

Die schiefe Folie

Komplexität zwischen Metrik und Performance in Beethovens ›Diabelli-Variationen‹

Jakob Raab

Ausgehend von der Idee metrischer Ambivalenz werden die besonderen Herausforderungen, die Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ an Hörer*in und Interpret*in stellen, an ausgewählten Beispielen erläutert und individuelle Ausdeutungen renommierter Pianist*innen aufgeführt und besprochen. Insbesondere wird gezeigt, wie nah intrikate metrische Passagen des Zyklus sich an Diabellis Vorlage orientieren und wie reichhaltig somit das Walzerthema in Bezug auf metrische Verunsicherung angelegt ist. In einem zweiten Schritt wird eine von Carl Dahlhaus skizzierte Methode metrischer Analyse ausgeweitet und anhand diverser Beispiele aus den ›Diabelli-Variationen‹ systematisiert. Es wird herausgearbeitet, wie Querverweise innerhalb des Werkes die metrische Wahrnehmung beeinflussen und Komplexitätsgrade erzeugen, die erst durch eingehende Analyse aller musikalischen Parameter des Werkes verständlich werden.

Starting from the idea of metrical ambivalence, the particular challenges that Beethoven's "Diabelli Variations" pose to both listener and performer are examined, the latter through scrutiny of recordings by acclaimed pianists. In particular, it is shown how closely the metrical intricacy of Beethoven's Variations is intertwined with Diabelli's theme and thus how rich the underlying waltz is in terms of rhythmic ambiguity. In a second step, a method of metrical analysis outlined by Carl Dahlhaus is expanded and systematically applied to various examples from the "Diabelli Variations." This article demonstrates how cross-references within the work influence metrical perception and create degrees of complexity that only become understandable through a detailed analysis of all the musical parameters of the work.

Schlagworte/Keywords: Analyse und Interpretation; analysis and performance; Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; Ludwig van Beethoven; metrical ambivalence; metrical analysis; metrische Ambivalenz; metrische Analyse

Variationszyklen kehren durch ihre klare Unterteilung einen musikalischen Sachverhalt heraus, der für die Formgestaltung eines jeden Musikstücks essentiell ist, nämlich dass Formteile (in diesem Fall einzelne Variationen) drei wesentliche Ebenen musikalischer Beziehung eröffnen: Sie beziehen sich zunächst auf sich selbst (sie bilden ein internes Beziehungsnetzwerk harmonischer oder motivischer Natur aus), ferner auf andere Formteile (z. B. als Kontrast zu oder Weiterführung der vorhergehenden Variation, man denke an Variationspaare bei Beethoven oder Brahms) und letztlich auf das zugrundeliegende Thema (die Exposition des Materials schlechthin). So fließend diese Grenzen in der musikalischen Realität sein mögen, bilden sie für die Analyse von Variationszyklen zumindest eine praktikable theoretische Grundlage. In diesem Text soll anhand metrischer Phänomene die Komplexität, die aus diesen drei Verweisebenen resultiert, umrissen werden.

Der Diskurs über Metrik ist beizeiten mühsam, denn in wenigen Feldern der Musikforschung herrscht so viel Uneinigkeit.¹ Ein wesentlicher Streitpunkt ist die Frage, ob ein als ›natürlich‹ angesehenes Betonungsschema jambisch (auftaktig) oder trochäisch (abtaktig) ist. Erstere Position wird häufig mit Hugo Riemann, letztere mit Johann Theodor Wiehmayer assoziiert. Ich werde mich dem nicht weiterführend widmen, werde aber auf den Konflikt zwischen trochäischem und jambischem Betonungsschema zurückkommen. Dieser Beitrag hält zudem an der operational sinnvollen Unterscheidung zwischen Takt- und Taktgruppenmetrik fest: Erstere bezieht sich auf die Akzentstufen innerhalb eines Taktes, letztere auf leichte und schwere Takte innerhalb einer Phrase oder eines Formteils.²

Es zeigt sich weiter, dass die Einteilung in schwere und leichte Zählzeiten oder Takte ein höchst undurchschaubares Unterfangen ist, das sich der Systematisierung weitgehend entzieht. Anders als bei der Bestimmung von Intervallqualitäten, bei der im Wesentlichen Konsens besteht, sind rhythmische Phänomene überwiegend der individuellen Empfindung überlassen.³ Carl Dahlhaus gibt in seinem Text »Was ist musikalischer Rhythmus?«⁴ einen Überblick über die Möglichkeiten und Grenzen einer systematischen Untersuchung metrischer Empfindung. Er nennt konkrete Kriterien metrischer Kategorisierung⁵ wie »Tonhöhe, Tondauer oder [...] Klangfarbe«, konstatiert aber zugleich, die Gewichtsabstufung der Zählzeiten sei »ungreifbar« und lege »Missverständnisse, grobe und subtile, [...] nahe«. Zudem sei ein »Trägheitsmoment nicht zu unterschätzen, die Neigung, an einem Taktschema [...] auch dann festzuhalten, wenn es von der Akzentuierung oder der Disposition der Längen und Kürzen durchkreuzt wird«⁶ – eine Feststellung, die eine wichtige theoretische Grundlage der zweiten Hälfte dieses Textes bilden wird.

KONFLIKTMETRIK IN DEN ›DIABELLI-VARIATIONEN‹ UND KONSEQUENZEN FÜR DIE INTERPRETATION

Wenn also im Folgenden metrische Phänomene der ›Diabelli-Variationen‹ betrachtet werden, so soll einerseits versucht werden, die eine oder die andere metrische Lesart musikalisch zu begründen, gleichzeitig muss aber in Kauf genommen werden, dass individuelle Hörende im Einzelfall andere Prioritäten setzen und somit zu anderen Schlüssen gelangen. Es sollen hier also im Wesentlichen metrische Perspektiven für die Analyse angeboten und deren Implikationen für die Interpretation des Werkes diskutiert werden.

- 1 Ein Abriss über die ältere Diskursgeschichte findet sich in Henneberg 1974. Für diese Arbeit relevant ist außerdem die Debatte um ›Metrical Dissonance‹ (vgl. Krebs 1987, Yeston 1976); allgemeine Arbeiten zum Thema aus jüngerer Zeit sind Neuwirth 2014 und Mirka 2009.
- 2 Markus Neuwirth weist auf die begrenzte Vergleichbarkeit dieser beiden Referenzebenen hin, vgl. Neuwirth 2014, 79 f.
- 3 Man vergleiche etwa die fundamental verschiedenen metrischen Analysen des Beginns der Sonate op. 2/1 von Beethoven durch Wiehmayer und Riemann, dargestellt in Henneberg 1974, 64–66 oder ähnliche Differenzen in Bezug auf op. 27/1, diesmal zwischen Friedrich Neumann und Riemann (vgl. Ito 2006, 39–41).
- 4 Dahlhaus 1967a.
- 5 Eine solche Sammlung von Kriterien bezeichnet Markus Neuwirth als »Präferenzregeln« metrischer Analyse, vgl. Neuwirth 2014, 81 f.
- 6 Dahlhaus 1967a, 19 f.

Besonders spannend ist hierbei die Tatsache, dass verschiedene metrische Lesarten miteinander in Konflikt treten können, und damit einhergehend die Frage, welcher Lösungsstrategien sich Interpret*innen im Umgang mit derartigen Doppeldeutigkeiten bedienen.

Ein einfaches Beispiel eines solchen Konflikts bietet Variation 9 (Bsp. 1). Allein im Verlauf der ersten 16 Takte sind Hörende mit drei möglichen, sich überlagernden metrischen Deutungen konfrontiert:

1. Die notierte Taktmetrik ergibt sich einerseits aus der langen Takteins im Vergleich zu den beiden kürzeren Auftaktnoten. Die Kadenzten in den Takten 16 und 32 bestätigen ebenfalls das Taktmetrum; Dahlhaus notiert: »Leittöne werden als Auftakte, Zieltöne als Schwerpunkte empfunden«.⁷ Das deckt sich mit der Kadenzmetrik der obigen Takte. Ungewöhnlich scheinen auf den ersten Blick nur die *sforzati* ab Takt 9. Hierzu führt Dahlhaus aus: »Umgekehrt fallen emphatische Nachdrucksakzente, *sforzati*, selten auf Takt-schwerpunkte; sie sind eher ein Mittel, um Abweichungen vom metrischen Schema zu verdeutlichen.«⁸ Nach dieser Logik muss davon ausgegangen werden, dass die durch *sforzati* verstärkten Schwerpunkte der Takte 9 bis 14 in gewisser Hinsicht synkopisch zu denken sind. Dies legt eine taktmetrisch versetzte Lesart nahe.

2. Eine um ein Viertel versetzte, synkopische Lesart wird durch Tonhöhenwechsel auf Zählzeit 2 und 4, kurze Vorschläge, vollstimmige Einsätze in den Takten 4 und 8 auf die zweite Zählzeit und synkopierte Akkorde auf die vierte Zählzeit ab Takt 9 plausibel gemacht. Nach dieser Auffassung erschließen sich die *sforzati*: In der durch Harmoniewechsel auf die vierte Zählzeit der Takte 9 bis 14 verschobenen Taktmetrik stellen die durch *sforzati* betonten Noten tatsächlich Synkopen dar (Bsp. 1, unten).

Allegro pesante e risoluto.

Beispiel 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 9, T. 1–2 und T. 10–11 (oben: Original, unten: Fassung mit verschobenen Taktstrichen)

3. Neben den beiden konkurrierenden taktmetrischen Lesarten eröffnen die Akkordeinwürfe in Takt 4 und 8 zusätzlich eine verschobene taktgruppenmetrische Interpretation. Wie Aya Ito überzeugend darlegt, korrelieren Übergänge von Ein- zur Vollstimmigkeit bei Beethoven mit metrischer Akzentbildung.⁹ In den ersten acht Takten wäre also eine Taktgruppenmetrik anzunehmen, die den Takten 4 und 8 taktgruppenmetrische Schwerpunkte zuweist. Demnach wäre der gesamte erste Takt als leichter Auftakt zu le-

7 Ebd., 20.

8 Ebd.

9 Vgl. Ito 2006, 28.

sen.¹⁰ Die auffällige Akzentuierung der Taktmitte in diesen Takten korrespondiert mit der Kadenzmetrik in den Takten 16 und 32: Die Kadenzen fallen auf die halbschwere dritte Zählzeit, eine Praxis, die auf den ›zusammengesetzten‹ 4/4 Takt des 17. und 18. Jahrhunderts zurückweist.¹¹ Zusätzliche Verwirrung stiften die nahezu identischen Zählzeiten 4.3 und 9.1 (jeweils mit Auftakt), die dadurch eine ›falsche‹ metrische Korrespondenz erzeugen, dass sie auf unterschiedlich schweren Takthälften liegen.

Zusätzlich zu dieser rein metrischen Mehrdeutigkeit ergibt sich in Takt 8 eine subtilere Unschärfe: Wie Dahlhaus in Bezug auf Variation 25 richtig anmerkt, können metrische Verwechslungen auch rein *funktionaler* Natur sein, und damit nicht notwendigerweise einen Wechsel von schwer zu leicht (oder umgekehrt) darstellen;¹² funktional bedeutet hier, dass ein leichter Takt (in Dahlhaus' Beispiel Takt 8 der Variation 25) zunächst im ›fallenden‹ (also trochäischen) Metrum einen Abtakt bildet, um dann in den Auftakt eines ›steigenden‹ (also jambischen) Metrums umgedeutet zu werden. Das metrische Gewicht ändert sich nicht, sehr wohl aber die metrische ›Blickrichtung‹. Ganz ähnlich verhält es sich in Variation 9: Auf taktmetrischer Ebene scheint sich (von den oben erwähnten Unsicherheiten) zunächst ein fallendes, trochäisches Metrum zu etablieren. Die Sekundbrücke $g^1-f^2-es^2$ in Takt 8, gemeinsam mit der dominantischen Funktion des Takts, wirken dann jedoch klar auftaktig, modulieren also kurzzeitig in ein steigendes, jambisches Metrum. Kurz gesagt: Die Zählzeiten 8.2 und 8.3 sind doppeldeutig, indem sie einerseits Abschluss der Takte 4 bis 8, und andererseits Auftakt zu Takt 9 sind.

An dieser Variation lässt sich der Einfluss der Interpret*innen auf die metrische Auffassung exemplarisch darstellen: Zwischen den verschiedenen konfligierenden Deutungen lassen sich einzelne anhand der Dynamik und Agogik nachvollziehen (Audiobsp. 1): Um die notierte Metrik zu verdeutlichen, kann die Takteins (wie Beethoven es ab Takt 9, nicht aber ab Takt 1 vorschreibt), bereits am Beginn durch *sforzati* (Friedrich Gulda 1970, Maria Yudina 1961)¹³ oder agogische Akzente (Daniel Barenboim 1991) markiert werden. Die taktmetrisch verschobene Deutung (vgl. die umnotierte Fassung in Beispiel 1) wird von Piotr Anderszewski 2000 und Rudolf Buchbinder 1973 angedeutet: Anderszewski schlägt die Vorschlagsnoten der Auftaktfiguren quasi simultan mit der Hauptnote an, sodass effektiv Sekunden erklingen. Diese Dissonanz erzeugt einerseits einen ›Klangspannungsakzent‹, die kurzzeitige Zweistimmigkeit zusätzlich eine ›Stärkebetonung‹.¹⁴ Gleichzeitig nimmt er die ›starken‹ Taktteile 1 und 3 deutlich zurück.¹⁵ Ab Takt 9 ignoriert er die *sforzati*, ja er verkehrt sie ins Gegenteil, indem er auf die Takteins der Takte 9–14 hin mit einem deutlichen Diminuendo abkadenziiert, ein Vorgehen, das Buchbinder 1973 auf die Spitze treibt. Die Verkehrung von schwerer und halbschwerer Zählzeit hingegen forciert Claudio Arrau 1952, indem er die tonikalen Zielklänge der Kadenzen (und damit die Takthälften) in den Takten 16 und 32 durch vorheriges Zögern und dynamische

10 Uhde (1980, 536) geht (wenngleich ohne musikalische Kriterien zu bemühen) so weit, die gesamte Variation 9 als Auftakt zur folgenden zu deuten.

11 Vgl. hierzu Mirka 2009, 10 f.

12 Vgl. Dahlhaus 1967a, 22.

13 Diskographische Angaben sind im Anhang zum Literaturverzeichnis verzeichnet.

14 Vgl. Neuwirth 2014, 81.

15 In der Wiederholung kehrt Anderszewski interessanterweise die Verhältnisse um und betont die starken Zählzeiten 1 und 3. So bieten die wiederholten Teile eine Möglichkeit, verschiedene metrische Lesarten sukzessive zu realisieren, ohne eine der anderen qualitativ vorzuziehen (vgl. das Fazit am Ende des Textes).

Akzente besonders betont. Rudolf Serkin 1957 wirkt der funktionalen Doppeldeutigkeit von Takt 8 mit einem kurzen Absatz vor Zählzeit 8.3 entgegen, eine Taktik, die auch Horszowski 1951 verfolgt. Die dadurch entstehende, etwas artifizielle Pause im Sekundzug f^2 -es² mag (gewünschtes) Resultat der in der Partitur geforderten Überkreuzung der Hände sein. Jedenfalls eliminiert sie die Interpretation, nach der Takt 8 einen Auftakt zu Takt 9 bildet, die beiden Pianisten entscheiden sich also durchgehend für ein fallendes Metrum, in dem Takt 8 den Abtakt zu Takt 7 bildet.

Audiobeispiel 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 9, Takt 1–16:

-  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio01a.mp3
- a. Friedrich Gulda 1970, *Ludwig van Beethoven: Diabelli Variationen*, MPS Records 0300722MSW, ©&© 2016, Track 10, 0:00–0:27;
-  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio01b.mp3
- b. Maria Yudina 1961, *Grand Collection (Volume 2)*, CD Melodia MEL CO 0377, ©&© 2019, CD 4, Track 10, 0:00–0:22;
-  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio01c.mp3
- c. Daniel Barenboim 1991, *Beethoven: Diabelli Variation, Op. 120*, Erato D 104 960, ©&© 1994, Track 10, 0:00–0:30;
-  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio01d.mp3
- d. Piotr Anderszewski 2000, *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsiegeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9, ©&© 2004, 32:40–33:34;
-  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio01e.mp3
- e. Rudolf Buchbinder 1973, *Diabelli's Waltz: The Complete Variations*, Warner Classics 0190295317492, ©&© 2020, Track 10, 0:00–0:24;
-  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio01f.mp3
- f. Claudio Arrau 1952, *Diabelli Variations*, Archiphon ARC-QU143, ©&© 2013, Track 10, 0:00–0:26;
-  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio01g.mp3
- g. Rudolf Serkin 1957, *Beethoven: Variations Diabelli, Sonate ›Appassionata‹*. Diapason, ©&© 2007, Track 10, 0:00–0:32;
-  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio01h.mp3
- h. Mieczysław Horszowski 1951, *Beethoven: Diabelli Variations*, Vox Legends CDX 5511, ©&© 1993, Track 10, 0:00–0:25

Diabellis Thema ist häufig als minderwertig abgetan worden.¹⁶ Das verstellte den Blick auf die reichen musikalischen Möglichkeiten, die es birgt, und die Beethoven sich zunutze macht. Im Folgenden sei anhand dreier Beispiele erläutert, wie sehr die metrischen Komplikationen des Variationszyklus im Keim bereits im Thema angelegt sind.

1. Dass die Hemiolenbildungen in den Variationen 5 und 6 (jeweils am Ende der beiden Sechzehntakter) metrische Kristallisationen der inhärenten harmonischen Beschleunigung der korrespondierenden Passage im Thema sind, hat bereits Arnold Münster geschildert.¹⁷ Die Bezugnahme geht jedoch über das von Münster Bemerkte hinaus: Variation 2 (T. 12–14), Variation 21 (T. 8–11) und Variation 27 (T. 8–16) bilden an entsprechender Stelle ebenfalls Hemiolen aus (man beachte die Folge abwechselnder Tonika- und Dominanharmonien, die sich quer zum notierten Dreiertakt verhalten).¹⁸

In Variation 4 findet sich ein besonders spielerischer Umgang mit diesem Phänomen: Die Takte 11 bis 15 sind zunächst nur in der rechten Hand hemiolisch gegliedert. Die Tonrepetitionen auf Takt 13 und 14 hin ›renken‹ den notierten 3/4-Takt wieder ein, indem sie die erste Zählzeit der beiden Takte akzentuieren. In der linken Hand verhält es sich umgekehrt: Die Takte 11 und 12 stehen unmissverständlich im notierten Dreiermetrum. Just wenn die rechte Hand von der hemiolischen Unterteilung absieht, übernimmt die linke Hand und fasst die Takte 13 und 14 motivisch zu einem 3/2-Takt zusammen (Bsp. 2).¹⁹

Beispiel 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 4, T. 11–15

2. Eine metrische Crux des Themas bilden die Takte 12 bis 14. Die vorhergegangenen synkopierten *sforzati* evozieren zunächst scheinbar einen um ein Viertel verschobenen 3/4-Takt. Takt 14 klärt die Verhältnisse durch einen mit Phrasierungsbogen und Dynamikgabeln umschriebenen Akzent auf der ersten Zählzeit. Die Distanz zwischen dem *sforzato* in Takt 12 und dem nächsten Schwerpunkt ist sozusagen ›zu lang‹, es entsteht ein virtueller, eingeschobener 4/4-Takt (Bsp. 3). Analoges finden wir in der zweiten Hälfte des Themas ab Takt 29.

Diese Irregularität tritt an mehreren, mit der zitierten Passage korrespondierenden Stellen im Verlauf des Werkes wieder auf. Betrachten wir beispielsweise die letzte Phrase der Variation 27 (Bsp. 4): Ecktöne und Richtungswechsel etablieren dort schon ab Takt 24 die gegenüber dem Taktstrich verschobene Taktmetrik des Themas. Der latente 4/4-Takt er-

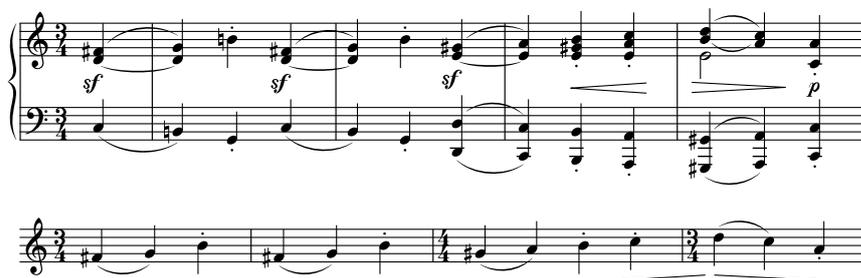
16 Zum Beispiel in Abraham 1967, 7 f.

17 Vgl. Münster 1982, 77.

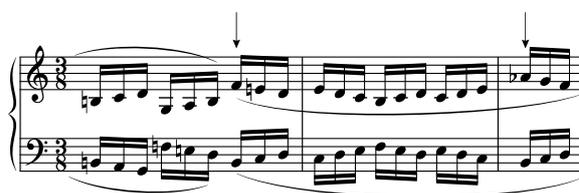
18 Die intrikate Form der Hemiolenbildung in den Variationen 2 und 3 wird uns später näher beschäftigen (vgl. Abschnitt 6 im zweiten Kapitel dieses Textes).

19 Dies ist ein Beispiel der ›direct metrical type A dissonance‹ im Sinne von Harald Krebs: Zwei verschiedenartige Betonungsschemata konkurrieren simultan miteinander (vgl. Krebs 1987, 103).

gibt sich nun zwischen der letzten Zählzeit von Takt 28 und der ersten Zählzeit von Takt 30, beide werden angesprungen und tragen lokale Spitzentöne, sind also analog zum Thema betont.



Beispiel 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Thema, T. 11–14 (oben: Original, unten: unnotierte Fassung)



Beispiel 4: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 27, T. 28–30.1

Denselben latenten 4/4-Takt finden wir in Variation 18. Die in Oktaven geführten Achtelketten ab Takt 9 (mit Auftakt) spinnen zunächst ein äußerst subtiles metrisches Netz: Die auftaktige Hemiole in Takt 7 und 8 (rechte Hand, Bsp. 5a) wiederholt sich in Takt 9 und 10 (Bsp. 5b), indem Takteins und Takt drei des neunten Taktes durch Richtungswechsel betont und mittels der kleinen Sekunde *des*²-*c*² motivisch verklammert sind. Im Folgenden manifestiert sich ein metrisch-motivisches Schema, bei dem jeweils kleine Sekunden als akzentuierter Auftakt einen virtuellen, verschobenen Taktschwerpunkt auf der dritten Zählzeit erzeugen. In Beethovens Skizzen setzt sich das Schema auch in Takt 12 fort (Bsp. 5c).



Beispiel 5: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 18; a. T. 7–8 (rechte Hand); b. 9–16 (rechte Hand); c. T. 9–16 (rechte Hand, Skizze)²⁰

20 Abgedruckt in Kinderman 1987, 181 (›Wittgenstein Sketchbook‹ fol. 3^v, Notensystem 7).

Offensichtlich wollte Beethoven später die in den Skizzen noch erkennbare schlichte sekundweise Motivversetzung des ›Schusterflecks‹ umgehen und ersetzte die kleine Sekunde f^2-e^2 im Auftakt zu Takt 13 durch die Terz gis^2-e^2 . Von Beethovens Skizze ausgehend, ist die Korrespondenz zur Metrik der Takte 12 bis 14 des Themas besonders augenfällig: Die Auftakte der Takte 9 bis 13 tragen dort nicht nur durch ihre melodische Chromatik, sondern auch visuell einen deklamatorischen Akzent; die Balken der Achtelketten sind in der Skizze jeweils vor der dritten Zählzeit durchtrennt, eine Praxis, die im Autograph teilweise und in der Erstaussgabe restlos aufgegeben wurde,²¹ in der aktuellen Urtext-Ausgaben von Henle aber wieder umgesetzt wird. Erst in Takt 14 entsteht durch den lokalen Spitzenton f^3 als Zielpunkt der *tirata defectiva* ein Akzent auf der Takteins, der in Takt 15 aufgegriffen wird und das reguläre Taktschema wiederherstellt. Dadurch entsteht ein zum Thema analoger, nur aus leichten Zählzeiten bestehender Takt 13, dessen metrische Sogwirkung in der erwähnten *tirata* eine rhetorische Entsprechung findet.

Arrau folgt in seiner Einspielung von 1952 dem in der Skizze markierten Betonungsschema und stellt damit eher eine Ausnahmerecheinung dar (Audiobsp. 2a). Regelmäßig sind die metrischen Verstrickungen dieses Oktavunisono kaum zu vernehmen, die Läufe werden dann als beschleunigender Entwicklungsteil des vorherigen Achttakters eher hastig überspielt (etwa bei Yudina 1961 oder Gulda 1970, Audiobsp. 2b und 2c).

Audiobeispiel 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 18, Takt 21–24:

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio02a.mp3

a. Claudio Arrau 1952, *Diabelli Variations*, Archiphon ARC-QU143, ©&© 2013, Track 19, 0:15–0:30;

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio02b.mp3

b. Maria Yudina 1961, *Grand Collection (Volume 2)*, CD Melodia MEL CO 0377, ©&© 2019, CD 4, Track 21, 0:10–0:19;

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio02c.mp3

c. Friedrich Gulda 1970, *Ludwig van Beethoven: Diabelli Variationen*, MPS Records 0300722MSW, ©&© 2016, Track 19, 0:10–0:19

3. Auch der von Münster und Dahlhaus hervorgehobene »Doppelsinn«²² von Variation 1 ist bereits im Thema vorgezeichnet. Im Wesentlichen betreffen Münsters und Dahlhaus' Anmerkungen die Rolle der Taktdrei. Der Achtelauftakt gehört motivisch zweifelsfrei zur Takteins. Die kleinste motivische Einheit (der ›Klangfuß‹) kann nun so gewählt werden, dass die Taktdrei zu einem zwei Viertel umfassenden Auftakt gehört oder dass sie (gleichsam als unbetonte Endung) abtaktig mit der vorangehenden Takteins verbunden ist. Betrachtet man den ersten Achttakter isoliert, so liegt letztere Deutung nahe; betrachtet man die Takte 8 bis 12, so legen Terrassendynamik und Diastematik erstere Lesart nahe (Bsp. 6).

21 Vgl. Beethoven 1823, Variation 18 (Digitalisat des Beethovenhauses Bonn), <https://www.beethoven.de/de/media/view/4608214486220800/scan/23>.

22 Münster 1982, 70 und Dahlhaus 1967b, 20.



Beispiel 6: Beethoven, 33 *Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 1, T. 1–12, zwei alternative motivische Gruppierungen

Neben der Einteilung in Versfüße sieht die klassische Verslehre seit Friedrich Gottlieb Klopstock auch eine Einteilung in sogenannte ›Wortfüße‹ vor, das heißt in semantische Sinneinheiten, deren Betonungsschema nach den aus der Verslehre bekannten Schemata kategorisiert wird.²³ Offensichtlich sind Versmaß und Wortfußrhythmik (in Klopstocks Theorie das Analogon zum Versmaß) im Allgemeinen nicht deckungsgleich. Auf musikalische Metrik übertragen, bedeutet dies, dass ein regelmäßiges äußeres Betonungsschema (z. B. eine Folge leichter und schwerer Schläge) durch Sinnzusammenhänge motivischer Art in eine unregelmäßige Folge musikalischer ›Wortfüße‹ gegliedert sein kann und vice versa. Es konkurrieren also zwei unabhängige Gruppierungskategorien: Die Gruppierung in metrische Sinneinheiten und die Gruppierung in semantische Sinnheiten (Phrasen, Motive etc.). Dass diese Gruppierungen zwar koinzidieren können, aber »zwei verschiedenen Sprachspielen angehören«, konstatiert bereits Neuwirth.²⁴

Mit diesem Instrumentarium ist nun die Problemstellung besser greifbar: Je nach Ziehung der Sinn Grenzen ist Variation 1 als Anapäst (*leicht-leicht-schwer*) oder im Amphibrachys (*leicht-schwer-leicht*) angelegt. Riemann widmet der Verquickung von Metrik (»musikalischem Versfuß«) und Motivik (»musikalischem Wortfuß«) einen Abschnitt,²⁵ dessen Beispiele überraschend nahe an der Variation 1 sind (Abb. 1–2).²⁶



Abbildung 1: Amphibrachys nach Riemann



Abbildung 2: Anapäst nach Riemann

23 Klopstock 1830, 184.

24 Neuwirth 2014, 83, zum Verhältnis von Phrasenstruktur und Metrik vgl. ebd., 83 f.

25 Riemann 1903, 15.

26 Ebd.

Ausgehend von Riemanns Verständnis geht es um die Frage, ob zwischen erstem und drittem Akkord eines Taktes der Variation 1 ein Portamento gedacht werden kann (vgl. die Glissandi bzw. die gestrichelten Linien in Abb. 1 und 2). Vergleicht man in Bezug auf diese Frage die Takte 1 bis 2 und 16 bis 17 der Oberstimme des Themas, so legen die Phrasierungsbögen Diabellis nahe, dass wir es mit einer analogen Verschiebung der Motivgrenzen wie in Variation 1 zu tun haben (Bsp. 7): Die Eröffnungstakte sind motivisch gesehen ein Anapäst, die korrespondierenden Takte 17 bis 18 ein Daktylus; durch den Tonhöhenprung (g^1-d^2) zu Takt 17 hin entsteht ein Bruch, der in Takt 1 erst ein Viertel später für motivische Trennung sorgt (c^2-g^1).²⁷ Dieser Unterschied wird zwar durch die rhythmisch identische Bassstimme nivelliert, in der zunehmend durch voneinander unabhängige Parameter im Sinne einer »thematischen Konfiguration«²⁸ geprägten mittleren und späten Phase in Beethovens Schaffen muss die traditionelle Einheit von Bass und Oberstimme jedoch relativiert werden.

Beispiel 7: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Thema; a. T. 1–2 und b. T. 17–18

Bezeichnenderweise ist Variation 1 darüber hinaus die einzige Variation, die diesen motivischen Aspekt des Themas beibehält:²⁹ Auch hier beginnt die erste Hälfte mit einer Antizipationsfigur, die zweite mit einem einfachen Auftakt (der Tonhöhenprung ist also auch hier verschoben).³⁰

Dahlhaus weist auf eine weitere Verbindung zwischen dem Thema und der doppeldeutigen Motivik in Variation 1 hin:³¹ Er bemerkt, dass die Auftakte zu Takt 1 und 4 im Thema zwar miteinander korrespondieren, aber unterschiedlich lang sind: ein Viertel vor Takt 1 (rechte Hand), zwei Viertel vor Takt 4 (linke Hand). Die Doppeldeutigkeit der Variation 1 (Achtelaufтакт gegen Zweiviertelaufтакт) spiegelt demnach die unterschiedliche Auftaktlänge im Thema wider, aber statt wie dort sukzessiv, erscheinen die verschieden langen Auftakte hier als Superposition zweier plausibler Deutungen simultan.³²

27 »Durch Elision der Achtelfigur des Auftaktes [zu Takt 17] erscheint der Sprung selbst gegenüber dem ersten Teil rhythmisch verschoben und geht jetzt über den Taktstrich.« (Münster 1982, 34)

28 Dahlhaus 1987, 212. In Bezug auf die *Eroica-Variationen* konstatiert Dahlhaus dort: »Dem Zyklus liegt nicht ein geschlossenes Thema, eine fest umrissene melodisch-harmonische ›Bezugsgestalt‹, sondern eine Konfiguration aus prinzipiell voneinander unabhängigen Teilmomenten zugrunde [...]«.

29 Variation 27 weist im Kernsatz eine ähnliche Struktur auf, die jedoch durch auffällige Sprünge in der linken Hand aus dem Fokus gerät.

30 Eine in diesem Kontext bemerkenswerte Eigenschaft der zweiten Variation besteht darin, dass das Verhältnis des Auftaktes zu Takt 1 (Antizipation des c^1) bzw. zu Takt 9 sowie 25 motivisch verkehrt wird: Die Antizipation in Takt 1 fällt weg, dafür sind die beiden Sequenzen in den Takten 9 bis 16 und 25 bis 32 mit höchst lebendigen Formen des Antizipationsmotivs ausgestaltet.

31 Dahlhaus 1967b, 20.

32 Unter diesem Aspekt lohnt sich ein Blick in Variation 14, den Dahlhaus in seinem knappen Text leider nicht unternimmt und der auch hier ausbleiben muss. Es sei nur auf die verschieden langen, rhythmisch wie harmonisch in ständiger Variation befindlichen Auftakte hingewiesen, die das Stück durchziehen und die in einem rascheren Tempo (z. B. bei Horszowski 1951) deutlich hervortreten.

Da ein klärendes Portamento im Sinne Riemanns am Klavier nicht möglich ist, können und müssen sich Interpret*innen zwischen den beiden konfligierenden Deutungen in Variation 1 nicht definitiv entscheiden. Zwei überaus deutliche und konträre Positionen nehmen Igor Levit 2015 und Sviatoslav Richter 1986 ein (Audiobsp. 3): Levit lässt zwischen der Takteins und der Taktdrei durchgehend eine kleine Lücke, sodass jeder virtuelle Ansatz zu einem Riemann'schen Portamento gebrochen wird. Er entscheidet sich also durchgehend für die anapästische Deutung. Richter hingegen bindet die Takteins an die Taktdrei an und verkürzt letztere drastisch, ganz so, als befände sich ein Phrasierungsbogen zwischen Zählzeit 1 und 3 (Bsp. 8).³³ Zusätzlich verschärft er den Achtelauftakt, sodass die Figur  gerafft und als motivische Einheit erscheint. Ab Takt 7 verbreitert Richter dann sowohl den Achtelauftakt als auch Zählzeit 3 und öffnet dadurch Raum für die alternative (von Levit konsequent vertretene) motivische Interpretation.



Beispiel 8: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 1, T. 1, Lesart Sviatoslav Richters (Bogen ergänzt)

Audiobeispiel 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 1, T. 1–8:

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio03a.mp3

a. Igor Levit 2015, *Bach, Beethoven, Rzewski*, Sony Classical 88875140152 (2015), Track 2, 0:00–0:13;

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio03b.mp3

b. Sviatoslav Richter 1986, Sviatoslav Richter in Prague. Beethoven: 33 Diabelli Variations, Op. 120 – Piano Sonata No. 31, Op. 110, Praga Digitals PRD/DSD 350 061 (2012), Track 6, 0:00–0:17

ENTWURF EINER SYSTEMATIK METRISCHER UMDEUTUNGEN IN DEN ›DIABELLI-VARIATIONEN‹

Unter den Mitteln zur Bestimmung metrischer Verhältnisse (Tonhöhe, Tonstärke, Stimmanzahl, Bewegungsrichtung) soll hier nun eine hervorgekehrt werden, die in den ›Diabelli-Variationen‹ von besonderer Bedeutung zu sein scheint. In seinem Text »Zur Rhythmik in Beethovens Diabelli-Variationen« äußert sich Dahlhaus über Variation 25: »Die Takte 12–15 sind ein vergrößertes Abbild der Takte 15–16 [mit Auftakt, Anm. d. Verf.] des Themas. [...] Unzweifelhaft ist also das metrische Schema Leicht-Schwer-Leicht-Schwer, das für die Zählzeiten der Takte 15–16 des Themas gilt, auf die Takte 12–15 der Variation zu übertragen.«³⁴ Offenbar bezieht sich Dahlhaus hier auf die parallel gearteten *cadenze composte* am Ende des jeweils ersten Sechzehntakterts, im Thema in G-Dur, in Variation 25 in a-Moll. Beide umschreiben den Oberstimmenverlauf (b) $\hat{2}$ - $\hat{1}$ - $\hat{7}$ - $\hat{1}$.

33 Siehe auch die instruktive Ausgabe von Bülow (1892, 159), die entsprechende Phrasierungsbögen enthält. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu August Halms metrischer Analyse der Variation 1 im Beitrag von Cosima Linke in dieser Ausgabe.

34 Dahlhaus 1967b, 22.

Ausgehend von der Idee des metrischen »Trägheitsmoments« (siehe oben) ist damit zu rechnen, dass Motiven (oder allgemeiner: Tonhöhenkonstellationen) eine einmal gesetzte metrische Auffassung gewissermaßen anhaftet, sie wird beim zweiten Hören hineingehört. Das spielt einerseits auf taktmetrischer Ebene eine Rolle: Wir hören ein Motiv beim zweiten Mal mit dem Ohr des ersten Hörens. Deutlich wird dieses Phänomen an den beiden kanonischen Variationen 14 und 19: Der Dux setzt auf der leichten, der Comes auf der schweren Zeit ein. Sollten die beiden Stimmen gleich gespielt werden oder sollte die metrische Versetzung hörbar sein? Das Phänomen spielt andererseits auf taktmetrischer Ebene eine Rolle. Einem mit einem leichten Takt assoziierten Motiv wird diese Qualität weiterhin anhaften, es wird jeden Takt, den es ausfüllt, tendenziell metrisch »schwächen«.³⁵ So erklärt sich die motivisch-thematische Paarung von zwei, vier und acht Takten in Periode und Satz, denn dadurch korrespondieren üblicherweise metrisch gleichgestellte Takte motivisch miteinander – sie bilden einen »Kreuzreim«.

Dahlhaus supponiert folglich eine referentielle, auf Korrespondenz beruhende Auffassung metrischer Gliederung und versucht nachzuweisen, wie eng verwoben harmonische Analyse, motivische Genealogie und metrisches Empfinden sind. Die analytischen Implikationen dieser Erkenntnis sind weitreichend. Solche Formen metrischer Einflussnahme sollen hier als *referentielle Metrik* bezeichnet werden. Wenn auf diese Weise also sichtbar wird, dass Korrespondenzen (Tonhöhen, Motive, Akkorde) metrisches Empfinden beeinflussen, und weiter zwischen Taktmetrik und Taktgruppenmetrik unterschieden wird, so können mithilfe der anfangs geschilderten drei Verweisebenen des Variationszyklus sechs wesentliche Kategorien der metrischen Bezugnahme benannt werden (im Fokus liegen dabei vor allem metrische Umdeutungen und daraus resultierende Konfliktbildungen). Der Begriff »extern« bezieht sich hierbei auf Beziehungen zwischen verschiedenen Variationen, der Begriff »intern« auf Beziehungen innerhalb einer Variation:

1. interner taktgruppenmetrischer Konflikt
2. interner taktmetrischer Konflikt
3. Taktgruppenmetrische Unschärfe in der Korrespondenz zum Thema
4. Taktmetrische Unschärfe in der Korrespondenz zum Thema
5. externer taktmetrischer Konflikt
6. externer taktgruppenmetrischer Konflikt.

1. Interner taktgruppenmetrischer Konflikt

Zunächst seien Fälle des *internen taktgruppenmetrischen Konflikts* betrachtet, das heißt: taktgruppenmetrische Umdeutungen, die durch motivische Korrespondenzen innerhalb einer Variation erzeugt werden. Ich beschränke mich hier auf einen einfachen Spezialfall, nämlich die Vertauschung zweier »Klangfüße«, sodass der Kreuzreim (abab), bei dem

35 Es scheint also so etwas wie Signaltöne und -harmonien zu geben. Man denke beispielsweise an die Monte-Sequenz des Themas, die in den meisten Variationen erkennbar bleibt und taktmetrische (auftaktige Dominanthermonien) sowie taktgruppenmetrische (dritter Viertakter eines Sechzehntakters) Implikationen besitzt.

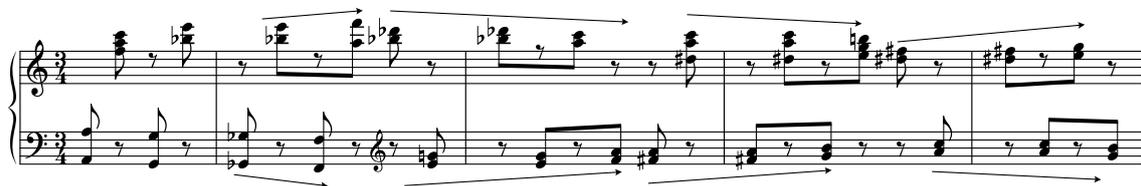
metrisch Gleiches mit Gleichem korrespondiert, zum umarmenden Reim (Spiegelreim) mit dem Schema *abba* wird.³⁶

›Klangfuß‹ mag hier im ursprünglichen, rhythmischen Sinne, darüber hinaus jedoch – unterstellt wird ja gerade, dass Motivik und Metrik enger verwoben sind als traditionell angenommen – auch motivisch verstanden werden, wie das folgende Beispiel demonstriert (Bsp. 9). Die beiden äußeren und die beiden inneren Takte dieses durch Motivik und Staccato-Artikulation klar von seiner Umgebung abgehobenen Viertakters korrespondieren jeweils motivisch miteinander (Dreiklangsbrechung in den äußeren, Kleintert- und nachschlagendes Walzer-Motiv in den inneren Takten); die motivische Korrespondenz zieht eine metrische nach sich, sodass sich je nach metrischer Auffassung des vorhergehenden Achttakters die Folge *Schwer-Leicht-Leicht-Schwer* oder *Leicht-Schwer-Schwer-Leicht* ergibt.



Beispiel 9: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 10, T. 41–44, rechte Hand

Ein ähnliches Schema weisen die Takte 25 bis 28 der Variation 2 auf (Bsp. 10). Die rhythmische Korrespondenz der Takte 25 und 27 bzw. 26 und 28 wird von der diastematischen Korrespondenz der Takte 25 und 28 bzw. 26 und 27 überlagert, welche sich einerseits in den Bewegungsrichtungen äußert (konvergente gegen divergente Außenstimmen), andererseits von dem verbindenden Sekundzug *des³-c³-h²* in der Oberstimme bzw. *e¹-f¹-fis¹-g¹* in der Unterstimme verstärkt wird.



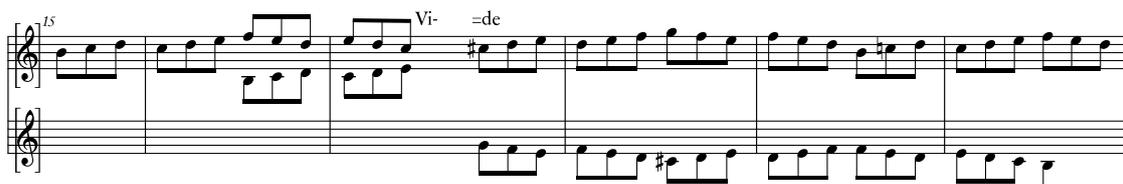
Beispiel 10: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 2, T. 25–28 (mit Auftakt)

Wie bewusst Beethoven die Überlagerung zweier verschiedener Korrespondenzmuster (Reimschemata) zur musikalischen – und genauer: takt(gruppen-)metrischen – Belebung nutzt, zeigt die Genese der Variation 26. Das Skizzenblatt Paris 77B MS fol 1r enthält folgenden Eintrag (Bsp. 11). Die hier skizzierten Takte 9 bis 13 korrespondieren mit dem ›Schusterfleck‹ des Themas. Die sekundweise steigende Sequenz vermeidet Beethoven während des gesamten Zyklus mit erstaunlichem Erfolg³⁷ (man beachte etwa die harmo-

36 Inwiefern Beethoven sich in op. 120 jenseits der metrischen Umdeutung für Spiegelsymmetrien interessiert hat, wäre an anderer Stelle zu erörtern. Hinweise darauf finden sich in den häufigen diastematischen Krebs- und Umkehrungsgestalten (vgl. Münster 1982, 46–48 und 97).

37 Eine Ausnahme, die in diesem Falle tatsächlich die Regel bestätigt, bildet die Variation 19: Die Monte-Sequenz ist hier insofern potenziert, als Fundamentalschritt der Harmonik und Oberstimme zusammenfallen. Beethovens Skizzen belegen jedoch auch hier eine anfänglich erzwungene Gegenbewegung in den Außenstimmen (vgl. Kinderman 1987, 32), die später offenbar zugunsten dieser karikativen harmonischen Dopplung der Oberstimmenkontur fallengelassen wurde.

nisch kühnen Mittel, die er in den Takten 9 bis 16 der Variation 15 zur Einführung der Gegenbewegung in Kauf nimmt).



Beispiel 11: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 26, T. 9–13 (Skizze Skizzenblatt Paris 77B MS fol 1r)³⁸

In der in Beispiel 11 wiedergegebenen Skizze bilden die Takte 9 bis 13 der Variation 26 eine auffallend unverschleierte – wenngleich im Vergleich zu Diabellis Thema transponierte – Monte-Sequenz.³⁹ In der Endfassung schien diese ›quadratische‹ Symmetrie Beethoven gestört zu haben, denn die melodische Monte-Sequenz, die dem Reimschema abab folgt, konterkariert er mit einem Spiegelreim in den Oktavlagen der Motive (Bsp. 12).

Kreuzreim:	Motiv A	Motiv B	Motiv A	Motiv B
Spiegelreim:	tiefe Lage (A)	hohe Lage (B)	hohe Lage (B)	tiefe Lage (A)

Beispiel 12: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 26, T. 9–12, rechte Hand

Ein ähnliches Bild ergibt sich in den beiden folgenden Variationen: Wie in Variation 26 ist die Monte-Sequenz auch in Variation 27 (T. 25–28) harmonisch intakt, wird jedoch von einem motivischen Spiegelreim durchkreuzt, der sich in diesem Fall aus der Abfolge von aufwärts- und abwärtsgerichteten Figuren in linker und rechter Hand ergibt. Im Vergleich zu Variation 26 ist hier zusätzlich das Tongeschlecht spiegelsymmetrisch angeordnet: F-Dur - f-Moll - g-Moll - G-Dur (Bsp. 13).

Richtung (rechte Hand):	Auf	Ab	Ab	Auf
Tongeschlecht:	Dur	Moll	Moll	Dur

Beispiel 13: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 27, T. 24–28

Variation 28 arbeitet in den ersten 12 Takten mit zwei Varianten desselben Motivs (vgl. Abschnitt 6): eine steigende und eine fallende. Hörende werden den Wechsel dieser beiden Motivvarianten als Alternation schwerer und leichter Takte interpretieren. Das einmal gewählte Muster wird jedoch im vierten und achten Takt durchkreuzt, indem die Reihen-

38 Abgebildet in Kinderman 1987, 39.

39 Als Monte-Sequenz wird gemeinhin ein häufig halbschlüssig endender sekundweiser Quartstieg bezeichnet, in der Regel auf den Stufen ›I-IV | II-V‹ in Dur.

folge der Glieder vertauscht wird. So entsteht zwangsläufig eine *leicht-leicht-* bzw. *schwer-schwer-*Folge in den Takten 5 und 9. Es zeigt sich demnach, dass die drei Variationen 26, 27 und 28 jenseits der von Kinderman aufgezeigten Beschleunigungslogik⁴⁰ auch einen strukturellen Zusammenhang aufweisen.

Das Mittel des Spiegelreims als metrische Verkehrung findet sich auch auf rein harmonischer Ebene; ein einfaches Beispiel bilden die ersten acht Takte der Variation 15: Im ersten Viertakter stehen auf den (nach Wiehmayer) ›schweren‹ Takten 1 und 3 C-Dur-Grundakkorde, auf den ›leichten‹ Takten 2 und 4 G-Dur-Sextakkorde (mit *dis* als chromatisch erhöhter Mittelstimme). Dieses Schema wird im zweiten Viertakter ins Gegenteil verkehrt (C-Dur-Grundakkord auf den leichten, G-Dur-Sextakkord auf den schweren Takten in den Takten 5–7), sodass sich in den Takten 5 und 6 kurzfristig eine Art metrisches Vakuum bildet. Dieser Effekt ist unabhängig von der Frage, ob Takt 1 und 3 oder Takt 2 und 4 als schwer bzw. ob dominante oder tonikale Harmonien als schwer oder leicht empfunden werden – denn verkehrt werden die Verhältnisse in jedem Fall. Es ergibt sich folglich das harmonische Schema abab-baba(b), der Spiegelreim verklammert also die beiden Viertakter miteinander.

Auch auf rein melodischer Ebene finden sich gehäuft Spiegelreime, sie werden dort aber höchstens taktmetrisch wirksam und gehören daher nicht in diese Kategorie. Exemplarisch seien hier dennoch die spiegelsymmetrische Anordnung melodischer Glieder in den Takten 4 bis 6 von Variation 16 (Oberstimme) und den Takten 8 bis 10 von Variation 18 (jeweils dritte und erste Zählzeit) genannt.

2. Interner taktmetrischer Konflikt

Interne taktmetrische Konflikte liegen dann vor, wenn Material im Verlauf einer Variation taktmetrisch verschoben erscheint. Dadurch treten zwei metrische Lesarten miteinander in Konflikt, nämlich die initiale, am Material gewissermaßen haftende, und die sekundäre, umgedeutete. Ein einfaches Beispiel findet sich in Variation 10. Die Takte 13 bis 15 und 45 bis 48 korrespondieren jeweils mit den Schlusstakten des ersten Sechzehntakters im Thema. Beide Passagen arbeiten mit demselben Dreitonmotiv, das beim zweiten Mal taktmetrisch versetzt erscheint (Bsp. 14). Dies ist Teil einer größer angelegten Tendenz in Variation 10, die zweite Hälfte gegenüber der ersten metrisch zu verschleiern. Man vergleiche zum Beispiel die Basslinie der Takte 1 bis 8 und 33 bis 41: Der fehlende Auftakt vor Takt 37 wirkt in einem derart diffusen metrischen Umfeld zusätzlich destabilisierend.

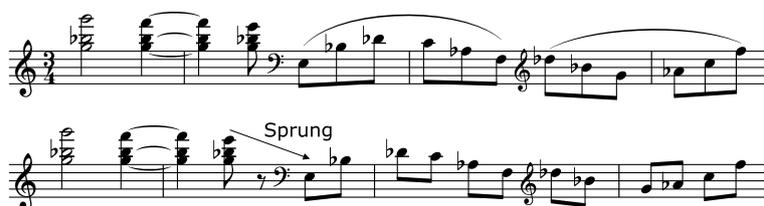


Beispiel 14: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 10; a. T. 13–15 und b. T. 45–48, jeweils rechte Hand

Variation 18 liefert ein ähnliches Bild: Spätestens ab Takt 3 ist das notierte Metrum zunächst unzweideutig etabliert, jede Phrase beginnt zudem mit einem Zweiachtelauftakt. Die so erzeugte Erwartungshaltung wird in der zweiten Hälfte gezielt konterkariert: Zunächst fällt auf, dass sich zu der ternären Metrik erst eine hemiolische (T. 19–20 und 23–24),

40 Vgl. Kinderman 1987, 113.

dann eine duolische (ab Takt 25) hinzugesellt. Auch mit der regelmäßigen Phrasengestaltung wird gebrochen: Die mit den Takten 8 bis 15 korrespondierenden Achtelketten beginnen in Takt 24 mit einem Dreiachtel- statt des erwarteten Zweiachtelauftakts.⁴¹ Durch den über drei Oktaven reichenden Sprung in der rechten Hand ist – je nach Tempo – durchaus mit einem um eine Achtel verspäteten Einsatz des Auftakts zu rechnen, wodurch der erwartete Zweiachtelauftakt scheinbar bestätigt wird, etwa wie in Beispiel 15 gezeigt.



Beispiel 15: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 18, T. 23–26 (oben: Original, unten: unnotierte Fassung)

Die Spitzentöne *des*¹ und *des*² machen diese Interpretation zusätzlich plausibel, denn sie würden so im Vergleich zum Original auf schwerere Zählzeiten fallen. Erst im Verlauf des 26. Taktes muss sich das Gehör korrigieren und die notierte Metrik unterstellen. Eine naheliegende Möglichkeit, die durch den Sprung produzierte Pause zu vermeiden, ergibt sich, indem die linke Hand die erste Achtel des Auftakts übernimmt – ein Trick, den Alfred Brendel nutzt, Horszowski (1982) und Anderszewski (2000) jedoch mit einem geschickten *Ritardando* im vorherigen Takt zu umgehen wissen (Videobsp. 1). Die Frage nach der Angemessenheit dieser Aufteilung ist ähnlich müßig wie die entsprechenden Spekulationen über den Beginn von Beethovens ›Hammerklavier-Sonate‹ op. 106: Ob Beethoven die durch den Sprung hervorgerufene irrationale Pause und die dadurch in Verbindung mit der etablierten Motivik erzeugte kurzzeitige metrische Verwirrung oder den unmittelbaren motivischen Kontrast von Zweiachtel- und Dreiachtelauftakt im Sinn hatte, muss offenbleiben.

Videobeispiel 1: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 18, T. 17–32:

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Video01a.mp4

a. Alfred Brendel, unbekannter Live-Mitschnitt (<https://www.youtube.com/watch?v=hTmQU4jEglw>, 22:49–23:15);

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Video01b.mp4

b. Mieczysław Horszowski 1982, Live-Mitschnitt, Triest (https://www.youtube.com/watch?v=GjDRxvH_HGQ&t=640s, 29:46–30:20);

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Video01c.mp4

c. Piotr Anderszewski 2000, Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaingeon, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9, ©&© 2004, 49:17–49:54

41 Ein Spiel mit verschiedenen langen Auftakten konstatiert bereits Dahlhaus (1967b, 20).

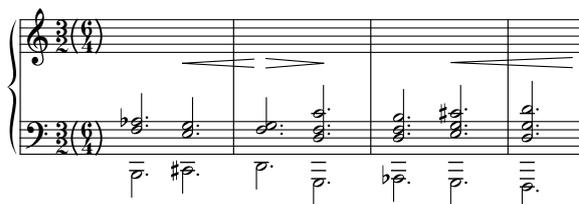
3. Taktgruppenmetrische Unschärfe in der Korrespondenz zum Thema

In dieser Kategorie bewegt sich Dahlhaus mit seinen den hier vorgestellten Überlegungen zugrundeliegenden Bemerkungen zu den Takten 12 bis 15 der Variation 25 (siehe oben). Auch Münster weist – in anderer Terminologie – auf zwei solche Fälle hin, die hier kurz wiedergegeben seien: In Variation 2 findet sich in Takt 24 eine eindeutige Allusion an die erst auftaktig zum Folgetakt 25 zu erwartende Tonfolge *b-a* im Bass (Bsp. 16).



Beispiel 16: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 2, T. 24 (Ausschnitt)

Dieses zwei Viertel zu früh erscheinende Signalintervall suggeriert einerseits einen taktmetrischen Schwerpunkt auf *a*, andererseits einen taktgruppenmetrischen Schwerpunkt auf Takt 24, der tatsächlich aber erst auf dem Folgetakt liegt.⁴² Zwei Takte verspätet hingegen sieht Münster den Wechsel zur Dominante im ersten Halbsatz von Variation 20 (Bsp. 17); mit Recht argumentiert er: »Die kanonische Nachahmung, die als Oberstimme das Ohr stärker trifft, scheint den [harmonischen] Wechsel [zur Dominante] in den T. 7 zu verlegen, was nicht nur durch den Leittonschritt *cis-d* bedingt ist, sondern auch durch die wesentliche [sic] stärkere harmonische Ausprägung der Dominante in T. 7.«⁴³



Beispiel 17: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 20, T. 4–7

Über die Signaltöne in den beiden Beispielen Münsters hinaus nutzt Beethoven die vergleichsweise reichhaltige Harmonik des Themas, um Signalharmonien gezielt als (taktgruppen-)metrische Orientierungs- und Desorientierungspunkte zu etablieren, wie beispielsweise die Montesequenz ab Takt 9 oder die Wendung nach a-Moll am Ende der Montesequenz ab Takt 12. Letztere erscheint in mehreren Variationen einige Takte verfrüht, wie die folgenden Beispiele zeigen:⁴⁴

- a) Variation 4, Takte 8–9: Die obere Wechselnote e^2-f^2 evoziert eine zwischen F-Dur und a-Moll changierende Harmonik.
- b) Variation 10, Takte 10–16: Hier ist die vorherige Monte-Sequenz vollständig elidiert, die darauffolgende kadenzierende G-Dur-Passage (T. 12–16) ist doppelt so lang wie im Thema (T. 15–16).

42 Münster 1982, 72 f.

43 Ebd., 118.

44 Auf einige Fälle weist bereits Münster hin (ebd., 100).

- c) Variation 12, Takte 9–16: Hier ist das a-Moll-Sequenzglied um einen Takt verlängert, das vorhergehende G-Dur-Sequenzglied dafür um einen Takt verkürzt, die Harmonien sind also zwei Takte F-Dur, ein Takt G-Dur, drei Takte a-Moll und zwei Takte G-Dur (Kadenz).
- d) Variation 13, Takte 9–11: Die Oberstimme dieser ›schweren‹ Taktgruppe (Takt 9–11) verweist hier deutlich auf den halbschweren Takt 13 des Themas.
- e) Variation 28, Takte 10–12: Zuvor (ab Takt 8) sind die Glieder der Monte-Sequenz halbiert (bzw. die im Thema angelegten Wiederholungen elidiert). Die so fehlenden zwei Takte werden durch eine zweitaktige Codetta in der Kadenz nach G-Dur kompensiert.

Legt man Dahlhaus' Standard an, dass nämlich motivisch-harmonische Korrespondenz auch metrische Korrespondenz nach sich zieht, so entstehen in all diesen Fällen taktgruppenmetrische Verschiebungen – entweder und je nach Beobachtungsebene Verwechslungen von leicht und schwer oder halbschwer und schwer.⁴⁵

4. Taktmetrische Unschärfe in der Korrespondenz zum Thema

Im Kapitel »Con alcune licenze« seiner Beethoven-Monographie bemerkt Dahlhaus über die Fuge aus op. 106: »Die seltsamste Manipulation, der Beethoven das [Fugen-]Thema unterwirft, besteht allerdings [...] in einer emphatischen Verlagerung im Takt.«⁴⁶ Es stellt sich heraus, dass das Fugenthema im 3/4-Takt auf allen drei Zählzeiten beginnend zu finden ist, ein Phänomen, das weit über die zeitgenössische Fugenpraxis hinausgeht.

Nicht weniger radikal behandelt Beethoven die taktmetrische Einbettung thematischer Korrespondenzen in op. 120. Die Mehrzahl der Variationen behält den Viertelauftakt des Themas bei – lediglich die Variationen 22, 23 und 29 sind alle formal auftaktig. Nichtsdestotrotz bilden etliche Variationen kaum Kriterien aus, diesen notierten Auftakt auch musikalisch wirksam zu machen, und schaffen so gleich zu Beginn taktmetrische Unklarheiten (vgl. die Variationen 2, 9, 10, 12, 14, 15, 20, 21, 26, 28, 30; die Liste lässt sich je nach metrischem Empfinden verkürzen oder verlängern). Exemplarisch sei an Variation 15 aufgezeigt, wie motivische Themenkorrespondenz und Taktmetrik interagieren können.

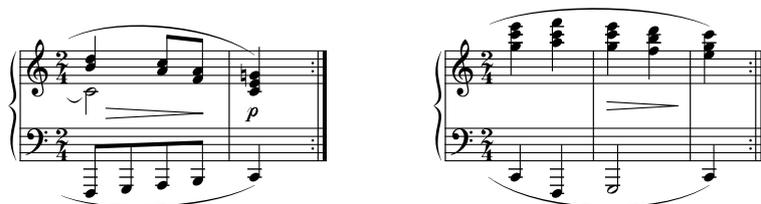
Wie William Kinderman bemerkt, sind die im ursprünglichen Entwurf Beethovens aus dem Jahr 1819 nicht enthaltenen Variationen 1, 15 und 25 die einzigen, die melodisch-motivische Korrespondenzen zum Thema in Originallage (rechte Hand zu Beginn: c^2-g^1 , danach Repetitionen auf g^1) enthalten.⁴⁷ Die Assoziation der Variation 15 mit dem Thema ist damit einerseits besonders stark, andererseits führt sie metrisch gesehen in die Irre. Zunächst scheint der Klangfuß eine klare anapästische Einordnung zu erlauben: Das betonte g^1 in Takt 1 ist länger als die beiden auftaktigen Achtel. Diese Deutung wird jedoch einerseits durch den lokalen melodischen Höhepunkt c^2 am Beginn des Auftaktes konterkariert, andererseits durch die motivische Referenz an die schwere Takteins des Themas, die zur Taktzwei hin denselben Sprung c^2-g^1 ausführt.

45 Die Begriffe ›halbschwer‹ und ›halbleicht‹ sind immer dann angemessen, wenn mehrere metrische Ebenen (Mury Yeston spricht hier von ›strata‹, vgl. Yeston 1979, 39) interagieren: Koinzidieren beide Ebenen in einem schweren (leichten) Schlag, so bleibt er schwer (leicht). Fällt ein schwerer Schlag der schnelleren Ebene mit einem leichten Schlag der langsameren Ebene zusammen, so heißt der Schlag ›halbschwer‹.

46 Dahlhaus 1987, 265.

47 Vgl. Kinderman 1987, 72 f.

Diese zunächst leichte Verunsicherung auf Viertelebene wird übertroffen von der Schwierigkeit, die Taktgruppen in leichte und schwere Takte zu unterteilen; Wiehmayers ›Schwer-Leicht-Postulat‹ scheint hier ebenso (un-)angemessen wie Riemanns Gegenentwurf. Auf die im Spiegelreim angeordnete Harmonik des ersten Achttakters wurde bereits hingewiesen. Die Schlüsse der beiden Sechzehntakter scheinen dann zunächst klar Wiehmayers Schema zu entsprechen, Melodik und Dynamik phrasieren zum ›schwachen‹ 16. bzw. 32. Takt hin ab (Bsp. 18).



Beispiel 18: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 15; a. T. 15–16 und b. T. 30–32

Ab Takt 17 schlägt das Pendel jedoch um: Die fallende Metrik der Takte 15 und 16 weicht einer eindeutig steigenden (also Riemann'schen) Taktgruppenmetrik; dieser Wechsel resultiert in zwei aufeinanderfolgenden schwachen Takten 16 und 17 sowie zwei aufeinanderfolgenden starken Takten 24 und 25, Riemann nennt letzteres Phänomen »Überbietung«.⁴⁸

Erwartet man den Sprung c^2-g^1 grundsätzlich wie im Thema auf der schweren Zeit, so wirken auch die Anfänge der Variationen 5, 33 und 20 taktmetrisch verschoben (Bsp. 19); anders als in den Variationen 3, 19 und 25, die das im Thema schwache g^1 zwar ebenso auf der starken Zeit bringen, gibt es hier keine Hinweise auf die auftaktige Metrik wie etwa neu eintretende Stimmen (Variationen 3 und 19) oder Dissonanzbildungen auf der schweren Taktheits (Variation 25).



Beispiel 19: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, a. Beginn der Variation 5 (linke Hand); b. Variation 20 (linke Hand); c. Variation 33 (rechte Hand)

In Variation 33 wird die um ein Viertel verschobene Deutung zusätzlich durch den Harmoniewechsel zur Dominante auf die Takt drei des zweiten Takts sowie das im Vergleich zum Thema um ein Viertel⁴⁹ verfrühte, eben jenen Harmoniewechsel markierende cis^3 bestätigt. Erst die unzweideutige Themenreferenz in Takt 5, gepaart mit auf die Taktheits hinführenden Dynamikgabeln, macht das notierte Metrum unmissverständlich deutlich.

48 Riemann 1903, 145.

49 Man beachte das Taktverhältnis 2:1 zwischen Thema und dem ersten Viertakter der Variation 33, sodass Takt 2 in Variation 33 dem vierten Takt im Thema entspricht.

5. Externer taktgruppenmetrischer Konflikt

Zwischen unscharfer Themenkorrespondenz und externer Konfliktbildung liegt ein Phänomen, auf das Münster hingewiesen hat.⁵⁰ Die Variationen 3, 4 und 12 besitzen in ihrer zweiten Hälfte Begleitfiguren im Bassregister, die den stehenden $C^{(7)}$ -Akkord des Themas (T. 21–25) umschreiben. Der Beginn dieser Figuration steht jedoch jeweils an verschiedenen taktgruppenmetrischen Positionen: In Variation 2 in Takt 20.3; in Variation 4 in Takt 20 mit Auftakt und in Variation 12 in Takt 23 (hier verschränkt sich die Monte-Sequenz der folgenden Takte mit dem vorhergehenden stehenden Akkord).

Ein weiterer, höchst subtiler Fall taktgruppenmetrischer Umdeutung findet sich in der fast wörtlichen Entsprechung der Takte 9 bis 16 der Variation 15 und der Takte 25 bis 32 der Variation 20; nur aus größtmöglicher Ferne betrachtet, entsteht hier eine Umdeutung: Nicht auf der Ebene einzelner Takte oder Gruppen von zwei oder vier Takten, sondern erst bei der Einteilung aller vier Achttakter (im Sinne eines Hypermeters) entsteht hier ein externer metrischer Konflikt, indem der schwächste (der vierte) und der zweitschwächste (der zweite) ihre Position tauschen.

6. Externer taktmetrischer Konflikt

Neben den verschiedenen metrischen Stellungen des Themasauftakts, die in der hier gewählten Kategorisierung in die Unschärfen einer Korrespondenz zum Thema fallen, aber ähnlich gut in die Kategorie der externen taktmetrischen Konflikte passen (Erscheinungsformen des Eröffnungsmotivs beeinflussen sich gegenseitig in ihrer metrischen Wirkung), existieren auch motivisch-metrische Irritationen zwischen Variationen, die mit dem Thema nur noch wenig gemein haben, also Bezugnahmen ausschließlich zwischen Variationen bilden.

Ein Beispiel liefert das Motiv $b^1-a^1-e^1-f^1$, dem wir bereits im Kontext spiegelsymmetrischer Anordnungen begegnet sind (vgl. oben, Abschnitt 1): Die als Verschmelzung von Bass- und Oberstimme der Takte 9 und 10 des Themas gewonnene Tonfolge erscheint in Variation 16 an korrespondierender Stelle (T. 5) auftaktig (Bsp. 20). Das den Beginn der Monte-Sequenz signalisierende Intervall e^1-f^1 führt hier – anders als im Thema – zur Taktmitte hin und bewirkt daher eine lokal begrenzte taktmetrische Unschärfe in der Themenkorrespondenz (vgl. oben, Abschnitt 4), der Einsatz der Monte-Sequenz wirkt so um einen halben Takt verspätet.



Beispiel 20: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 16, T. 4–6

Variation 28 bildet nun eine ›Apotheose‹ dieses Motivs, die gesamte erste Hälfte besteht aus Streckungen, Stauchungen und (Teil-)Umkehrungen desselben. Auch an der mit Takt 9 korrespondierenden Stelle finden wir das Motiv in derselben Lage, jedoch im Ver-

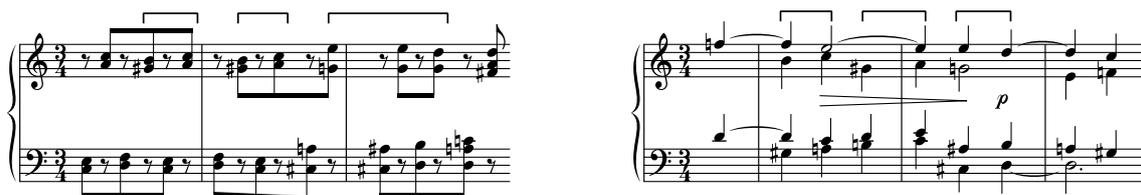
50 Münster 1987, 102.

gleich zu Variation 16 nicht nur diminuiert, sondern metrisch verschoben: Schwerpunkte sind nun auf e^1 und c^2 (Bsp. 21), in Variation 16 hingegen auf a^1 und g^1 .



Beispiel 21: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 28, T. 8–10

Eine höchst subtile Form der Verstrickung von externer referentieller Metrik und Themenkorrespondenz bilden die Variationen 2 und 3. Die Takte 13 und 14 der Variation 3 sind eine komprimierte Variante der Takte 13 bis 15 der Variation 2 (Bsp. 22).



Beispiel 22: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, a. Variation 2, T. 13–15 (links) und b. Variation 3, T. 13–15 (mit Auftakt, rechts)

Die miteinander korrespondierenden Akkorde sind jedoch metrisch verschoben, sodass spätestens der exponierte alterierte Doppeldominantakkord in Takt 14 von Variation 3 entgegen seiner Position auf der Taktzwei einen metrischen Akzent erhält, da er zuvor (und gemäß seinem harmonischen Gewicht) auf der Takteins steht. Gleichzeitig ist die Basslinie der Takte 13 und 14 von Variation 3 mit der Oberstimme der entsprechenden Takte im Thema identisch, allerdings um ein Viertel verspätet. Die Korrespondenz bricht just vor dem neuralgischen Ton d , der im Thema akzentuiert ist und damit den deklamatorischen und metrischen Akzent wieder in Einklang bringt, ab, jedoch ersetzt Beethoven den verlorenen deklamatorischen Akzent durch den referentiell-metrischen Akzent des Doppeldominantklangs. Die metrisch-rhythmischen Verhältnisse der Takte 12 bis 14 des Themas, die oben bereits Gegenstand waren, sind folglich um ein Viertel versetzt reproduziert; die so entstandene metrische Spannung überträgt sich auf die motivisch im Verbund mit Variation 3 stehende Variation 2.

Die Liste referentieller metrischer Umdeutungen ließe sich beliebig verlängern. Dieser erste Überblick offenbart jedoch, welches Maß an Komplexität derartige Betrachtungen freisetzen können – eine Komplexität, die in Anbetracht der äußerst anspruchsvollen Konzeption Beethovens notwendig ist und auch für die klangliche Deutung produktiv sein kann. Für Interpret*innen ergibt sich in dieser Perspektive die besondere Herausforderung, verschiedene metrische Deutungen gleichzeitig hörbar zu machen – eine Paradoxie, die beispielsweise durch verschiedene Gestaltung der wiederholten Teile entschärft werden kann.⁵¹ Aus etlichen Aufnahmen der ›Diabelli-Variationen‹ wurden hier einige wenige exemplarisch herausgegriffen, nicht nur aufgrund ihrer besonderen Quali-

51 Vgl. Anm. 15.

tät und Verfügbarkeit, sondern vor allem aufgrund ihrer mitunter sehr klaren Stellungnahme zu den erörterten metrischen Schwierigkeiten dieses Zyklus. Die Umsetzung von Konfliktmetrik in der musikalischen Praxis kann dabei natürlich an Reiz gewinnen, wenn die Interpretation mehrdeutiger Passagen weniger eindeutig ausfällt und Hörer*innen gezielt in Unklarheit über Beethovens Absichten lässt.

Literatur

- Abraham, Lars Ulrich (1967), »Trivialität und Persiflage in Beethovens Diabelli Variationen?«, in: *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts*, hg. von Rudolf Stephan, Berlin: Merseburger, 7–17.
- Beethoven, Ludwig van (1823), *33 Veränderungen über einen Walzer für das Piano-Forte*, Erstdruck, Wien: Cappi & Diabelli.
- Bülow, Hans von (Hg.) (1892), *Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke*, Abt. III, Bd. 5: *Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven*, Fünfter Band: *Beethovens Werke für Piano solo von op. 53 an in kritischer und instruktiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen für Lehrende und Lernende*. Zweiter Teil [1872], Stuttgart und Berlin: Cotta.
- Dahlhaus, Carl (1967a), »Was ist musikalischer Rhythmus?«, in: *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts*, hg. von Rudolf Stephan, Berlin: Merseburger, 16–22.
- Dahlhaus, Carl (1967b), »Zur Rhythmik in Beethovens Diabelli-Variationen«, in: *Neue Wege der musikalischen Analyse. Acht Beiträge von Lars Ulrich Abraham, Jürg Baur, Carl Dahlhaus, Harald Kaufmann und Rudolf Stephan*, hg. von Rudolf Stephan, Berlin: Merseburger, 18–22.
- Dahlhaus, Carl (1987), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Henneberg, Gudrun (1974), *Theorien zur Rhythmik und Metrik*, Tutzing: Schneider.
- Ito, Aya (2006), *Studien zur Metrik Beethovens*, Karlsruhe: Lang.
- Kinderman, William (1987), *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford: Clarendon Press.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1830), »Vom deutschen Hexameter« [1779], in: *Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften*, Bd. 3, hg. von August Leberecht Back und Albert Richard Constantin Spindler, Leipzig: Fleischer, 65–220.
- Krebs, Harald (1987), »Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance«, *Journal of Music Theory* 31/1, 99–120.
- Mirka, Danuta (2009), *Metric Manipulations in Haydn and Mozart*, New York: Oxford University Press.
- Münster, Arnold (1982), *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*, München: Henle.
- Neuwirth, Markus (2014), »Einführung in die taktgruppenmetrische Analyse«, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichte, Methoden*, hg. von Felix Diergarten, Laaber: Laaber, 75–93.
- Riemann, Hugo (1903), *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Uhde, Jürgen (1980), *Beethovens Klaviermusik*, Bd. 1: *Klavierstücke und Variationen* [1968], 2. Auflage, Stuttgart: Reclam.

Yeston, Maury (1976), *The Stratification of Musical Rhythm*, London: Yale University Press.

Diskographie

Anderszewski, Piotr (2000), *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaïgeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9 (2004).

Arrau, Claudio (1952), *Diabelli Variations*, Archiphon ARC-WU143 (2013).

Barenboim, Daniel (1991), *Beethoven: Diabelli Variations, Op. 120*, Erato D 104 960 (1994).

Buchbinder, Rudolf (1973), *Diabelli's Waltz: The Complete Variations*, Warner Classics 0190295317492 (2020).

Brendel, Alfred (o. J.), unbekannter Live-Mitschnitt, <https://www.youtube.com/watch?v=hTmQU4jEglw>.

Gulda, Friedrich (1970), *Ludwig van Beethoven: Diabelli Variationen*, MPS Records 0300722MSW (2016).

Horszowski, Mieczysław (1951), *Beethoven: Diabelli Variations*, Vox Legends CDX 5511 (1993).

Horszowski, Mieczysław (1982), Live-Mitschnitt, Triest, https://www.youtube.com/watch?v=GJdRxvH_HGQ&t=640s.

Levit, Igor (2015), *Bach, Beethoven, Rzewski*, Sony Classical 88875140152 (2015).

Richter, Sviatoslav (1986), *Sviatoslav Richter in Prague. Beethoven: 33 Diabelli Variations, Op. 120 – Piano Sonata No. 31, Op. 110*, Praga Digitals PRD/DSD 350 061 (2012).

Serkin, Rudolph (1957), *Beethoven: Diabelli-Variations – Bagatelles Op. 119 – Fantasy Op. 77*, Sony Classical 5128662 (2002).

Yudina, Maria (1961), *The Legacy of Maria Yudina Volume 1. Beethoven: Eroica Variations – 33 Diabelli Variations*, Vista Vera VVCD-00069 (2004).

© 2021 Jakob Raab (jakobrx@live.de)

Hochschule für Musik Karlsruhe [University of Music Karlsruhe]

Raab, Jakob (2021), »Die schiefe Folie. Komplexität zwischen Metrik und Performance in Beethovens ›Diabelli-Variationen‹« [“The Crooked Foil: Complex Relations between Meter and Performance in Beethoven’s ‘Diabelli Variations’”], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 18/Sonderausgabe [Special Issue]: Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 229–252. <https://doi.org/10.31751/1127>

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: 28/02/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 07/11/2021