

Das Große und das Kleine

Tempowahl und andere Entscheidungen in der Interpretationspraxis von Schuberts *Winterreise*

Bartolo Musil

Die umfangreichen vom Forschungsprojekt PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*, Graz 2017–20) vorgelegten Messdaten sowie die darauf basierenden Untersuchungen zeichnen ein differenziertes Bild von Interpretationsstrategien in Aufnahmen und Aufführungen der *Winterreise* von Franz Schubert, insbesondere was die Tempowahl betrifft. Tempi und andere Interpretationsentscheidungen haben einerseits konzeptionelle Grundlagen – sowohl in rein musikalischer als auch in ›theatral‹-narrativer Hinsicht – und unterliegen andererseits vielfachen praktisch-physiologischen Bedingtheiten, die vom künstlerischen Profil und der Tagesverfassung der Interpret*innen bis hin zur Raum- und Instrumentenwahl reichen. Im Falle der *Winterreise* kann der interpretatorische Fokus zwischen Einzellied und Gesamtzyklus oszillieren, und so kann eine weitere Trennlinie gezogen werden zwischen bedingenden Faktoren, die sich auf einzelne Lieder, und solchen, die sich auf den Zyklus als ganzen auswirken. Der vorliegende Aufsatz setzt diese praktischen Erwägungen in Relation zu den Forschungsergebnissen von PETAL und stellt am Ende die Frage, ob es so etwas wie ein ›subjektives Tempo‹ gibt.

The substantial measuring data presented by the PETAL research project (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*, Graz, 2017–20), as well as studies based on them, draw a varied picture of performance strategies in recordings and performances of Franz Schubert's *Winterreise* – especially concerning the choice of tempo. On the one hand, tempi and other interpretative choices are based on conceptional considerations – either purely musical or related to a “theatrical” narration. On the other hand, they are shaped by practical and physiological circumstances ranging from the artistic profile of the performers and their condition on the day of performance to the choice of venue and instrument. In the case of *Winterreise*, the performers' focus may oscillate between the single song and the cycle as a whole; consequently, an additional dividing line can be drawn between determining factors affecting particular songs and those that have an impact on the entire cycle. The present article puts practice-related considerations in context of the research findings by PETAL and concludes by posing the question if there is such a thing as a “subjective tempo.”

Schlagworte/Keywords: Aufführungspraxis; Franz Schubert; performance practice; subjective tempo; subjektives Tempo; tempo choice; Tempowahl; Winterreise

Der Zyklus *Winterreise* von Franz Schubert nach Wilhelm Müller besteht aus einer Folge von 24 Liedern, die zwar in sich geschlossene Kompositionen darstellen, aber auf vielen Ebenen miteinander verflochten sind. Dies trifft zwar auch auf andere Opera im Liedschaffen Schuberts und anderer Komponist*innen zu, deren Einzelstücke nicht einfach beliebig in einem Opus zusammengefasst, sondern durch verschiedene Faktoren miteinander verbunden sein können. Ist dies in einem Fall ein inhaltliches Motto oder eine atmosphärisch sinnvolle Anordnung der Einzellieder, so liegt in einem anderen Fall die Gemeinsamkeit in der Person des/der Textdichter*in. Auch eine Anordnung nach musikalischen Gesichtspunkten – analog zu einem mehrsätzigen Instrumentalwerk – ist denkbar. Je nachdem, wie eng oder lose diese Verbindungen sind, können solche Opera zwischen

einem ›Zyklus‹ und einer ›Sammlung‹ changieren.¹ Ähnlich wie schon in *Die schöne Müllerin* geht die Verflechtung in der *Winterreise* hier weiter, insbesondere durch die Anordnung der Einzellieder entlang der Narration einer inneren (und einer rudimentären äußeren) ›Handlung‹. Dieser Begriff kann hier jedoch nur streckenweise im Sinne einer stringenten Teleologie verstanden werden; er hat im Falle der *Winterreise*, wie Christian Utz mit Bezug auf Entstehungsgeschichte und historische Aufführungspraxis, aber auch auf Roland Barthes und Slavoj Žižek nahelegt,² gleichzeitig etwas Prekäres, Gebrochenes, etwas ungerichtet Kreisendes (›Zyklus‹ im Wortsinn) und daher auch unabschließbar Offenes. Heute scheint ein weitgehender Konsens darüber zu bestehen, dass einzelne Lieder, aus dem Zusammenhang gerissen, schwerlich mit all ihren Bedeutungsebenen rezipiert und interpretiert werden können, die sie dank der vielfachen intertextuellen Bezüge entfalten und die nicht zuletzt durch die sich akkumulierenden Erfahrungen von Interpret*innen und Zuhörenden im Laufe einer Gesamtauführung immer weiter auf dem zuvor Erlebten aufbauen. Teilaufführungen der *Winterreise* sind aus der heutigen professionellen Konzertpraxis weitgehend verschwunden und gelten geradezu als verpönt.

Dass dies bis weit ins 20. Jahrhundert ganz anders gehandhabt wurde, weist Natasha Loges nach. Diese Praxis fußte ihrerseits auf einer grundsätzlich anderen Konzeption musikalischer Soiréen, die aus Ausschnitten zyklischer Kompositionen sorgfältig zusammengestellte Bouquets präsentierte.³ Denn, wie bereits erwähnt: Bei den 24 Liedern der *Winterreise* handelt es sich um in sich abgeschlossene Kompositionen, anders als etwa in Ludwig van Beethovens *An die ferne Geliebte* (1816),⁴ wie Schumanns spätere zyklische Werke als »Liederkreis« bezeichnet,⁵ wo die einzelnen Gedichte zu einer mehrteiligen (quasi mehrsätzigen) durchkomponierten Form verschmelzen. Verwandte Formanlagen gibt es auch bei Schubert, etwa in den längeren, mehrteiligen, aber durchkomponierten Liedern und Vokalwerken *Der Taucher* D 77 (1813/14), *Die Bürgschaft* D 246 (1815), *Uranians Flucht* D 554 (1817) oder *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 (1828).

Ob nun bei einer (Gesamt-)Aufführung der *Winterreise* das in sich geschlossene Einzellied oder seine Einbettung im Zyklus und dessen dramaturgischer Gesamtbogen im Vordergrund stehen, diese Frage werden Interpretierende, Rezipierende und Forschende oft unterschiedlich beantworten; möglicherweise wird je nach Situation, Kontext und Phase der Beschäftigung auch dieselbe Person abweichende Antworten geben. Mir scheint, dass gerade diese duale Betrachtungsweise einen großen Reiz ausmacht und immer neue Einsichten ermöglicht. In diesem Sinn kann die von Loges nachdrücklich

1 Als sehr bekannte Beispiele für beide Typen seien hier etwa der ›Zyklus‹ *Liederkreis* op. 39 von Robert Schumann nach Gedichten von Joseph von Eichendorff (1840; mit festgelegter Reihenfolge) und die ›Sammlung‹ *Italienisches Liederbuch* von Hugo Wolf nach italienischen Volksgedichten in der Übersetzung von Paul Heyse (zwei Bücher, 1890–91, 1896; Reihenfolge variabel) genannt. In der zweiten Komposition kann durch eine geschickte Reihung über kleinere Gruppen von Liedern hinweg eine Art Handlungszusammenhang suggeriert werden. Eine Zwischenstellung nimmt hier Johannes Brahms' Zyklus *Romanzen aus L. Tieck's Magelone* op. 33 nach Ludwig Tieck (1861–69) ein, der eine feste Reihenfolge und eine implizite Erzählhandlung hat. Letztere wird aber über eine Aufführung als reiner Liederzyklus nicht verständlich, weswegen in der Konzertpraxis meist die Tieck'schen Prosa-Zwischentexte von einer/einem Sprecher*in vorgetragen werden.

2 Vgl. Utz 2021, 345 f. und 349.

3 Vgl. Loges 2021, 310.

4 Vgl. Sprau 2021, 434.

5 Vgl. Anm. 1.

geforderte Praxis, einzelne Lieder des Zyklus auch in andere Kontexte oder Umgebungen zu stellen, Interpretation und Rezeption gewiss wichtige neue Impulse geben.

TEMPOWAHL

Das Projekt PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*, Graz 2017–20) hat eine beeindruckende Menge an Messdaten zur Tempogestaltung in 106 Gesamtaufnahmen der *Winterreise* aus den Jahren 1928 bis 2020 vorgelegt. Auf einem reduzierten Korpus von 64 Aufnahmen basiert die Untersuchung von Kilian Sprau,⁶ der acht Paarungen von Liedern mit gleichen Tempobezeichnungen und Taktarten genauer beleuchtet. In Bezug auf Spraus Studie möchte ich aus der Sicht der (informierten) musikalischen Praxis einige Faktoren anführen, auf deren Basis Tempoentscheidungen getroffen werden können. Man kann sie grob in konzeptionelle und praktische Gesichtspunkte einteilen, wobei erstere auf erlerntem – explizitem und implizitem – Wissen und Quellenstudium, aber auch auf inhaltlich-interpretatorischen Schwerpunktsetzungen basieren, während zweite sich direkt auf die praktisch-physischen Bedingungen und Bedingtheiten des Musizierens beziehen. In speziellem Hinblick auf die *Winterreise* verläuft quer durch beide Gruppen eine weitere Trennung zwischen einzelnen Faktoren, die sich auf Einzellieder, und anderen Faktoren, die sich auf den gesamten Zyklus auswirken.

Konzeptionelle Gesichtspunkte der Tempowahl

Die meisten Interpret*innen würden wohl sagen, dass ihr erster und wichtigster Bezug jener auf die Partitur, auf den musikalischen Text ist. Im Lied kommt als zweite Primärquelle die sprachliche Vorlage, das Gedicht, hinzu. Bereits an der Frage, ob die sprachliche Vorlage der Partitur ebenbürtig sei oder ob das Gedicht durch die Komposition bereits gleichsam verbindlich vorinterpretiert sei, scheiden sich die Geister.⁷ Wie bei jedem anderen Text verzweigen sich die Wege sofort weiter: Was der einen als bedenkenswertes und salientes Element der Partitur ins Auge sticht, wird der andere glatt überlesen. Ebenso werden die Codes einer Partitur oft sehr unterschiedlich dechiffriert, und natürlich nimmt diese Bandbreite mit dem zeitlichen Abstand zur Entstehungszeit der Komposition zu. Bei einem Vokalwerk, in dem Sprache und Musik gleichzeitig gestaltet werden, verzweigen sich die Optionen weiter, da nicht nur Tempo- und andere Vortragsbezeichnungen, Taktarten, musikalische Phrasierung, Schnelligkeit der Harmoniewechsel und Ähnliches zu bedenken sind, sondern auch Inhalt und Affekt der Gedichte (je nach Auslegung) sehr unterschiedliche Auswirkungen auf interpretatorische Entscheidungen haben können. Im Fall der *Winterreise* kommt noch der Anspruch hinzu, einen übergeordneten dramaturgisch-erzählerischen Bogen über den ganzen Zyklus zu spannen, nicht nur im Hinblick auf musikalische (etwa Tempo-)Beziehungen, sondern auch, was die ›Handlung‹ und das Innenleben der Ich-Figur betrifft.

Neben den direkt aus der Partitur entnommenen Informationen sind (bewusste oder unbewusste) Assoziationen mit tradierten Musikgenres und ›-charakteren‹ sowie Erfahrungen der Interpret*innen mit vergleichbaren Kompositionen für die Tempowahl rele-

6 Sprau 2021.

7 Vgl. Agawu 1992 und Bernac 1970, 3 und 156 sowie Musil 2018, 130–139 und 143–175.

vant. Ich denke hier etwa an Spraus zweites Liedpaar Nr. 13 »Die Post« – Nr. 19 »Täuschung«.⁸ Obwohl beide Lieder im 6/8-Takt stehen und die Tempobezeichnung »Etwas geschwind« tragen, wird in allen analysierten Aufnahmen Nr. 13 (zum Teil sehr viel) schneller musiziert als Nr. 19. Die fröhlich dahingaloppierenden Pferde der Postkutsche in Verbindung mit einfachen Akkordbrechungen des Posthorns und seltenen Harmoniewechseln müssen zumindest vom Anfang des 18. Jahrhunderts an (vgl. Georg Philipp Telemann, »Das Glück«, aus *Singe-, Spiel- und Generalbassübungen* TWV 25) bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Lied der Christel von der Post aus Carl Zellers *Der Vogelhändler*) ein vertrauter musikalischer Gemeinplatz gewesen sein, auf den Schubert sich hier ganz klar bezieht. Dagegen ruft »Täuschung« andere, getragene 6/8-Topoi wie die Barcarole oder die Berceuse ins Gedächtnis und suggeriert schon daher ein ganz anderes Tempo. Hat Schubert diese ›Genre-Assoziationen‹ mitgedacht und seine Tempobezeichnungen entsprechend (relativierend) abgestimmt oder wollte er tatsächlich ein identisches Tempo für beide Stücke? Wie gerne würde ich ihn fragen!

Interessant ist in diesem Zusammenhang, was Hans Zender in seiner »komponierten Interpretation« der *Winterreise*⁹ aus der im Original vergleichsweise einfach gehaltenen Genre-Komposition *Die Post* macht: Er lässt das Tempo mehrmals stark zwischen den Extremen $\text{♩} = 66$ und $\text{♩} = 99$ schwanken (der errechnete Mittelwert aus den von Sprau erhobenen Aufnahmen der Schubert'schen Originalversion ist 92 für die punktierte Viertel),¹⁰ die Hornmotive werden durch diminuierte Varianten überlagert und die Klimax des abschließenden, mikrofonverstärkten »mein Herz, mein Herz« bildet im langsamen Tempo über dem vollen Kammerorchester geradezu einen dramatischen Höhepunkt des Zyklus.

Das besprochene Liedpaar führt mich zu einem weiteren Gedanken. Viele Tempoentscheidungen, so scheint mir, sind quasi körperlich-motorischer Natur und durch die Gesten und Bewegungen bei der Ausführung einer spezifischen kompositorischen Textur determiniert. Wie viele Silben sind innerhalb einer Schlag-Einheit zu artikulieren? Wie viele Akkorde sollen in einer Zeiteinheit gegriffen werden? Wie groß sind die Intervalle in den Begleitfiguren der linken Hand? In Nr. 13 liegen die Figuren im Klaviersatz beidhändig sehr bequem, Positionswechsel der Hände sind selten. In der Singstimme ist das Artikulationstempo der Silben zwar recht flott (und wird daher sicher für jede Interpretation einen individuellen Maximalwert auf dem Metronom definieren) – es sind in kurzen Momenten (etwa in den Takten 13, 19 und den Parallelstellen) bis zu einer Silbe pro Achtel zu ›sprechen‹ –, andererseits besteht auch die Gesangslinie hauptsächlich aus Akkordzerlegungen und linearen Tonschritten; die wenigen größeren Sprünge sind so gesetzt, dass der angesprungene Ton dann ausgehalten wird. Die einzige Verzierung, eine Appoggiatur (T. 40, 85), steht vor einer langen Note und kann daher als langer Vorschlag gesungen werden, der nicht ›zwischen die Noten‹ gesetzt werden muss. In Nr. 19 hingegen ist schon im Vorspiel der Gobelin viel enger und reicher gewoben: Die Begleitfigur in der linken Hand erfordert in jedem Takt mit ihren aufsteigenden Zweiklängen mehrere Positionswechsel. Im vierten Takt werden die Sprünge der linken Hand immer weiter und

8 Vgl. Sprau 2021, 445–448.

9 Hans Zender, *Schuberts »Winterreise«. Eine komponierte Interpretation für Tenor und kleines Orchester* (1993), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996.

10 Vgl. Sprau 2021, 447. Alle Tempoangaben in diesem Beitrag erfolgen in Schlägen pro Minute (bpm: *beats per minute*; M. M.).

schwieriger zu greifen, während die Oktaven der rechten ihren Bewegungsradius bis hin zu einer punktierten Figur erweitern. Der Klaviersatz ist also rein ›motorisch‹ wesentlich dichter und anspruchsvoller als in Nr. 13. Natürlich können professionelle Pianist*innen auch dieses Stück in einem sehr schnellen Tempo spielen, es wird aber schwer zu vermeiden sein, dass der Eindruck dann ein gespannt-virtuoser oder sogar martialischer sein wird, wo er doch wahrscheinlich eher leicht und elegant sein soll: Der Text sagt uns, dass »ein Licht [...] freundlich« vor uns hertanz. In der Singstimme ist das Artikulationstempo (Silbe pro rhythmischer Einheit) in etwa gleich oder etwas langsamer als im Fall von Nr. 13. Allerdings ist die Gesangslinie ganz anders ›gebaut‹: Die hier häufigeren (einfachen und doppelten) Vorschlagsnoten müssen überall dort, wo sie vor Achtelnoten stehen, als kurze Vorschläge ausgeführt werden, sodass in kurzen Zeiteinheiten oft mehrere kurze Noten zusätzlich zu den Konsonanten der alten und neuen Silbe unterzubringen sind. Außerdem impliziert die Melodieformung einen kantablen und gewissermaßen ›belcantesken‹ Vortrag,¹¹ in welchem die weich einschwingenden Einzeltöne und Melodiebögen Zeit für ihre Entwicklung brauchen, während die Tonwiederholungen und Horn-Imitationen der Gesangslinie in Nr. 13 tendenziell einen *Marcato*-Vortrag suggerieren, der die Einzeltöne rasch in voller Präsenz ›auswirft‹.

Die ›Gefülltheit‹ des musikalischen Satzes ist gewiss ein gewichtiges Kriterium der Tempowahl. Das kann neben der schieren Anzahl der in einer Zeiteinheit zu spielenden oder zu singenden Noten und den zu artikulierenden Silben auch die Agogik, den harmonischen Rhythmus, den Grad der Verziertheit, die Dichte der Polyphonie und vieles andere betreffen. Diesen Aspekt möchte ich von der Komposition auch auf die Interpretation übertragen. Ein Spiel, das agogisch detailreich ist, Rubato und dynamische Extreme ausreizt, Akkordtöne nicht gleichzeitig, sondern subtil asynchron anschlägt, die Melodiestimme gegen die Begleitfiguren versetzt, verträgt, ja braucht für ein und dieselbe Komposition ein langsameres Tempo als ein volksliedhaft klares und ›einfaches‹ Spiel. Dies gilt auch für den Gesang, wobei hier noch zusätzlich die Atemkapazität und physische Disposition des Instruments eine Rolle spielen. Und: Manchen Interpret*innen ist es gegeben, eine einfache Phrase, ungeschmückt und unprätentiös in einem langsamen Tempo gespielt und gesungen, zu einem aufregenden Ereignis werden zu lassen, während derselbe Versuch bei anderen reine Langeweile erzeugen kann.¹²

Ein letzter konzeptioneller Faktor sei hier noch erwähnt: jener des Marketings. Joseph Breinl vermutete in einer Wortmeldung bei der PETAL-Podiumsdiskussion¹³ in mancher extremen Interpretationsentscheidung in den Aufnahmen der *Winterreise* ein Schielen auf die Sensation, auf das Alleinstellungsmerkmal. Zwar gibt es auch heute gewiss einen ›Markt‹ für Aufnahmen von Künstler*innen, die, wie Dietrich Fischer-Dieskau über meinen Lehrer Walter Berry sagte, »hinter die Werke« treten, die sie interpretieren.¹⁴ Im Falle der *Winterreise* jedoch, einem in den Plattenkatalogen wahrlich nicht unterrepräsentier-

11 Tatsächlich ist das Lied die Kontrafaktur einer Arie aus Schuberts Oper *Alfonso und Estrella*, vgl. Youens 1991, 89.

12 Hier sind wir schon weit in den Bereich subjektiver Wahrnehmung vorgedrungen. Gewiss nicht alle Zuhörer*innen wären sich darüber einig, welchen Künstler*innen die beschriebenen Qualitäten zuzubilligen seien und welche dagegen eher zu den Langweiligen gehörten.

13 Joseph Breinl, PETAL-Podiumsdiskussion, Kunstuniversität Graz, 11.3.2020. Ein Videomitschnitt des Gesprächs ist unter <https://phaidra.kug.ac.at/o:121741> verfügbar.

14 Birnbaum 2001, Klappentext.

ten Werk, muss jede Neuaufnahme sich mit einer wachsenden Phalanx von inzwischen als beispielhaft und ›klassisch‹ geltenden Aufnahmen messen. Bedenkt man noch die Krise der Tonträgerindustrie und des ›Klassik-Marktes‹ mit, so kann man sich den Legitimationsdruck vorstellen, der auf der vierhundertsten Einspielung lastet. Da mag es eine Rolle spielen, das Nie-Dagewesene, das Extreme als Verkaufsargument anführen zu können. Eine solche Unterstellung mag aber auch ins Leere greifen: Genauso vorstellbar ist es, dass Interpret*innen mit ungewohnten Interpretationsentscheidungen um eine heutige Lesart, um einen ungewöhnlichen Blick auf ein sehr bekanntes Werk ringen, das auf diese Art vielleicht ganz neu erlebt werden kann.

Praktisch-physische Aspekte der Tempowahl

Die Aufführung einer traditionell in Partitur notierten Komposition findet in einer Begegnungszone zwischen der Komposition und der physischen Verfasstheit bzw. Begrenztheit der Instrumente statt. Dass dies gerade in der Vokalmusik besonders relevant ist, liegt auf der Hand: Jedes Gesangsinstrument bringt einzigartige Voraussetzungen mit, die sich über alle Parameter – Tonumfang, ›Größe‹ der Stimme, Atemlänge, Beweglichkeit, sprachliche Artikulationsgeschwindigkeit und vieles mehr – erstrecken. Aus diesem Grund gibt es für jede Stimme nur einen mehr oder weniger kleinen Ausschnitt des Gesamtrepertoires, der überhaupt in Betracht kommt. (Ähnliche Einschränkungen gelten zwar zum Teil auch im Instrumentalrepertoire, aber bei weitem nicht im selben Ausmaß.) Die gängige Praxis im Liedrepertoire, unterschiedliche Transpositionen (und Oktavlagen) zuzulassen, hebt diese Einschränkung – im Gegensatz etwa zur etablierten Praxis im Musiktheater – zwar teilweise auf, für einige Parameter bleibt sie aber dennoch bestehen. Besonders interessant für unsere Fragestellung ist jener Graubereich, in dem die Frage, ob eine Komposition zu einer Sängerin oder einem Sänger ›passt‹ bzw. von ihr oder ihm bewältigt werden kann, nicht eindeutig zu beantworten ist. Wir alle kennen das Phänomen, dass Künstler*innen, gerade wenn sie am Limit ihrer Möglichkeiten agieren, durch einen Akt des Willens oder der Hingabe faszinierende Leistungen vollbringen können. Dies kann Kompromisse in verschiedenen Bereichen nötig machen, und gerade die Tempowahl ist davon häufig betroffen. Die britische Mezzosopranistin Janet Baker ist ein Beispiel für eine Künstlerin, der allenthalben eine beispielhafte intellektuelle und emotionale Durchdringung von Wort und Ton bescheinigt wird (und ich schließe mich hier, soviel sei gesagt, uneingeschränkt an). Der bekannte Liedpianist Graham Johnson beschreibt die Tempofindung eines Schumann-Liedes in einer Probe mit der Sängerin:

When I first met Dame Janet Baker to rehearse Schumann's *Liederkreis* op. 39 she insisted on a much slower and deliberate tempo for *Waldesgespräch* than the one to which I was accustomed. »I understand your tempo,« I said. »You find the mood darker, more menacing at this speed.« »Not at all,« she replied. »It's just that I find it quite impossible to spit out the words ›Es ist schon spät‹ at your faster tempo.« At the time I thought this was said to deflate, in the most polite way, any tendency on my part for wordy metaphysical discussion in mid-rehearsal; but now I see it as a simple reminder from a no-nonsense professional that singing is the art of the possible. And what is possible for one singer is not possible for another.¹⁵

15 Johnson 2004, 321.

Die Frage, wo die Grenzen solcher Kompromissbereitschaft bei Interpret*innen und Rezipient*innen liegen (sollten), kann gewiss nicht letztgültig beantwortet werden, wird aber nichtsdestotrotz hitzig geführt.¹⁶ Es kommt natürlich auch darauf an, welche Kriterien und Parameter als besonders wichtig empfunden werden und welche man zu vernachlässigen bereit ist. Im Lied »Das Wirtshaus« (*Winterreise*, Nr. 21) besteht die erste Gesangsphrase aus zwei Versen, die jedoch durch keinerlei Interpunktion getrennt sind und einen einzelnen Gedankenbogen ausdrücken: »Auf einen Totenacker / hat mich mein Weg gebracht.« Einige Sänger*innen, wie etwa Joyce DiDonato (mit Yannick Nézet-Séguin, 2019),¹⁷ Thomas Hampson (mit Wolfgang Sawallisch, 1997) oder Florian Boesch (mit Malcolm Martineau, 2011) tragen dem Rechnung, indem sie die Phrase auf einen Atem singen (Audiobsp. 1a), während Thomas Quasthoff (mit Charles Spencer, 1998, und mit Daniel Barenboim, 2005), Olaf Bär (mit Geoffrey Parsons, 1988) und viele andere an der Versgrenze atmen (Audiobsp. 1b). Es liegt auf der Hand, dass die Entscheidung, die Phrase auf einen Atem zu singen, die Tempowahl empfindlich einschränkt; wenn ich bereit bin, den Kompromiss des (in Hinblick auf die sprachliche Syntax und die musikalische Phrasierung) etwas zweifelhaften Zwischenatems zu akzeptieren, kann ich ein viel langsames Tempo wählen, das seinerseits dem Charakter des Liedes und der Tempoangabe »Sehr langsam« besser entsprechen mag.

a.  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1134/Musil_Winterreise_Audio01a.mp3

b.  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1134/Musil_Winterreise_Audio01b.mp3

Audiobeispiel 1: Schubert, *Winterreise*, Nr. 21 »Das Wirtshaus«, T. 6–7 (mit Auftakt); a. Joyce DiDonato, Yannick Nézet-Séguin (CD Erato / Warner Classics 0190295284145, ©&© 2021 Parlophone Records Limited, Track 21), Thomas Hampson, Wolfgang Sawallisch (CD EMI 7243 5 56445 2 7, ©&© 1997 EMI Records Ltd., Track 21), Florian Boesch, Malcolm Martineau (CD Onyx 4007, © Florian Boesch, Track 21); b. Thomas Quasthoff, Charles Spencer (CD RCA Red Seal – 09026 63147 2, ©&© 1998 BMG Entertainment, Track 21), Olaf Bär, Geoffrey Parsons (CD EMI Classics – 0777 7 49334 2 1, ©&© 1989 EMI Records Ltd., Track 21)

Der Entscheidungsrahmen ist wiederum von Stimme zu Stimme sehr unterschiedlich: Eine Sängerin mit einem sehr ›langen Atem‹ kann auch in einem verhältnismäßig langsamen Tempo die Phrase ›durchsingen‹, während ein eher kurzatmiger Sänger hierfür ein so flottes Tempo wählen müsste, dass er vielleicht eher geneigt ist, die Phrase zu teilen, um so mit einem ruhigen Tempo der Atmosphäre der Komposition besser gerecht werden zu können. Dass Brigitte Fassbaender 1988 auf der Aufnahme mit Aribert Reimann zwischenatmet, während sie 1995 mit Wolfram Rieger die Phrase durchsingt (Audiobsp. 2a, Gleiches trifft auf zwei verschiedene Aufnahmen von Ian Bostridge zu, 1997 mit Julius Drake und 2018 mit Thomas Adès, Audiobsp. 2b), zeigt gleichzeitig nicht nur, dass sowohl interpretatorische Entscheidungen als auch stimmtechnische Möglichkeiten sich im Laufe eines Sänger*innenlebens – und nicht zuletzt je nach Klavierpartner*in – ändern können, sondern auch, dass Aufnahmen eben Moment-Aufnahmen sind, dass Studio- und Live-Aufnahmen schwer vergleichbar sind und dass die Tagesverfasstheit eine Rolle spielt. (Auch dass das

16 Dies zeigt sich nicht nur im Feuilleton oder in Fachmanualen mit ihren *Dos* und *Don'ts*, sondern auch etwa in den endlosen Kommentargefechten unter YouTube-Filmchen mit Gesangs- und Instrumentalaufnahmen...

17 Hier und im Folgenden wird immer das Jahr der Aufnahme angegeben. Vgl. Utz 2021, Tabelle 4E.

angesprochene Interpretationsdetail für die beiden Sänger*innen schlicht keine Rolle gespielt haben mag, kann man nicht ausschließen, auch wenn ich es bei zwei derart reflektiert und skrupulös wirkenden Künstler*innen für unwahrscheinlich halte.)

a.  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1134/Musil_Winterreise_Audio02a.mp3

b.  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1134/Musil_Winterreise_Audio02b.mp3

Audiobeispiel 2: Schubert, *Winterreise*, Nr. 21 »Das Wirtshaus«, T. 6–7 (mit Auftakt), a. Brigitte Fassbaender, Aribert Reimann (CD EMI Digital CDC 7 49846 2, ©&© 1990 EMI Records Ltd., Track 21), Brigitte Fassbaender, Wolfram Rieger (DVD Image ID5654CLDVD, © ZDF/TV 2000 1995); b. Ian Bostridge, Julius Drake (DVD Warner Classics 0825646204182, © 1997 Channel Four Television Corporation and NVC ARTS, Warner Music UK Ltd., ©&© 2015 Warner Classics, Warner Music UK Ltd.), Ian Bostridge, Thomas Adès (CD Pentatone PTC 5186 764, ©&© 2019 Pentatone Music B.V., Track 21)

Dass derartige Bedingtheiten meist auf der Seite der Singenden liegen, die ihr eigenes, individuell geformtes Instrument immer mit sich tragen, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch Pianist*innen Einschränkungen und Besonderheiten mitbringen. Jede*r Sänger*in, der/die einmal pianistisch anspruchsvolle Stücke wie Schuberts *Erk König* oder den »Feuerreiter« von Hugo Wolf geprobt und aufgeführt hat, weiß, dass man sich hier, was das Tempo betrifft, meist nach den technischen Möglichkeiten und Kraftressourcen der Pianistin oder des Pianisten richten muss. Noch gravierender werden die Veränderungen, wenn sich auch das Instrument ändert. Der Bariton Stefan Zenkl berichtet in der PETAL-Podiumsdiskussion, dass er auf einem Hammerklavier begleitet worden sei, als er die *Winterreise* einstudiert und zum ersten Mal aufgeführt habe, und beschreibt die tiefgreifenden Auswirkungen, die diese Klanglichkeit auf sein eigenes Singen und die Gesamtanlage seiner Interpretation gehabt habe: Er habe die Stimmgebung mehr aus dem Sprechen entwickeln können, als es ihm in der (von ihm als ›orchestral‹ beschriebenen) Begleitung auf einem modernen Konzertflügel möglich gewesen wäre.¹⁸ Dass der vergleichsweise schlanke Klang des Fortepiano mit seiner geringeren dynamischen Bandbreite und – vor allem – seinen schneller ausklingenden Haltetönen weitreichende Konsequenzen auf viele Parameter auch der vokalen Interpretation – namentlich Stimmgebung, Dynamik und Tempowahl – haben muss, liegt auf der Hand. Dies legt auch Utz' Interpretation der Messdaten nahe.¹⁹

Zenkl benennt einen weiteren wichtigen Faktor: den Raum. Ein kleiner Saal erlaubt für Stimme und Klavier eine intime Klanggebung, die feine Nuancen im unteren dynamischen Bereich ausreizen kann; der/die Singende kann mitunter eine leichtere, *parlando*-nähere Stimmgebung einsetzen.²⁰ Dies trifft in noch stärkerem Maße auf das Aufnahmestudio zu, welches zusätzlich ein risikoreicheres Musizieren erlaubt, da fehlgegangene Takes neu aufgenommen werden können. Ein großer Saal erfordert von beiden Partner*innen ein gleichsam ›vergrößertes‹ (Purist*innen würden sagen: vergrößertes) Musizieren. Die Stimme ist gefordert, einen durchgängig formantreichen und ›tragfähigen‹ Klang, meist im oberen Bereich des individuellen dynamischen Spektrums, zu erzeugen, um den großen Raum zu füllen, während der Klavierklang seinerseits zwar immer tragfähig sein muss, die volle Lautstärke des Konzertflügels jedoch selten ausschöpfen kann, um den/die Sänger*in nicht zu

18 Stefan Zenkl, PETAL-Podiumsdiskussion, Kunstuniversität Graz, 11.3.2020.

19 Vgl. Utz 2021, 344.

20 Stefan Zenkl, PETAL-Podiumsdiskussion, Kunstuniversität Graz, 11.3.2020.

übertönen.²¹ So scheint mir, dass es in großen Räumen häufig zu einer dynamischen Nivelierung kommt.²² Doch auch die Tempowahl bleibt davon nicht unberührt: Ein ›großer Ton‹ braucht nicht nur Raum, sondern auch Zeit, sich im Instrument und in der Folge auch im Raum zu entwickeln. Kommt noch ein deutlicher Raumhall hinzu, werden Tempi unter Umständen noch einmal langsamer, da die lautereren Ereignisse (in der Stimme meist die Vokale) sich im Raum ausbreiten und man als Musiker*in intuitiv mehr Zeit lässt, um die feineren Elemente (Konsonanten, Verzierungen etc.) hörbar zu machen.

Ein Faktor, der häufig von Seiten der Praxis ins Treffen geführt wird, ist jener der Tagesverfassung der Ausführenden.²³ Sänger*innen und Pianist*innen sind eben Menschen, die auch mal schlecht geschlafen haben, nicht ganz gesund sind, an einem ungünstigen Punkt des Monatszyklus stehen, unter einem Jetlag leiden, muskulär verspannt, seelisch niedergeschlagen oder einfach unkonzentriert sind. Dass dies die Singenden schwerer trifft, ist klar, weil im Fall eines Formtiefs nicht nur der/die ›Spieler*in‹, sondern gleich auch das Instrument betroffen ist. Professionelle Musiker*innen agieren – ähnlich wie Spitzensportler*innen – häufig in den oberen Bereichen ihrer Leistungsmöglichkeiten; so können auch kleine, im Alltag kaum wahrnehmbare Schwankungen gerade das eine besondere Extra (den einen hohen Ton, das eine furiose Finale) kosten, die das Publikum erwartet. Professionelle Musiker*innen müssen ein Berufsleben lang damit umgehen, dass einerseits Verträge – die oft Jahre vorher abgeschlossen wurden – zu erfüllen sind und man andererseits trotz aller Disziplin und allem Können selten in absoluter Topform ist. Gerade deshalb entwickeln sie viele Strategien, Formtiefs zumindest zum Teil zu kompensieren, und sagen ansonsten meist lieber einen Auftritt ab, bevor sie sich allzu weit unter ihren Fähigkeiten auf dem Podium präsentieren. Bewusst oder unbewusst wird die Spannweite des unter verschiedenen Umständen Möglichen meist schon in den Proben abgesteckt. Und sollte dann der eine Abend kommen, an dem man in Topform ist, geht man eben mehr Risiko ein, reizt ein Rubato auf einem hohen Ton stärker aus, spielt das Accelerando in einem teuflisch schweren Nachspiel noch wilder und virtuoser. Deswegen ist mein Eindruck als Interpret und als aufmerksam Zuhörender, dass die tatsächlichen Auswirkungen der individuellen Tagesverfassung auf eine Aufführung wahrscheinlich geringer sind als allgemein angenommen. Natürlich hilft ein Lied-Duo sich gegenseitig; dieses dramatische Stück wird an manchen Tagen ein wenig leiser, jenes langsame ein wenig schneller gespielt, um eine

21 Eine kleine Einschränkung: Diese Erwägungen gelten vor allem für die typischen Lied-Stimmen, die – so will es der Gemeinplatz – oft lyrisch, beweglich und tendenziell zarter und weicher sind. Gerade im Fall der *Winterreise* gibt es jedoch viele Aufnahmen von tendenziell ›großen‹ Stimmen – Hotter, Lehmann, Fassbaender, Vickers, Holl, um nur einige zu nennen –, die im Opernbereich das sogenannte ›schwere Fach‹ sangen (oder singen) und die ihr volles Potenzial in großen Räumen eventuell sogar besser entfalten. Ich erinnere mich daran, die *Sieben frühen Lieder* von Alban Berg in kurzer Zeit zwei Mal hintereinander von der renommierten Wagner-Interpretin Waltraud Meier gehört zu haben: einmal mit Klavier im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses (einem Kammermusiksaal) und einmal mit den Wiener Philharmonikern unter Claudio Abbado im Großen Saal des Wiener Musikvereins. Die erste Aufführung enttäuschte mich durch den engen, scharfen Stimmklang und das angespannte, schnelle Vibrato der Sängerin, die anscheinend davon gestresst war, ihre Stimme für den ›kleinen‹ Raum zurückhalten zu müssen, während sich dieselbe Stimme mit dem identischen Repertoire im Großen Saal warm und groß verströmte und eine beeindruckende Palette von Klangfarben und Dynamik zeigte.

22 Eine Reihe von Forschungsprojekten der Technischen Universität Berlin befass(t)en sich mit der *Akustik historischer Aufführungsräume für Musik und Theater*, vgl. https://www.ak.tu-berlin.de/menue/research/projects/die_akustik_historischer_auffuehrungsraeume_fuer_musik_und_theater.

23 Vgl auch Utz 2021, 343 und 426.

tagesaktuelle stimmliche Schwäche oder einen kurzen Atem zu kompensieren. Ich habe es jedoch in meiner Praxis nicht erlebt, dass etwa ein Tempo für einen müden Sänger so extrem verändert worden wäre, dass es Auswirkungen auf die Architektur der ganzen Aufführung gehabt hätte. Im Liedbereich spielen auch Tonarten und Transpositionen eine Rolle. Dennoch wird jene sehr berühmte Sängerin wohl eine Ausnahme bleiben, die – so will es eine in Sänger*innenkreisen oft erzählte ›urban legend‹ – ihren Pianist*innen am Tag des Konzerts Zettelchen mit den Tonarten, in welchen sie die einzelnen Lieder am Abend zu singen wünschte, unter der Hotelzimmertür durchgeschoben haben soll.

Ein letzter ›materieller‹ Faktor der Tempowahl, den ich hier ins Treffen führen möchte, betrifft alle historischen Aufnahmen vor der Einführung der Vinylschallplatte. Die begrenzte Spieldauer der 78er Schellackplatten zwang Interpret*innen häufig zu recht drastischen Einschränkungen: Das Tempo musste so gewählt werden, dass ein Stück auf eine Platten-seite passte;²⁴ Passagen, die als weniger wichtig eingestuft wurden (wie Vor- und Zwischenspiele), wurden oft abrupt schneller musiziert. Solche Interpretationsdetails auf historischen Aufnahmen erlauben natürlich keinerlei Rückschlüsse auf die tatsächliche Praxis auf dem Konzertpodium.

›Subjektives Tempo‹?

Ein sehr aufschlussreicher ›Fall‹ ist Spraus erstes Liedpaar: Nr. 1 »Gute Nacht« und Nr. 20 »Der Wegweiser«.²⁵ Hier sind nicht nur Taktart und Tempo identisch, auch die musikalische Textur weist auffallende Parallelen auf. Schubert nimmt den repetierenden Achtelpuls, der sich durch das ganze erste Lied zieht, in der Nr. 20 wieder auf, wenn er hier auch an einigen wenigen Stellen ins Stocken kommt. Das Artikulationstempo in der Singstimme ist ebenfalls sehr ähnlich; der einzige Unterschied scheint darin zu bestehen, dass im »Wegweiser« immer wieder (zum ersten Mal gleich beim Einsatz der Gesangsstimme) zwei Silben auf Sechzehntelnoten zu ›sprechen‹ sind, während in »Gute Nacht« zwei Sechzehntel immer zu Melismen zusammenfasst werden, wodurch das Artikulationstempo die Achtelnote nur für einzelne Sechzehntel in punktierten Figuren überschreitet. Im »Wegweiser« findet sich außerdem eine ›bremsende‹ verzierte Begleitfigur der linken Hand, die zum ersten Mal im Takt 12 auftaucht. Es spricht also vieles dafür, beide Lieder im selben Tempo zu musizieren. So sagte auch der Pianist Joseph Breinl im Rahmen des PETAL-Workshops, es sei »ganz klar« und es gebe »überhaupt keine Diskussion« darüber, dass Nr. 1 und Nr. 20 exakt dasselbe Tempo haben sollten. Die Auswertungen der 106 *Winterreise*-Einspielungen zeigt jedoch ein ganz anderes Bild: Mit einer einzigen Ausnahme (Heinz Rehfuss und Erik Werba wählen in ihrer Aufnahme von 1956 für beide Lieder dasselbe Tempo $\downarrow = 41,3$, Audiobsp. 3a) wird in allen Aufnahmen das spätere Lied (zum Teil beträchtlich) langsamer gesungen und gespielt. In der Aufführung anlässlich des PETAL-Workshops²⁶ (mit Bariton Stefan Zenkl) spielte Breinl selbst den »Wegweiser« ($\downarrow = 48,1$) geringfügig langsamer als »Gute Nacht« ($\downarrow = 56,0$), wobei diese Abweichung (14,09 %) nur wenig unter dem Durchschnitt aller ausgewerteten Aufnahmen (14,48 %) liegt, im Resultat aber der Eindruck einer Tempoidentität durchaus plausibel ist

24 Vgl. ebd., 348.

25 Vgl. Sprau 2021, 441–444.

26 PETAL-Workshop am 11.3.2020.

(Audiobsp. 3b).²⁷ Dass dies kein Widerspruch sein muss, möchte ich versuchsweise mit dem folgenden Gedankengang darstellen.

a.  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1134/Musil_Winterreise_Audio03a.mp3

b.  https://storage.gmth.de/zgmth/media/1134/Musil_Winterreise_Audio03b.mp3

Audiobeispiel 3: Schubert, *Winterreise*, Nr. 1 »Gute Nacht«, T. 1–11, Nr. 20 »Der Wegweiser«, T. 1–9; a. Heinz Rehfuss, Erik Werba (1956, Mozartsaal, Wiener Konzerthaus, CD *Forgotten Records* fr 874, 2013, Tracks 1 und 20); b. Stefan Zenkl, Joseph Breinl (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 11.3.2020, unveröffentlichter Live-Mitschnitt, Verwendung mit freundlicher Genehmigung)

Neben den kleinsten Notenwerten²⁸ und der sich aus ihnen (›bottom-up‹) ›natürlich‹ ergebenden Spielgeschwindigkeit sind in älterer Musik der (Herz-)Pulsschlag²⁹ und seine Unterteilungen ein etabliertes Kriterium für die Tempowahl. Analog zum Herzschlag könnte man hypothetisch für die *Winterreise* den gleichmäßigen Schritt der wandernden Ich-Figur als Maß, gewissermaßen als einen roten Tempo-Faden, annehmen. Die repetierte Achtelfigur, von Susan Youens als »›journeying figure‹« bezeichnet,³⁰ tritt in Nr. 1 und Nr. 20 am deutlichsten hervor. Ebenso wie der Herzschlag je nach Körper- und Gemütszustand wechselt, so wird auch die Schrittgeschwindigkeit nicht immer dieselbe sein. Auf inhaltlicher Ebene spricht vieles dafür, dass dieser Schritt in Nr. 1 (in dem die Ich-Person, ungläubig die vermutlich eben erst erlebte Liebesenttäuschung reflektierend, aber noch mit weitgehend heilem Energiehaushalt, aufricht) nicht dasselbe Tempo haben kann wie im späteren Lied, in dem der/die Protagonist*in sich nach langem Wandern erschöpft, frierend und einsam, voller Todesgedanken,³¹ weiterschleppt. (Das legen auch jene Momente im *Wegweiser* nahe, wo die Achtelbewegung stehenbleibt und die so ein Nicht-mehr-weiter-Können suggerieren, sowie jene ›strauchelnde‹ verzierte Bassfigur in Takt 12 und Parallelstellen.) In einer Gesamtauführung der *Winterreise* haben Zuhörende und Interpret*innen schon viel Einsamkeit, Ablehnung, seelische und körperliche Unbill bis hin zu Zwangsvorstellungen ›erlebt‹, wenn sie bei Nr. 20 angekommen sind. Dieser ›Erfahrungstunnel‹ der vorangegangenen Lieder kann nicht ohne Auswirkungen bleiben, auch wenn dies vielleicht nicht bewusst, sondern gleichsam viszeral geschieht. Der/die Wandernde mag subjektiv das Gefühl haben, in der immer gleichen Geschwindigkeit zu gehen, während sie/er objektiv (aufgrund der Erlebnisse der jüngsten Vergangenheit sowie des körperlichen und seelischen Allgemeinzustandes) zunehmend langsamer wird. Analog kann ein Tempo, das sich ›nach innen‹ identisch mit einem anderen ›anföhlt‹, durch eine allgemeine Verzerrung oder Beeinflussung durch den Kontext und die Umgebung objektiv anders ausfallen.

Diese Frage des ›subjektiven Tempos‹¹ könnte ein spannendes zukünftiges Forschungsprojekt anstoßen.

27 Sprau (2021, 440) legt in seiner Studie die Kategorie der »›geringen‹ Abweichung« zwischen zwei Tempi bzw. der »›annähernden Tempoidentität« auf Tempoabweichungen von bis 15 % fest.

28 Vgl. etwa Breidenstein 2015, 19.

29 Vgl. etwa Krones/Schollum 1983, 110–117.

30 Youens 1991, 84 und passim.

31 Für Ian Bostridge ist »›Der Wegweiser‹ [...] der Augenblick des Zyklus, in dem der Tod zum ersten Mal endgültig gegenwärtig ist« (2015, 330).

Literatur

- Agawu, Kofi (1992), »Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied«, *Music Analysis* 11/1, 3–36.
- Bernac, Pierre (1970), *The Interpretation of French Song*, London: Kahn & Averill.
- Birnbaum, Elisabeth (2001), *Walter Berry. Die Biografie*, Berlin: Henschel.
- Bostridge, Ian (2015), *Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz*, München: Beck.
- Breidenstein, Helmut (2015), *Mozarts Tempo-System. Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, Marburg: Tectum.
- Johnson, Graham (2004), »The Lied in Performance«, in: *The Cambridge Companion to the Lied*, hg. von James Parsons, Cambridge: Cambridge University Press, 315–333.
- Krones, Hartmut / Robert Schollum (1983), *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*, Wien: Böhlau.
- Loges, Natasha (2021), »Epistemologische Zyklen durchbrechen. Geschichte, Theorie und Aufführung in Schuberts *Winterreise*«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18, Sonderband: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 309–326. <https://doi.org/10.31751/1130>
- Musil, Bartolo (2018), »Wie ein Begehren«. *Sprache und Musik in der Interpretation von Vokalmusik (nicht nur) des Fin de Siècle*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839443095>
- Sprau, Kilian (2021), »Gemessenes Wandern. Zur performativen Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen in Franz Schuberts *Winterreise*«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18, Sonderband: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 433–478. <https://doi.org/10.31751/1133>
- Utz, Christian (2021), »Exzentrisch geformte Klang-Landschaften. Dimensionen des Zyklischen im Lichte von 106 Tonaufnahmen von Franz Schuberts *Winterreise* aus dem Zeitraum 1928–2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18, Sonderband: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 341–431. <https://doi.org/10.31751/1132>
- Youens, Susan (1991), *Retracing a Winter's Journey. Franz Schubert's Winterreise*, Ithaka: Cornell University Press.

© 2021 Bartolo Musil (bartolo.musil@moz.ac.at)

Universität Mozarteum Salzburg [University Mozarteum Salzburg]

Musil, Bartolo (2021), »Das Große und das Kleine. Tempowahl und andere Entscheidungen in der Interpretationspraxis von Schuberts *Winterreise*« [“The Big and the Small: Tempo Choice and Other Decisions in the Interpretation of Schubert’s *Winterreise*“], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 479–491. <https://doi.org/10.31751/1134>

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: 20/02/2021

angenommen / accepted: 16/06/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 09/11/2021