen Ausgangspunkt des PETAL-Projekts bildete die These Robert Hills, dass jede Form der klanglichen Interpretation eine Art »Formanalyse in Echtzeit«⁹ darstelle und – in Wechselwirkung mit einem allgemeinen historischen Wandel musikalischer Interpretation – bestimmte Strukturmomente und Formprinzipien eines Werkes besonders zum Vorschein bringen und neu erhellen kann. Auch für diese Perspektive bilden einflussreiche Publikationen der *musical performance studies* seit den späten 1990er Jahren eine entscheidende Grundlage, gipfelnd in der These, dass musikalische Form sich überhaupt erst im Akt des klanglichen Realisierens und wahrnehmenden Rezipierens von Musik konstituiere. Cook gelangte 1999 im Band *Rethinking Music* zu dieser These, indem er Formulierungen von Judith Butler und Suzanne Cusick zur performativen Manifestation von Genderidentitäten auf die Diskussion des Verhältnisses von musikalischer Struktur/Form und Aufführung/Performance übertrug: »structure [...] is performatively constituted by the very ›expressions‹ that are said to be its result.«¹⁰

Diese Sichtweise impliziert, pointiert formuliert, dass es so viele Formdeutungen wie Aufführungen eines Werkes geben kann, dass jede Aufführung ihre eigene Form hervor-

2 Cook 2013, 143.

3 Cook 2014, 1 und 14.

4 Utz 2017a und 2017b.

5 Rink 1995.

6 Stenzl 2016.

7 Laubhold 2014.

8 Rink 2002, 36.

9 Robert Hill in Hill/Mahnkopf 2015, 19.

10 Cook 1999, 243.

bringt – eine ›performative Form‹ – und nicht ›die Form‹ eines Werkes als a priori gegeben angenommen werden kann; musikalische Form konstituiert sich demnach erst im Moment der Aufführung und im Zusammenspiel mit der auf diese bezogenen Wahrnehmung. Im Gegensatz dazu bleiben auch in neueren Formtheorien Aspekte von Tempo- und Dynamikgestaltung, Register oder Klangfarbe als ›sekundäre Parameter‹ meist nachgeordnet.¹¹ Erst in jüngster Zeit wurden verstärkt Versuche einer Integration solcher Parameter unternommen, etwa in Edward Klormans Ansatz, die ›agency‹ in Mozarts Kammermusik mit Strategien narrativer Forminterpretationen zu verknüpfen,¹² oder in Jeffrey Swinkins Methode einer »performative analysis«, die ihre Analysen durch die ständige Präsenz ›impliziter Interpret*innen‹ wesentlich bereichert.¹³

Bei komplexen mehrsätzigen Zyklen fällt die Hervorbringung von Form durch die klangliche Interpretation besonders vielfältig aus, bedingt durch die zunächst kaum überblickbare Vielzahl von Möglichkeiten makroformaler Gewichtung und Gestaltung im Spiegel der divergierenden historischen Interpretationsstile und -ästhetiken. Vor diesem Hintergrund werden in dieser Ausgabe methodisch plurale Ansätze zur Interpretationsgeschichte und -analyse dreier großer Werkzyklen – Johann Sebastian Bachs ›Goldberg-Variationen‹, Ludwig van Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ und Franz Schuberts *Winterreise* – zusammengeführt. Durch ihre exzeptionelle Stellung in der Aufführungs- und Aufnahme-geschichte seit dem mittleren 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert stellen diese drei Zyklen prägende Fallbeispiele für die Geschichte der musikalischen Interpretation insgesamt dar. Ihre klangliche und hermeneutische Deutung steht im Spannungsfeld von historisch informierter Aufführungspraxis, der zeit- und mediengeschichtlich¹⁴ bedingten Veränderung und Neukonstituierung von Interpretationsstilen und den Kontroversen über die Relevanz von Analyse für die klangliche Deutung.

Diese Zusammenhänge werden in der vorliegenden Ausgabe erstmals mittels aktueller Methoden der Performanceforschung im Dialog mit werkanalytischen und rezeptionsgeschichtlichen Gesichtspunkten eingehend dargestellt und diskutiert. Damit werden auch neue Perspektiven auf Herausforderungen der musikalischen Interpretation in der Gegenwart entwickelt. Nicht zuletzt wird in vielen Beiträgen eine dialogische Einbettung von analytischen und historiografischen Methoden in die Auseinandersetzung mit klanglichen Quellen als wesentlichen Untersuchungsgegenständen unternommen. Dementsprechend sind die multimedialen Möglichkeiten der ZGMTH in dieser Ausgabe durch eine Vielzahl von Audio- und Videobeispielen besonders ausführlich genutzt.

Die meisten Beiträge gehen auf ein für den 11. März 2020 zum Abschluss des PETAL-Projektes geplantes Symposium an der Kunstuniversität Graz zurück, das aufgrund der Corona-Pandemie nur in stark reduzierter Form stattfinden konnte, nun aber in der schriftlichen Ausarbeitung gleichsam eine nachträgliche, umfassendere Realisierung erfährt. Unter den insgesamt 16 Beiträgen ist mit den Artikeln von Michael Hell, William

11 Leonard Meyer (1989, 14) nennt »dynamics [...], tempi [...], sonorities [...], timbres« als »secondary parameters [that] cannot be segmented into perceptually proportional relationships.« Die »primary parameters« sind dem gegenüber »melody, rhythm, and harmony« (ebd.).

12 Klorman 2016.

13 Swinkin 2016. Vgl. auch Swinkin 2019.

14 Ein im Rahmen von interpretationsgeschichtlichen Untersuchungen mit zu berücksichtigender Faktor ist die ›Medialität‹ von Tondokumenten, insbesondere das Wissen um die Beschaffenheit früher Aufnahmemedien und deren Bedeutung für das Aufführungsverhalten von Musiker*innen. Vgl. dazu im Detail die Beiträge in Bayley 2009.

Kinderman und Bartolo Musil für jeden der drei Zyklen auch eine Perspektive aus Sicht der Interpretationspraxis prominent miteinbezogen. Die abschließende Response von Julian Caskel situiert die Beiträge im Kontext aktueller Fragestellungen der Interpretationsforschung, fasst in einem breiten Blick Schlüsselprobleme der Methodik zusammen, diskutiert sie kritisch und skizziert Beispiele für ein Weiterdenken der bereitgestellten Forschungsmaterialien.

Die vier Beiträge zu Johann Sebastian Bachs *Aria mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988, den ›Goldberg-Variationen‹ (vierter Teil der Klavierübung), erarbeiten ausgehend von grundlegenden Fragen der Tempowahl und der Temporelationen systematische Perspektiven auf Bachs berühmtes Variationenwerk. Mit den beiden anderen in dieser Ausgabe thematisierten Zyklen teilen die ›Goldberg-Variationen‹ eine Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, die neben großer Ehrfurcht lange auch von Skepsis geprägt war, wie ein solch monumentales Gebilde einem Konzertpublikum vermittelt werden könnte. Noch 1915 empfiehlt Ferruccio Busoni in seiner Bearbeitung des Zyklus drastische Kürzungen, »[i]n order to rescue this remarkable work for the concert hall«,¹⁵ wobei für ihn über das Ignorieren aller Wiederholungen hinaus ganze Variationen verzichtbar scheinen, darunter die Variationen 3, 9, 12, 16–18, 24 und 27.¹⁶ Nach Rudolf Serkins Einspielung nahezu des vollständigen Werkes auf Welte-Mignon-Klavierrollen im Jahr 1928¹⁷ waren die erste öffentliche Aufführung des gesamten Zyklus im Mai 1933 in Paris durch Wanda Landowska und die im November desselben Jahres erfolgte erste Gesamteinspielung derselben Interpretin auf einem Pleyel-Cembalo vor diesem Hintergrund Pioniertaten, die »als gewagt und esoterisch eingeschätzt[]«,¹⁸ aber bald auch von der internationalen Presse gefeiert wurden.¹⁹

Die beiden Studioaufnahmen Glenn Goulds aus den Jahren 1955 und 1981 haben die öffentliche Diskussion und auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bachs singulärem Zyklus oft einseitig bestimmt. Der am Beginn stehende Beitrag von Majid Motavasseli übernimmt zwar den aus den Diskussionen über Goulds Aufnahmen abgeleiteten Fokus auf Temporelationen im Sinne einer vereinheitlichten formalen Gesamtarchitektur, zeigt aber auf Grundlage der im PETAL-Projekt erhobenen umfangreichen Tempodaten von 76 Gesamtaufnahmen aus dem Zeitraum 1928 bis 2020, wie diversifiziert und oft widersprüchlich die in der Aufnahmegeschichte gewählten Konzeptionen in dieser Hinsicht ausfallen. Dabei überwiegen stringente und oft gut wahrnehmbare Temporelationen in unmittelbar aufeinanderfolgenden Stücken, die mitunter sehr deutlich lokale Gruppierungen, etwa der Variationen 24 bis 26, sinnfällig werden lassen. Bei allen Differenzierungen erscheint hierbei Gould doch letztlich als einer von wenigen Inter-

15 Busoni 1915, 3.

16 Ebd., 3 f. Vgl. Elste 2000, 387 zu einer ähnlichen Praxis im Rahmen des zweiten Leipziger Bach-Festes 1911.

17 Die Welte-Mignon-Aufnahme Serkins erschien 1992 auf CD (Archiphon ARC 105). Die Variationen 6 bis 8 fehlen in dieser Aufnahme, sodass Landowskas Aufnahme aus dem Jahr 1933 als die erste vollständige Gesamteinspielung gelten kann.

18 Elste 2000, 388.

19 Vgl. Elste 2010, 163–166.

pret*innen (neben Andrés Schiff, Eunice Norton und Tatiana Nikolayeva), die mit besonderer Konsequenz relationale Tempobeziehungen umgesetzt haben.

In seinem weiterdenkenden Kommentar zu Motavasselis Artikel zeigt Bruno Gingras wie sich die PETAL-Datenbasis mittels fortgeschrittener statistischer Methoden in unterschiedliche Richtungen ausweiten lässt; auf Grundlage eines ›linearen Mixed-Effects-Modells‹ werden statistisch signifikante Zusammenhänge zwischen Instrumententyp (Klavier/Cembalo) und Tongeschlecht (Dur/Moll) sowie zwischen Instrumententyp, Aufnahmejahr und Variationstyp (charakteristische, virtuose und kanonische Variationsreihen) dargestellt. Besonders eindrücklich wird so sichtbar, wie die klangliche Umsetzung von Bachs verschachtelter Zyklusstruktur ein hochkomplexes Netzwerk klingender makroformaler Konfigurationen zur Folge hat.

Motavasselis Studie basiert auf den Messungen von Initialtempi und abstrahiert somit, wie viele vorangehende Untersuchungen, weitgehend vom Klangfluss des realen Hörerlebnisses, in dem Ende und Anfang der Variationen kettenartig miteinander verkoppelt sind. Michael Rector beleuchtet Goulds Aufnahmen, insbesondere jene aus dem Jahr 1981, unter diesem spezifischen Aspekt, ausgehend von der mittels genauer Messungen nachgewiesenen Beobachtung, dass Gould häufig kontinuierliche Tempoverlangsamungen über ganze Sätze hinweg realisierte. In vielen Fällen ergeben sich so Temporelationen weniger zwischen den Initialtempi aufeinanderfolgender Variationen als zwischen dem am Ende einer Variation erreichten Tempobereich und dem Initialtempo der folgenden Variation. Auch wenn solche Nuancen in den bekanntlich oft rasend schnellen Tempi Goulds bisweilen schwer wahrnehmbar sind, erzeugen sie doch eine besondere Art von klanglich realisierter Struktur, der Rectors Beitrag mittels minutiöser Argumentation auf den Grund geht.

Die aus langjähriger Cembalo- und Ensemblepraxis ergänzend und kommentierend hinzutretende Sichtweise Michael Hells versucht, aus den überlieferten absoluten und relativen Tempoangaben des 17. und 18. Jahrhunderts für ausgewählte Variationen von Bachs Zyklus eine plausible ›historisch informierte‹ Tempowahl abzuleiten und zu kontextualisieren. Vergleiche mit den Mittel-, Minimal- und Maximalwerten in Motavasselis Korpus bringen erhellende Konvergenzen und Divergenzen zutage, die insgesamt eine deutliche Tendenz zu raschen Tempi – und dadurch neuartigen makrostrukturellen Beziehungen – verraten und mancher zunächst möglicherweise als ›exzentrisch‹ wirkenden Tempowahl in den verfügbaren Aufnahmen durchaus einige historisch fundierte Plausibilität verleihen kann (dies gilt etwa für Variation 19, für die Hell ein Tempo von $\text{♩} = 213$ vorschlägt, bei gemessenem Maximalwert von $\text{♩} = 216,1$). Auf eine (leider zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch nicht vorliegende) Aufnahme der ›Goldberg-Variationen‹ durch Michael Hell darf man vor diesem Hintergrund besonders gespannt sein.

Tobias Janz' Einordnung der *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120 als »opus summum von Beethovens Variationenschaffen«,²⁰ das »immer wieder neue und andere Interpretationsreflexe hervor[ge]rufen« habe, »an denen allein sich ein Stück Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte schreiben ließe«,²¹ ist sowohl für Einlassungen von Autor*innen in Publizistik und Wissenschaft als auch zur Beschreibung von pianistischen Deutungen dieser Variationenfolge zutreffend. Der Umstand, dass die Uraufführung des 1819 begonnenen und nach einer längeren Unterbrechung 1822/23

20 Janz 2012, 427.

21 Ebd., 464.

vollendeten Zyklus im Jahr 1856 vergleichsweise spät erfolgte, zieht die Frage nach den Gründen für diese verspätete ›Ankunft‹ innerhalb der Aufführungsgeschichte von Beethovens Klavierwerken nach sich. Eine mögliche Erklärung verbirgt sich in der singulären Stellung, die das Werk nicht nur für den Uraufführungspianisten Hans von Bülow innehatte.²² Schon in den frühesten Rezeptionszeugnissen bis hin zu heutiger Forschungsliteratur finden sich Belege für diese Sonderstellung in Form kontroverser Deutungen eines als sperrig und grenzüberschreitend empfundenen Werkes. Diese Diskurse prägten die ›klingende Interpretationsgeschichte‹ – wie auch umgekehrt die aufgeführte Musik das Sprechen über sie – nachhaltig. Die sieben Beiträge zu Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ nähern sich dem Zyklus aus verschiedenen Blickwinkeln und setzen aufgrund ihrer vielfältigen methodischen Zugänge jeweils unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte. Dabei ist auch für diese Beiträge, wie für die vorliegende ZGMTH-Sonderausgabe insgesamt, das Zusammendenken hermeneutischer und empirischer sowie analytischer und interpretatorischer Perspektiven forschungsleitend.

Den Ausgangspunkt von Tobias Janz' Beitrag bildet das vom Wiener Verleger Anton Diabelli Anfang 1819 angestoßene Projekt, von 50 Komponisten jeweils eine Variation über ein vorgegebenes Walzerthema zu erbitten, um diese Einzelstücke in einem Sammelband eines von Diabelli erfundenen »Vaterländischen Künstlervereins« zusammenführen zu können. Für die Rezeptionsgeschichte zog die getrennte Veröffentlichung dieser zweiten Abteilung und der 33 *Veränderungen* Beethovens als erste Abteilung auffällige Konsequenzen nach sich. So haben spätere Kommentator*innen deutlich zwischen einer dem Spätwerk Beethovens zugeschriebenen Komposition im emphatischen Sinne und einer auf die verlegerischen Interessen Diabellis zurückgehenden Unternehmung unterschieden. Diese starre Gegenüberstellung aufzubrechen, nimmt Janz in Angriff, indem er die historische Distanz zwischen beiden Werken zugunsten einer ästhetischen Sichtweise zu verringern sucht, die nicht normativ begründet ist, sondern sich die wandelnden Bedingungen der Rezeption und Interpretation musikalischer Werke bewusst macht.

Markus Neuwirth unternimmt eine detaillierte Rekonstruktion der frühen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹ im 19. Jahrhundert auf der Basis eines umfangreichen Quellenkonvoluts musikalischer Periodika. Nach dessen Sichtung und Auswertung kann Neuwirth herausarbeiten, dass die Rezeptionsgeschichte deutlich facettenreicher verlief, als die Darstellungen in früheren Studien es nahelegten.²³ Kontrovers diskutiert wurden etwa die Positionierung im Konzertablauf oder die Frage des ästhetischen Rangs des Werkes. Ausgehend von einer Diskussion zentraler, die Aufführungspraxis betreffender rezeptionsgeschichtlicher Kategorien gelingt es Neuwirth schließlich auch, das etablierte Bild von Bülow als führendem Interpreten dieser Variationenfolge in einigen Punkten neu auszuleuchten.

Cosima Linke legt eine diskursanalytische und -geschichtliche Untersuchung vor, die Analysen von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ anhand eines umfangreichen Textkorpus aus einem Zeitraum von fast 200 Jahren (1823–2016) in den Mittelpunkt rückt. Analytische Gliederungen der zyklischen Makroform und die jeweiligen ästhetischen Prämissen und analytischen Kriterien, welche die Autor*innen ihren analytischen Deutungen zugrunde legen, werden so historisch kontextualisiert und erfahren durch eine Untersu-

22 Vgl. Hinrichsen 1999, 461.

23 Vgl. etwa Bergquist 1992 und Stenzl 2016.

chung maßgeblicher Topoi der Beethoven-Rezeption sowie hermeneutischer Gesichtspunkte eine Ergänzung. Daraus resultierende Fragestellungen für die praktische Interpretation thematisiert der Beitrag ebenso wie das generelle Verhältnis von Analyse und Interpretation. Eine Filmaufnahme der ›Diabelli-Variationen‹ mit Piotr Anderszewski dient schließlich exemplarisch und vergleichend zu den analytischen Perspektiven der Erörterung eines interpretatorischen Zugangs zur makroformalen Gesamtdramaturgie der 34 Stücke.

Ausgehend von Jean Paul und vor dem Hintergrund von Aspekten wie Parodie, Humor und Ironie untersucht der Musikwissenschaftler und Pianist William Kinderman Beethovens ›Diabelli-Variationen‹. Kindermans Ausführungen stehen dabei in engem Zusammenhang mit seiner 1994 erfolgten Einspielung der Variationen.²⁴ Die Referenzen des Komponisten zu dem vorgegebenen Walzer Diabellis, im Beitrag als aktiver Dialog gekennzeichnet, beleuchtet Kinderman dabei ebenso wie intertextuelle Bezüge zwischen op. 120 und anderen Werken Beethovens. Durch den Einbezug und die Kommentierung von Beethovens Skizzen, Betrachtungen zu motivischen Verwandtschaften und zum Charakter der Variationen gelingt Kinderman so ein multiperspektivischer Zugang, der schließlich in Überlegungen zu formalen Gestaltungsmöglichkeiten des Zyklus mündet.

Jakob Raabs Beitrag nimmt seinen Ausgang von der Beobachtung der sowohl für Hörer*innen als auch für ausführende Musiker*innen gleichermaßen reizvollen metrischen Ambivalenzen, die bereits in Diabellis Walzer angelegt sind. Auch erfahren die mit der metrischen Gestaltung verbundenen Herausforderungen anhand ausgewählter klanglicher Interpretationen eine Kommentierung. Insofern solche metrischen Ambivalenzen bei Beethoven in einer Vielzahl von Variationen in komplexer Steigerung auftreten, kann gewissermaßen von einer (nachträglichen) ›Nobilitierung‹ des Walzerthemas gesprochen werden. Mittels eines systematisierten und erweiterten Ansatzes zur metrischen Analyse weist Raab anschließend auf die Bedeutung von Querverweisen innerhalb der ›Diabelli-Variationen‹ für die Wahrnehmung der metrischen Struktur hin und plädiert dafür, metrische Analyse mit der analytischen Betrachtung weiterer Werkparameter zusammenzudenken.

Thomas Glaser untersucht auf Grundlage einer umfassenden quantitativen Datenerhebung (Dauern- und Tempowerte von 66 Gesamtaufnahmen zwischen 1937 und 2018) Aufführungsweisen von Pianist*innen im Hinblick auf zyklische Kohärenz stiftende und dissoziierende Strategien. Gefragt wird nach den Auswirkungen, welche die Gestaltung einer einzelnen Variation auf die unmittelbare formale ›Umgebung‹ (je drei bis vier vorgehende und nachfolgende Variationen) zeitigen kann, und danach, wie daraus verschiedenartige, zum Teil stark divergierende Dramaturgien entstehen können. Auf diese Weise wird auch die wechselseitige Beeinflussung von lokalen und globalen Dimensionen musikalischer Form durch die pianistische Gestaltung thematisiert.

Martin Zencks Beitrag schließlich beleuchtet zunächst zyklische und anti-zyklische Potentiale in Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ und erörtert im Anschluss an Hegel und Novalis das Spannungsverhältnis von Totalität und Fragment. Ausgehend von Überlegungen zur ›Stimmschrift‹, wonach sich der Klang des Werkes auch im Notat ausdrücke, richtet Zenck den Blick dann sowohl auf Eduard Steuermanns annotiertes Handexemplar von Beethovens op. 120 als auch auf den nachgelassenen Mitschnitt von Steuermanns Live-Aufnahme des Werkes aus dem Jahr 1963, der sich in der Library of Congress erhal-

24 Vgl. zu den diskographischen Angaben Tabelle 7 im Anhang des Beitrags von Thomas Glaser.

ten hat. Basierend auf einem *close listening* ausgewählter Stellen und unter Hinzunahme von Steuermanns ebenfalls im Nachlass verwahrten analytischen Notizen zu den ›Diabelli-Variationen‹ kann Zenck herausarbeiten, dass der Pianist gerade die Zeitproportionen zwischen dem Thema und den Einzelvariationen bzw. deren Zeitproportionen untereinander als wesentlich für eine sinnhafte zyklische Gestaltung erachtete.

Dass das Kunstliedrepertoire für Studien zur Aufführungspraxis einen ergiebigen Gegenstandsbereich eröffnet, ist im jüngeren Forschungsdiskurs wiederholt offensichtlich geworden.²⁵ Die in diesem Band versammelten Artikel zu Schuberts *Winterreise* nehmen performative Aspekte der Liedinterpretation mit Rücksicht auf den Zykluscharakter des Werkes in den Blick – eine besondere Konstellation insofern, als eine Tradition der öffentlichen Gesamtauführung von Liederzyklen sich nicht vor der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte: Franz Schubert und Robert Schumann haben niemals eine integrale Aufführung ihrer zyklischen Liedopera im Konzertsaal erlebt.²⁶ Auch als sich schließlich der Liederabend als prototypische Konzertform für die Darbietung von Zyklen mit abendfüllender Spieldauer einzubürgern begann (befördert durch Pionierleistungen herausragender Liedsänger wie Julius Stockhausen und Gustav Walter), gehörte das »Mischprogramm«²⁷, das etwa Auszüge aus Liederzyklen mit Instrumentalwerken kombinierte, noch lange Zeit zum Standard der Aufführungspraxis.

Inwiefern historische Konventionen der Programmgestaltung für die heutige Aufführungspraxis des Liedes inspirierend wirken können, untersucht Natasha Loges in ihrem Beitrag »Epistemologische Zyklen durchbrechen« vor dem Hintergrund der Aufführungsgeschichte von Schuberts *Winterreise*. Mit Blick auf theoretische Konzepte Friedrich Schlegels und Walter Benjamins plädiert sie für eine Neubewertung der Formstruktur zyklischer Werkkonzeptionen und ermutigt dazu, im Konzert einzelne Lieder aus ihrem zyklischen Zusammenhang zu lösen und mit Stücken anderer Provenienz zu neuen Zusammenhängen zu kombinieren. Dieses Plädoyer für eine kreative ›Fragmentarisierung‹ von Liederzyklen erhält durch die Bezugnahme auf ein von der Autorin geführtes Interview mit dem Bariton Roderick Williams, der entsprechende Programmkonzeptionen in seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit erprobt, eine konkrete praxisbezogene Dimension.

Ebenfalls in Beziehung zur Darbietungspraxis des 19. Jahrhunderts, als die Differenzierung des Liedrepertoires in ausgesprochene ›Frauen-‹ und ›Männerlieder‹ noch nicht üblich war, steht der Beitrag von Thomas Seedorf und Marc Bangert, welcher der Interpretation der *Winterreise* durch Sängerinnen besondere Aufmerksamkeit widmet. Fragen des Tonsatzes wie der Kognitionspsychologie werden enggeführt mit Blick auf Veränderungen des Satzgefüges, je nachdem ob der Gesangspart (von Männerstimmen ausgeführt) unterhalb der Oberstimme des Klavierparts oder aber (von Frauenstimmen ausgeführt) auf einer Ebene mit bzw. oberhalb des Klaviers realisiert wird. Dem Thema des Beitrags kommt angesichts des zunehmend ausdifferenzierten gesellschaftlichen Diskurses zur Genderdiversität ein hoher Aktualitätsgrad zu.

Die Aufführungspraxis des 20. und 21. Jahrhunderts rückt mit Christian Utz' Beitrag »Exzentrisch geformte Klang-Landschaften« in den Fokus: Er behandelt auf der Grundlage einer quantitativen und qualitativen Auswertung von 106 Gesamteinspielungen der *Winter-*

25 Vgl. etwa Günther 2016 und Loges/Tunbridge 2020.

26 Vgl. Tunbridge 2010, 40–49 und Sprau 2016, 53–60.

27 Borchard 2000, 69. Vgl. auch Borchard 2013.

reise performative Konzepte der makroformalen Werkgestaltung im Sinne eines zyklischen Ganzen. Übereinstimmend mit den Zielen des Projekts PETAL führt der Text hermeneutische und statistische Analyse zusammen und macht dabei die schon bei Loges angesprochene Kategorie der ›Fragmentierung‹ zyklischer Form – im Spannungsverhältnis zur Idee eines in sich ›geschlossenen‹ Werkganzen – für seine Deutungen fruchtbar. Zentrale Kategorie der Aufnahmeanalysen ist die Tempogestaltung, die in Wechselwirkung mit kompositorisch strukturellen Komponenten von Zyklizität wie etwa der Tonartenfolge untersucht wird. Besondere Aufmerksamkeit erfährt dabei die Frage, wie sich die in der Konzert- und Studiopraxis gängige Konvention der Transposition von Originaltonarten auf die zyklische Dramaturgie auswirken kann. Im Ergebnis werden fünf makroformale Gestaltungsmodelle vorgestellt, die sich unter anderem auch als unterschiedliche Interpretationen der den Liedtexten zugrundeliegenden Narration verstehen lassen. Eingang in die Untersuchung finden auch Einblicke in die künstlerische Praxis, die im Rahmen eines PETAL-Workshops durch den direkten Austausch mit Interpreten der *Winterreise* gewonnen wurden.

Auf ein Korpus von 64 Gesamteinspielungen der *Winterreise* bezieht sich der Beitrag von Kilian Sprau, der Aspekte der Tempogestaltung mit Blick auf den Spezialfall von Tempo-Taktart-Korrespondenzen analysiert, also in Bezug auf Liedpaare innerhalb des Zyklus, die dieselbe Tempobezeichnung und dieselbe Taktart aufweisen. Ausgangspunkt ist die Idee, dass Interpret*innen in solchen Fällen durch die Wahl ähnlicher Tempi bestimmte Stellen des zyklischen Verlaufs aufeinander beziehen und so zur zyklischen Wirkung der Werkgestalt beitragen können. Dieses hypothetische Musizierverhalten wird als Strategie performativer Formgebung verstanden. Die Analyseergebnisse zeigen, dass die praktische Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen in der diskographisch dokumentierten Interpretationsgeschichte des Werkes tatsächlich eine Rolle spielt und möglicherweise als Kennzeichen persönlicher Musizierstile bestimmter Interpret*innen betrachtet werden kann.

Die Reihe von Beiträgen zur Schuberts *Winterreise* schließt mit Überlegungen aus dem Blickwinkel der künstlerischen Praxis, die unter anderem auf die vorangegangenen Texte und Ergebnisse des PETAL-Workshops zur *Winterreise* reagieren. Der Sänger und Experte für Künstlerische Forschung Bartolo Musil macht deutlich, inwiefern für Tempowahl und andere Interpretationsentscheidungen im Rahmen einer konkreten Werkaufführung neben interpretatorischen Konzepten auch diverse praktisch-physiologische Rahmenbedingungen ausschlaggebend sind, von den Gegebenheiten des Konzertsorts und des gewählten Instruments bis hin zur Tagesverfassung der Interpret*innen. Vor dem Hintergrund solch praktischer Erwägungen nimmt Musil Stellung zu diversen Resultaten des Projekts PETAL bzw. der Autor*innen der vorliegenden ZGMTH-Ausgabe und wirft dabei auch die Frage nach einer kategorischen Unterscheidung zwischen ›objektivem‹ und ›subjektivem‹ Tempo auf.

Es bleibt uns die angenehme Aufgabe, allen Autor*innen und Autoren dieser Ausgabe herzlich für ihre kontinuierliche, prompte und geduldige Mitarbeit zu danken. Ebenso danken wir allen weiteren Personen, die am Zustandekommen der Ausgabe Anteil hatten, so den neun Gutachterinnen und Gutachtern, den Korrektoren Matthew Franke und Tim Martin Hoffmann sowie Dieter Kleinrath, Werner Eickhoff-Matschitzki und dem ständigen Herausgeber*innen-Team der ZGMTH.

Einige abschließende Bemerkungen: Entgegen den sonstigen Konventionen der *ZGMTH* wurde in dieser Sonderausgabe der letzte Aufruf von Weblinks nicht einzeln mit Datum nachgewiesen. Alle bereitgestellten Weblinks wurden zuletzt am 2. November 2021 geprüft und aktualisiert. Von dieser Sonderausgabe erscheint eine auf 100 Exemplare limitierte Druckfassung im Olms-Verlag. Diese bietet am Ende jedes Artikels einen QR-Code, der ein Aufrufen der Onlinefassung und damit besonders der Audio- und Videobeispiele auch während der ›analogen‹ Lektüre erleichtert.

Thomas Glaser, Cosima Linke, Kilian Sprau, Christian Utz

Literatur

- Bayley, Amanda (Hg.) (2009), *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bergquist, Stephen A. (1992), »Beethoven's Diabelli Variations. Early Performance History«, *The Beethoven Newsletter* 7/2, 38–41.
- Borchard, Beatrix (2013), »Öffentliche Intimität? Konzertgesang in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes* (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 6), hg. von Katharina Hottmann, Hildesheim: Olms, 109–126.
- Borchard, Beatrix (2000), »Die Sängerin Amalie Joachim und ›Die schöne Müllerin‹ von Franz Schubert«, in: *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, hg. von Freia Hofmann, Jane Bowers und Ruth Heckmann, Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 69–80.
- Busoni, Ferruccio (1915), »Air with 30 variations. The Purpose of this Edition«, in: Johann Sebastian Bach, *Aria mit 30 Veränderungen BWV 988* (= Klavierwerke, Busoni-Ausgabe, Bd. 15), hg. von Ferruccio Busoni, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–4.
- Cook, Nicholas (1999), »Analysing Performance and Performing Analysis«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 239–261.
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas (2014), »Between Art and Science. Music as Performance«, *Journal of the British Academy* 2, 1–25.
- Elste, Martin (2000), *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000*, Stuttgart: Metzler.
- Elste, Martin (Hg.) (2010), *Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik*, Mainz: Schott.
- Gjerdingen, Robert (1999), »An Experimental Music Theory?«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 161–170.
- Günther, Martin (2016), *Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner.
- Hill, Robert / Claus-Steffen Mahnkopf (2015), »Quo vadis, ›Alte Musik‹? Zur Rolle der Zeitgestaltung in der historisierenden Aufführungspraxis der Zukunft. Ein Gespräch mit Robert Hill«, *Musik & Ästhetik* 19/73, 5–23.

- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart: Steiner.
- Janz, Tobias (2012), »Selbstreflexion einer Gattung. Die Variationen ab 1802«, in: *Beethovens Klavierwerke* (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 2), hg. von Hartmut Hein und Wolfram Steinbeck, Laaber: Laaber, 421–481.
- Klorman, Edward (2016), *Mozart's Music of Friends. Social Interplay in the Chamber Works*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Laubhold, Lars E. (2014), *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text + kritik.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009), *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London: AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. <https://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
- Loges, Natasha / Laura Tunbridge (Hg.) (2020), *German Songs Onstage. Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Meyer, Leonard B. (1989), *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Rink, John (1995), »Playing in Time. Rhythm, Metre and Tempo in Brahms's Fantasien Op. 116«, in: *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, New York: Cambridge University Press, 254–282.
- Rink, John (2002), »Analysis and/or Performance?«, in: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, hg. von John Rink, New York: Cambridge University Press, 35–58.
- Sprau, Kilian (2016), *Liederzyklus als Künstlerdenkmal. Studie zu Robert Schumann, Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München: Allitera.
- Stenzl, Jürg (2016), »»das Heiligste mit dem Harlequino vereint...«? Auf der Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Beethovens Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli, op. 120«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte, Bd. 171), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 48–95.
- Swinkin, Jeffrey (2016), *Performative Analysis. Reimagining Music Theory for Performance*, Rochester (NY): University of Rochester Press.
- Swinkin, Jeffrey (2019), »Analytic Context and Aesthetic Properties: Listening to Recordings of Beethoven's *Largo appassionato* from Op. 2, No. 2«, *Intégral* 33, 1–31. <https://www.esm.rochester.edu/integral/33-2019/swinkin>
- Tunbridge, Laura (2010), *The Song Cycle*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- Utz, Christian (2017a), »Time-Space Experience in Works for Solo Cello by Lachenmann, Xenakis and Ferneyhough. A Performance-Sensitive Approach to Morphosyntactic Musical Analysis«, *Music Analysis* 36/2, 216–256. <https://doi.org/10.1111/musa.12076>
- Utz, Christian (2017b), »Komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeit. Zur Integration temporaler Strukturen in eine performative Analyse – eine Diskussion anhand von Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*«, *Musik & Ästhetik* 21/82, 5–23.

© 2021 Thomas Glaser (thomas.glaser@kug.ac.at), Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de), Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de), Christian Utz (christian.utz@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz], Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar], Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts], Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Glaser, Thomas / Cosima Linke / Kilian Sprau / Christian Utz (2021), »Editorial«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 5–16.
<https://doi.org/10.31751/1118>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 08/10/2021

angenommen / accepted: 08/10/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 21/02/2022