ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

Sonderausgabe 2021

Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen

Herausgegeben von
Thomas Glaser,
Cosima Linke,
Kilian Sprau &
Christian Utz

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
https://doi.org/10.31751/zgmth

Wissenschaftlicher Beirat der Gesellschaft für Musiktheorie: Jean-Michel Bardez (Paris), Thomas Christensen (Chicago), Nicholas Cook (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Inga Mai Groote (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeùs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijer (Amsterdam)

Sonderausgabe 2021
https://doi.org/10.31751/i.52

Herausgeber:
Prof. Hans Aerts, Höchtestraße 7/3, 79350 Sexau, h.aerts@mh-freiburg.de
Dr. Patrick Boenke, Seilerstätte 26, A-1010 Wien, boenke@mdw.ac.at
Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, 28209 Bremen, floriedler@aol.com
Dr. Martin Grabow, B7 19, 68159 Mannheim, martin.grabow@web.de
Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, 10315 Berlin, ajessulat@aol.com
Dr. Cosima Linke, Körnerstraße 3, 76135 Karlsruhe, cosima.linke@posteo.de
Dr. Ullrich Scheideler, Müllerstraße 150, 13353 Berlin, ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de

verantwortliche Herausgeber dieser Ausgabe: Thomas Glaser, Cosima Linke, Kilian Sprau und Christian Utz
Redaktion / Lektorat / Korrektorat: Matthew Franke, Tim Martin Hoffmann

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: redaktion@gmth.de

PDF-Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch; Dieter Kleinrath
PDF-Satz: Dieter Kleinrath
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Publikationsrichtlinien: https://www.gmth.de/publikationsrichtlinien.aspx
Publication Guidelines: https://www.gmth.de/publication_guidelines.aspx

Die ZGMTH ist im Directory of Open Access Journals (DOAJ) verzeichnet.
https://doaj.org/toc/1862-6742

Die ZGMTH ist Mitglied von CrossRef.
https://www.crossref.org

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die ZGMTH in der Deutschen Nationalbibliografie.
http://d-nb.info/98030945X

© 2021 Marc Bangert, Julian Caskel, Bruno Gingras, Thomas Glaser, Michael Hell, Tobias Janz, William Kinderman, Cosima Linke, Natasha Loges, Majid Motavasseli, Bartolo Musil, Markus Neuwirth, Jakob Raab, Michael Rector, Thomas Seedorf, Kilian Sprau, Christian Utz, Martin Zenck

Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access journal issue licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

ISSN 1862-6742

Inhalt

18. JAHRGANG 2021, Sonderausgabe

EDITORIAL 5

JOHANN SEBASTIAN BACH, ›GOLDBERG-VARIATIONEN‹

MAJID MOTAVASSELI
Interpretation of Cyclic Form in Bach's "Goldberg Variations"
through Performance History 19

BRUNO GINGRAS
Using Linear Mixed-Effects Models to Analyze Historical Trends
in Performance Strategies
Commentary on Majid Motavasseli's Article "Interpretation of Cyclic
Form in Bach's 'Goldberg Variations' through Performance History" 71

MICHAEL RECTOR
Performing Structure
Tempo in Glenn Gould's "Goldberg Variations" 79

MICHAEL HELL
Überlieferte Tempoangaben im 17. und 18. Jahrhundert und ihre
mögliche Übertragung auf Bachs ›Goldberg-Variationen‹ 113

LUDWIG VAN BEETHOVEN, ›DIABELLI-VARIATIONEN‹

TOBIAS JANZ
Anton Diabellis Variationenprojekt (1819 bis 1824)
Geschichtlichkeit und ästhetische Normativität 135

MARKUS NEUWIRTH
»Eine halbe terra incognita«
Zur frühen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹ 151

COSIMA LINKE
Eine Diskursgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹
Makroform und Interpretation im Spiegel analytischer Texte aus 200 Jahren 169

WILLIAM KINDERMAN
The Performance of Beethoven's "Diabelli Variations"
Continuity, Discontinuity, Cyclic Integration, Irony 209

JAKOB RAAB
Die schiefe Folie
Komplexität zwischen Metrik und Performance in
Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ 229

THOMAS GLASER
Formgestaltung aus aufführungspraktischer Perspektive
Zur Interpretationsgeschichte von Beethovens *33 Veränderungen
über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120 253

MARTIN ZENCK
Das Hörbar-Machen von zyklischen Potentialen in der musikalischen Interpretation
Eduard Steuermanns Live-Mitschnitt der ›Diabelli-Variationen‹ vom 13. Mai 1963 287

FRANZ SCHUBERT, *WINTERREISE*

Natasha Loges
Epistemologische Zyklen durchbrechen
Geschichte, Theorie und Aufführung in Schuberts *Winterreise* 309

Thomas Seedorf, Marc Bangert
»Von einem Mann gesungen ist sie so etwas vollkommen anderes«
Schuberts *Winterreise* in der Deutung von Sängerinnen 327

Christian Utz
Exzentrisch geformte Klang-Landschaften
Dimensionen des Zyklischen im Lichte von 106 Tonaufnahmen
von Schuberts *Winterreise* aus dem Zeitraum 1928–2020 341

Kilian Sprau
Gemessenes Wandern
Zur performativen Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen
in Schuberts *Winterreise* 433

Bartolo Musil
Das Große und das Kleine
Tempowahl und andere Entscheidungen in der Interpretationspraxis
von Schuberts *Winterreise* 479

RESPONSE

Julian Caskel
Die Aufnahme bestätigt die Regel
Analyse als Interpretation (Response) 495

Editorial

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

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

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

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

Diese Interaktion von *close* und *distant listening* bezeichnete Cook in einem Aufsatz von 2014 dann als »augmented listening«.[3] Ausgehend von zwei als Ausgangspunkt des Projektes dienenden Artikeln von Christian Utz[4] sowie Studien von John Rink[5], Jürg Stenzl[6] und Lars Laubhold[7] wurde dieses Konzept in PETAL zu einer ›holistischen‹ Forschungsmethodik weiterentwickelt, in der wahrnehmungssensitive analytische und quellenbasierte historiografische Perspektiven sowie die Konfrontation mit der »informed intuition«[8] von Interpret*innen in Workshops mit den im Zentrum stehenden quantitativen und qualitativen Korpusstudien von Tonaufnahmen zusammengeführt wurden. Teil dieser Methode wurden, im Falle von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 (1911) und György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* für Sopran und Violine (1985–87), auch annotierte Partituren, in denen philologische und (form-)analytische Lesarten mit Daten zu Tempi und Dauern in Tonaufnahmen dieser Werke synchronisiert wurden. Diese annotierten Partituren dienten in Workshops mit Interpret*innen als wesentliche Diskussionsgrundlage, auf deren Basis die Musiker*innen eigene Perspektiven auf die interpretierten Stücke reflektierten. Auch fanden diese Partituren Eingang in die den genannten Werken gewidmeten Publikationen.

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

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

2 Cook 2013, 143.

3 Cook 2014, 1 und 14.

4 Utz 2017a und 2017b.

5 Rink 1995.

6 Stenzl 2016.

7 Laubhold 2014.

8 Rink 2002, 36.

9 Robert Hill in Hill/Mahnkopf 2015, 19.

10 Cook 1999, 243.

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

Bei komplexen mehrsätzigen Zyklen fällt die Hervorbringung von Form durch die klangliche Interpretation besonders vielfältig aus, bedingt durch die zunächst kaum überblickbare Vielzahl von Möglichkeiten makroformaler Gewichtung und Gestaltung im Spiegel der divergierenden historischen Interpretationsstile und -ästhetiken. Vor diesem Hintergrund werden in dieser Ausgabe methodisch plurale Ansätze zur Interpretationsgeschichte und -analyse dreier großer Werkzyklen – Johann Sebastian Bachs ›Goldberg-Variationen‹, Ludwig van Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ und Franz Schuberts *Winterreise* – zusammengeführt. Durch ihre exzeptionelle Stellung in der Aufführungs- und Aufnahmegeschichte seit dem mittleren 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert stellen diese drei Zyklen prägende Fallbeispiele für die Geschichte der musikalischen Interpretation insgesamt dar. Ihre klangliche und hermeneutische Deutung steht im Spannungsfeld von historisch informierter Aufführungspraxis, der zeit- und mediengeschichtlich[14] bedingten Veränderung und Neukonstituierung von Interpretationsstilen und den Kontroversen über die Relevanz von Analyse für die klangliche Deutung.

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

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

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

12 Klorman 2016.

13 Swinkin 2016. Vgl. auch Swinkin 2019.

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

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

***

Die vier Beiträge zu Johann Sebastian Bachs *Aria mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988, den ›Goldberg-Variationen‹ (vierter Teil der Klavierübung), erarbeiten ausgehend von grundlegenden Fragen der Tempowahl und der Temporelationen systematische Perspektiven auf Bachs berühmtes Variationenwerk. Mit den beiden anderen in dieser Ausgabe thematisierten Zyklen teilen die ›Goldberg-Variationen‹ eine Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, die neben großer Ehrfurcht lange auch von Skepsis geprägt war, wie ein solch monumentales Gebilde einem Konzertpublikum vermittelt werden könnte. Noch 1915 empfiehlt Ferruccio Busoni in seiner Bearbeitung des Zyklus drastische Kürzungen, »[i]n order to rescue this remarkable work for the concert hall«,[15] wobei für ihn über das Ignorieren aller Wiederholungen hinaus ganze Variationen verzichtbar scheinen, darunter die Variationen 3, 9, 12, 16–18, 24 und 27.[16] Nach Rudolf Serkins Einspielung nahezu des vollständigen Werkes auf Welte-Mignon-Klavierrollen im Jahr 1928[17] waren die erste öffentliche Aufführung des gesamten Zyklus im Mai 1933 in Paris durch Wanda Landowska und die im November desselben Jahres erfolgte erste Gesamteinspielung derselben Interpretin auf einem Pleyel-Cembalo vor diesem Hintergrund Pioniertaten, die »als gewagt und esoterisch eingeschätzt[]«,[18] aber bald auch von der internationalen Presse gefeiert wurden.[19]

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

15 Busoni 1915, 3.

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

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

18 Elste 2000, 388.

19 Vgl. Elste 2010, 163–166.

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

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

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

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

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

20 Janz 2012, 427.

21 Ebd., 464.

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

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

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

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

22 Vgl. Hinrichsen 1999, 461.

23 Vgl. etwa Bergquist 1992 und Stenzl 2016.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

***

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

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

Thomas Glaser, Cosima Linke, Kilian Sprau, Christian Utz

Literatur

Bayley, Amanda (Hg.) (2009), *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bergquist, Stephen A. (1992), »Beethoven's Diabelli Variations. Early Performance History«, *The Beethoven Newsletter* 7/2, 38–41.

Borchard, Beatrix (2013), »Öffentliche Intimität? Konzertgesang in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes* (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 6), hg. von Katharina Hottmann, Hildesheim: Olms, 109–126.

Borchard, Beatrix (2000), »Die Sängerin Amalie Joachim und ›Die schöne Müllerin‹ von Franz Schubert«, in: *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, hg. von Freia Hofmann, Jane Bowers und Ruth Heckmann, Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 69–80.

Busoni, Ferruccio (1915), »Air with 30 variations. The Purpose of this Edition«, in: Johann Sebastian Bach, *Aria mit 30 Veränderungen* BWV 988 (= Klavierwerke, Busoni-Ausgabe, Bd. 15), hg. von Ferruccio Busoni, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–4.

Cook, Nicholas (1999), »Analysing Performance and Performing Analysis«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 239–261.

Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.

Cook, Nicholas (2014), »Between Art and Science. Music as Performance«, *Journal of the British Academy* 2, 1–25.

Elste, Martin (2000), *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000*, Stuttgart: Metzler.

Elste, Martin (Hg.) (2010), *Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik*, Mainz: Schott.

Gjerdingen, Robert (1999), »An Experimental Music Theory?«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 161–170.

Günther, Martin (2016), *Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner.

Hill, Robert / Claus-Steffen Mahnkopf (2015), »Quo vadis, ›Alte Musik‹? Zur Rolle der Zeitgestaltung in der historisierenden Aufführungspraxis der Zukunft. Ein Gespräch mit Robert Hill«, *Musik & Ästhetik* 19/73, 5–23.

Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart: Steiner.

Janz, Tobias (2012), »Selbstreflexion einer Gattung. Die Variationen ab 1802«, in: *Beethovens Klavierwerke* (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 2), hg. von Hartmut Hein und Wolfram Steinbeck, Laaber: Laaber, 421–481.

Klorman, Edward (2016), *Mozart's Music of Friends. Social Interplay in the Chamber Works*, Cambridge: Cambridge University Press.

Laubhold, Lars E. (2014), *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text + kritik.

Leech-Wilkinson, Daniel (2009), *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London: AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. https://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html

Loges, Natasha / Laura Tunbridge (Hg.) (2020), *German Songs Onstage. Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Bloomington (IN): Indiana University Press.

Meyer, Leonard B. (1989), *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Chicago: University of Chicago Press.

Rink, John (1995), »Playing in Time. Rhythm, Metre and Tempo in Brahms's Fantasien Op. 116«, in: *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, New York: Cambridge University Press, 254–282.

Rink, John (2002), »Analysis and/or Performance?«, in: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, hg. von John Rink, New York: Cambridge University Press, 35–58.

Sprau, Kilian (2016), *Liederzyklus als Künstlerdenkmal. Studie zu Robert Schumann,* Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau *und* Requiem *op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München: Allitera.

Stenzl, Jürg (2016), »›das Heiligste mit dem Harlequino vereint…‹? Auf der Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Beethovens Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli, op. 120«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte, Bd. 171), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 48–95.

Swinkin, Jeffrey (2016), *Performative Analysis. Reimagining Music Theory for Performance*, Rochester (NY): University of Rochester Press.

Swinkin, Jeffrey (2019), »Analytic Context and Aesthetic Properties: Listening to Recordings of Beethoven's *Largo appassionato* from Op. 2, No. 2«, *Intégral* 33, 1–31. https://www.esm.rochester.edu/integral/33-2019/swinkin

Tunbridge, Laura (2010), *The Song Cycle*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.

Utz, Christian (2017a), »Time-Space Experience in Works for Solo Cello by Lachenmann, Xenakis and Ferneyhough. A Performance-Sensitive Approach to Morphosyntactic Musical Analysis«, *Music Analysis* 36/2, 216–256. https://doi.org/10.1111/musa.12076

Utz, Christian (2017b), »Komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeit. Zur Integration temporaler Strukturen in eine performative Analyse – eine Diskussion anhand von Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*«, *Musik & Ästhetik* 21/82, 5–23.

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

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

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

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

eingereicht / submitted: 08/10/2021

angenommen / accepted: 08/10/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 21/02/2022

Johann Sebastian Bach, ›Goldberg-Variationen‹

Interpretation of Cyclic Form in Bach's "Goldberg Variations" through Performance History[1]

Majid Motavasseli

Based on quantitative and qualitative analyses of seventy-six selected recordings spanning the years 1928 to 2020, this article examines the extent to which performers interpret the "Goldberg Variations" as a cycle. To that end, possible tempo relations between the pieces have been analyzed through measurements of initial tempi, focusing on three categories: (1) progression (subsequent variations 24, 25, and 26), (2) structure (variations in a minor key: 15, 21, and 25), and (3) architectonic position (beginning and end of the cycle: *Aria* 1, variations 1 and 30, and *Aria* 2). The analytical results confirm a distinct tendency to implement tempo relations in the cycle and suggest that, with the exception of both performances of the *Aria*, such relations are implemented more frequently in the case of linear connections (between subsequent pieces) than between pieces with a strong structural relationship.

Dieser Aufsatz untersucht anhand quantitativer und qualitativer Analysen von 76 ausgewählten Aufnahmen aus dem Zeitraum von 1928 bis 2020, inwieweit Interpret*innen die ›Goldberg-Variationen‹ als Zyklus interpretieren. Dazu werden mögliche Temporelationen zwischen den Einzelstücken mithilfe von Messungen der Initialtempi analysiert, wobei der Fokus auf drei Kategorien liegt: (1) Fortschreitung (aufeinanderfolgende Variationen 24, 25 und 26), (2) Struktur (Mollvariationen 15, 21 und 25) sowie (3) architektonische Position (Anfang und Ende des Zyklus: *Aria* 1, Variationen 1 und 30 sowie *Aria* 2). Die Analyseergebnisse bestätigen eine klare Tendenz zur Umsetzung von Temporelationen im Zyklus und deuten darauf hin, dass diese – mit Ausnahme der beiden Aufführungen der *Aria* – im Falle linearer Verbindungen (zwischen aufeinanderfolgenden Stücken) häufiger realisiert werden als zwischen Stücken mit starker struktureller Verwandtschaft.

Schlagworte/Keywords: cyclic form; Goldberg Variations BWV 988; Goldberg-Variationen BWV 988; Interpretationsanalyse; Johann Sebastian Bach; performance analysis; Tempo; tempo relations; Temporelationen; zyklische Form

Introduction

When Bruno Monsaingeon asked Glenn Gould about his 1981 recording of Bach's "Goldberg Variations," BWV 998, Gould replied, "it occurred to me […], that [the 1955 recording] was very nice, but that it was perhaps a little bit like thirty very interesting but somewhat independent-minded pieces going their own way." Therefore, in his new recording, he intended to find an "arithmetical correspondence between the theme and the subsequent variations, so that there would be some sort of temporal relationship – […] there would be at least a rhythmic design that was continuous and a sense of pulse that

1 The research documented in this article was conducted as part of the project *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) funded by the Austrian Science Fund FWF (P 30058-G26, 01/09/2017–31/08/2020), located at the University of Music and Performing Arts Graz (KUG) (https://petal.kug.ac.at). I would like to thank Petra Zidarić Györek and Tomislav Bužić for their support with measurements included in the database which is the basis of the present article. The research data concerning recordings of the "Goldberg Variations" compiled during the PETAL project are made available in open access at https://github.com/petal2020/petal_bach_goldberg-variations.

went through it."[2] This could be read as an aim to perform the *Variations* as *one* cyclic work (as opposed to a mere collection of thirty-two individual pieces), bringing out the interconnections between the various pieces of the cycle more consciously and clearly. While "arithmetical correspondence" and "temporal relationship" play a significant role in the 1981 recording, this aim is also reflected in a careful choice of repeats: in contrast to his 1955 interpretation, which does not contain any repeats, Gould opts for repeats in thirteen variations – the nine canonic variations as well as the four variations set in strict four-part counterpoint (variations 4, 10, 22, and 30), elucidating their mutual connection and common structural qualities.[3]

Beyond any question, the "Goldberg Variations" do constitute a cycle, primarily for the very fact that any succession of variations on a preceding theme provides a strongly interlinked cyclic form, but also, and more importantly, because they follow an elaborate compositional structure, interlocking character, virtuoso, and canonic variations, implementing musical progression and symmetry as paramount formal principles.[4] As stated by Martin Zenck, "the melody of the chaconne bass and its harmonic pillars create the outer shape […] in which the thirty variations are cast like into a mold."[5]

The cyclic shape of the work is not identifiable only through the architectonic disposition of the three types of variations mentioned above; there are further traits that link the pieces together, such as dance suite movements which relate to each other in different ways (e.g., *passepied*, *gigue*, French ouverture, *sarabande*, *menuet*, *polonaise*), genres (e.g., *fantasia*, *sinfonia*, *fugetta*, *quodlibet*), time signatures, (minor) key, number of voices, etc.[6] Any variation may be classified according to a number of parameters, simultaneously belonging to several networks of pieces.[7] In this context, the question arises to what extent its performers realize the cyclic potential of the "Goldberg Variations" inherent to its overall structure and to the individual pieces, i.e., how they handle parameters such as tempo, duration, dynamics, repeats, and harpsichord registration. The interpretation of such elements may add further layers to the correlational structures present in the cycle. In the foreword to his 1934 edition of the *Variations*, Ralph Kirkpatrick writes of the formative employment of such parameters:

> It should be noticed that this registration is intended to enhance the symmetrical arrangement of the variations, in that the same 8′ register is employed for all the canons and the same combination for the two-manual arabesques, whereas the greatest possible variety is brought to the other assorted forms, in accordance with their character.
>
> Changes of registration within the variations are quite uncalled-for; they only bring a kind of disturbing restlessness to the expression and utterly destroy the architectural symmetry. Each movement has its own tone-color […].

2 Monsaingeon 1981, cited in Martens 2007, [5].

3 See Bazzana 2001, 109–110, 289.

4 Breig 1975, 256. Kurt von Fischer and Stefan Drees (2016) also state that the *da capo* of the theme at the very end of a variation series is one of the principal means to consolidate a theme and its variations into a cohesive cycle.

5 Zenck 1985, 38 ("Die Melodie des Chaconnebasses und seine harmonischen Stützpunkte bilden die äußere Form, in die wie in ein Gefäß die 30 Variationen gegossen werden."). Translations are by the author.

6 Rampe 2008, 937–938.

7 For a more detailed depiction of the variations' disposition according to different parameters, see Utz 2017, 20, and Williams 2004, 42–43.

> This same character should be preserved in a performance on the piano, by […] employing the resources of nuance only in smaller degrees in order to enhance the declamation of individual phrases. […] However, each variation should be given a distinctly characterized color or dynamic level.[8]

This article focuses on the question: To what extent has the cyclic form of the "Goldberg Variations" been reflected in its performance history? It centers on the temporal relations between its individual pieces as performed in selected recordings. For this purpose, using tempo measurements as the main analytical criterion seems to be particularly suitable, since durational values would be of limited significance, due to the differences between performers concerning the (non-)execution of repeats.[9] Additionally, the duration of a piece is also strongly influenced by different degrees of *rubato* and *ritardando* as well as by durational choices for fermatas, and thus unsuitable for establishing relations between the main tempi of the cycle's pieces.[10]

This study is based on a database of tempo measurements created during the research project *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL), which focused on performance strategies in cyclic works (piano and *lied* literature). This database compiles tempo data from seventy-six selected recordings spanning the years 1928 to 2020 (Appendix, Tab. 7), measured using *Sonic Visualiser*.[11] The calculation of the main tempi for both *Arias* and variations is based on the first musical phrase formed by the first eight bass notes (G–F♯–E–D–B–C–D–G, mm. 1–8 or 1–4 respectively).[12] For the purpose of the present article, these measurements have been adjusted to exclude the first and last bass notes of the chosen sections, in order to avoid the tempo deviations occurring in *rubato* and ritardando passages. Following the principle described by Alf Gabrielsson,[13] the "main tempo" of each piece has thus been derived from the average tempo of the measures featuring the second to seventh bass notes (mm. 2–7 or 1.5–3.5 respectively; see Appendix, Tab. 8). The vast amount of data (2428 measured audio files) yielded by these measurements provides a multitude of possibilities for quantitative corpus analysis. Some conspicuous results discernible in the overview shall briefly be covered below (Tab. 1).

8 Kirkpatrick 1938, xxvi–xxvii.

9 The option of duplicating the duration of all recorded movements in which repeats are not performed is dubious, as it renders an unrealistic picture of the actual durations; in addition, seems very unlikely that performers would choose to perform a repeated section in exactly the same way.

10 See Fabian 2003, 120. In Angela Hewitt's recordings, for example, the final eighth note of variation 30 lasts eighteen seconds in 1999 and eleven seconds in 2015.

11 See Cannam/Landone/Sandler 2010. For the selection, criteria such as international dissemination, availability, and chronological representation have been taken into account.

12 Variation 16 has been measured in two parts (16a and 16b), taking different tempi for the French *Ouverture* (mm. 1–8) and the *Fughetta* (mm. 16–23) into account.

13 Gabrielsson 1999, 540: "The variation [of tempo in larger sections] is sometimes so large […] that it seems meaningless to talk of *the* tempo. A distinction may therefore be made between (a) the *mean tempo* – the average number of beats per minute across the whole piece (usually until its last note), disregarding possible variations, (b) the *main tempo* – the prevailing tempo when passages with momentary variations, such as "slow start," final ritard[ando], fermatas, and amorphous caesura are deleted, and (c) *local tempo*, which is maintained only for a short time [...]. Of course, there are borderline cases, and one has to accept that the variations of tempo […] evade simple mathematical calculation."

	Time Signature	Pulse	Mean Tempo	Maximum	Minimum	Standard Deviation (%)	Range (%)
Aria 1	3/4	♩	50.2	80.8 (Kempff 1969)	33.6 (Gould 1981)	17.8	140.3
Variation 1	3/4	♩	101.3	137.4 (Gould 1955)	54.1 (Landowska 1933	16.2	153.8
Variation 2	2/4	♩	79.3	110.5 (Gould 1955)	48.3 (Tureck 1957)	17.2	128.7
Variation 3	6/8	♩.	59.4	77.2 (Zhu 2007)	35.5 (Kirkpatrick 1958)	17.0	117.4
Variation 4	3/8	♩.	60.3	90.9 (R. Serkin 1928)	40.6 (Tureck 1957)	12.4	123.6
Variation 5	3/4	♩	134.8	178.3 (R. Serkin 1928)	83.0 (Egarr 2005)	16.2	114.7
Variation 6	3/8	♩.	47.4	81.5 (Gould 1958)	31.0 (Tureck 1957)	24.0	162.8
Variation 7	6/8	♩.	68.0	94.6 (Weissenberg 1981)	37.1 (Takahashi 1976)	15.2	154.9
Variation 8	3/4	♩	104.8	141.1 (Gould 1955)	73.7 (Leonhardt 1965)	13.9	91.6
Variation 9	4/4	♩	66.9	102.9 (Gould 1955)	40.3 (Ernst 2020)	19.8	155.6
Variation 10	2/2	𝅗𝅥	83.3	113.6 (R. Serkin 1928)	57.4 (Tureck 1998)	12.0	97.9
Variation 11	12/16	♩.	133.3	202.2 (R. Serkin 1928)	80.6 (Sokolov 1982)	16.3	150.8
Variation 12	3/4	♩	78.3	112.9 (Gould 1955)	40.5 (Asperen 1991)	23.4	179.1
Variation 13	3/4	♩	43.1	75.0 (Gavrilov 1993)	26.4 (Hayden 1976)	20.5	184.5
Variation 14	3/4	♩	93.2	127.0 (R. Serkin 1928)	73.0 (Barenboim 1992)	10.8	74.0
Variation 15	2/4	♩	29.6	42.6 (Sokolov 1982)	19.9 (Lang 2020a)	15.4	114.1
Variation 16a	2/2	𝅗𝅥	33.9	44.8 (R. Serkin 1928)	27.2 (Demus 1953)	12.2	64.7
Variation 16b	3/8	♩.	70.1	93.5 (R. Serkin 1928)	43.9 (Sokolov 1982)	13.1	113.0
Variation 17	3/4	♩	104.4	137.8 (R. Serkin 1928)	66.8 (Tureck 1998)	14.2	106.2
Variation 18	2/2	𝅗𝅥	88.6	118.9 (Newman 1971)	58.6 (Schultz 1998)	14.6	102.8
Variation 19	3/8	♪	142.8	216.1 (Gavrilov 1993)	83.6 (Li 1996)	21.8	158.5
Variation 20	3/4	♩	104.0	150.3 (Li 1996)	73.1 (Egarr 2005)	14.7	105.6
Variation 21	4/4	♩	45.1	72.1 (Schiff 2001)	27.2 (Landowska 1945)	21.5	165.4
Variation 22	2/2	𝅗𝅥	90.0	138.8 (R. Serkin 1928)	57.0 (Tureck 1998)	15.3	143.4
Variation 23	3/4	♩	93.4	129.1 (R. Serkin 1928)	60.6 (Asperen 1991)	13.1	113.2
Variation 24	9/8	♩.	74.0	107.5 (Gould 1955)	51.6 (Tureck 1957)	20.1	108.5
Variation 25	3/4	♪	49.2	77.4 (Takahashi 2004)	25.6 (Nikolayeva 1992)	19.7	202.2
Variation 26	18/16 - 3/4	♩	95.1	119.5 (Lang 2020a)	70.5 (Richter 1956)	13.1	69.4
Variation 27	6/8	♩.	71.7	92.7 (R. Serkin 1928)	47.9 (Tureck 1998)	13.1	93.4
Variation 28	3/4	♩	82.5	121.2 (Gavrilov 1993)	57.9 (Dinnerstein 2005)	13.8	109.6
Variation 29	3/4	♩	88.8	124.4 (Gavrilov 1993)	65.3 (Nikolayeva 1992)	12.9	90.4
Variation 30	4/4	♩	76.8	111.2 (P. Serkin 1994)	58.1 (Nikolayeva 1992)	14.7	91.5
Aria 2	3/4	♩	48.3	81.0 (Kempff 1969)	27.9 (Gould 1981)	20.7	189.7

Table 1: Bach, "Goldberg Variations": mean tempo, maximum and minimum tempo, relative standard deviation, and relative range in seventy-six selected recordings from 1928 (Rudolf Serkin) to 2020b (Lang Lang)

Table 1 depicts the fastest and slowest recordings for each piece, their relative standard deviation (SD) from the respective mean tempo value and the relative range (difference between maximum and minimum tempo values, expressed as a percentage of the main tempo). Variation 14 (10.8%), variation 10 (12.0%), variation 16a (12.2%), and variation 4 (12.4%) stand out for having the lowest SD values, while variation 16a (64.7%), variation 26 (69.4%), and variation 14 (74.0%) have the lowest range; variation 14 and variation 16a therefore stand out concerning both parameters. The recording of variation 14 made by Angela Hewitt 1999 (Audio Ex. 1a: ♩= 93.2 bpm) matches the mean value (93.0 bpm) most closely; the fastest and slowest recordings of this variation are performed

by Rudolf Serkin 1928[14] (Audio Ex. 1b: 127.0 bpm) and Daniel Barenboim 1992 (Audio Ex. 1c: 73.0 bpm) respectively. The low SD values combined with the low range show that ostensibly, most performers seem to agree on a similar tempo choice for this variation. Rolf Dammann describes variation 14, the second to last variation of the first half of the cycle, as a *pezzo di bravura* (although not to be played "excessively fast"), focusing on *mobilità*, *agilità* and *prontezza*;[15] possible reasons for the relatively low mean tempo value might be found in the technical challenges of this piece, such as hand-crossing, left-hand *arpeggi*, trills, etc. For variation 16a, the recording matching the mean tempo value (33.9 bpm) most closely is the interpretation of Ton Koopman 1987 (Audio Ex. 2a: 𝅗𝅥 = exactly 33.9 bpm). The fastest and slowest recordings are by Rudolf Serkin 1928 (Audio Ex. 2b: 44.8 bpm), and Jörg Demus 1953 (Audio Ex. 2c: 27.2 bpm) and Barenboim (27.6 bpm) respectively. Here, one cause for the strong overlap in tempo choices among the selected recordings might be the dignified *French Ouverture* character, as well as the fact that variation 16a serves as a festive opening piece to the second half of the cycle.[16]

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio01a_Hewitt1999.mp3

Audio Example 1a: Bach, "Goldberg Variations," Hewitt 1999, variation 14 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Angela Hewitt, CD Hyperion Records Limited, ℗&© 2000, Track 15)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio01b_Serkin1928.mp3

Audio Example 1b: Bach, "Goldberg Variations," R. Serkin 1928, variation 14 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Rudolf Serkin, CD Archiphon ARC-105, ℗&© 1992, Track 1)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio01c_Barenboim1992.mp3

Audio Example 1c: Bach, "Goldberg Variations," Barenboim 1992, variation 14 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Daniel Barenboim, DVD EuroArts, © 2012)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio02a_Koopman1996.mp3

Audio Example 2a: Bach, "Goldberg Variations," Koopman 1987, variation 16a (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Ton Koopman, CD Erato Disques S.A, ℗ 1988, Track 17)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio02b_Serkin1928.mp3

Audio Example 2b: Bach, "Goldberg Variations," R. Serkin 1928, variation 16a (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Rudolf Serkin, CD Archiphon ARC-105, ℗&© 1992, Track 2)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio02c_Demus1953.mp3

Audio Example 2c: Bach, "Goldberg Variations," Demus 1953, variation 16a (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Jörg Demus, LP Westminster WL-5241, ℗&© 1992, Side A)

14 The Rudolf Serkin recording stems from Welte-Mignon piano rolls. Yet, since it is the product of an artist's interpretation, it shall nevertheless be taken into account in this study. For the question of the reliability of performance parameters in piano roll recordings see, among others, Bausch 2019.

15 Dammann 1986, 154.

16 This prompts the question (which shall here remain largely unanswered due to obvious constraints) if those "Goldberg" performers who have also made recordings of Bach's Partita No. 4 BWV 828 – the *Ouverture* of which bears a strong resemblance to variation 16a – apply an analogous interpretative concept to both pieces (the main pulse in both cases is the half note). For example, the tempo chosen for the beginning of the Partita by Jörg Demus in 1963 (30.2 bpm in mm. 2–4) is only 9% faster than his choice for variation 16; Ralph Kirkpatrick's Partita tempo in 1958 (29.9 bpm) is virtually the same (only 3% lower) as his variation 16 from the same year (30.8 bpm). Conversely, Trevor Pinnock's Partita recording from 1983 (27.8 bpm) features a significantly lower tempo (by 46%) compared to his variation 16 recorded in 1980 (40.5 bpm).

On the other end of the spectrum, variation 6 (24.0%), variation 12 (23.4%), variation 19 (21.8%), and variation 21 (21.5%) strike the eye as having the highest SD values, whereas variation 25 sees an exceptionally high range (202.2%). For variation 6, the interpretation matching the mean tempo value (47.4 bpm) most closely is the recording by Alexis Weissenberg 1981 (Audio Ex. 3a: ♩. = 47.3 bpm). The fastest tempo choices appear in Gould 1958 (Audio Ex. 3b: 81.5 bpm) and Andrei Gavrilov 1993 (79.9 bpm), the slowest in Rosalyn Tureck 1957 (Audio Ex. 3c: 31.0 bpm) and Demus 1953 (31.1 bpm). These stark differences could be rooted in different approaches to the notation of the piece. While Gould and Gavrilov both take the whole bar (3/8) as the main pulse, essentially turning the variation into a *passepied*, Tureck and Demus both play it as a *menuet*, the pulse here being the eighth note. The two other 3/8 variations also raise this question: while variation 19 also features a relatively high SD value (21.8%), variation 4 appears to show almost no conceptual "disagreements" (12.4%), confirming a shared interpretation as a *passepied*.[17]

The mean tempo for variation 25 which exhibits the highest range value (202.2%) is 49.2 bpm, matched most closely by Igor Levit 2015 (Audio Ex. 4a: ♪ = 49.0 bpm); its fastest recording is presented by Yūji Takahashi 2004 (Audio Ex. 4b: 77.4 bpm), its slowest by Tatiana Nikolayeva 1992 (Audio Ex. 4c: 25.6 bpm). A comparison of the mean tempo values between pianists and harpsichordists shows that the pianists (mean tempo: 46.9 bpm) tend to play this variation considerably slower (by 11.7%) than the harpsichordists (mean tempo: 53.1 bpm; Fig. 1). On the whole, the interpretations of variation 25 made by the harpsichordists rarely (and after 1985, never) undercut the overall mean tempo value (Fig. 2). The trend lines show that there is a tendency among the harpsichordists to increase the tempo of variation 25 over the course of time, while the data for the pianists shows a trend in the opposite direction.

This gradual decrease suggests a romanticized approach to the interpretation of this variation by the pianists. Wanda Landowska calls this variation, the third and last variation in G minor, "the supreme pearl of this necklace – the black pearl":

> In its somber shimmerings, all the restlessness of the romantics may be already discerned. This richly ornamented adagio is overwhelming with the poignancy of its feverish chromaticism. Is not this nostalgic and plaintive curve toward the sixth the same as that later to be rediscovered by Chopin and the Wagner of *Tristan*?[18]

Similarly, Jörg Demus states that Bach "surprises […] us in the adagio variation No. 25, the crown of the work, with an egregiously audacious, expressive – I'd almost say: romantic – chromaticism, not to be found until later with Franck and Reger."[19] In the same vein, Glenn Gould describes variation 25 to be evocative of "the languorous atmosphere of an almost Chopinesque mood-piece," its "wistful, weary cantilena a master-stroke of psychology."[20] Quite unlike these three viewpoints, Rolf Dammann traces the *affectus dolorosus* displayed in this variation to narrow and diminished intervals frowned upon in the seventeenth century, the repeated *pianto* motif in the bass, and the *exclamatio* depicted by the soprano.[21]

17 See also Rampe 2008, 937 f.

18 Landowska 1965, 217.

19 Demus 1976, 56: "[Bach] überrascht […] uns in der Adagiovariation Nr. 25, der Krone des Werkes, durch eine unerhört kühne, ausdrucksstarke – fast hätte ich gewagt zu sagen: romantische – Chromatik, die man erst wieder bei Franck und Reger findet."

20 Gould/Page 1982, cited in Martens 2007.

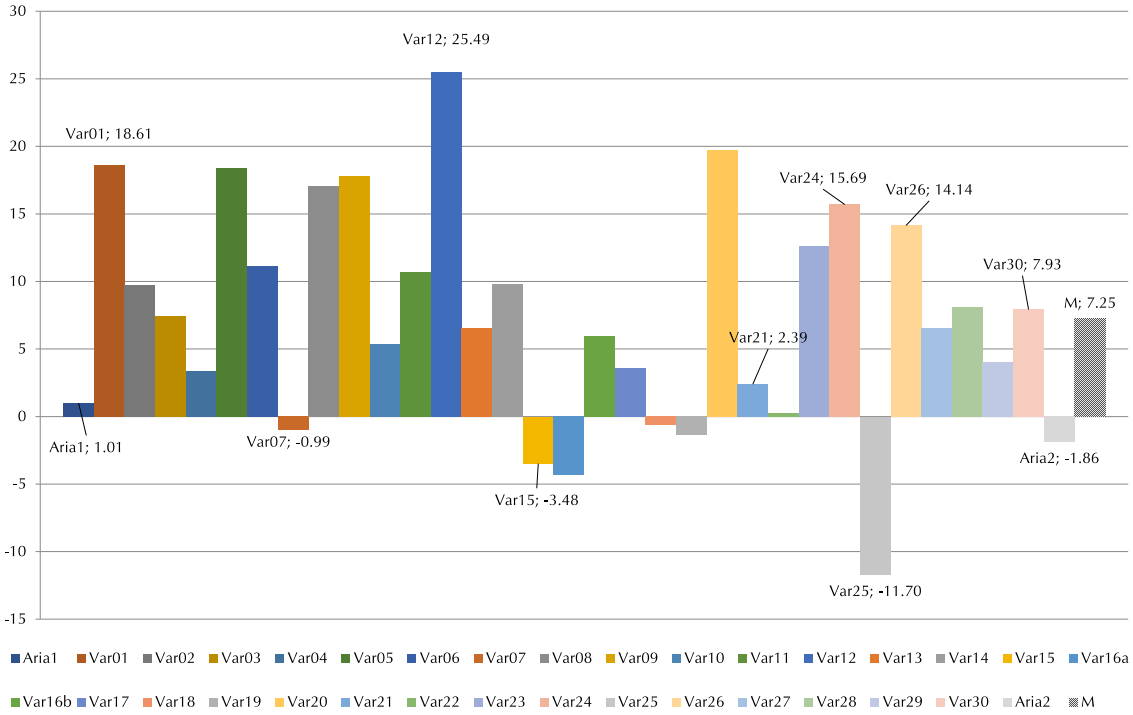


Figure 1: Bach, "Goldberg Variations," mean tempo differences (in %) as displayed in the recordings made by pianists vs. harpsichordists

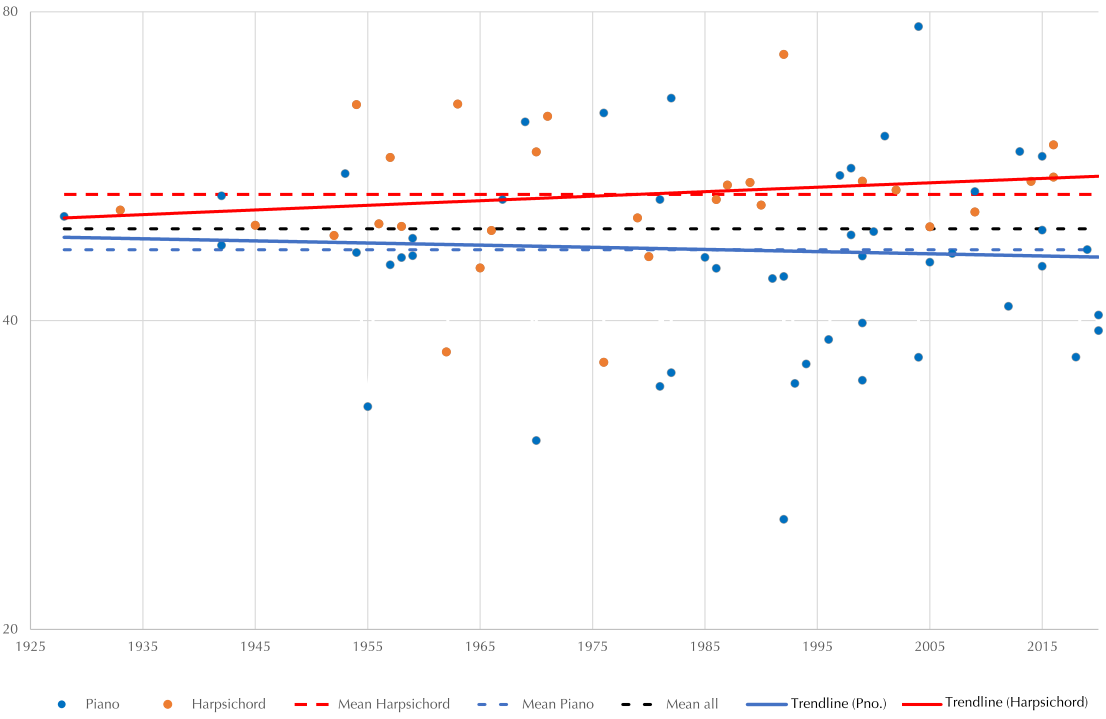


Figure 2: Tempo trend lines for variation 25, pianists vs. harpsichordists

21 See Dammann 1986, 208, 211, 215.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio03a_Weissenberg1981.mp3

Audio Example 3a: Bach, "Goldberg Variations," Weissenberg 1981, variation 6 (mm. 1–16) (Bach, "Goldberg Variations," Alexis Weissenberg, EMI Classics 5 75952 2, ℗ 1982 © 2001, Track 7)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio03b_Gould1958.mp3

Audio Example 3b: Bach, "Goldberg Variations," Gould 1958, variation 6 (mm. 1–16) (Bach, "Goldberg Variations," Glenn Gould, CD West Hill Radio Archives WHRA-6038, ℗&© 2011, Track 7)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio03c_Tureck1957.mp3

Audio Example 3c: Bach, "Goldberg Variations," Tureck 1957, variation 6 (mm. 1–16) (Bach, "Goldberg Variations," Rosalyn Tureck, CD EMI Classics 09647-2, ℗ 1958 © 2008, CD 1, Track 7)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio04a_Levit2015.mp3

Audio Example 4a: Bach, "Goldberg Variations," Levit 2015, variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Igor Levit, CD Sony Music Entertaiment Inc. 88875140142, ℗ 2015 © 2016, Track 26)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio04b_Takahashi2004.mp3

Audio Example 4b: Bach, "Goldberg Variations," Takahashi 2004, variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Yūji Takahashi, CD Avex Classics AVCL-84069, ℗&© 2014, Track 26)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio04c_Nikolayeva1992.mp3

Audio Example 4c: Bach, "Goldberg Variations," Nikolayeva 1992, variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Tatiana Nikolayeva, CD Hyperion Records Limited A66589, ℗&© 1992, Track 26)

Methodology

Based on the information obtained through the database, specific variations which stand out through extreme values have been examined. Cyclic interpretation, however, is rooted in the relations between a cycle's parts. There is a variety of criteria that might be singled out when comparing such parts; for this article, three different dimensions have been selected in order to examine different possibilities of cyclic interpretation in the "Goldberg Variations." Each of these models focuses on a small group of variations exhibiting specific criteria which establish possible linear and non-linear tempo relations:

1. a progression-based analysis focuses on a constellation of variations based on their progression from one to the next, i.e., as a sequence of pieces (variations 24 to 26)
2. a structure-based analysis examines a constellation of pieces that share a certain interlinking criterion, in this case the minor key (variations 15, 21, and 25)
3. a position-based analysis investigates the pieces framing the cycle (*Arias* 1 and 2 and their adjacent variations 1 and 30), based on their functional relevance to cyclic symmetry.

As argued by David Epstein, the concept of proportional tempo suggests that in works of multiple movements, "all tempos are intrinsically linked via a common pulse":

> The relationship arises from the organization of the work as a unified and coherent whole in which all movements, all ideas, stem from underlying formative concepts of shape. […] These relationships of tempo can be concisely expressed by whole-number (integral) ratios.[22]

Notably, these ratios are generally integral and of a low order (1:1, 1:2, 2:3, 3:4, or the inverse, occasionally 1:3) and do not seem to exceed 3:5, 5:6, or their inverse; Epstein explains that this principle results from phrase synchrony in proportionally related tempi.[23] As the remaining discussion will demonstrate, this argument is confirmed by the tempo measurements of the PETAL database. Tempo relations for each set of pieces (examined in pairs) are depicted in color-coded tables indicating percent values (Tab. 2). The percentage value representing a tempo relation between two variations indicates a specific mathematical proportion which can also be understood as a relationship between note values. A proportion between tempo A and tempo B (A:B) is calculated by dividing the main tempo value B by the main tempo value A (B/A, expressed as a percentage). Thus, a tempo A of 120 bpm and a tempo B of 60 bpm (proportion 2:1) is expressed by a percentage of (–)50% (60/120 = 0.5). This allows us to understand all tempo proportions in their progressional context: we see how tempo B relates to tempo A or how tempo A evolves into tempo B. To facilitate interpretation of the tables, all negative percentage values are rendered as absolute (positive) numbers.

green (0%)	**1:1**	**1:1**
	0%↔[-]10%	0%↔10%
orange (50% / 100%)	**2:1**	**1:2**
	[-]45%↔[-]55%	80%↔120%
purple (67% / 200%)	**3:1**	**1:3**
	[-]62%↔[-]72%	180%↔220%
blue (33% / 50%)	**3:2**	**2:3**
	[-]28%↔[-]38%	40%↔60%
gray (25%)	**4:3**	
	[-]20%↔[-]30%	

Table 2: Color-coded tempo relations and their respective percentage values

The second and third columns in Table 2 indicate the tolerance range for each relation. This range has been defined around (rounded) mathematical "core" values: 1:1 = 0%, 2:1 = (–)50%, 1:2 = 100%, 3:1 = (–)67%, 1:3 = 200%, 3:2 = (–)33%, 2:3 = 50%, and 4:3 = (–)25%. The percentages denote the proportional increase/decrease from tempo A to tempo B. Further proportions (such as 3:4, 33%) have not been taken into account, as they do not suggest musically sensible relations between time signatures in this cycle. With the exception of proportion 1:1 (tolerance range: 20%, ±10%), a range of 10% (±5%) has been defined for all relations of the second column (negative percentage values; in all these cases tempo B is slower than tempo A), while the third column (positive values, indicating that tempo B is faster than tempo A) includes a range of 20% (±10%) for the 2:3 relation and a 40% (±20%) range for those two relations which center around a "core" value of 100% or higher (1:2, 1:3). Consequently, a tempo relation of 2:1 be-

22 Epstein 1995, 101.

23 Ibid.

tween a tempo A of 60 bpm and a tempo B of 30 bpm (half tempo) would also apply if tempo B falls within the range of 27 bpm ([–]55%) and 33 bpm ([–]45%). In the same manner, a tempo relation of 1:3 between a tempo A of 60 bpm and a tempo B of 180 bpm would also be identified if tempo B falls within the range of 168 bpm (+180%) and 192 bpm (+220%). These color-coded percentage values and their respective musical ratios as indicated in Table 2 will be key elements in the comprehension of the following analyses.

In his historically informed study about composed tempo relationships in the "Goldberg Variations," Ulrich Siegele develops a theory where all tempi within the cycle are related to the tempo of the first *Aria* through a "principal value" *p*, defined as 57.6 bpm, and its multiples/fractions.[24] While a detailed discussion of this theory cannot be carried out in this article, the tempo relations calculated by Siegele have been included in the tables below in order to enable a comparison of actually performed tempo relations to this theoretical system.

Cyclic Interpretation I: Progression-based Analysis (Variations 24–26)

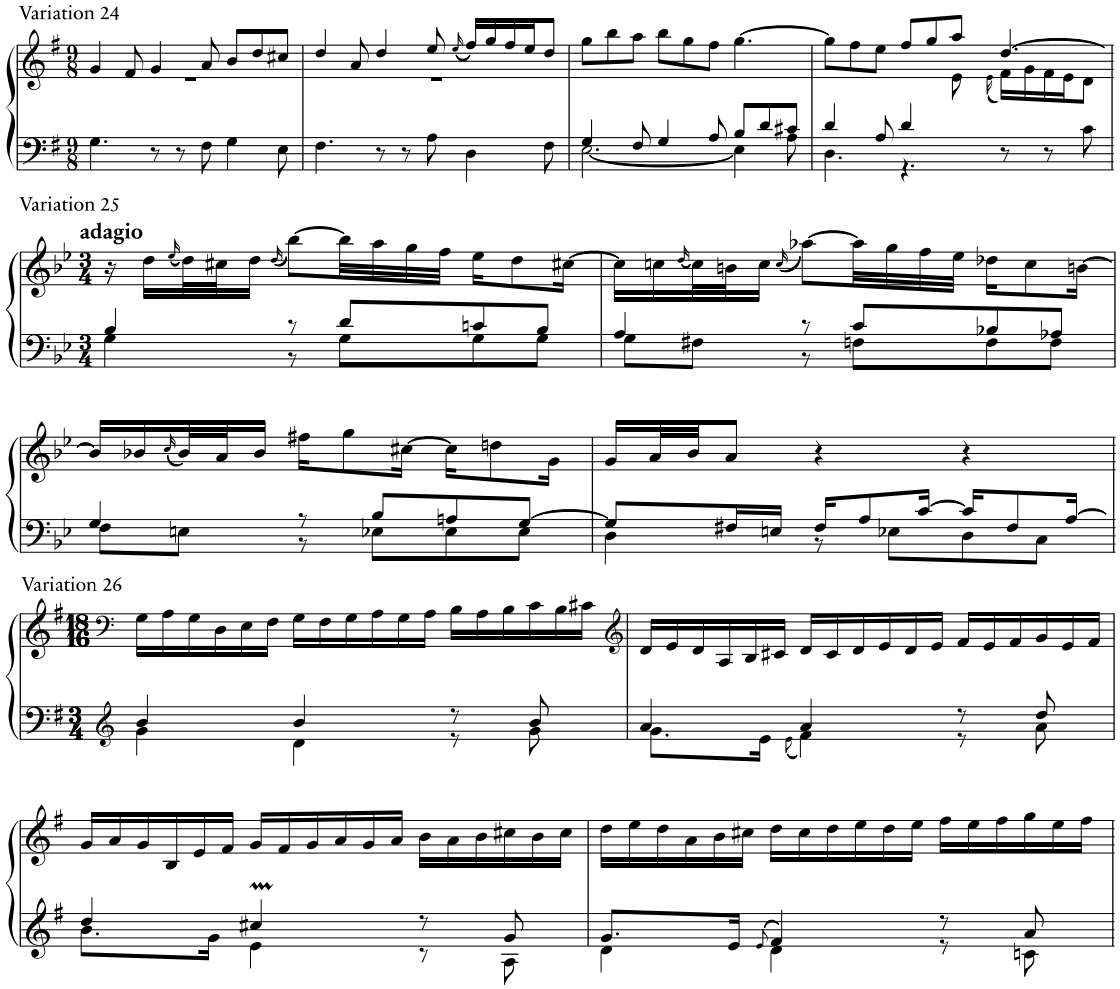
The sequence of variations chosen for this analytical model (Ex. 1) stands out through a specific combination of SD and range values: variation 25 is highlighted by having the highest range value (202.2%), whereas variation 26 displays the second lowest range value (69.4%) and a fairly low SD value (13.1%); in addition, variation 24 and variation 25 exhibit a relatively high SD value. Such a unique progression from two variations with a high SD value to a variation with both SD and range values at the lower margin (see the SD pattern *red/red/green* in Table 1), can only be found in one other instance: variations 12–14. Therefore, the "solo movements"[25] variation 13 and variation 25 have not only their 3/4 time signature and *sarabande tendre* characteristic[26] in common, but are also linked through a unique pattern in the database. Interestingly, performers tend to make very heterogenous tempo choices for variations 12–13/24–25 but clearly agree on a main tempo as far as variation 14 and variation 26 are concerned.

At the same time, variation 25, as the center of the chosen sequence, also holds an interesting position within the cycle in terms of its compositional genesis. Werner Breig speculates that the cycle might originally have been planned to comprise only twenty-four variations (and therefore no further canons after variation 24, the canon at the octave); Karol Berger remarks that "when Bach oversteps the limits of the octave, he suggests that the series could go on forever."[27]

24 See Siegele 2014, 21–25.

25 Williams 2004, 51.

26 Rampe 2007, 937–938.

27 Breig 1975, 254, and Berger 2007, 101.

Example 1: Bach, "Goldberg Variations," variations 24, 25, and 26 (mm. 1–4)

	Var. 24 (♩.)	Var. 25 (♪)	Var. 26 (♩)	25:24 (%)	26:25 (%)	26:24 (%)
Rudolf Serkin 1928	54.0	50.6	108.4	6	114	101
Landowska 1933	88.5	51.3	91.6	42	79	4
Norton 1942	81.5	52.9	115.5	35	118	42
Arrau 1942	63.2	47.4	95.2	25	101	51
Landowska 1945	76.4	49.5	85.6	35	73	12
Kirkpatrick 1952	55.5	48.4	89.3	13	84	61
Demus 1953	55.8	55.6	91.5	0	64	64
Ahlgrimm 1954	52.7	65.0	91.9	23*	41	74
Gould 1954	96.0	46.6	111.2	51	139	16
Gould 1955	107.5	33.0	114.0	69	246	6
Richter 1956	59.1	49.7	70.5	16	42	19
Silver 1957	74.5	57.7	90.3	23	57	21
Tureck 1957	51.6	45.3	81.3	12	79	58
Gould 1958	103.4	46.1	110.6	56	140	7
Kirkpatrick 1958	62.0	49.4	91.3	20	85	47
Gould 1959	101.4	48.1	109.6	53	128	8
Sultan 1959	75.0	46.3	93.7	38	102	25
Marlowe 1962	61.3	37.3	83.3	39	123	36
Gát 1963	65.4	65.0	106.8	0	64	63
Leonhardt 1965	58.3	45.0	88.9	23	98	53
Picht-Axenfeld 1966	65.3	49.0	75.8	25	55	16
Rosen 1967	57.5	52.5	115.6	9	120	101
Kempff 1969	61.9	62.5	83.1	1	33	34

Richter 1970	67.9	58.4	78.0	14	34	15
Newman 1971	91.7	63.3	96.2	31	52	5
Hayden 1976	68.4	36.4	100.5	47	176	47
Takahashi 1976	101.6	63.7	100.4	37	58	1
Gibbons 1979	88.2	50.4	86.2	43	71	2
Nikolayeva 1979	86.0	30.6	88.6	64	190	3
Pinnock 1980	67.8	46.2	89.2	32	93	32
Weissenberg 1981	77.1	52.5	94.4	32	80	22
Gould 1981	92.0	34.5	111.8	62	224	22
Schiff 1982	96.3	65.9	93.9	32	42	2
Sokolov 1982	59.5	35.6	95.5	40	168	60
Chen 1985	73.7	46.1	96.3	37	109	31
Gilbert 1986	70.8	52.5	83.5	26	59	18
Tipo 1986	64.8	45.0	100.5	31	123	55
Koopman 1987	76.0	54.2	76.1	29	40	0
Jarrett 1989	61.2	54.5	78.7	11	44	29
Asperen 1991	52.4	51.9	73.9	1	43	41
Feltsman 1991	88.0	44.0	93.6	50	113	6
Barenboim 1992	104.4	44.2	109.5	58	148	5
Nikolayeva 1992	88.1	25.6	79.6	71	211	10
Verlet 1992	62.2	72.7	83.2	17	14	34
Gavrilov 1993	99.8	34.7	114.2	65	229	14
Peter Serkin 1994	65.9	36.3	108.8	45	200	65
Li 1996	80.9	38.3	101.3	53	164	25
Vladar 1996	78.3	55.4	94.8	29	71	21
Schultz 1998	53.9	48.5	87.6	10	81	63
Tureck 1998	55.8	56.3	78.4	1	39	41
Belder 1999	56.4	54.7	80.4	3	47	43
Hewitt 1999	67.2	46.2	97.7	31	111	45
Koroliov 1999	78.3	35.0	76.5	55	119	2
Schirmer 1999	71.7	39.8	98.6	45	148	37
Perahia 2000	81.4	48.9	99.7	40	104	22
Schiff 2001	90.1	60.5	86.6	33	43	4
Haugsand 2001	62.5	53.6	94.2	14	76	51
Pescia 2004	72.8	36.8	95.8	49	160	32
Takahashi 2004	81.6	77.4	78.5	5	1	4
Dinnerstein 2005	98.5	45.6	119.2	54	161	21
Egarr 2005	61.6	49.4	73.9	20	50	20
Zhu 2007	87.5	46.5	98.8	47	112	13
Staier 2009	82.1	51.1	99.1	38	94	21
Marsoner 2009	72.2	53.4	99.0	26	85	37
Ishizaka 2012	75.3	41.3	99.5	45	141	32
Denk 2013	92.7	58.5	111.1	37	90	20
Hill 2014	67.8	54.7	94.9	19	74	40
Hewitt 2015	62.0	45.2	99.7	27	121	61
Levit 2015	85.2	49.0	96.2	42	96	13
Schiff 2015	84.8	57.8	84.1	32	45	1
Esfahani 2016	58.3	59.4	102.8	2	73	76
Schornsheim 2016	71.5	55.2	90.9	23	65	27
Kim 2018	71.0	36.9	112.7	48	206	59
Ernst 2020	56.8	46.9	112.2	17	139	98
Lang 2020a	63.4	39.1	119.5	38	206	89
Lang 2020b	73.5	40.5	118.8	45	193	62
Siegele	57.6	57.6	86.4	0	50	50
Mean Tempo	74.0	49.2	95.1	34	94	29

Table 3: Bach, "Goldberg Variations," tempo relations between variations 24, 25, and 26

Tempo Relations between Variations 24 and 25

Tempo Relation 1:1 (0–10%): 24 (♩.) = 25 (♪) (green)

As shown in Table 3, eleven recordings display the same tempo or same basic pulse in both variations. The recordings of Demus 1953 (Audio Ex. 5a: 24 = 55.8 bpm; 25=55.6 bpm) and József Gát 1963 (24 = 65.4 bpm; 25 = 65.0 bpm) exhibit the lowest difference in this category (0% difference).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio05a_Demus1953.mp3

Audio Example 5a: Bach, "Goldberg Variations," Demus 1953, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Jörg Demus, LP Westminster WL-5241, ℗&© 1992, Side B)

Tempo Relation 2:1 (45–55%): 24 (♩.) = 25 (𝅘𝅥𝅯) (orange)

The *orange* cells indicate fourteen recordings where the pulse (dotted quarter note) of variation 24 equals the sixteenth notes of variation 25. The recording of Vladimir Feltsman 1991 (Audio Ex. 5b: 24 = 88.0 bpm; 25 = 44.0 bpm) matches this proportion most closely (50%).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio05b_Feltsman1991.mp3

Audio Example 5b: Bach, "Goldberg Variations," Feltsman 1991, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Vladimir Feltsman, CD Music Masters, Inc., ℗&© 1992, Tracks 25, 26)

Tempo Relation 3:2 (28–38%): 24 (♩.+♩.+♩.) = 25 (♩) (blue)

In eighteen recordings, a whole bar of variation 24 equals a quarter note of variation 25. András Schiff 2001 (Audio Ex. 5c: 24 = 90.1 bpm; 25 = 60.5 bpm) matches this proportion exactly (33%). In two cases, the calculated percentage classifies recordings into both the *blue* (3:2) and *grey* (4:3) ranges: both Koopman 1987 and Stefan Vladar 1996 fit right between the two relations but are minimally closer to *blue*.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio05c_Schiff2001.mp3

Audio Example 5c: Bach, "Goldberg Variations," Schiff 2001, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," András Schiff, CD ECM Records ECM 1825, ℗&© 2003)

Tempo Relation 3:1 (62–72%): 24 (♩.+♩.+♩.) = 25 (♪) (purple)

The five *purple* cells indicate recordings in which a whole bar of variation 24 equals an eighth note in variation 25. The recordings by Gavrilov 1993 (24 = 99.8 bpm; 25 = 34.7 bpm) and Gould 1955 (Audio Ex. 5d: 24 = 107.5 bpm; 25 = 33.0 bpm) match this proportion most closely.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio05d_Gould1955.mp3

Audio Example 5d: Bach, "Goldberg Variations," Gould 1955, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Glenn Gould, CD Sony Classical, Inc., ℗ 1956/57, Tracks 25, 26)

Tempo Relation 4:3 (20–30%): 24 (♪) = 25 (𝅘𝅥𝅯) (grey)

In eleven recordings, an eighth note in variation 24 equals a thirty-second note in variation 25. The recordings by Claudio Arrau 1942 (24 = 63.0 bpm; 25 = 47.7 bpm) and Edith Picht-Axenfeld 1966 (Audio Ex. 5e: 24 = 65.3 bpm; 25 = 49.0 bpm) both match this proportion exactly (25%). The recording by Isolde Ahlgrimm 1954 (24 = 52.7 bpm; 25 = 65.0 bpm) mathematically yields a percentage which fits into this range, but does not display a 4:3 relation. Since Ahlgrimm is the only performer who plays variation 25 more than 10% faster than variation 24 (resulting in a positive percentage value), the mathematical result cannot be applied here. In this case, the inverted calculation (24:25) shows a (musically irrelevant) 5:6 tempo proportion.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio05e_Picht-Axenfeld1966.mp3

Audio Example 5e: Bach, "Goldberg Variations," Picht-Axenfeld 1966, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Edith Picht-Axenfeld, LP Erato E1036, ℗ 1979 Editions Costallat France, Side B)

Tempo Relations between Variations 25 and 26

Tempo Relation 1:1 (0–10%): 24 (♩.) = 25 (♪) (green)

The interpretation by Takahashi 2004 (Audio Ex. 6a: 25 = 77.4 bpm; 26 = 78.5 bpm) is the only recording (single green cell: 1%) expressing this proportion, with variation 25 and variation 26 following the same tempo or same basic pulse.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio06a_Takahashi2004.mp3

Audio Example 6a: Bach, "Goldberg Variations," Takahashi 2004, variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4 (Bach, "Goldberg Variations," Yūji Takahashi, CD Avex Classics AVCL-84069, ℗&© 2014, Tracks 26, 27)

Tempo Relation 1:2 (80–120%): 25 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (♩) (orange)

In twenty-one recordings, a sixteenth note in variation 25 equal a quarter note in variation 26. Arrau 1942 (101%) matches this proportion most closely (Audio Ex. 6b: 25 = 47.4 bpm; 26 = 95.2 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio06b_Arrau1942.mp3

Audio Example 6b: Bach, "Goldberg Variations," Arrau 1942, variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Claudio Arrau, CD BMG Classics 74321 845 932, ℗ 1988, Tracks 26, 27)

Tempo Relation 2:3 (40–60%): 25 (♩) = 26 (♩+♩+♩) (blue)

The *blue* cells indicate fifteen recordings in which a quarter note in variation 25 equals a whole bar of variation 26. The recording by Richard Egarr 2005 (Audio Ex. 6c: 25 = 49.4 bpm; 26 = 73.9 bpm) matches this proportion exactly (50%).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio06c_Egarr2005.mp3

Audio Example 6c: Bach, "Goldberg Variations," Egarr 2005, variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Richard Egarr, CD Harmonia Mundi USA – HMU 907425.26, ℗&© 2006, CD 2, Tracks 10, 11)

Tempo Relation 1:3 (180–220%): 25 (♪) = 26 (♩+♩+♩) (purple)

In six recordings, an eighth note of variation 25 equals a whole bar of variation 26. The recording by Peter Serkin 1994 (Audio Ex. 6d: 25 = 36.3 bpm; 26 = 108.8 bpm) matches this proportion exactly (200%).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio06d_Serkin1994.mp3

Audio Example 6d: Bach, "Goldberg Variations," Peter Serkin 1994, variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Peter Serkin, CD RCA Victor Red Seal – BMG Classics 09026 68188 2, ℗&© 1996, Tracks 29, 30)

Tempo Relations between Variations 24 and 26

Tempo Relation 1:1 (0–10%): 24 (♩.) = 26 (♩) (green)

The *green* cells indicate seventeen recordings in which variation 24 and variation 26 follow the same tempo or same basic pulse, e.g., Koopman 1987 (Audio Ex. 7a: 24 = 76.0 bpm; 26 = 76.1 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio07a_Koopman1996.mp3

Audio Example 7a: Bach, "Goldberg Variations," Koopman 1987, variation 24 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Ton Koopman, CD Erato Disques S.A, ℗ 1988, Tracks 25, 27)

Tempo Relation 2:3 (40–60%): 24 (♪) = 26 (♪) (blue)

In fifteen recordings, an eighth note in variation 24 equals an eighth note in variation 26, e.g., Ketil Haugsand 2001 (51%) (Audio Example 7b: 24 = 62.5 bpm;26 = 94.2 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio07b_Haugsand2002.mp3

Audio Example 7b: Bach, "Goldberg Variations," Haugsand 2001, variation 24 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Ketil Haugsand, CD Simax PSC 1192, ℗&© 2002, Tracks 25, 27)

Tempo Relation 1:2 (80–120%): 24 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (triplet ♪) (orange)

The recordings by Rudolf Serkin 1928 and Charles Rosen 1967 (Audio Ex. 7c: 24 = 57.5 bpm; 26 = 116.6 bpm) equate a sixteenth note of variation 24 to a triplet eighth note (if viewed in 3/4 time signature, i.e., an eighth note if viewed in 18/16 time signature) of variation 26.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio07c_Rosen1992.mp3

Audio Example 7c: Bach, "Goldberg Variations," Rosen 1967, variation 24 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Charles Rosen, CD Sony Music Entertainment Inc. – SBK 48173, ℗ 1969, Tracks 25, 27)

Tempo Relations between Variations 24, 25, and 26

As depicted in Table 3, performers use various strategies to create a tempo relation between the variations of a group: some only establish a relation between one pair of variations (thirty-one of seventy-six: 41%), some between two pairs of variations (twenty of seventy-six: 26%), or between all three variations of this group (twenty-one of seventy-six: 28%); the latter case shall be examined more closely below. Only four of seventy-six examined recordings (5%) do not follow any specific relation.

In the recordings by Arrau 1942, Kirkpatrick 1958, and Gustav Leonhardt 1965, the constellation of tempo relations **4:3** (24–25), **1:2** (25–26), and **2:3** (24–26) (*grey/orange/blue* pattern, as depicted in Table 3) implies the following relations: An eighth note in variation 24 equals a thirty-second note in variation 25; a sixteenth note in variation 25 equals a quarter note in variation 26; and an eighth note in variation 24 equals an eighth note in variation 26. In other words, an eighth note in variation 24 equals a thirty-second note in variation 25, which in turn equals an eighth note in variation 26: 24 (♪) = 25 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (♪). In these three recordings, the performers thus choose the eighth note in variation 24 as the common denominator for this three-variation sequence (Audio Ex. 8a: Leonhardt 1965: 24 = 58.3 bpm; 25 = 45.0 bpm; 26 = 88.9 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio08a_Leonhardt1965.mp3

Audio Example 8a: Bach, "Goldberg Variations," Leonhardt 1965, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Gustav Leonhardt, CD Teldec 8.43632, ℗ 1965 © 1987, Tracks 25, 26, 27)

By contrast, Takahashi 2004 chooses the same tempo for the main pulse (as denoted by the time signatures) of all three variations: 24 (♩.) = 25 (♪) = 26 (♩). While the mean tempi of all seventy-six recordings (Fig. 3; see Tab. 1) for these three variations suggests a triangular pattern fast–slow–fast (74.0–49.2–95.1 bpm), Takahashi's tempo choices implement a sort of linear tempo design, unique among all examined recordings. This horizontal balance allows for the presumption that the exceptionally high tempo of variation 25 (highest tempo value among all selected recordings) has been consciously chosen to approximate the (nearly identical) fast tempi of variations 24 and 26 (24 = 81.6 bpm; 5 = 77.4 bpm; 26 = 78.5 bpm; *green/green/green* pattern in Table 3, Audio Ex. 8b). This creates an interpretation which reduces the contrast between the three variations to a minimum (resulting in tempo proportions 24:25:26 = 1:1:1), in spite of variation 25 being a somber piece located between two serene variations. Takahashi thus avoids the tempo-related contrast effect which is heard most strongly in Nikolayeva 1992 (between variation 24 and variation 25) and Gould 1955 (between variation 25 and variation 26). That is to say, not unlike Arrau, Kirkpatrick, and Leonhardt, Takahashi lets the notated pulse (♩.) of variation 24 determine the tempo of this three-variation sequence, but his execution differs in the proportional alignment of variation 25.

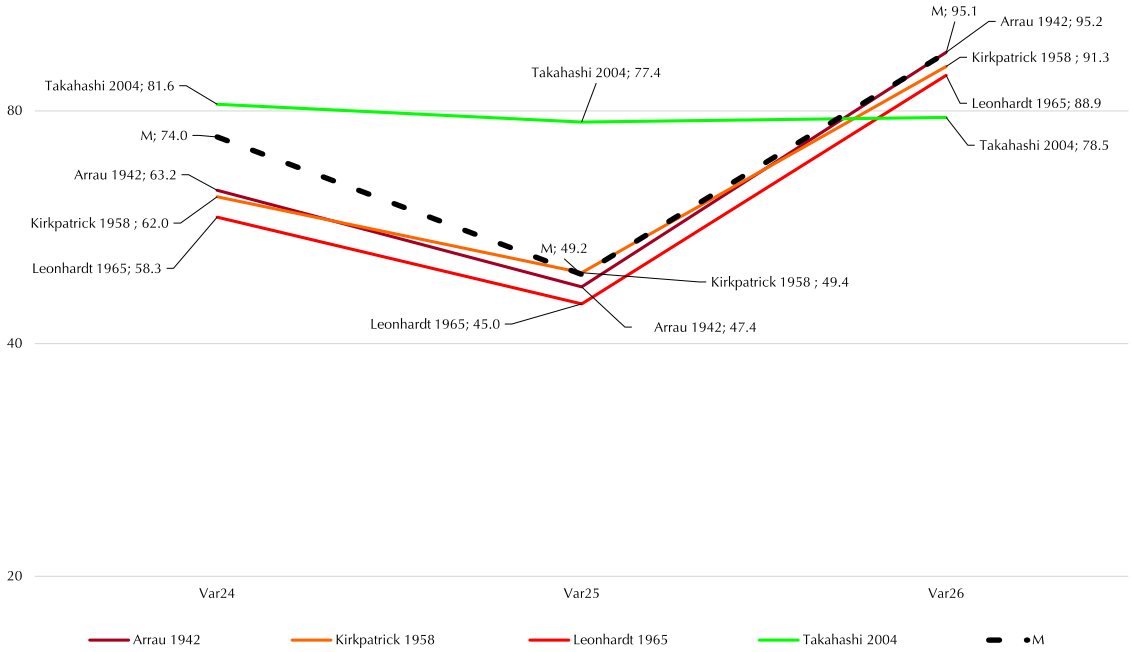


Figure 3: Tempo graph for variations 24, 25, and 26 (*grey/orange/blue* and *green/green/green* patterns)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio08b_Takahashi2004.mp3

Audio Example 8b: Bach, "Goldberg Variations," Takahashi 2004, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4, variation) (Bach, "Goldberg Variations," Yūji Takahashi, CD Avex Classics AVCL-84069, ℗&© 2014, Tracks 25, 26)

In Takahashi's recording of 1976 all three variations are equally interconnected through tempo relations, but unlike the 2004 recording, the tempo for variation 25 is considerably slower (*blue/blue/green* pattern in Table 3, Audio Ex. 8c: 24 = 101.6 bpm; 25 = 63.7 bpm; 26 = 100.4 bpm). This allows variation 24 and variation 26 (both played pointedly faster than in 2004) to act as a framework for the minor variation. Unlike the near-horizontal progression of the later recording, this choice results in a symmetrical pattern (inverted triangle; **3:2:3**, Fig. 4), with the proportions between 24–25 and 25–26 mirroring each other: 24 (♩.+♩.+♩.) = 25 (𝅗𝅥) = 26 (♩+♩+♩).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio08c_Takahashi1976.mp3

Audio Example 8c: Bach, "Goldberg Variations," Takahashi 1976, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Yūji Takahashi, CD Denon – Columbia Music Entertainment COCQ-84162, ℗ 1977 © 2006, Tracks 25, 26, 27)

Apart from Takahashi 1976, five other recordings constituting a *blue/blue/green* pattern (Anthony Newman 1971, Schiff 1982, Koopman 1987, Schiff 2001, and Schiff 2015), two recordings with an *orange/orange/green* pattern (Feltsman 1991 and Evgeni Koroliov 1999), and two recordings with a *purple/purple/green* pattern (Nikolayeva 1979 and 1992) equate the main pulse of variation 24 to the main pulse of variation 26, resulting in a *green* third column: 24 (♩.) = 26 (♩). At the same time, the relations between adjacent variations (24–25 and 25–26) match as well: While the *blue* pattern equates a quarter note in variation 25 to a whole bar of both variation 24 and variation 26, the *orange* con-

stellation equates a sixteenth note in variation 25 to the main pulse of both variation 24 (♩.) and variation 26 (♩): 24 (♩.) = 25 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (♩); the purple constellation finally equates an eighth note of variation 25 to a whole bar of both variation 24 and variation 26: 24 (♩.+♩.+♩.) = 25 (♪) = 26 (♩+♩+♩). Therefore, these three types of constellations again result in an inverted triangle pattern (Fig. 4, Audio Ex. 8d: Feltsman 1991: 88.0–44.0–93.6 bpm).

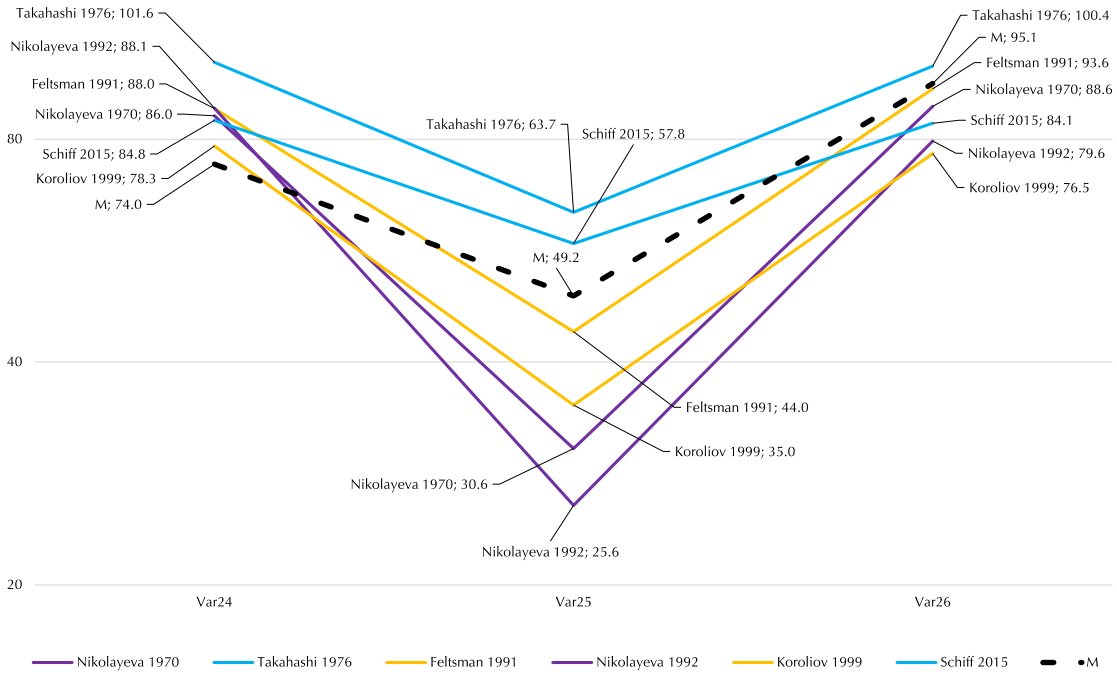


Figure 4: Tempo graph for variations 24, 25, and 26 (*blue/blue/green*, *orange/orange/green*, and *purple/purple/green* patterns)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio08d_Feltsman1991.mp3

Audio Example 8d: Bach, "Goldberg Variations," Feltsman 1991, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Vladimir Feltsman, CD Music Masters, Inc., ℗&© 1992, Tracks 25, 26, 27)

Interestingly, all three recordings by Schiff (1982, 2001, and 2015) follow this concept. While in general, the tempi of variation 24–26 become slower with each recording (1981: 96.3–65.9–93.9 bpm; 2001: 90.1–60.5–86.6 bpm; 2015: 84.8–57.8–84.1 bpm), Schiff maintains their tempo proportions, asserting the relations between the pieces (blue/blue/green pattern) (Audio Ex. 8e: Schiff 1982: 96.3–65.9–93.9 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio08e_Schiff1982.mp3

Audio Example 8e: Bach, "Goldberg Variations," Schiff 1982, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," András Schiff, CD Decca 417 116-2, ℗ 1983 © 1986, Tracks 5, 6)

Nikolayeva's 1992 recording displays the slowest tempo for variation 25 among all examined recordings (25.6 bpm); her 1979 recording features the second slowest tempo (30.6 bpm; Audio Ex. 8f). Both recordings fall into the *purple/purple/green* pattern.

Therefore, Nikolayeva's "very slow" tempo choice for variation 25 (in both recordings) is not simply "romantically influenced": it ostensibly follows an interpretative concept which creates a striking proportion between the variations. The *purple* pattern strongly highlights the minor variation in its position and further sharpens the triangular shape introduced by the *blue* pattern (purple: 24:25:26 = 3:1:3 versus blue: 24:25:26 = 3:2:3 versus orange: 24:25:26 = 2:1:2). (Audio Ex. 8f: Nikolayeva 1979: 86.0–30.6–88.6 bpm)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio08f_Nikolayeva1979.mp3

Audio Example 8f: Bach, "Goldberg Variations," Nikolayeva 1979, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Tatiana Nikolayeva, CD JVC Victor Japan VICC40126/7, ℗&© 1992, Tracks 25, 26, 27)

Apart from the aforementioned patterns which establish a direct link between all three variations by continuously equating the note value of a variation to its successor (e.g., Arrau 1942: 24 (♪) = 25 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (♪)), there are patterns which apply tempo relations between all three pieces by changing the determining note value with the progression from variation 25 to variation 26. This is the case with Bob von Asperen 1991 and Pieter-Jan Belder 1999, whose interpretations create a *green/blue/blue* pattern (2:2:3, Fig. 5): 24 (♩.+♩.) = 25 (♪+♪) = 26 (♩+♩+♩). Here, the two relations depend on a reframing of the note value of variation 25 (♪ → ♩), shifting the proportion in creating the link to variation 26 (Audio Ex. 8g: Belder 1999: 56.4–54.7–80.4). The *green/blue/blue* pattern reflects Siegele's suggestions (**2:2:3**);[28] conversely, the mean tempo values create a blue/orange/[none] pattern, suggesting a proportion of 24:25 = 3:2 and 25:26 = 1:2 (i.e., 24:25:26 = 3:2:4, see below).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio08g_Belder1999.mp3

Audio Example 8g: Bach, "Goldberg Variations," Belder 1999, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Pieter-Jan Belder, CD Brilliant Classics 92284, © 2006, CD 2, Tracks 25, 26, 27)

Such reframing processes also take place in three other sets of recordings. In recordings of a *green/orange/orange* pattern (Fig. 5), e.g. in Rudolf Serkin 1928 and Rosen 1967, the note value of variation 25 is shifted from an eighth note to a sixteenth note: 24 (♩.) = 25 (♪) → 25 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (♩); 24 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (triplet ♪), resulting in the proportion 1:1:2: 24 (♩.) = 25 (♪) = 26 (♩+♩). As a result of the 25:24 proportion being **1:1** (*green*) the 24–26 tempo relation matches the 25–26 tempo relation. Similar to the *green/blue/blue* pattern, variations 24 and 25 follow an identical pulse, but the *green/orange/orange* pattern results in a higher contrast between 25–26 and 24–26, since it follows a sharper proportion (**1:1:2**) than *green/blue/blue* (**2:2:3**) (Audio Ex. 8h, Rosen 1967: 57.5–52.5–115.6).

28 See Siegele 214, 249–251.

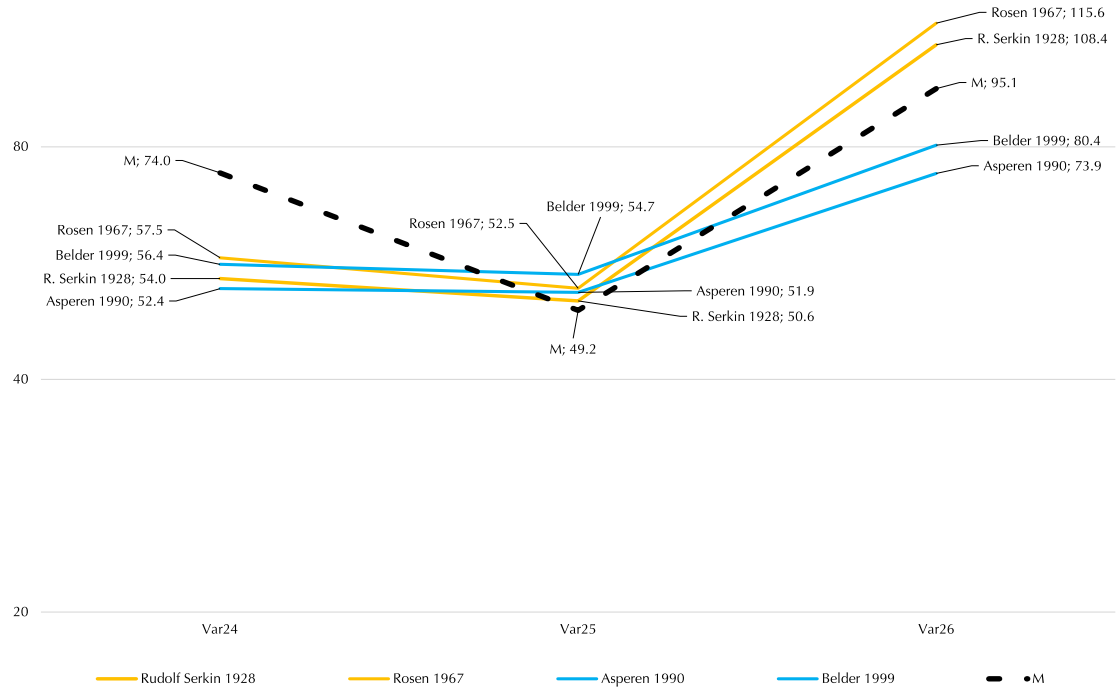


Figure 5: Tempo graph for variations 24, 25, and 26 (*green/blue/blue* and *green/orange/orange* patterns)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio08h_Rosen1992.mp3

Audio Example 8h: Bach, "Goldberg Variations," Rosen 1967, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Charles Rosen, CD Sony Music Entertainment Inc. – SBK 48173, ℗ 1969, Tracks 25, 26, 27)

Depending on the distribution of the 26:25 tempo proportion within its percentage range, the 26:24 proportion may fall into a pattern replicating the 26:25 ratio (or not), and vice versa. For example, in Thomas Schultz 1998, the 26:25 percentage (81%) is located at the margin of the designated range (*orange*: 80–120%), causing the 26:24 proportion (63%) to remain outside of the *blue* range (40–60%). Such a situation emerges in Tureck 1998 as well: the percentage of the 26:24 proportion (41%) lies near the lower margin of the chosen range (*blue*: 40–60%), resulting in a "near miss" for the 26:25 proportion (with 39% located just below the *blue* range). Arguably, since these deviations are a result of the deliberately chosen percentage ranges, these two recordings nonetheless match the aforementioned relation patterns (Schultz: *green/orange/[orange]*, Tureck: *green/[blue]/blue*).

The *blue/orange/blue* pattern reframes the note value of variation 25 from a quarter note to a sixteenth note: 24 (♩.+♩.+♩.) = 25 (♩) → 25 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (♩); 24 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (𝅘𝅥𝅯), creating a **3:2:4** proportion: 24 (♩.+♩.+♩.) = 25 (♩) = 26 (♩+♩+♩+♩), e.g., in Eunice Norton 1942 and Hewitt 1999. One recording, Ji-Yong Kim 2018, forms an *orange/purple/blue* pattern, shifting the note value of variation 25 from a sixteenth note to an eighth note: 24 (♩.) = 25 (𝅘𝅥𝅯) → 25 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (♩+♩+♩); 24 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (𝅘𝅥𝅯). This generates a **2:1:3** proportion: 24 (♩.+♩.) = 25 (𝅘𝅥𝅯) = 26 (♩+♩+♩).

As mentioned above, the mean tempo values (74.0–49.2–95.1 bpm) suggest a pattern which relates variation 24 to variation 25 in a **3:2** tempo relation, and variation 25 to variation 26 in a **1:2** relation, with the proportion 26:24 not following any discernible

(integer) ratio[29] – creating a pattern which displays only two connections (*blue/orange/[none]*; 24: 34%; 25: 94%; 26: 29%). Strikingly, six performers among the examined recordings match this binary pattern: as reflected by Grete Sultan 1959, Trevor Pinnock 1980, Weissenberg 1981, Pi-hsien Chen 1985, Andreas Staier 2009, and Jeremy Denk 2013. These interpretations equate a whole bar of variation 24 to a quarter note in variation 25, and a sixteenth note in variation 25 to a quarter note in variation 26; Pinnock's interpretation matches the percentages of the mean tempo values most closely (Audio Ex. 8i: 24: 32%; 25: 93%; 26: 32%; 67,8–46,2–89,2 bpm). The recordings by Norton 1942 and Hewitt 1999 correspond to this pattern as well, but relate variation 24 to variation 26 in a **2:3** proportion (as described above).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio08i_Pinnock1980.mp3

Audio Example 8i: Bach, "Goldberg Variations," Pinnock 1980, variation 24 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4), variation 26 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Trevor Pinnock, CD Archiv Produktion 415 130- 2, ℗ 1980 Polydor International, CD 2. Tracks 25, 26, 27)

Cyclic Interpretation II: Structure-based Analysis (Variations in G minor: Variations 15, 21, and 25)

Evidently, the main reason for choosing to analyze variations 15, 21, and 25 as a group (Ex. 2) is the fact that they are the only minor variations in the cycle. As Rolf Dammann illustrates, the strict three-part canons of variations 15 and 21 could be seen as pieces of the *prima pratica*. In contrast, the expressive and highly rhetorical "solo" melody of variation 25, set to a two-part accompaniment, constitutes an instrumental paradigm of the *seconda pratica*.[30] But in addition to that, these variations also feature significant SD and range values: variation 15 exhibits the lowest mean tempo value of all pieces (29.6 bpm; followed by variation 16a: 33.9 bpm; both are located at the center of the cycle); variation 21 has one of the highest SD values and a relatively high range; variation 25, as mentioned previously, possesses a very high SD and the highest range value (most likely also due to its inherent expressivity).

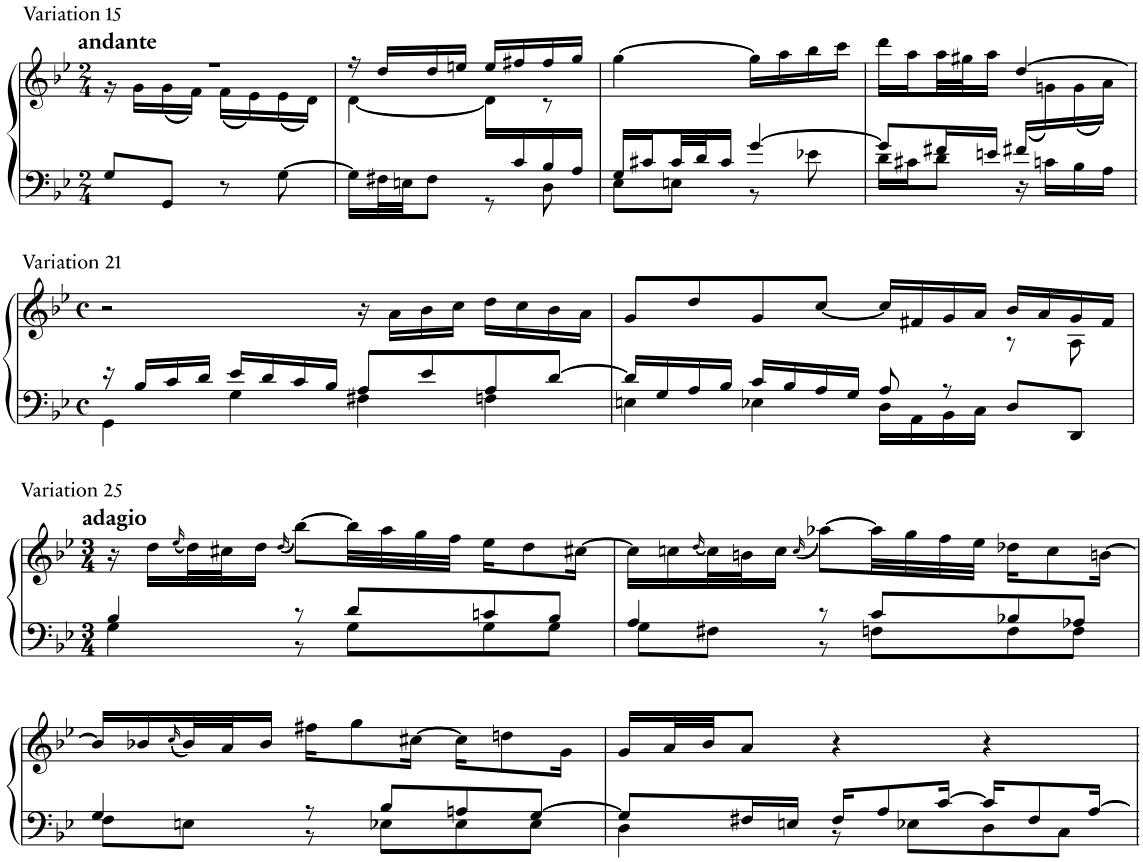
Moreover, variations 15 and 25 are the only pieces of the cycle with added tempo indications (15: *Andante* and 25: *Adagio*).[31] This suggests that it was a necessity for Bach to provide tempo indications only in those cases where a tempo could not be derived from common meter and musical structure. Conceding that Italian tempo markings have also been interpreted as denoting mood, Bernard Sherman argues that

> for Bach the term Andante slowed the tempo somewhat compared to what it would be without the marking. […] [The] Andante marking may be considered cautionary, warning musicians not to play it as quickly as a movement in common time would normally go. […] [It] could refer to a

29 The proportion 3:4 between variations 24 and 26 is mathematically discernible but musically irrelevant.

30 See Dammann 1986, 208.

31 Variation 16 (*Ouverture*) and variation 22 (*Alla breve*) also feature inscriptions indirectly indicative of tempo; interestingly, variation 22 features the lowest difference in tempi between pianists and harpsichordists (see Fig. 1).

steadiness or evenness of execution; Bach often uses it in movements with at least one line, usually the bass, moving in continuous quavers (or semiquavers).[32]

Example 2: Bach, "Goldberg Variations," variations 15 (mm. 1–4), 21 (mm. 1–2), and 25 (mm. 1–4)

While variation 21 is, on average, played slightly faster (by 2.5%) by those performers who are pianists (mean tempo, pianists: 45.5 bpm; mean tempo, harpsichordists: 44.4 bpm; see Fig. 1), both variations 15 and 25 are interpreted more slowly by pianists than by harpsichordists. This is only the case with seven pieces in total; on the whole, the pieces of the cycle have been performed 7.2% faster by pianists. Whereas variation 15 shows only a slight difference (3.5%; mean tempo, pianists: 29.2; mean tempo, harpsi-

32 Sherman 2000, 459–460. Analogously to the juxtaposition of variation 16a and the beginning of Partita No. 4 (see footnote 16), the tempo marking *Andante* suggests another comparison: that between variation 15 and the *Andante* of the *Italian Concerto* BWV 971 (main pulse = quarter notes in both pieces). For example, in Egarr's 1995 recording of the *Concerto*, he chooses virtually the same tempo for the *Andante* (35.1 bpm in mm. 4–7) as for variation 15 in his 2001 recording (34.3 bpm; i.e. only 2% slower). Gould's 1981 tempo for the *Concerto* movement (20.9 bpm) is equally similar to his variation 15 of the same year (21.5 bpm). Likewise, Kirkpatrick makes a similar choice in his 1959 *Concerto* recording (34.2 bpm) to his variation 15 from the year before (31.3 bpm; only 8% slower). Grigory Sokolov, whose 1982 interpretation of variation 15 is the fastest of all examined recordings (42.6 bpm) is 17% faster than his 2011 choice for the *Italian Concerto* (36.7 bpm). On the other hand, Sylvia Marlowe's 1958 choice for the *Concerto*'s *Andante* (41.6 bpm) shows a significant difference compared to her 1962 interpretation of variation 15 (23.0 bpm; 47% slower). A further interesting comparison of variation 15 to a structurally similar piece could be made with Prelude No. 24 in B minor from the *Well-Tempered Clavier*, Book I (BWV 869).

chordists: 30.2); variation 25 exhibits a significant discrepancy (as outlined above): it is performed 11.7% slower by pianists (mean tempo, pianists: 46.9; mean tempo, harpsichordists: 53.1). This may imply that harpsichordists tend to interpret the inscriptions *Andante* and *Adagio* differently than pianists, possibly due to their inherent experience with and practice of early music, while a reason for the pianists' slower approach could reflect a tendency to interpret tempo indications in a more "modern" way.

This set of three variations in a minor key (variation 15: 2/4; variation 21: 4/4; variation 25: 3/4; all three in a binary structure) only allows for two meaningful ratios: **1:1** (*green*) and **2:1** (*orange*), as depicted in Table 4.

	Var. 15 (𝅗𝅥.)	Var. 21 (♪)	Var. 25 (𝅗𝅥)	21:15 (%)	25:21 (%)	25:15 (%)
Rudolf Serkin 1928	38.5	56.9	50.6	48	11	31
Landowska 1933	27.9	31.6	51.3	13	62	84
Norton 1942	26.8	52.2	52.9	95	1	98
Arrau 1942	32.5	45.4	47.4	40	4	46
Landowska 1945	27.7	27.2	49.5	2	82	79
Kirkpatrick 1952	30.3	56.6	48.4	87	14	60
Demus 1953	22.8	38.2	55.6	68	46	144
Ahlgrimm 1954	33.7	45.1	65.0	34	44	93
Gould 1954	27.6	57.3	46.6	108	19	69
Gould 1955	31.0	42.6	33.0	37	23	6
Richter 1956	27.8	46.5	49.7	67	7	79
Silver 1957	27.3	46.2	57.7	69	25	112
Tureck 1957	25.5	36.4	45.3	43	24	78
Gould 1958	29.9	57.7	46.1	93	20	54
Kirkpatrick 1958	31.3	66.2	49.4	111	25	58
Gould 1959	28.7	49.7	48.1	73	3	68
Sultan 1959	29.4	49.1	46.3	67	6	57
Marlowe 1962	23.0	31.2	37.3	36	19	62
Gát 1963	37.9	44.7	65.0	18	45	71
Leonhardt 1965	26.2	32.1	45.0	23	40	72
Picht-Axenfeld 1966	31.6	49.4	49.0	56	1	55
Rosen 1967	34.6	54.3	52.5	57	3	52
Kempff 1969	29.8	42.4	62.5	42	47	110
Richter 1970	30.5	53.1	58.4	74	10	91
Newman 1971	32.1	48.3	63.3	50	31	97
Hayden 1976	22.2	34.7	36.4	56	5	64
Takahashi 1976	30.3	47.5	63.7	57	34	110
Gibbons 1979	33.2	40.0	50.4	21	26	52
Nikolayeva 1979	26.0	30.6	30.6	18	0	18
Pinnock 1980	28.4	30.2	46.2	6	53	63
Weissenberg 1981	28.9	43.0	52.5	49	22	82
Gould 1981	21.4	46.8	34.5	119	26	62
Schiff 1982	41.3	64.4	65.9	56	2	60
Sokolov 1982	42.6	30.3	35.6	29	17	16
Chen 1985	28.2	50.9	46.1	80	9	63
Gilbert 1986	34.3	50.3	52.5	47	4	53
Tipo 1986	31.9	54.7	45.0	71	18	41
Koopman 1987	33.3	51.0	54.2	53	6	63
Jarrett 1989	31.8	45.4	54.5	43	20	72
Asperen 1991	25.0	37.4	51.9	s50	39	108
Feltsman 1991	25.7	38.4	44.0	50	14	71
Barenboim 1992	28.1	50.7	44.2	80	13	57

Nikolayeva 1992	24.8	31.6	25.6	28	19	3
Verlet 1992	35.5	47.9	72.7	35	52	105
Gavrilov 1993	23.0	36.4	34.7	58	4	51
Peter Serkin 1994	28.7	33.1	36.3	15	10	26
Li 1996	22.7	46.6	38.3	105	18	69
Vladar 1996	31.5	59.8	55.4	89	7	76
Schultz 1998	30.5	28.8	48.5	6	68	59
Tureck 1998	27.8	45.3	56.3	63	24	103
Belder 1999	26.7	41.8	54.7	57	31	105
Hewitt 1999	31.5	49.9	46.2	58	7	47
Koroliov 1999	24.9	43.4	35.0	74	19	40
Schirmer 1999	27.2	43.7	39.8	61	9	46
Perahia 2000	32.0	51.7	48.9	61	5	53
Schiff 2001	38.5	72.1	60.5	87	16	57
Haugsand 2001	29.2	47.0	53.6	61	14	83
Pescia 2004	25.6	52.9	36.8	106	30	44
Takahashi 2004	36.4	48.9	77.4	34	58	113
Dinnerstein 2005	25.4	31.9	45.6	26	43	80
Egarr 2005	34.3	49.4	49.4	44	0	44
Zhu 2007	28.1	43.8	46.5	56	6	66
Staier 2009	30.3	46.9	51.1	55	9	69
Marsoner 2009	29.0	45.6	53.4	57	17	84
Ishizaka 2012	29.1	34.1	41.3	17	21	42
Denk 2013	33.6	46.5	58.5	38	26	74
Hill 2014	30.5	43.6	54.7	43	26	79
Hewitt 2015	29.5	43.9	45.2	49	3	53
Levit 2015	32.3	52.0	49.0	61	6	52
Schiff 2015	35.0	66.0	57.8	88	12	65
Esfahani 2016	33.7	50.6	59.4	50	17	76
Schornsheim 2016	31.0	49.0	55.2	58	13	78
Kim 2018	26.5	35.2	36.9	33	5	39
Ernst 2020	24.9	41.4	46.9	66	13	88
Lang 2020a	19.9	28.1	39.1	41	39	97
Lang 2020b	21.4	29.8	40.5	39	36	89
Siegele	28.8	28.8	57.6	0	100	100
Mean Tempo	29.6	45.1	49.2	52	9	66

Table 4: Bach, "Goldberg Variations," tempo relations between variations 15, 21, and 25

Tempo Relations between Variations 15 and 21

Tempo Relation 1:1 (0–10%): 15 (♩) = 21 (♩) (green)

In three recordings, a quarter note in variation 15 equates a quarter note in variation 21, i.e., both variations share a main pulse, e.g., in Wanda Landowska 1945, Pinnock 1980, and Schultz 1998. In the recording by Landowska 1945 (27.7–27.2 bpm), the tempi of both variations match almost exactly, making her tempo of variation 21 the slowest among all examined recordings (Audio Ex. 9a).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio09a_Landowska1945.mp3

Audio Example 9a: Bach, "Goldberg Variations," Landowska 1945, variation 15 (mm. 1–4), variation 21 (mm. 1–2) (Bach, "Goldberg Variations," Wanda Landowska, CD RCA Victor Gold Seal – BMG Classics, ℗&© 1992, CD 1, Tracks 16, 22)

Tempo Relation 1:2 (80–120%): 15 (♪) = 21 (♩) (orange)

In thirteen recordings, an eighth note in variation 15 equals a quarter note in variation 21, e.g., in Norton 1942 (26.8–52.2 bpm; 95%) and Cecilia Li 1996 (Audio Ex. 9b: 22.7–46.6 bpm; 105%).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio09b_Li1996.mp3

Audio Example 9b: Bach, "Goldberg Variations," Li 1996, variation 15 (mm. 1–4), variation 21 (mm. 1–2) (Bach, "Goldberg Variations," Cecilia Li, CD Bayer Records/Amati 9602/1, ℗&© 1996, Tracks 16, 22)

Regarding the question whether the main pulse in variation 15 is to be derived from an eighth note or a quarter note, the performers' choices concerning the tempo relations between variation 15 and variation 21 might offer some insight into their view of the matter. Those applying a **1:1** relation have assessed the quarter note of variation 15 as the main pulse (putting their tempo choices for variation 21 among the slowest of all recordings); those implementing a **2:1** relation have chosen the eighth note as the main pulse of variation 15.

Tempo Relations between Variations 21 and 25

Tempo Relation 1:1 (0–10%): 21 (♩) = 25 (♪) (green)

The twenty-six green cells indicate recordings where a quarter note in variation 21 equals an eighth note in variation 25, as it is the case in the recordings by Nikolayeva 1979 (30.6–30.6 bpm) and Egarr 2005 (Audio Ex. 10a: 49.4–49.4 bpm), both with exactly 0% deviation.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio10a_Egarr2005.mp3

Audio Example 10a: Bach, "Goldberg Variations," Egarr 2005, variation 21 (mm. 1–2), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Richard Egarr, CD Harmonia Mundi USA – HMU 907425.26, ℗&© 2006, CD 2, Tracks 6, 10)

Tempo Relation 1:2 (80–120%): 21 (♩) = 25 (♩) (orange)

One recording, Landowska 1945, equates a quarter note in variation 21 to a quarter note in variation 25, using the same main pulse for both pieces (Audio Ex. 10b: 27.2–49.5 bpm). All other interpretations which feature a relation for 21–25 choose a **1:1** ratio (as reflected in the mean tempi 45.1–49.2).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio10b_Landowska1945.mp3

Audio Example 10b: Bach, "Goldberg Variations," Landowska 1945, variation 21 (mm. 1–2), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Wanda Landowska, CD RCA Victor Gold Seal – BMG Classics, ℗&© 1992, CD 1, Tracks 22, 26)

Tempo Relations between Variations 15 and 25

Tempo Relation 1:1 (0–10%): 15 (♩) = 25 (♪) (green)

The two green cells indicate recordings where a quarter note in variation 15 equals an eighth note in variation 25, as in the recordings by Gould 1955 (31.0–33.0 bpm) and Nikolayeva 1992 (Audio Ex. 11a: 24.8–25.6 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio11a_Nikolayeva1992.mp3

Audio Example 11a: Bach, "Goldberg Variations," Nikolayeva 1992, variation 15 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Tatiana Nikolayeva, CD Hyperion Records Limited A66589, ℗&© 1992, Tracks 16, 26)

Tempo Relation 1:2 (80–120%): 15 (♪) = 25 (♪) (orange)

In twenty recordings, an eighth note in variation 15 equals an eighth note in variation 25, e.g., Lang 2020a (Audio Ex. 11b: 19.9–39.1 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio11b_Lang2020a.mp3

Audio Example 11b: Bach, "Goldberg Variations," Lang 2020a, variation 15 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Lang Lang, CD Deutsche Grammophon B089TWSBDT, ℗&© 2020, Tracks 16, 26)

Tempo Relations between Variations 15, 21, and 25

As depicted in Table 4, there are seventeen recordings (23% of the examined recordings) that do not suggest any specific tempo relations, whereas in fifty-four recordings (71%) only one relation, in four recordings (5%) two relations, and in only one recording (1%) three tempo relations can be observed. The recording by Norton 1942, as the only recording showing three relations, follows a symmetric pattern (**1:2:2**): 15 (♪) = 21 (♩) = 25 (♪). Not only is the eighth pulse of variation 15 a determining factor for the tempo choice for the other minor key variations, its character and atmosphere have been applied to the other two: the *Andante* is interpreted in a very stable tempo and without any substantial *rubato*. The same flow is discernible in variation 21 and variation 25 (Audio Ex. 12a: Norton 1942: 26.8–52.2–52.9 bpm –).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio12a_Norton1942.mp3

Audio Example 12a: Bach, "Goldberg Variations," Norton 1942, variation 15 (mm. 1–4), variation 21 (mm. 1–2), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Eunice Norton, CD Norvard Recordings 0005-2, ℗&© 2000, Tracks 16, 22, 26)

Out of the four recordings showing relations between two variations, two follow the same pattern (*orange/green/[none]*): Chen 1985 and Vladar 1996. These two performers match an eighth note in variation 15 to a quarter note in variation 21, and a quarter note in variation 21 to an eighth note in variation 25. Although this relation would suggest that the eighth note in variation 25 equals the eighth note in variation 15 (tracing a **1:2:2** tempo pattern), the distribution of values near the margins of the percentage ranges for the 21:15 and 25:21 proportions does not allow 25:15 to match the *orange* pattern (Chen: 21:15:

80% – 25:21: 9% – 25:15: 63%; Vladar: 21:15: 89% – 25:21: 7% – 25:15: 76%), so that the proportion applies only in a chronological direction: 15 (♪) → 21 (♩) → 25 (♪) (Audio Ex. 12b: Vladar 1996: 31.5–59.8–55.4 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio12b_Vladar1996.mp3

Audio Example 12b: Bach, "Goldberg Variations," Vladar 1996, variation 15 (mm. 1–4), variation 21 (mm. 1–2), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Stefan Vladar, CD Preiser Records 90771, © 2009, Tracks 16, 22, 26)

Karl Richter's 1970 recording also features two tempo relations but forms a different pattern: *[none]/green/orange*. Here, a quarter note of variation 21 equals an eighth note of variation 25, and the eighth notes of variation 15 and variation 25 match: 21 (♩) = 25 (♪); 15 (♪) = 25 (♪). Consequentially, one would assume that the use of this relation would automatically equate an eighth note in variation 15 to a quarter note in variation 21, resulting in a **1:2:2** tempo proportion, as implied in Chen and Vladar. But since the *green* percentage value for 25:21 is 10% and therefore at the margin of the corresponding percentage range, the expected (*orange*) ratio for 21:15 doesn't apply (74%). Richter's 1956 recording matches the **1:1** percentage bracket for 25:21 somewhat more closely (7%) but features a "near miss" for an *orange* 25:15 proportion (79%) (Audio Ex. 12c: 30.5–53.1–58.4 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio12c_Richter1970.mp3

Audio Example 12c: Bach, "Goldberg Variations," Richter 1970, variation 15 (mm. 1–4), variation 21 (mm. 1–2), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Karl Richter, CD Deutsche Grammophon 445 057-2, ℗ 1972, Tracks 16, 22, 26)

The proportion for 15–25 displayed in Landowska 1945 (79%) puts her on the threshold to a **1:2** tempo relation, which, given a higher tolerance regarding the 80–120% range, would result in a linear set tying together all three variations (as approached in Norton 1942). In contrast to Norton's tempo relations (15 (♪) = 21 (♩) = 25 (♪); *orange/green/orange*, **1:2:2**), Landowska however equates the quarter notes of *all three* variations (15 (♩) = 21 (♩) = 25 (♩); *green/orange/[orange]*, **1:1:2**). This pattern conforms to the one suggested by Siegele.[33] Consequently, Landowska's 1945 interpretation is the only one among all examined recordings which chooses a uniform tempo for the pulse of all three pieces (referring to a quarter note in all three cases, as denoted by the time signature of each variation: 2/4 – 4/4 – 3/4). This choice results in her remarkably slow tempo for variation 21, the slowest among all seventy-six recordings (Audio Ex. 12d: 27.7–27.2–49.5 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio12d_Landowska1945.mp3

Audio Example 12d: Bach, "Goldberg Variations," Landowska 1945, variation 15 (mm. 1–4), variation 21 (mm. 1–2), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Wanda Landowska, CD RCA Victor Gold Seal – BMG Classics, ℗&© 1992, CD 1, Tracks 16, 22, 26)

A comparison between variation 15 and variation 25 reveals a seemingly contradictory aspect: As mentioned earlier, these are the only two variations with a tempo indication: *Andante* for variation 15 and *Adagio* for variation 25. These inscriptions would suggest

33 See note 28.

Andante to be played at a palpably faster tempo than *Adagio*, yet, contrary to expectation, twenty of seventy-six recordings equate the notated pulses (quarter notes) of both variations (see Table 4, 25:15, *orange*), with Norton 1942 and Lang 2020a approximating this proportion (100%) most closely (Norton: 98%, Lang: 97%). These two performances – while audibly basing both variations on virtually the same pulse – show a remarkably dissimilar approach to character and atmosphere, resulting in two very different expressions of the same ratio: Norton maintains the dignified pace and flow from the *Andante* in variation 25, essentially cutting both pieces from the same "fabric" (Audio Ex. 12e: 26.8–52.9 bpm). Lang executes variation 15 at a steadily walking pace before creating a strong contrast in moods by incorporating a fair amount of *rubato* in the *Adagio*, shaping time in a more liberal manner to achieve a different level of expression (Audio Ex. 12f: 19.9–39.1 bpm).[34]

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio12e_Norton1942.mp3

Audio Example 12e: Bach, "Goldberg Variations," Norton 1942, variation 15 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Eunice Norton, CD Norvard Recordings 0005-2, ℗ 2000, Tracks 16, 26)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio12f_Lang2020a.mp3

Audio Example 12f: Bach, "Goldberg Variations," Lang 2020a, variation 15 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Lang Lang, CD Deutsche Grammophon B089TWSBDT, ℗&© 2020, Tracks 16, 26)

Another significant observation concerning variation 25 is the strikingly low number of **1:1** relations between variation 15 and variation 25: Gould 1955 and Nikolayeva 1992 are the only performers to equate an eighth note in variation 25 to a quarter note in variation 15, with both interpretations choosing conspicuously low tempi for variation 25, Nikolayeva's 1992 choice being the slowest, Gould's 1955 choice the third slowest tempo. While in her 1979 recording, Nikolayeva matches the similarly slow tempo of variation 25 (which is the second slowest choice for this variation among all examined recordings: 30.6 bpm) to that of variation 21 (Audio Ex. 12g: 30.6 bpm), her 1992 tempo for variation 25 (25.6 bpm, slowest recording) equals that of variation 15 (Audio Ex. 12h: 24.8 bpm). This is also the case for Gould: in his 1955 recording, the tempo choice for variation 25 (33.0 bpm) matches that of variation 15 (Audio Ex. 12i: 31.0 bpm); in his 1959 recording, it equals the tempo of variation 21 (49.7 bpm), which results in a much more flowing tempo for variation 25 (Audio Ex. 12j: 48.1 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio12g_Nikolayeva1979.mp3

Audio Example 12g: Bach, "Goldberg Variations," Nikolayeva 1979, variation 21 (mm. 1–2), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Tatiana Nikolayeva, CD JVC Victor Japan VICC40126/7, ℗&© 1992, Tracks 22, 26)

34 Lang Lang's recordings display the slowest and second slowest tempo choices for variation 15 among all examined recordings: Lang 2020a (live recording) = 19.9 bpm and Lang 2020b = 21.0 bpm. Including 1% deviation for 2020b, both recordings create a direct relation to variation 25.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio12h_Nikolayeva1992.mp3

Audio Example 12h: Bach, "Goldberg Variations," Nikolayeva 1992, variation 15 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Tatiana Nikolayeva, CD Hyperion Records Limited A66589, ℗&© 1992, Tracks 16, 26)

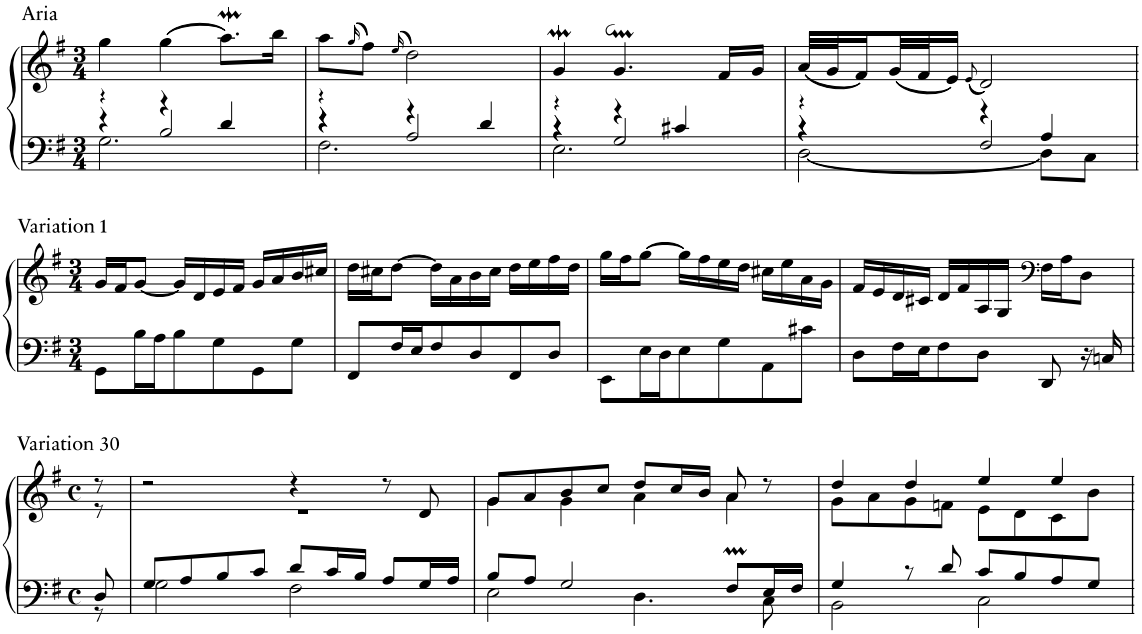
https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio12i_Gould1955.mp3

Audio Example 12i: Bach, "Goldberg Variations," Gould 1955, variation 15 (mm. 1–4), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Glenn Gould, CD Sony Classical, Inc., ℗ 1956/57, Tracks 16, 26)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio12j_Gould1959.mp3

Audio Example 12j: Bach, "Goldberg Variations," Gould 1959, variation 21 (mm. 1–2), variation 25 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Glenn Gould, CD Sony Classical 52685-2, ℗&© 1993, Tracks 22, 26)

Cyclic Interpretation III: Position-based Analysis (Beginning and End)

Undisputedly, the strongly interlinked symmetrical disposition of the "Goldberg Variations" offers a multitude of possible relations to be examined in terms of position-based (cyclic) qualities. For example, the symmetrical structure of 1+15+15+1 pieces invites a detailed examination of the cycle's middle and the tempo relations across the middle axis (mainly the relations between variations 14 to 17). In this final analysis, however, I will place the focus on the beginning and end: on both *Arias* and their (adjacent) variations (Ex. 3).

Example 3: Bach, "Goldberg Variations," *Aria* (mm. 1–4), variations 1 (mm. 1–4) and 30 (mm. 1–3)

The following tempo relations have been examined: *Aria* 1–*Aria* 2, *Aria* 1–variation 1, variation 30–*Aria* 2, and variation 1–variation 30 (Table 5). These combinations provide further information on possible arcs between the first and last positions of the cycle, as executed in the selected recordings.

	Aria 1 (♩)	Var. 1 (♩)	Var. 30 (♩)	*Aria* 2 (♩)	*Aria* 2 : *Aria* 1 (%)	Var. 1 : *Aria* 1 (%)	Var. 30 : Var. 1 (%)	*Aria* 2 : Var. 30 (%)
Rudolf Serkin 1928	70.4	127.9	91.7	61.4	13	82	28	33
Landowska 1933	49.1	54.1	83.2	47.9	2	10	54*	42
Norton 1942	61.3	118.9	80.9	61.2	0	94	32	24
Arrau 1942	47.7	113.0	78.8	49.1	3	137	30	38
Landowska 1945	45.5	63.0	81.0	44.2	3	38	29*	45
Kirkpatrick 1952	53.8	99.3	71.1	52.0	3	84	28	27
Demus 1953	41.3	98.0	76.5	39.9	3	137	22	48
Ahlgrimm 1954	57.4	109.4	76.5	58.3	2	91	30	24
Gould 1954	43.8	110.0	67.8	39.3	10	151	38	42
Gould 1955	63.6	137.4	91.2	59.0	7	116	34	35
Richter 1956	52.7	77.5	72.1	52.7	0	47	7	27
Silver 1957	41.5	81.2	68.5	46.9	13	96	16	32
Tureck 1957	34.0	74.2	66.8	35.6	5	119	10	47
Gould 1958	59.9	126.1	88.5	60.2	1	111	30	32
Kirkpatrick 1958	55.6	98.2	79.0	52.8	5	77	20	33
Gould 1959	60.1	122.2	79.6	57.9	4	103	35	27
Sultan 1959	50.0	108.9	83.4	46.0	8	118	23	45
Marlowe 1962	40.7	75.6	79.5	40.3	1	86	5	49
Gát 1963	49.6	113.8	83.6	57.5	16	129	27	31
Leonhardt 1965	45.7	66.3	65.4	43.0	6	45	1	34
Picht-Axenfeld 1966	47.5	91.1	68.3	47.1	1	92	25	31
Rosen 1967	51.1	106.9	75.7	46.3	10	109	29	39
Kempff 1969	80.8	95.4	67.9	81.0	0	18	29	19
Richter 1970	57.2	85.3	82.0	59.2	4	49	4	28
Newman 1971	56.5	135.2	95.3	58.8	4	139	30	38
Hayden 1976	46.7	80.9	85.6	39.2	16	73	6	54
Takahashi 1976	61.6	120.7	81.9	63.2	3	96	32	23
Gibbons 1979	58.7	100.9	75.8	56.4	4	72	25	26
Nikolayeva 1979	51.1	105.9	66.0	55.4	8	107	38	16
Pinnock 1980	43.6	94.2	59.8	42.8	2	116	36	29
Weissenberg 1981	45.5	124.4	62.7	42.5	7	173	50	32
Gould 1981	33.6	82.2	73.3	27.9	17	145	11	62
Schiff 1982	58.1	104.5	102.0	60.2	4	80	2	41
Sokolov 1982	57.2	118.6	72.8	57.4	0	107	39	21
Chen 1985	66.0	117.2	61.5	57.7	13	78	47	6
Gilbert 1986	49.3	88.6	74.3	46.5	6	80	16	37
Tipo 1986	55.5	102.5	66.3	51.7	7	85	35	22
Koopman 1987	42.6	103.5	68.7	41.2	3	143	34	40
Jarrett 1989	40.7	80.4	66.3	42.9	5	98	18	35
Asperen 1991	39.9	95.2	62.1	37.3	7	139	35	40

Feltsman 1991	41.6	109.2	71.9	40.9	2	163	34	43
Barenboim 1992	49.5	101.4	79.4	44.1	11	105	22	44
Nikolayeva 1992	56.3	104.7	58.1	51.8	8	86	45	11
Verlet 1992	75.2	88.3	64.9	66.4	12	17	26	2
Gavrilov 1993	42.7	115.2	80.9	42.7	0	170	30	47
Peter Serkin 1994	51.0	107.1	111.2	46.1	10	110	4	59
Li 1996	39.0	103.0	77.6	40.2	3	164	25	48
Vladar 1996	49.2	108.6	92.6	41.1	16	121	15	56
Schultz 1998	44.7	105.3	63.2	44.8	0	136	40	29
Tureck 1998	46.0	71.3	67.2	39.1	15	55	6	42
Belder 1999	38.2	94.6	59.5	41.6	9	147	37	30
Hewitt 1999	51.1	113.5	70.5	48.4	5	122	38	31
Koroliov 1999	44.6	105.3	86.4	41.3	7	136	18	52
Schirmer 1999	38.6	89.5	73.3	34.8	10	132	18	52
Perahia 2000	52.8	104.4	82.5	48.9	7	98	21	41
Schiff 2001	61.5	104.1	107.0	60.2	2	69	3	44
Haugsand 2001	49.9	86.0	74.5	45.8	8	72	13	38
Pescia 2004	46.9	109.9	97.4	42.2	10	134	11	57
Takahashi 2004	60.0	85.5	66.1	78.1	30	42	23	18
Dinnerstein 2005	40.3	110.9	72.2	34.8	14	175	35	52
Egarr 2005	51.3	77.1	78.9	51.3	0	50	2	35
Zhu 2007	46.6	109.1	80.8	44.6	4	134	26	45
Staier 2009	49.1	101.8	65.1	43.5	11	107	36	33
Marsoner 2009	47.5	123.4	85.3	47.6	0	159	31	44
Ishizaka 2012	42.2	103.7	68.3	38.4	9	146	34	44
Denk 2013	56.0	110.3	78.9	56.1	0	97	28	29
Hill 2014	54.4	94.6	68.2	51.3	6	74	28	25
Hewitt 2015	47.9	117.0	72.3	42.6	11	144	38	41
Levit 2015	49.4	104.8	84.2	49.8	1	112	20	41
Schiff 2015	55.8	100.7	100.8	55.4	1	80	0	45
Esfahani 2016	52.2	97.9	79.5	50.3	4	88	19	37
Schornsheim 2016	52.2	104.1	76.5	50.9	2	100	27	33
Kim 2018	41.0	108.5	83.1	37.6	8	165	23	55
Ernst 2020	39.2	122.3	73.1	28.5	27	212	40	61
Lang 2020a	46.1	102.1	59,4	35.2	24	121	42	41
Lang 2020b	39.7	96.8	60.1	34.1	14	144	38	43
Siegele	57.6	57.6	57.6	57.6	0	0	0	0
Mean Tempo	50.2	101.3	76.8	48.3	4	102	24	37

Table 5: Bach, "Goldberg Variations," tempo relations between *Aria* 1, variation 1, variation 30, and *Aria* 2

Tempo Relation *Aria*–*Aria* da capo (*Aria* 1–*Aria* 2)

Tempo Relation 1:1 (0–10%): Aria 1 = Aria 2 (green)

A collation of *Aria* 1 and *Aria* 2 shows that fifty-nine recordings – about 78% of all examined recordings – display the same tempo for both arias; the mean tempo values of both arias strongly resemble each other (*Aria* 1 = 50.2 bpm; *Aria* 2 = 48.3 bpm).

The high number of recordings equating the tempi is hardly surprising given the fact that *Aria* 2 is simply the *Aria da Capo* è *Fine*, as indicated in the first print, in which the *Aria* was only printed once at the very beginning of the "Goldberg Variations," prompting the performer to return to the first page at the end of a performance.[35] As a consequence, the cycle closes with a "memory of its beginning," conforming to the Baroque convention of repeating the first piece of a variation cycle at its end.[36]

> This repeat of the Aria seems itself to say something about the strange power of great music, for as one hears it a final time, its aura is different. It has changed from a greeting to a farewell, from elegantly promising to sadly concluding. But how can that be, when the notes are the same and even the manner of playing them need not have changed?[37]

This introduces the question which interpretational choices are offered by the remaining 22% of performers who do not play both *Arias* in the same tempo, i.e., whose interpretations display a tempo deviation above 10% (seventeen recordings): Silver 1957, Gát 1963, and Takahashi 2004 choose a faster tempo for *Aria* 2 (Fig. 6), with Takahashi displaying a considerable tempo difference: *Aria* 2 is played 30% faster in relation to *Aria* 1 (Audio Ex. 13a: 60.0–78.1 bpm). Remarkably enough, Takahashi's 1976 recording starts out at virtually the same tempo as in 2004 (61.6 bpm) and maintains it in *Aria* 2 (63.2 bpm), generating a *green* **1:1** relation.

Out of the remaining fourteen recordings which assign a slower tempo to *Aria* 2, two interpretations stand out: Ernst 2020 and Lang 2020a. These two recordings display the largest difference between both arias (Ernst: 27%, Audio Ex. 13b: 39.2–28.5 bpm; Lang: 24%, Audio Ex. 13c: 46.1–35.2 bpm). Until 2020, the largest tempo difference between *Aria* 1 and *Aria* 2 was the one performed by Gould 1981 (17%; Audio Ex. 13d: 33.6–27.9 bpm). Coincidentally, both of these choices constitute the slowest tempi for the respective *Arias* among all examined recordings (Fig. 7). Interestingly, all of Gould's earlier recordings (1954, 1955, 1958, 1959) fall into the *green* **1:1** bracket. This unusual decision – as taken by Gould in 1981 – to play *Aria 2* radically slower has not been replicated until Ernst's and Lang's recent interpretations, with both performers producing an even more radical contrast than Gould. Lang's studio recording of the same year (2020b) also displays a tempo reduction in *Aria* 2 (14%), but to a lesser extent than the concert version (2020a).

35 Dammann (1986, 240) remarks that it was for financial reasons that the *Aria* was not printed twice.

36 Ibid.

37 Williams 2004, 2.

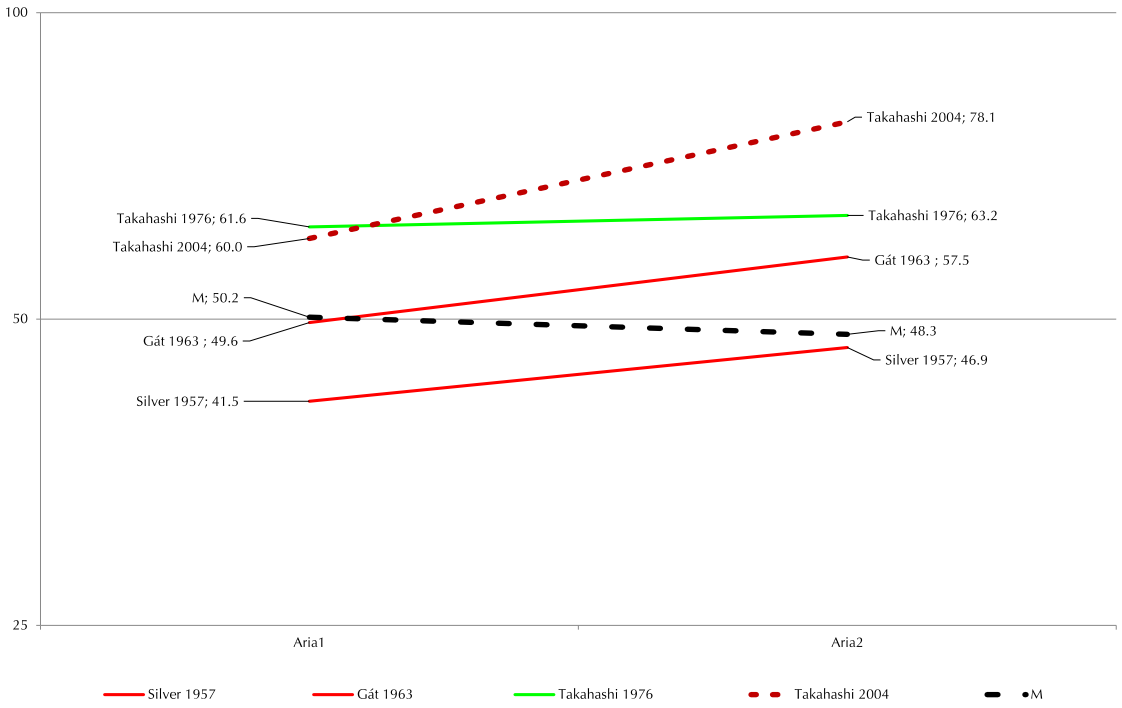


Figure 6: Tempo diagram for *Aria* 1 and *Aria* 2

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio13a_Takahashi2004.mp3

Audio Example 13a: Bach, "Goldberg Variations," Takahashi 2004, *Aria* 1 (mm. 1–4), *Aria* 2 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Yūji Takahashi, CD Avex Classics AVCL-84069, ℗&© 2014, Tracks 1, 32)

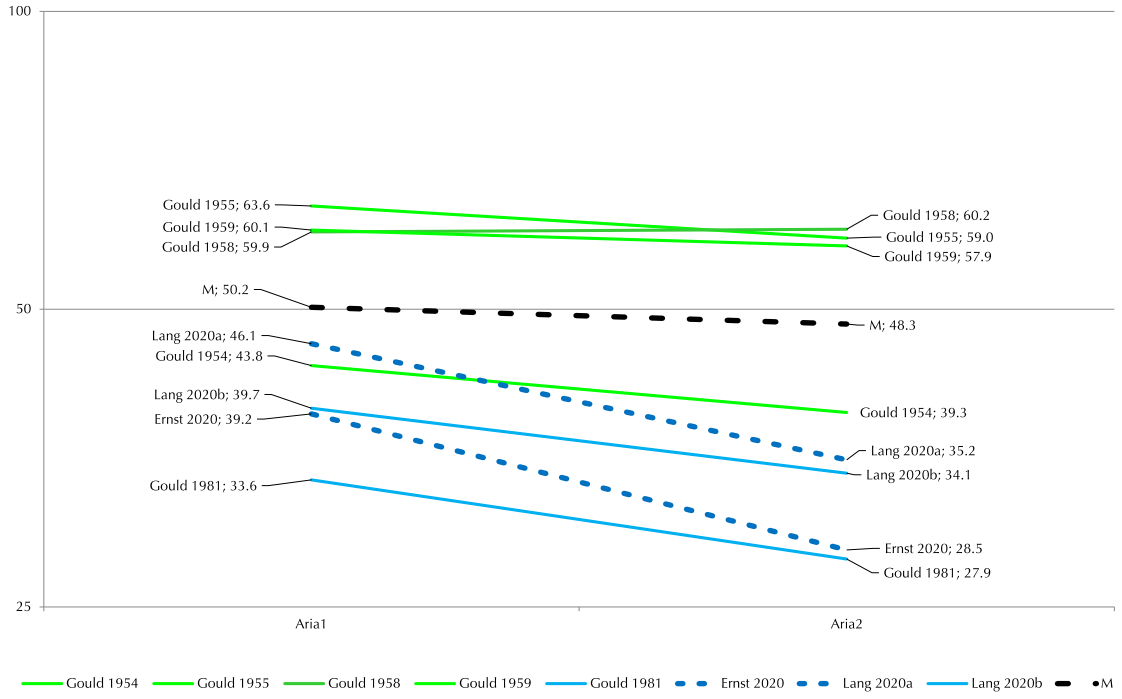


Figure 7: Tempo diagram for *Aria* 1 and *Aria* 2

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio13b_Ernst2020.mp3

Audio Example 13b: Bach, "Goldberg Variations," Ernst 2020, *Aria* 1 (mm. 1–4), *Aria* 2 (mm. 1–4) (Moritz Ernst, unpublished live recording, Stadtkirche Bayreuth, 23/07/2020, used with kind permission)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio13c_Lang2020a.mp3

Audio Example 13c: Bach, "Goldberg Variations," Lang 2020a, *Aria* 1 (mm. 1–4), *Aria* 2 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Lang Lang, CD Deutsche Grammophon B089TWSBDT, ℗&© 2020, Tracks 1, 32)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio13d_Gould1981.mp3

Audio Example 13d: Bach, "Goldberg Variations," Gould 1981, *Aria* 1 (mm. 1–4), *Aria* 2 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Glenn Gould, CD Sony Classical 52619-10, ℗ 1982 © 1993, Tracks 1, 32)

Among the recordings marked *green* in Table 5 regarding their relation between the two *Arias*, three stand out for displaying the *exact* same tempo for *Aria* 1 and *Aria* 2: Richter 1956 (52.7–52.7), Gavrilov 1993 (42.7– 42.7), and Egarr 2005 (51.3–51.3). This raises the question – as posed by Bruno Gingras during a PETAL conference[38] – whether this precise match between the two *Arias* might be a result of a technical reproduction of one track, a question which shall be explored here.

In total, there are 14 recordings which exhibit a 0–1% difference[39] between the tempi of *Aria* 1 and *Aria* 2. Several other factors beyond main tempo have to be taken into account when examining the relationship between the two *Arias* in these recordings, such as the setting (live or studio recording), the durations of each part of the *Aria* (A: mm. 1–16 and B: mm. 17–32) and whether and how repeats (A' and B') were executed, as well as further musical properties perceived through close listening (ornaments, nuances, *rubato*, etc.).[40] Table 6 offers an overview of the durations of all four sections for those 14 recordings below 1% tempo difference.[41]

Three of the interpretations included in Table 6 have been recorded live: Gould 1958, Grigory Sokolov 1982 (Audio Ex. 13e; 57.2–57.4 bpm), and Schiff 2015, which excludes them from this assumption. Their measurements show great control in replicating tempo and duration very closely on stage; this is especially the case for part B in Gould 1958 (0.6 sec difference), part A in Schiff 2015 (0.15 sec difference), and parts A, A', and B in Sokolov 1982 (0.55/0.37/0.18 sec difference).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio13e_Sokolov1982.mp3

Audio Example 13e: Bach, "Goldberg Variations," Sokolov 1982, *Aria* 1 (mm. 1–32), *Aria* 2 (mm. 1–32) (Bach, "Goldberg Variations," Grigory Sokolov, CD Melodiya/MEL-CD 10-02049, ℗ 2012, Tracks 1, 32)

The durations for Egarr 2005 show that, while the initial tempo for both arias is exactly the same, the durations of the repeated parts differ substantially, excluding the possibility that the track of *Aria* 1 has been reused for *Aria* 2. The recordings of Picht-Axenfeld 1966, Schultz 1998, Ingrid Marsoner 2009, Denk 2013, and Levit 2015 show some remarkable similarities in duration but exhibit obvious differ-

38 PETAL, Online-Conference "Goldberg Variations," 9 September 2020.

39 In this case, all mentioned percentage values depicted in Table 5 and rounded to integer numbers happened to be less than 1, i.e., none of the values rounded to 1 equal or surpass 1%.

40 A thorough sonographical study of the waveforms of the two *Arias* – in order to determine whether they are actually one and the same recording – would go beyond the scope of this article. But a quick visual comparison confirms that while the durations for Richter 1956 and Norton 1942 are exactly the same, their waveforms are indeed different (as is the sound quality in Richter). As for Gavrilov 1993, it has not been possible to detect any visual differences.

41 The durations indicated here include the time from the first note to the onset of the last note of each part, in order to avoid unclear measurements due to prolonged last notes.

ences between *Arias* 1 and 2 concerning the execution of ornaments, *rubato*, and other nuances. Except for Schultz (who plays both *Arias* without repeats), all of these recordings contain at least three audibly different versions of parts A and A' (marked blue).

Norton 1942	Aria 1 (sec)	Aria 2 (sec)	Diff. (sec)
A	47.36	47.36	0.00
A'	---	---	---
B	49.59	49.60	-0.01
B'	---	---	---
Richter 1956	**Aria 1**	**Aria 2**	**Diff.**
A	59.40	59.43	-0.03
A'	---	---	---
B	69.75	72.93	-3.18
B'	---	---	---
Gould 1958 (Live)	**Aria 1**	**Aria2**	**Diff.**
A	50.36	49.00	1.36
A'	---	---	---
B	53.55	54.15	-0.60
B'	---	---	---
Marlowe 1962	**Aria 1**	**Aria2**	**Diff.**
A	74.24	73.69	0.56
A'	---	---	---
B	86.63	82.21	4.42
B'	---	---	---
Picht-Axenfeld 1966	**Aria 1**	**Aria 2**	**Diff.**
A	58.41	58.57	-0.16
A'	57.56	---	---
B	56.70	61.69	-4.99
B'	59.58	---	---
Kempff 1969	**Aria 1**	**Aria 2**	**Diff.**
A	35.44	34.93	0.50
A'	35.84	---	---
B	39.45	40.12	-0.66
B'	---	---	---
Sokolov 1982 (Live)	**Aria 1**	**Aria 2**	**Diff.**
A	54.75	55.30	-0.55
A'	55.93	56.30	-0.37
B	56.51	56.69	-0.18
B'	61.44	65.46	-4.02

Gavrilov 1993	Aria 1 (sec)	Aria 2 (sec)	Diff. (sec)
A	70.55	70.55	0.00
A'	68.97	68.97	0.00
B	67.64	67.68	-0.04
B'	68.12	68.12	0.00
Schultz 1998	**Aria 1**	**Aria 2**	**Diff.**
A	65.41	64.35	1.06
A'	---	---	---
B	73.66	74.03	-0.37
B'	---	---	---
Egarr 2005	**Aria 1**	**Aria 2**	**Diff.**
A	57.92	59.45	-1.53
A'	60.19	62.67	-2.48
B	63.67	60.90	2.76
B'	66.72	68.88	-2.16
Marsoner 2009	**Aria 1**	**Aria 2**	**Diff.**
A	61.46	61.01	0.45
A'	61.35	---	---
B	63.52	63.78	-0.26
B'	62.50	---	---
Denk 2013	**Aria 1**	**Aria 2**	**Diff.**
A	51.86	53.86	-2.00
A'	51.00	51.66	-0.66
B	54.88	55.85	-0.97
B'	57.85	59.98	-2.13
Levit 2015	**Aria 1**	**Aria 2**	**Diff.**
A	59.39	58.53	0.86
A'	60.42	59.25	1.16
B	62.13	60.48	1.66
B'	66.70	66.05	0.64
Schiff 2015 (Live)	**Aria 1**	**Aria 2**	**Diff.**
A	51.37	51.22	0.15
A'	50.87	53.48	-2.61
B	54.55	56.99	-2.44
B'	58.80	63.05	-4.24

Table 6: Durations of *Aria* 1 and *Aria* 2 and their repeats (parts A, A', B, and B' respectively)

Neither of the remaining five recordings offers an unambiguous explanation for the durational and qualitative similarities of *Arias* 1 and 2, leaving the question of technical reproduction open to interpretation. In the cases of Richter 1956 and Marlowe 1962, there is virtually no difference in duration between parts A in *Arias* 1 and 2. Contrary to Egarr, Richter's 1956 *Arias*, played at exactly the same (initial) tempo (52.7), show a very negligible difference in duration (0.03 sec). This also applies to Marlowe, whose slightly different tempi result in a very small difference in duration (0.56 sec). Both Rich-

ter's and Marlowe's recordings, however, display a substantial durational difference for parts B; therefore, it seems safe to assume that they have indeed recorded the *Aria* twice. Whereas in Kempff 1969, the durations and musical traits are virtually identical, the fact that part A' (which constitutes the sole repeat in both *Arias* in this recording) uses distinctly different ornaments from A while producing a very similar duration could imply (but not ascertain beyond doubt) that the pianist, in theory, played a second *Aria* with identical properties.

This leaves the recordings of Norton 1942 and Gavrilov 1993, both of which exhibit an alarmingly exact durational congruence between both *Arias*, leading to the assumption that this is the outcome of a technical copying of tracks. While for Norton's recording, an explanation for this decision might potentially be sought in contemporary technical conditions, such a supposition seems meaningless in a recording made as recently as 1993. Regardless of the exact circumstances of this interpretation, it may be hypothesized that Gavrilov's intention could have been to reproduce an *exact* – technical – copy of the *Aria* to follow the variations, supposedly taking the instruction *Aria da capo* quite literally: taking the (recorded) *Aria* from the beginning and placing it at the very end. Other performers (as listed in Table 6) might have executed the same intention to a humanly possible extent (e.g. Sokolov in his live recording).

Tempo Relations *Aria* 1–Variation 1 and Variation 30–*Aria* 2

Tempo Relation 1:1 (0–10%): Aria 1 (♩) = Variation 1 (♩) (green)

The comparison between *Aria* 1 and variation 1 addresses three tempo relations (see Table 5). The single green cell corresponding to Landowska's 1933 recording (10%) indicates that a quarter note in *Aria* 1 equals a quarter note in variation 1 (Audio Ex. 14a). This is the only performance using this relation.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio14a_Landowska1933.mp3

Audio Example 14a: Bach, "Goldberg Variations," Landowska 1933, *Aria* 1 (mm. 1–4), variation 1 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Wanda Landowska, CD Naxos Historical 8.110313, ℗&© 2005, Tracks 7, 8)

This interpretation features the slowest tempo for variation 1 (54.1 bpm) among all examined recordings; possibly, it is the direct result of matching it to *Aria* 1 (49.1 bpm). The second slowest tempo for variation 1 is also performed by Landowska, in her 1945 recordings (63.0 bpm); this second interpretation comes fourth in the table regarding the tempo difference between both pieces (38%), surpassing the earlier recording by reducing the tempo for *Aria* 1 (to 45.5 bpm) and increasing the tempo for variation 1 (to 63.0 bpm). After Landowska 1933, the second lowest difference between *Aria* 1 and variation 1 pertains to the recording of Blandine Verlet 1992 (17%; 75.2–88.3 bpm), the third lowest difference appears in Kempff 1969 (18%; 80.8–95.4 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio14b_Verlet1992.mp3

Audio Example 14b: Bach, "Goldberg Variations," Verlet 1992, *Aria* 1 (mm. 1–4), variation 1 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Blandine Verlet, CD Astrée Auvidis E 87459, ℗&© 1993, Tracks 1, 2)

While both of Landowska's recordings of variation 1 differ considerably from the mean tempo of all examined recordings for variation 1 (54.1 and 63.0 bpm; mean value 101.3 bpm), her tempi for *Aria* 1 strongly converge to the mean tempo (49.1 and 45.5 bpm; mean value 50.2 bpm). Conversely, the tempi for variation 1 chosen by Kempff and Verlet approximate the mean tempo for variation 1 (Kempff: 95.4 bpm; Ver-

let: 88.3 bpm), and might be a result of their fast tempi for *Aria* 1 (the fastest of all examined recordings; Kempff: 80.8 bpm; Verlet: 75.2 bpm) (Fig. 8).

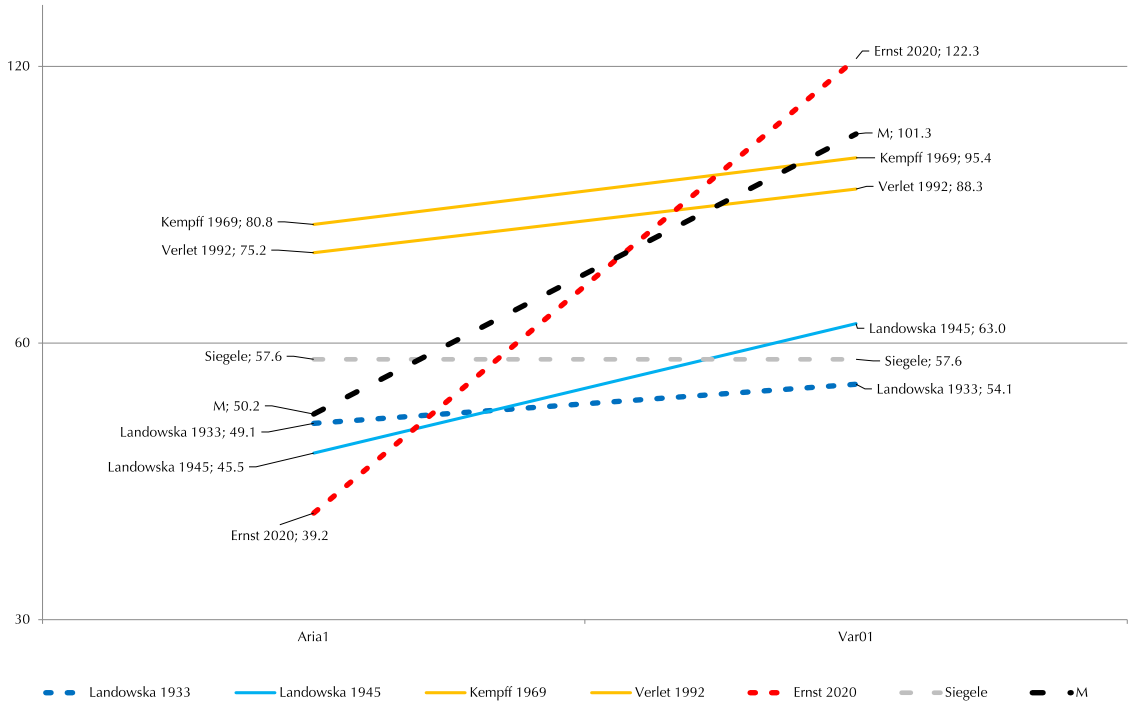


Figure 8: Tempo diagram for *Aria* 1 and variation 1

Tempo Relation 1:2 (80–120%): Aria 1 (♪) = Variation 1 (♩) (orange)

The thirty-one orange cells in Table 5 denote recordings which equate an eighth note in *Aria* 1 to a quarter note in variation 1, e.g., Christine Schornsheim 2016 (Audio Ex. 14c: 52.2–104.1 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio14c_Schornsheim2016.mp3

Audio Example 14c: Bach, "Goldberg Variations," Schornsheim 2016, *Aria* 1 (mm. 1–4), variation 1 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Christine Schornsheim, CD Capriccio C-5286, ℗&© 2016, CD 1, Tracks 7, 8)

Tempo Relation 1:3 (180–220%): Aria 1 (♩) = Variation 1 (♩+♩+♩) (purple)

The single purple cell reveals that the recording of Ernst 2020 applies a **3:1** tempo relation between *Aria* 1 (39.2 bpm) and variation 1 (122.3 bpm); this implies that a quarter note in *Aria* 1 equals a whole bar of variation 1. This makes Ernst's recording the one with the largest tempo difference between *Aria* 1 and variation 1, resulting in a sudden startling impulse when the first variation begins (Audio Ex. 14d).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio14d_Ernst2020.mp3

Audio Example 14d: Bach, "Goldberg Variations," Ernst 2020, *Aria* 1 (mm. 1–4), variation 1 (mm. 1–4) (Moritz Ernst, unpublished live recording, Stadtkirche Bayreuth, 23/07/2020, used with kind permission)

The question arising at the end of the cycle is how performers correlate variation 30 with *Aria* 2, or rather, how they depart variation 30 towards the *Aria da capo*:

Tempo Relation 1:1 (0–10%): Variation 30 (𝅗𝅥) = Aria 2 (𝅗𝅥) (green)

The *green* cells indicate recordings where a quarter note in variation 30 equals a quarter note in *Aria* 2. This is only the case in Chen 1985 (61.5–57.7 bpm) and Verlet 1992 (Audio Example 15a: 64.9–66.4 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio15a_Verlet1992.mp3

Audio Example 15a: Bach, "Goldberg Variations," Verlet 1992, variation 30 (mm. 1–2), *Aria* 2 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Blandine Verlet, CD Astrée Auvidis E 87459, ℗&© 1993, Tracks 31, 32)

Tempo Relation 2:1 (45–55%): Variation 30 (𝅗𝅥) = Aria 2 (𝅘𝅥𝅮) (orange)

The fourteen *orange* cells indicate recordings where a quarter note in variation 30 equals an eighth note in *Aria* 2, e.g., in Marlowe 1962 (Audio Ex. 15b: 79.5–40.3 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio15b_Marlowe1962.mp3

Audio Example 15b: Bach, "Goldberg Variations," Marlowe 1962, variation 30 (mm. 1–2); Aria 2 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Sylvia Marlowe, LP Decca DL 10056, ℗ 1962, Side B)

A comparison between variation 1 and variation 30 yields forty-five relations in total, distributed into three proportions; this variation pair has the second-highest number of tempo relations, following the obvious link between *Aria* 1 and *Aria* 2 (fifty-nine tempo relations).

Tempo Relation 1:1 (0–10%): Variation 1 (𝅗𝅥) = Variation 30 (𝅗𝅥) (green)

The twelve *green* cells indicate recordings where a quarter note in variation 1 equals a quarter note in variation 30, as is the case in Schiff 2015 (Audio Ex. 16a: 100.7–100.8 bpm).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio16a_Schiff2015.mp3

Audio Example 16a: Bach, "Goldberg Variations," Schiff 2015, variation 1 (1–8), variation 30 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," András Schiff, BBC-Proms, 22.08.2015)

Tempo Relation 2:1 (45–55%): Variation 1 (𝅗𝅥) = Variation 30 (𝅘𝅥𝅮) (orange)

The three *orange* cells indicate interpretations where a quarter note in variation 1 equals an eighth note in variation 30, e.g., Weissenberg 1981 (Audio Ex. 16b: 124.4–62.7 bpm). Landowska's 1933 recording (54.1–83.2 bpm) yields a percentage value which fits into this bracket but does not display a **2:1** relation. Analogously to Ahlgrimm's 1954 recording (as described above for the 25:24 ratio), the calculation needs to be inverted and reveals a (in this case, musically irrelevant) **2:3** tempo proportion.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio16b_Weissenberg1981.mp3

Audio Example 16b: Bach, "Goldberg Variations," Weissenberg 1981, variation 1 (mm. 1–8), variation 30 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Alexis Weissenberg, EMI Classics 5 75952 2, ℗ 1982 © 2001, Tracks 2, 31)

Tempo Relation 3:2 (28–38%): Variation 1 (𝅗𝅥.) = Variation 30 (𝅗𝅥) (blue)

As indicated by the *blue* cells, thirty recordings equate a whole bar of variation 1 to a half note in variation 30; i.e., the harmonic rhythm of one variation is equated with the other as in Norton 1942 (Audio Ex. 16c: 118.9–80.9 bpm). In this case, Landowska's 1945 recording mathematically matches this pattern without displaying this relation; an inverted calculation shows that her tempo values actually match a **3:4** pattern (in this case, musically irrelevant).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio16c_Norton1942.mp3

Audio Example 16c: Bach, "Goldberg Variations," Norton 1942, variation 1 (mm. 1–8), variation 30 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Eunice Norton, CD Norvard Recordings 0005-2, ℗ 2000, Tracks 2, 31)

Tempo Relations *Aria* 1–Variation 1–Variation 30–*Aria* 2

As depicted in Table 5, Ulrich Siegele's equal tempo for the four pieces postulates a **1:1:1:1** relationship (*green*). Notably, none of the performers complies with this idea, but three interpretations offer proportions for all four pairings: Tureck 1957, Marlowe 1962, and Schiff 2015. They all implement a *green/orange/green/orange* pattern (*Aria* 1 : variation 1 : variation 30 : *Aria* 2 = **1:2:2:1**), i.e., a **1:1** relation between *Aria* 1 and *Aria* 2 as well as a **1:1** relation between variation 1 and variation 30, suggesting a sort of plot based on the tempo design. Similarly, the mean values for these four pieces (50.2–101.3–76.8–48.3 bpm) create a *green/orange/[none]/[none]* pattern, only reflecting the first two relations: *Aria* 1 : variation 1 : *Aria* 2 = **1:2:1**, as realized by Kenneth Gilbert 1986, Keith Jarrett 1989, Murray Perahia 2000, Levit 2015, and Mahan Esfahani 2016. The only recording displaying an *Aria* 1 : *Aria* 2 : variation 1 = 1:1:1 pattern (*green/green/[none]/[none]*) is Landowska 1933, resulting in an exceptionally slow tempo for variation 1 as explained above. This concept of equating (!) the tempo of variation 1 to that of the arias (as suggested by Siegele) has not been realized in any other interpretation.

Tureck 1957 presents a uniquely slow tempo for *Aria* 1 (34.0 bpm; only paralleled by Gould's 33.6 bpm in 1981), breathing life into a very held-back, melodious piece played in long arcs. The ending of the first *Aria* culminates in a prolonged *penultima* before it fades away in a drawn-out *ritardando*. The subsequent variation 1 stands in stark contrast to this opening, both in dynamics and articulation, conjuring "a vision of a great archway to the experience awaiting us."[42] Similarly, variation 30 paints a lively and serene picture, then retracts twice during B' before celebrating a solemn and prolonged ending (essentially turning the fermata into a *lunga*). Mirroring the beginning, the following return of

42 Tureck 1999, 6.

the *Aria* brings back the same melodious, unobtrusive calm (Audio Ex. 17a: 34.0–74.2–66.8–35.6 bpm). Again, the *Aria* displays long and delicate arcs, this time played without repeats and progressively petering out, virtually coming to a standstill:

> The actual ending of the 30 Variations is given to the return of the Aria. This return to the beginning, following the unfolding of the Aria's potential in the experiencing of a cavalcade of multifaceted ideas and expression, completes the life cycle. This return is not a repeat; it is a return to the source. The very return to the beginning carries with it a fundamental sense of renewal and, as such, reveals yet a new meaning. The form is not circular, therefore, but cyclical, moving to a new plane of vision and perception. This return to the beginning, this end-beginning, is one of the most sublime moments in all music.[43]

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio17a_Tureck1957.mp3

Audio Example 17a: Bach, "Goldberg Variations," Tureck 1957, *Aria* 1 (mm. 1–8), variation 1 (mm. 1–8), variation 30 (mm. 1–4); *Aria* 2 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Rosalyn Tureck, CD EMI Classics 09647-2., ℗ 1958 © 2008, CD 1, Tracks 1, 2, CD 2, Tracks 5, 6)

In a similar way, Marlowe 1962 opens with a calm and steady *Aria* 1, using a gentle registration and slowing down only slightly at the end. Variation 1 emerges in clear distinction, vigorous and with a mellow registration. Likewise, variation 30 is well-registered and celebratory, with the first (and only) repeat offering another opportunity to relish the full color. Its ending is shaped by a strong *ritardando* which creates a ceremonious and stately finish, letting the last note linger until it fades away. This festive piece is followed by the return of the serene and steady *Aria* and its tranquil registration; a distinction from *Aria* 1 is barely to be made, save for the slight difference in tone (Audio Ex. 17b: 40.7–75.6–79.5–40.3 bpm). Marlowe's use of color and registration certainly stands out in this selection of pieces, especially in variation 30. In a 1971 interview, she criticizes the contemporary fashion of playing without the added tonal dimension of registration:

> The new wave of harpsichordists go for absolutely no registration at all, which I believe is a mistake. […] There are certain harpsichordists, very well known and very well thought of, who use no registration. They play everything on one eight foot. […] The idea of playing in a very boring way, without and change in color or tempo or anything is… well… boring. I think that any music has to come alive. I don't think one should exaggerate on one hand by making dramatic changes all the time, but I think it is necessary to use different colors. I see nothing wrong with it. Besides, the instrument has these possibilities which should be exploited.[44]

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio17b_Marlowe1962.mp3

Audio Example 17b: Bach, "Goldberg Variations," Marlowe 1962, *Aria* 1 (mm. 1–8), variation 1 (mm. 1–8), variation 30 (mm. 1–4), *Aria* 2 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Sylvia Marlowe, LP Decca DL 10056, ℗ 1962, Sides A, B)

Schiff's 2015 (live) recording starts out with a gently flowing, thoughtfully phrased *Aria*, played with a narrative gesture and lingering shortly on the penultimate note. In the *Aria*, as throughout the whole cycle, both repeats are religiously executed, and differentiations

43 Ibid.

44 Haney 1971, 11, 18.

are mostly made through varying ornamentation.[45] The vibrant first variation enters as if woven from the same fabric, differing in texture mainly through articulation and touch. Analogously, a very spirited and *deciso* variation 30 leads through a diverse interlacing of playful articulation and melodic phrases reminiscent of a *cantus firmus*, slowing down only somewhat at the end. With *Aria* 2, a contemplative gentle flow returns; especially in comparison to the preceding variation, it evokes a sense of calm. As in *Aria* 1, the motion hardly slows down, essentially simply *ending* with only a slight *ritardando* (Audio Ex. 17c: 55.8–100.7–100.8–55.4 bpm). There are no salient differences from its first appearance to be perceived: "After the last variation the opening *Aria* returns, unchanged. However we are hearing it with new ears because of the experiences of the past 70 minutes."[46]

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio17c_Schiff2015.mp3

Audio Example 17c: Bach, "Goldberg Variations," Schiff 2015, *Aria* 1 (mm. 1–8), variation 1 (mm. 1–8), variation 30 (mm. 1–4), *Aria* 2 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," András Schiff, BBC-Proms, 22/08/2015; https://youtu.be/sbOwhF1hFcg)

Traces of the same proportional concept can be detected in both of Schiff's earlier "Goldberg" recordings as well. The relations presented in 2015 (55.8–100.7–100.8–55.4 bpm) are met very closely in his 1982 recording (58.1–104.5–102.0–60.2 bpm), missing the arbitrary percentage bracket for the *Aria* 2: variation 30 proportion by a neglectable 1%. The same thing can be said about the 2001 recording (61.5–104.1–107.0–60.2 bpm) which again barely misses the bracket for the *orange Aria* 2: variation 30 proportion (by 3%), falls out of the margin for the variation 1 : *Aria* 1 proportion (by 11%), but unerringly displays the two *green* (**1:1**) relations between the two *Arias* as well as the two variations. Unsurprisingly, this similarity seems to be rooted in Schiff's very consistent tempo choices which show only a minimal divergence.

Going by the pattern, the common denominator for Schiff's recordings is the *green* relation both in the first and the third column of Table 5. Such a setup (naturally also applicable to Tureck 1957 and Marlowe 1962) also makes an appearance in five other interpretations (Richter 1956, Leonhardt 1965, Richter 1970, Peter Serkin 1994, and Egarr 2005), indicating a concept which "double–frames" the cycle: connecting both the first and last, as well as the second and penultimate elements (but neither of the adjacent pieces!). This seems especially apposite for those recordings which feature no other relation beside these two (Richter 1956, Leonhardt 1965, Richter 1970, Schiff 2001, and Egarr 2005; Audio Ex. 17d: 51.3–77.1–78.9–51.3 bpm), thereby highlighting the double arc.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio17d_Egarr2005.mp3

Audio Example 17d: Bach, "Goldberg Variations," Egarr 2005, *Aria* 1 (mm. 1–8), variation 1 (mm. 1–8), variation 30 (mm. 1–4); *Aria 2* (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Richard Egarr, CD Harmonia Mundi USA – HMU 907425.26, ℗&© 2006, CD 1, Tracks 1, 2, CD 2, Tracks 15, 16)

45 András Schiff states in his 2015 self-interview that "[the] music is of such complexity that a second hearing is required […]."

46 Ibid.

It could be argued that such a construction points to a structural design which isolates the two *Arias* from the variations, juxtaposing a static arc (*Aria* 1–*Aria* 2) with a dynamic arc (spanning from variation 1 to variation 30).[47] Ostensibly, this isolation of the *Arias* from the rest of the work could imply an interpretation of *Aria* 1 and *Aria* 2 as a sort of prologue and epilogue, not fully integrated into the cycle but framing the plot – which leads from variation 1 to variation 30 – from outside.

By contrast, those recordings which only connect the two *Arias* (**1:1**) – without any evident relationship between variations 1 and 30 or those two variations with their adjacent *Arias* – might indicate a differently imagined framework: it suggests a layout which draws the same arc as above but does not explicitly isolate *Arias* from variation(s), thus integrating the *Arias* into the cycle as its actual beginning and ending (Kirkpatrick 1958, John Gibbons 1979, Schultz 1998 (Audio Ex. 17e: 44.7–105.3–63.2–44.8 bpm), Haugsand 2001, and Cédric Pescia 2004).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio17e_Schultz1998.mp3

Audio Example 17e: Bach, "Goldberg Variations," Schultz 1998, *Aria* 1 (mm. 1–8), variation 1 (mm. 1–8), variation 30 (mm. 1–4); *Aria* 2 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Thomas Schultz, CD Wooden Fish Recordings, ℗ 2003, CD 2, Tracks 1, 2, 31, 32)

This leads to the discussion about how the performers interpret the end of the cycle. As shown in Table 5, the relation *Aria* 2: variation 30 shows the lowest number of proportions performed, leaving these two pieces unconnected (in terms of tempo relations) in around 80% of all examined recordings. Therefore, the question arises whether the artists assign the role of "ending" to the last variation or the *Aria da capo*.

Variation 30, inscribed *Quodlibet* ("what you please"), structurally appears in lieu of a canon at the tenth; "[even] the little upbeat announces that something different is happening here – it is the first and only one."[48] The variation presents a "festive character," set in an "exorbitant" four-part *stretto*, combining two melodies (both well-known in Bach's time) in the tightest of spaces.[49] The source for the melody first appearing in the tenor is a traditional song set to the lyrics "Ich bin so lang nicht bei dir g[e]west" (I have been so long away from you),[50] which, in the seventeenth and eighteenth centuries, was commonly danced as a *Kehraus*, i.e., the last (round) dance of a dance evening or a wedding celebration, to send the party home in high spirits.[51] The second melody which follows immediately in the alto most likely stems from a song whose most commonly known version bears the following lyrics: "Kraut und Rüben haben mich vertrieben / hätt' die Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger blieben"[52] (Cabbage and turnips have driven me away / if mother had cooked meat, I would have stayed longer).

Rolf Dammann reasons that the coherence between these melodies becomes evident if one proceeds on the assumption that Bach chose to include them to symbolize good-

47 See Dammann 1986, 240.

48 Williams 2004, 88.

49 See ibid. and Dammann 1986, 237, 239.

50 Dammann 1986, 235–236, and Williams 2004, 90.

51 See Schulze 1976, 70 f.

52 See Dammann 1986, 236.

bye.[53] Apparently, the impression of parting was so strong that artists used to finish their concert performances without repeating the aria; Otto Baensch reports this as a widespread "misunderstanding" in 1934, explaining that the *Quodlibet* is not meant to be a final crowning moment (and therefore not to be played in a thunderous *fortissimo*) but a good-humored transition leading back to the *Aria da capo*. In his interpretation, it is the *Aria* that speaks to the ground bass ("I have been so long away from you"), having been ousted (by "cabbage and turnips") and announcing its imminent return.[54] Aptly, Bach ends this last variation with the very melody corresponding to "wär' ich länger blieben" (would have stayed longer), additionally illustrating "blieben" with the subsequent fermata. On the other hand, Dammann argues that the finale of the cycle is not to be found in the "civil idyll" of the *Quodlibet* but in the "courtly" *Aria*. He attributes a melancholy longing and nostalgia to the last variation, characterizing it as a fading-out of the cycle, and precisely not as a blithe dance[55] (or one of the popular, playful *quodlibets* purportedly sung by Bach's family),[56] or, as Glenn Gould calls it, a "boisterous exhibition of *Deutsche Freundlichkeit*."[57]

A closer look at the recordings reveals several distinct dramaturgical decisions with regard to tempo, connecting variation 30 and *Aria* 2 in different ways (Fig. 9). The only interpretations which take a faster tempo for *Aria* 2 than variation 30 are Kempff 1969 (19% difference) and Takahashi 2004 (18%), both making astoundingly similar tempo choices. Yet, whereas Kempff replicates the fast tempo of *Aria* 1 with staggering precision (0% deviation), Takahashi's *Aria* 2 surpasses his *Aria* 1 by 30%, commencing after only a very slight *ritardando* at the end of variation 30 and thereby providing a particularly fluid transition. Hence, one might consider Kempff's *Aria da capo* a recall of his *Aria*, and Takahashi's *Aria da capo* a logical result of his *Quodlibet*.

At the other end of the spectrum, the two recordings creating the highest tempo contrast between a fast variation 30 and a slow *Aria* 2 are Gould 1981 (62% difference; Audio Ex. 18b: 73.3–27.9 bpm) and Ernst 2020 (61% difference; Audio Ex. 18c: 73.1–28.5 bpm), their tempo choices matching almost exactly.[58] Moreover, these two interpretations are simultaneously among those displaying the highest difference between *Aria* 2 and *Aria* 1 (Ernst 2020: 27%; Lang 2020a: 24%; Gould 1981: 17%). This disparity combined with the tempo-related detachment of the *Aria da capo* from the *Quodlibet* could suggest a concept which designs variation 30 as the conclusion of the variation cycle and *Aria* 2 as a mellow, reminiscing echo of *Aria* 1, orchestrating a farewell.

53 Ibid.; for the source materials see also Williams 2004, 90.

54 See Baensch 1934, 322–323: "Wenn es nun im Quodlibet bei den Mittel- und Oberstimmen heißt: 'Ich bin so lang nicht bei dir gewest' und 'Kraut und Rüben haben mich vertrieben', so sprechen sie sozusagen im Namen und als Vorauskündiger der zuletzt […] endlich doch noch zurückkommenden Themamelodie. Diese redet gleichsam den Baß an und teilt ihm mit, daß sie ihm solange ferngeblieben sei, weil die durch ihn herbeigeführte Wirrnis, seine vielen Abwandelungen und die durch sie bedingten mannigfaltigen neuen Oberstimmen […] sie 'vertrieben' habe."

55 Dammann 1986, 239–240.

56 Williams 2004, 89 (relating to Johann Nikolaus Forkel's 1802 Bach biography).

57 Gould 1956, 2.

58 In twenty-one out of thirty-three measured pieces (both halves of variation 16 measured separately), Ernst's tempi match Gould 1981 by a margin of ca. 12 bpm max.

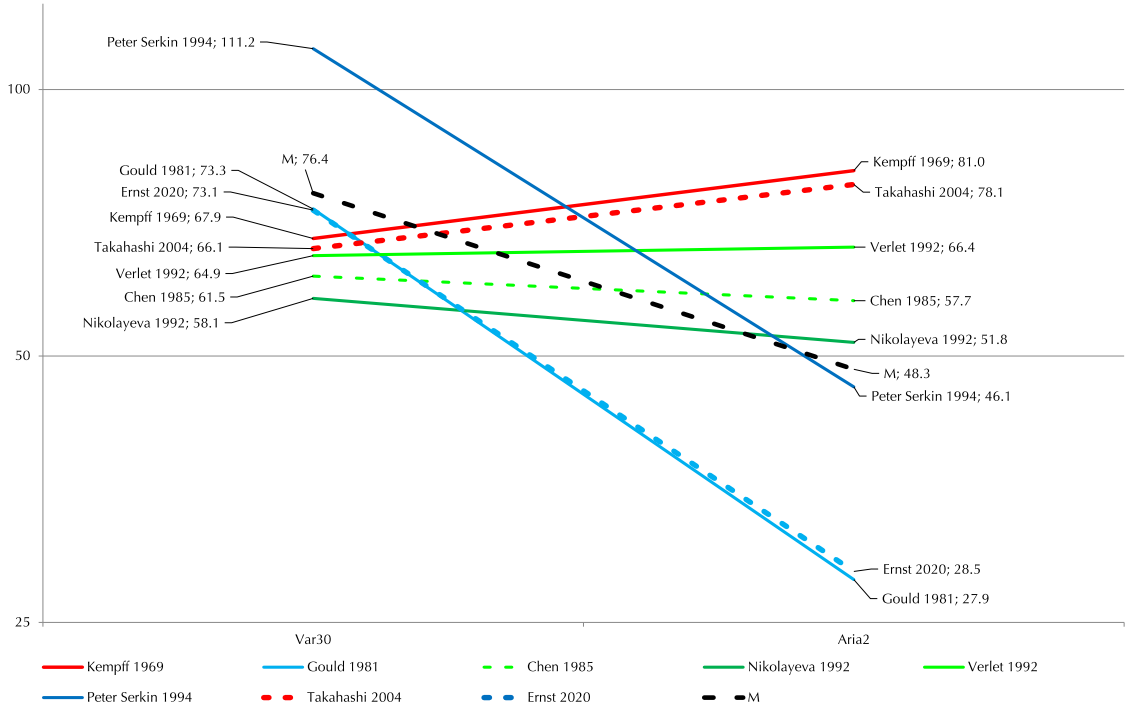


Figure 9: Tempo diagram for variation 30 and *Aria* 2

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio18a_Takahashi2004.mp3

Audio Example 18a: Bach, "Goldberg Variations," Takahashi 2004, variation 30 (mm. 1–2, 15–16), *Aria* 2 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Yūji Takahashi, CD Avex Classics AVCL-84069, ℗&© 2014, Tracks 31, 32)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio18b_Gould1981.mp3

Audio Example 18b: Bach, "Goldberg Variations," Gould 1981, variation 30 (mm. 1–2, 15–16); *Aria* 2 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Glenn Gould, CD Sony Classical 52619-10, ℗ 1982 © 1993, Tracks 31, 32)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio18c_Ernst2020.mp3

Audio Example 18c: Bach, "Goldberg Variations," Ernst 2020, variation 30 (mm. 1–2, 15–16); *Aria* 2 (mm. 1–4) (Moritz Ernst, unpublished live recording, Stadtkirche Bayreuth, 23/07/2020, used with kind permission)

Remarkably enough, Chen 1985 and Verlet 1992 apply virtually the same tempo to *Aria* 2 as to variation 30 (Chen: 6% lower than variation 30; Audio Ex. 18d: 61.5–57.7 bpm. Verlet: 2% higher than variation 30; Audio Ex. 18e: 64.9–66.4 bpm). As both interpretations only feature very slight *ritardando* at the end of the *Quodlibet*, it could be argued that the performers view these two pieces as strongly belonging together, *Aria* 2 being a sort of continuation of variation 30. This performance concept could be interpreted as conceiving the "end" of the cycle as *both* pieces together. On the other hand, both performers choose to play the *Aria da capo* slightly slower than the *Aria*, also conveying the impression of an echo of the opening piece.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio18d_Chen1985.mp3

Audio Example 18d: Bach, "Goldberg Variations," Chen 1985, variation 30 (mm. 1–2, 15–16), *Aria* 2 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Pi-hsien Chen, CD Naxos 8.550078, ℗&© 1987, Tracks 31, 32)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio18e_Verlet1992.mp3

Audio Example 18e: Bach, "Goldberg Variations," Verlet 1992, variation 30 (mm. 1–2, 15–16), *Aria* 2 (mm. 1–4) (Bach, "Goldberg Variations," Blandine Verlet, CD Astrée Auvidis E 87459, ℗&© 1993, Tracks 31, 32)

The slowest interpretation of variation 30 is found in Nikolayeva's 1992 recording. As with Verlet and Chen, there is only a small tempo difference between *Quodlibet* and *Aria da capo* (11%), missing the bracket for the *green* **1:1** proportion between *Aria 2*: variation 30 by a tiny margin (1%). Taking this connection into account, all four tempo relations are present in the pattern for this recording (*green/orange/orange/[green]*, tempo proportions **1:2:1:1**), as is made obvious by the similarity in tempi (56.3–104.7–58.1–51.8 bpm). In this case, it seems possible that the calm tempo and melancholic atmosphere of the *Arias* has permeated variation 30. As with Verlet and Chen, the "end" could again be seen as a combination of both *Quodlibet* and *Aria da capo*; here, however, both *Aria* 2 *and* variation 30 project an arc back towards *Aria* 1.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio18f_Nikolayeva1992.mp3

Audio Example 18f: Bach, "Goldberg Variations," Nikolayeva 1992, variation 30 (mm. 1–4, 13–16), *Aria* 2 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Tatiana Nikolayeva, CD Hyperion Records Limited A66589, ℗&© 1992, Tracks 31, 32)

Conversely, Peter Serkin's 1994 tempo (111.2 bpm) for variation 30 is by far the fastest among all examined recordings, essentially making it *alla breve* (the tempo also corresponding to his choices for the *virtuoso* variations). Ipso facto, Serkin achieves a very high contrast between variation 30 and *Aria* 2 (59% slower than the *Quodlibet*). These interpretative decisions are very strongly reminiscent of Gould 1981 and Ernst 2020, matching their amount of contrast almost exactly. Consequently, he appears to apply a very similar dramaturgical concept, his festively performed *Quodlibet* achieving a *finale* atmosphere before letting the *Aria da capo* echo the beginning of the cycle (*green* **1:1** proportion between arias).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1119/Motavasseli_Bach_Audio18g_Serkin1994.mp3

Audio Example 18g: Bach, "Goldberg Variations," Serkin 1994, variation 30 (mm. 1–4, 13–16), *Aria* 2 (mm. 1–8) (Bach, "Goldberg Variations," Peter Serkin, CD RCA Victor Red Seal – BMG Classics 09026 68188 2, ℗&© 1996, Tracks 34, 35)

Summary and Implications

This study has examined the cyclic potential of the "Goldberg Variations" as implemented by performers through tempo relations between its pieces. Several difficulties inherent to the applied methodology have been observed. First, the method of examining exclusively the initial tempo does not cover possible tempo changes within the individual pieces, and the average values obtained from measuring the opening phrases may be influenced by potential rubato decisions. Second, from the quantitative data collected, it

is impossible to reliably determine the extent to which a performer actually intended to implement a certain tempo relation in performance. However, it seems safe to assume at least in a few cases that such relations were indeed a result of conscious planning, but many may equally be a "random" outcome of linear interpretation in real time, of "informed intuition,"[59] or a product of physiological conditions (as implied by Epstein).[60]

Another potential issue concerns the difficulty to relate quantitative data to the compositional properties, musical structure, or shape of a piece. These data cannot always be translated directly into a musical context. Statistical values such as the tempo range certainly depict the difference between the fastest and slowest interpretations but do not illuminate any relational pattern: for example, in spite of the exceptionally high range value for variation 25, both the fastest (Takahashi 2004) and slowest recordings (Nikolayeva 1992) of this variation show an overall pattern of three tempo relations within the cycle.

Still, various conclusions can be made from the results yielded by our quantitative examination. The collected data have shown that performers create tempo relations mostly between adjacent pieces, indicating a progression,[61] or in groups of pieces presented under the aspect of symmetry. Unsurprisingly, the examination of the beginning and end of the cycle established the **1:1** proportion between *Aria* 1 and *Aria* 2 as the most frequent relation. However, only a few recordings create a pattern of four relations connecting both *Arias* with their adjacent variations; this is especially reflected in the relatively low number of relations between variation 30 and *Aria* 2.

Tempo relations generally seem to occur less in groups selected according to nonlinear or asymmetrical criteria. While in the group of minor variations only a single performance (Norton 1942) establishes a tempo relation between all three pieces, about a third of all examined recordings establish (differing) patterns of three relations for variations 24–26. For the variations in a minor key, the most frequently established tempo relation is a **1:1** proportion between variation 21 and variation 25 (as reflected by the mean tempo values 45.1–49.2 bpm). The only exception in this case is Landowska 1945, whose historically informed interpretation is mirrored in Ulrich Siegele's theoretical tempi. Apart from this congruence, Siegele's draft of a cyclical temporal structure does not seem to be strongly reflected in the relational data gathered from the recordings (with very few exceptions).

Taking these observations as a vantage point, there is an abundance of research questions to be derived from the examinations presented here. A very rewarding topic might be a detailed analysis of performances of the *whole* cycle, i.e., of tempo relations established throughout the whole work, or even in a different selection of pieces (following different criteria). The present study has revealed that there are several performers whose interpretations feature a particularly large number of tempo relations, including András Schiff, Eunice Norton, Tatiana Nikolayeva, and Glenn Gould, suggesting that recordings by these performers warrant further investigation.

Another worthwhile research area might be an examination of the interpretational choices made by the same performer at different points in time (several recordings have

59 Rink 2002, 36.

60 Epstein 1995, 135–155.

61 This has been mentioned in ibid., 37.

been made, among others, by Glenn Gould, Angela Hewitt, Ralph Kirkpatrick, Wanda Landowska, Lang Lang, Tatiana Nikolayeva, Karl Richter, András Schiff, Yūji Takahashi, and Rosalyn Tureck), as well as an extensive comparison of "Goldberg" pieces with structurally and musically similar works. Further research aspects could include a systematic comparison of interpretations of the "Goldberg Variations" on the piano versus the harpsichord, the forming of performance traditions potentially handed down from teacher to pupil, and a historical investigation of performance trends.

APPENDIX

	artist	**year of recording**	**label**	**instrument**
1.	Serkin, Rudolf	1928	Welte piano rolls (also on Archiphon ARC-105, released 1992)	piano
2.	Landowska, Wanda	1933	Naxos Historical 8.110313	harpsichord
3.	Norton, Eunice	1942	Norvard Recordings 0005-2 (released 2000)	piano
4.	Arrau, Claudio	1942	BMG Classics – 74321 845 932 (released 1988)	piano
5.	Landowska, Wanda	1945	RCA Victor Gold Seal – BMG Classics	harpsichord
6.	Kirkpatrick, Ralph	1952	Haydn Society 3056/62, 9035	harpsichord
7.	Demus, Jörg**	1953	Westminster WL-5241	piano
8.	Ahlgrimm, Isolde	1954	Philips A 00 267-8 L	harpsichord
9.	Gould, Glenn*	1954	From CBC broadcast	piano
10.	Gould, Glenn	1955	Sony Classical 52 594	piano
11.	Richter, Karl	1956	Telefunken	harpsichord
12.	Silver, Millicent	1957	The Classics Club X-509	harpsichord
13.	Tureck, Rosalyn	1957	HMV/Capitol, CD Philips/EMI Classics 09647-2	piano
14.	Kirkpatrick, Ralph	1958	Deutsche Grammophon 439 673-2	harpsichord
15.	Gould, Glenn*	1958	West Hill Radio Archives	piano
16.	Gould, Glenn*	1959	Sony Classical 52685-2	piano
17.	Sultan, Grete	1959	Wergo WER-4043-2	piano
18.	Marlowe, Sylvia	1962	Decca DL 10056	harpsichord
19.	Gát, József	1963	Hungaroton	harpsichord
20.	Leonhardt, Gustav	1965	Teldec 8.43632	harpsichord
21.	Picht-Axenfeld, Edith	1966	Erato E1036	harpsichord
22.	Rosen, Charles	1967	Sony SBK 48173	piano
23.	Kempff, Wilhelm	1969	Deutsche Grammophon 439 978-2	piano
24.	Richter, Karl	1970	Deutsche Grammophon 445 057-2	harpsichord
25.	Newman, Anthony	1971	Columbia M 30538	harpsichord
26.	Takahashi, Yuji	1976	Denon, Columbia Music Entertainment COCQ-84162	piano
27.	Hayden, Seymour	1976	SEP International Records SEP LP 01	harpsichord
28.	Gibbons, John	1979	Titanic Ti-30/31	harpsichord
29.	Nikolayeva, Tatiana	1979	JVC Victor Japan, VICC40126/7	piano
30.	Pinnock, Trevor	1980	Archiv Produktion 415 130- 2	harpsichord
31.	Weissenberg, Alexis	1981	EMI 5 74952 2	piano
32.	Gould, Glenn	1981	Sony Classical 52619-10	piano
33.	Sokolov, Grigory*	1982	Melodiya/MEL-CD 10-02049	piano

34.	Schiff, András	1982	Decca 417 116-2	piano
35.	Chen, Pi-hsien	1985	Naxos 8.550078	piano
36.	Gilbert, Kenneth	1986	Harmonia Mundi HMC 1240	harpsichord
37.	Tipo, Maria	1986	EMI HMV 5 86666	piano
38.	Koopman, Ton	1987	ERATO 45326-2	harpsichord
39.	Jarrett, Keith	1989	ECM Records 839 622-2	harpsichord
40.	Asperen, Bob van	1991	EMI 7 54209	harpsichord
41.	Feltsman, Vladimir*	1991	Musical Heritage Society 513260T	piano
42.	Barenboim, Daniel	1992	Metropolitan Munich - EuroArts	piano
43.	Nikolayeva, Tatiana	1992	Hyperion Records CDA66589	piano
44.	Verlet, Blandine	1992	Astrée Auvidis E 87459	harpsichord
45.	Gavrilov, Andrei	1993	Deutsche Grammophon 435 436-2	piano
46.	Serkin, Peter	1994	RCA Victor Red Seal/BMG Classics 09026 68188 2	piano
47.	Li, Cecilia	1996	Bayer Records/Amati 9602/1	piano
48.	Vladar, Stefan	1996	Camerata Tokyo 542/EAI Classics/Preiser Records 90771	piano
49.	Tureck, Rosalyn*	1998	Deutsche Grammophon 459599	piano
50.	Schultz, Thomas	1998	Wooden Fish Recordings	piano
51.	Koroliov, Evgeni	1999	Hänssler CD 92.112	piano
52.	Schirmer, Ragna	1999	Berlin Classics 001716	piano
53.	Belder, Pieter-Jan	1999	Brilliant Classics 92284	harpsichord
54.	Hewitt, Angela	1999	Hyperion Records CDA 67305	piano
55.	Perahia, Murray	2000	Sony Classical SK/SM 89243	piano
56.	Schiff, András*	2001	ECM Records ECM 1825	piano
57.	Haugsand, Ketil	2001	Simax PSC 1192	harpsichord
58.	Takahashi, Yūji	2004	Avex Classics	piano
59.	Pescia, Cédric	2004	Claves Records	piano
60.	Dinnerstein, Simone	2005	Telarc CD-80692	piano
61.	Egarr, Richard	2005	Harmonia Mundi 907425/907426	harpsichord
62.	Zhu, Xiao-Mei	2007	Mirare MIR 048	piano
63.	Marsoner, Ingrid	2009	Gramola 98846	piano
64.	Staier, Andreas	2009	Harmonia Mundi HMU 902058	harpsichord
65.	Douglass-Ishizaka, Kimiko	2012	Open "Goldberg Variations"	piano
66.	Denk, Jeremy	2013	Nonesuch Records 535452	piano
67.	Hill, Robert*	2014	Freiburg (DE), 18.10.2014	harpsichord
68.	Hewitt, Angela	2015	Hyperion Records CDA68146	piano
69.	Levit, Igor	2015	Sony Classical 88875140142	piano
70.	Schiff, András*	2015	BBC Proms, London, 22.08.2015	piano
71.	Esfahani, Mahan	2016	Deutsche Grammophon	harpsichord
72.	Schornsheim, Christine	2016	Capriccio C-5286	harpsichord
73.	Kim, Ji-Yong (Ji)	2018	Warner Classics 0190295719371	piano
74.	Ernst, Moritz*	2020	live recording Bayreuth, Stadtkirche, 23/07/2020	piano
75.	Lang, Lang*	2020a	Deutsche Grammophon (Universal Music) – B089TWSBDT	piano
76.	Lang, Lang	2020b	Deutsche Grammophon (Universal Music) – B089TWSBDT	piano

Table 7: Discography (selection of seventy-six recordings)

	Aria 1	Variation 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16a	16b	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	Aria 2	
Pulse	♩	♩	♩.	♩.	♩.	♩	♩.	♩.	♩	♩	𝅗𝅥	♩.	♩	♩	♩	♩	𝅗𝅥	♩.	♩	𝅗𝅥	♪	♩	♩	𝅗𝅥	♩	♩.	♪	♩	♩.	♩	♩	♩	♩	
Rudolf Serkin 1928	70.4	127.9	104.4	58.9	90.9	178.3	—	—.	—.	74.5	113.6	202.2	84.4	57.4	127.0	38.5	44.8	93.5	137.8	117.3	213.5	131.3	56.9	138.8	129.1	54.0	50.6	108.4	92.7	103.4	111.4	91.7	61.4	Rudolf Serkin 1928
Landowska 1933	49.1	54.1	72.5	64.1	62.9	133.4	42.1	73.1	112.3	58.3	83.0	118.9	83.9	34.6	89.3	27.9	33.5	76.6	131.6	100.5	123.0	104.3	31.6	82.2	91.0	88.5	51.3	91.6	79.0	78.9	80.6	83.2	47.9	Landowska 1933
Norton 1942	61.3	118.9	73.6	59.2	62.7	175.0	43.9	75.7	130.7	69.3	83.0	184.6	72.9	38.6	85.1	26.8	32.5	47.6	125.6	76.7	150.4	130.5	52.2	108.3	121.5	81.5	52.9	115.5	62.1	94.6	99.0	80.9	61.2	Norton 1942
Arrau 1942	47.7	113.0	89.0	69.3	60.9	124.1	43.8	83.5	110.7	64.4	96.0	151.0	56.8	38.6	97.1	32.5	33.3	71.1	103.0	111.0	187.2	103.0	45.4	105.9	103.1	63.2	47.4	95.2	69.9	84.0	94.5	78.8	49.1	Arrau 1942
Landowska 1945	45.5	63.0	72.6	59.5	60.3	125.5	40.4	70.9	102.0	55.1	82.2	112.3	78.2	34.7	92.3	27.7	32.0	75.6	117.4	99.1	111.1	89.8	27.2	84.8	87.0	76.4	49.5	85.6	71.8	72.0	79.1	81.0	44.2	Landowska 1945
Kirkpatrick 1952	53.8	99.3	51.8	35.7	63.4	143.6	53.6	—.	90.2	60.0	68.9	156.8	75.1	39.3	86.0	30.3	28.2	63.6	121.4	67.5	140.2	96.1	56.6	61.1	105.9	55.5	48.4	89.3	77.5	88.0	98.7	71.1	52.0	Kirkpatrick 1952
Demus 1953	41.3	98.0	61.3	49.8	56.6	124.3	31.1	63.6	105.2	50.1	70.6	135.5	56.7	39.4	87.0	22.8	27.2	75.3	99.1	90.8	100.4	100.5	38.2	94.7	93.3	55.8	55.6	91.5	74.9	71.1	85.7	76.5	39.9	Demus 1953
Ahlgrimm 1954	57.4	109.4	63.5	47.4	58.2	151.0	43.4	57.0	96.8	59.7	84.9	145.6	59.2	32.9	80.2	33.7	31.1	69.6	105.5	84.2	138.8	95.9	45.1	86.9	94.1	52.7	65.0	91.9	64.9	80.1	105.2	76.5	58.3	Ahlgrimm 1954
Gould 1954	43.8	110.0	92.4	54.5	61.0	158.3	48.1	53.0	128.7	77.5	83.6	157.0	82.5	39.4	102.0	27.6	28.1	72.4	115.1	112.2	169.8	115.9	57.3	99.4	112.3	96.0	46.6	111.2	87.1	96.4	108.6	67.8	39.3	Gould 1954
Gould 1955	63.6	137.4	110.5	73.1	68.5	174.0	68.3	64.0	141.1	102.9	98.7	155.2	112.9	50.0	108.5	31.0	36.8	92.7	118.7	93.2	146.2	141.8	42.6	101.4	110.3	107.5	33.0	114.0	84.7	90.1	102.8	91.2	59.0	Gould 1955
Richter 1956	52.7	77.5	67.7	53.0	56.6	98.5	43.7	64.8	76.4	69.1	83.4	109.7	65.2	56.4	80.5	27.8	37.5	51.6	79.4	80.8	115.3	86.1	46.5	90.6	78.3	59.1	49.7	70.5	66.2	71.8	84.1	72.1	52.7	Richter 1956
Silver 1957	41.5	81.2	55.6	66.8	58.6	124.6	34.4	70.2	104.7	52.7	63.7	141.6	49.2	30.6	92.6	27.3	30.0	73.1	110.4	103.8	154.1	99.2	46.2	98.2	96.3	74.5	57.7	90.3	76.4	76.1	88.5	68.5	46.9	Silver 1957
Tureck 1957	34.0	74.2	48.3	52.9	40.6	100.2	31.0	59.7	98.0	50.4	61.0	112.2	44.7	53.6	86.7	25.5	31.1	59.8	99.0	73.8	128.4	92.8	36.4	67.4	82.8	51.6	45.3	81.3	54.0	71.7	86.0	66.8	35.6	Tureck 1957
Gould 1958	59.9	126.1	100.7	66.6	62.1	177.0	81.5	62.0	119.1	90.5	90.1	150.7	109.0	59.4	103.4	29.9	38.7	85.4	113.2	90.2	134.3	118.9	57.7	93.0	109.4	103.4	46.1	110.6	78.9	95.0	107.9	88.5	60.2	Gould 1958
Kirkpatrick 1958	55.6	98.2	56.7	35.5	63.2	137.1	46.1	55.3	91.0	62.2	81.0	156.5	77.9	40.8	86.4	31.3	30.8	61.4	126.7	74.9	159.0	101.9	66.2	79.2	103.8	62.0	49.4	91.3	74.9	89.9	96.0	79.0	52.8	Kirkpatrick 1958
Gould 1959	60.1	122.2	81.5	59.1	61.9	152.0	73.4	56.4	123.0	94.6	97.1	133.1	105.4	54.1	100.0	28.7	38.0	83.3	111.9	97.7	130.9	118.3	49.7	94.9	104.6	101.4	48.1	109.6	76.1	97.2	102.0	79.6	57.9	Gould 1959
Sultan 1959	50.0	108.9	68.9	56.2	67.1	132.6	42.0	63.2	113.9	57.2	73.0	146.2	62.8	53.0	101.7	29.4	31.2	71.7	111.7	75.4	143.1	110.3	49.1	105.6	99.0	75.0	46.3	93.7	70.9	76.3	89.1	83.4	46.0	Sultan 1959
Marlowe 1962	40.7	75.6	73.5	49.7	52.4	118.4	41.3	51.7	96.4	45.2	73.2	120.0	70.5	30.7	81.8	23.0	28.8	64.5	104.0	87.0	100.0	83.2	31.2	81.7	83.1	61.3	37.3	83.3	63.4	78.9	79.8	79.5	40.3	Marlowe 1962
Gát 1963	49.6	113.8	64.5	44.3	44.7	140.9	60.9	67.0	119.2	64.8	86.6	164.3	67.5	38.2	90.4	37.9	28.2	69.7	113.7	107.0	162.3	102.2	44.7	96.3	94.1	65.4	65.0	106.8	75.4	92.5	101.8	83.6	57.5	Gát 1963
Leonhardt 1965	45.7	66.3	71.4	63.4	60.1	99.7	39.8	66.0	73.7	63.0	77.3	97.3	56.3	37.5	75.8	26.2	31.2	65.8	95.2	91.1	113.9	88.1	32.1	91.2	75.1	58.3	45.0	88.9	62.8	66.6	79.7	65.4	43.0	Leonhardt 1965
Picht-Axenfeld 1966	47.5	91.1	72.2	46.0	49.3	104.4	37.5	65.9	93.2	63.1	79.6	123.0	64.2	39.3	83.9	31.6	31.9	65.0	90.5	80.5	140.9	87.0	49.4	81.1	83.6	65.3	49.0	75.8	58.4	76.0	79.1	68.3	47.1	Picht-Axenfeld 1966
Rosen 1967	51.1	106.9	85.2	45.6	53.1	133.8	54.4	65.8	97.3	61.4	81.2	163.1	59.9	48.9	94.4	34.6	27.7	67.5	115.8	85.7	175.1	104.9	54.3	92.9	98.3	57.5	52.5	115.6	71.4	101.4	97.0	75.7	46.3	Rosen 1967
Kempff 1969	80.8	95.4	93.4	57.0	66.0	117.5	59.3	55.9	92.2	71.0	85.9	138.7	50.4	54.7	87.2	29.8	32.3	65.6	84.5	99.2	161.6	81.3	42.4	98.8	86.7	61.9	62.5	83.1	77.3	80.9	81.8	67.9	81.0	Kempff 1969
Richter 1970	57.2	85.3	76.3	56.8	56.8	106.3	48.8	65.0	86.0	69.1	85.8	120.8	71.4	63.1	86.5	30.5	35.2	59.7	88.1	78.2	130.1	98.0	53.1	87.9	84.5	67.9	58.4	78.0	70.5	78.3	88.1	82.0	59.2	Richter 1970
Newman 1971	56.5	135.2	103.5	70.4	77.6	169.3	52.0	81.4	121.4	70.1	102.7	141.6	93.7	50.5	97.1	32.1	39.7	82.7	118.3	85.1	155.8	115.6	48.3	108.1	93.4	91.7	63.3	96.2	92.5	91.3	105.8	95.3	58.8	Newman 1971
Hayden 1976	46.7	80.9	62.1	59.7	59.6	127.2	33.7	69.7	94.9	51.7	80.0	143.1	86.3	26.4	106.1	22.2	37.6	64.1	99.0	118.9	92.3	100.9	34.7	113.7	89.7	68.4	36.4	100.5	64.7	79.3	104.0	85.6	39.2	Hayden 1976
Takahashi 1976	61.6	120.7	73.5	68.1	60.9	121.3	43.2	37.1	119.0	88.0	88.2	156.7	73.2	39.5	99.5	30.3	40.3	67.4	93.1	95.5	207.4	121.1	47.5	107.3	108.5	101.6	63.7	100.4	69.3	86.4	94.2	81.9	63.2	Takahashi 1976
Gibbons 1979	58.7	100.9	91.7	60.2	60.7	126.1	46.3	81.3	99.7	70.5	82.9	121.8	76.0	39.1	85.4	33.2	40.7	71.2	96.7	87.8	168.9	89.8	40.0	102.8	88.3	88.2	50.4	86.2	72.7	71.6	88.1	75.8	56.4	Gibbons 1979
Nikolayeva 1979	51.1	105.9	93.3	59.1	57.7	138.5	48.5	54.0	96.3	76.7	79.8	105.2	84.0	42.3	85.6	26.0	31.9	71.9	101.2	98.5	101.8	111.3	30.6	77.0	78.7	86.0	30.6	88.6	65.0	70.1	73.7	66.0	55.4	Nikolayeva 1979
Pinnock 1980	43.6	94.2	84.9	72.6	61.1	119.9	44.5	81.9	109.2	46.9	83.2	133.1	43.4	43.4	100.4	28.4	40.5	66.2	110.2	89.9	143.3	106.5	30.2	92.5	91.6	67.8	46.2	89.2	75.6	91.5	85.1	59.8	42.8	Pinnock 1980
Weissenberg 1981	45.5	124.4	74.6	73.0	75.1	144.4	47.3	94.6	126.3	58.7	88.3	120.2	75.7	29.6	96.1	28.9	29.4	69.5	129.2	104.9	109.3	104.2	43.0	106.4	109.1	77.1	52.5	94.4	76.2	97.9	82.3	62.7	42.5	Weissenberg 1981
Gould 1981	33.6	82.2	79.7	63.4	57.7	165.1	74.4	55.5	110.9	97.4	94.0	146.8	92.5	41.7	93.9	21.4	28.6	69.2	108.9	94.7	90.2	119.8	46.8	94.4	103.7	92.0	34.5	111.8	73.1	90.3	93.0	73.3	27.9	Gould 1981
Schiff 1982	58.1	104.5	98.4	69.0	64.5	138.2	56.2	82.5	124.8	100.8	93.5	141.7	105.1	57.1	106.3	41.3	38.1	77.7	106.5	101.2	156.6	119.4	64.4	90.0	94.9	96.3	65.9	93.9	78.0	79.2	98.4	102.0	60.2	Schiff 1982
Sokolov 1982	57.2	118.6	67.2	42.0	61.3	148.8	41.6	51.1	118.5	69.8	66.8	80.6	88.2	48.0	99.1	42.6	34.1	43.9	115.5	67.4	105.1	123.2	30.3	68.0	104.4	59.5	35.6	95.5	65.8	89.7	83.0	72.8	57.4	Sokolov 1982
Chen 1985	66.0	117.2	73.5	74.3	43.4	129.8	43.1	86.2	110.8	63.0	77.2	108.7	100.3	43.4	93.5	28.2	31.2	77.8	93.0	81.3	173.2	105.4	50.9	95.0	84.2	73.7	46.1	96.3	70.2	77.4	79.4	61.5	57.7	Chen 1985
Gilbert 1986	49.3	88.6	77.4	64.2	61.8	112.3	38.7	72.6	102.8	62.7	83.7	111.9	54.7	30.8	88.1	34.3	40.8	65.0	94.0	95.0	140.8	89.4	50.3	91.1	84.8	70.8	52.5	83.5	62.8	78.7	80.5	74.3	46.5	Gilbert 1986
Tipo 1986	55.5	102.5	72.3	64.1	54.9	145.5	57.6	54.7	111.7	57.0	85.0	109.4	101.5	34.6	100.5	31.9	29.9	77.4	126.7	75.6	122.4	118.0	54.7	80.9	105.4	64.8	45.0	100.5	74.8	81.7	69.2	66.3	51.7	Tipo 1986
Koopman 1987	42.6	103.5	88.5	63.8	58.7	113.1	47.2	79.3	85.4	71.5	73.0	121.6	60.3	43.7	89.4	33.3	33.9	69.4	83.0	96.4	138.1	84.4	51.0	91.3	79.0	76.0	54.2	76.1	64.6	72.5	81.6	68.7	41.2	Koopman 1987
Jarrett 1989	40.7	80.4	59.9	50.1	52.3	95.8	40.0	59.6	86.3	58.4	64.6	102.9	58.8	36.1	77.5	31.8	37.0	52.9	86.2	78.4	131.2	86.5	45.4	84.5	87.0	61.2	54.5	78.7	50.4	75.9	80.8	66.3	42.9	Jarrett 1989
Asperen 1991	39.9	95.2	70.6	64.2	56.0	111.8	33.6	75.3	97.5	44.1	79.2	122.3	40.5	47.5	79.4	25.0	37.5	69.5	91.2	75.1	171.2	79.3	37.4	81.3	60.6	52.4	51.9	73.9	50.3	64.5	90.3	62.1	37.3	Asperen 1991
Feltsman 1991	41.6	109.2	99.0	66.6	64.3	146.9	52.6	67.7	109.3	79.1	80.3	165.4	98.7	41.8	103.6	25.7	29.6	71.8	83.1	91.2	196.3	95.8	38.4	85.4	95.6	88.0	44.0	93.6	77.1	94.3	88.2	71.9	40.9	Feltsman 1991
Barenboim 1992	49.5	101.4	66.6	49.0	56.2	139.4	46.9	73.5	90.0	76.2	62.1	125.8	93.9	56.5	73.0	28.1	27.6	68.4	110.2	100.7	120.4	94.1	50.7	97.3	79.4	104.4	44.2	109.5	85.1	89.7	81.1	79.4	44.1	Barenboim 1992
Nikolayeva 1992	56.3	104.7	91.8	59.9	55.6	129.7	47.9	56.1	92.6	73.9	72.8	97.6	80.4	41.0	78.8	24.8	29.3	73.1	99.2	74.2	104.4	103.6	31.6	73.0	76.9	88.1	25.6	79.6	60.0	65.6	65.3	58.1	51.8	Nikolayeva 1992
Verlet 1992	75.2	88.3	72.0	48.0	50.0	107.3	32.6	62.8	91.3	65.3	79.1	130.4	70.8	47.3	96.0	35.5	36.9	62.6	94.5	73.7	141.7	85.6	47.9	71.5	79.7	62.2	72.7	83.2	57.7	80.9	72.9	64.9	66.4	Verlet 1992
Gavrilov 1993	42.7	115.2	80.7	74.2	62.8	167.1	79.9	77.1	122.2	77.8	89.6	178.0	93.5	75.0	108.9	23.0	34.4	69.8	117.1	104.1	216.1	135.6	36.4	99.2	104.4	99.8	34.7	114.2	82.4	121.2	124.4	80.9	42.7	Gavrilov 1993
Peter Serkin 1994	51.0	107.1	89.4	37.9	64.0	121.6	41.3	77.5	102.9	64.0	84.6	136.5	69.9	33.1	101.1	28.7	38.2	72.9	109.9	78.3	165.6	111.6	33.1	104.4	101.7	65.9	36.3	108.8	69.4	85.4	93.7	111.2	46.1	Peter Serkin 1994
Li 1996	39.0	103.0	88.3	66.4	62.5	134.6	73.0	59.0	115.8	83.1	87.6	143.9	101.0	40.8	106.0	22.7	29.7	68.8	107.1	82.1	83.6	150.3	46.6	78.3	100.4	80.9	38.3	101.3	69.8	83.4	85.9	77.6	40.2	Li 1996
Vladar 1996	49.2	108.6	91.0	67.8	64.2	145.5	50.0	83.4	120.4	78.4	97.9	135.5	87.8	40.2	96.3	31.5	36.5	78.8	100.9	108.0	146.2	114.4	59.8	91.8	97.4	78.3	55.4	94.8	76.1	86.1	87.2	92.6	41.1	Vladar 1996
Schultz 1998	44.7	105.3	81.9	66.3	62.8	139.5	34.7	66.6	102.0	43.8	80.2	126.8	45.7	36.4	75.6	30.5	28.8	65.6	88.0	58.6	114.3	92.1	28.8	92.0	74.6	53.9	48.5	87.6	69.7	67.0	83.2	63.2	44.8	Schultz 1998
Tureck 1998	46.0	71.3	59.2	49.9	42.9	91.6	31.9	63.0	77.1	54.3	57.4	92.7	49.1	56.7	77.6	27.8	33.0	49.7	66.8	71.3	125.7	84.2	45.3	57.0	71.6	55.8	56.3	78.4	47.9	67.2	89.7	67.2	39.1	Tureck 1998
Belder 1999	38.2	94.6	84.1	65.7	53.7	115.2	33.0	70.1	93.8	51.4	83.4	128.7	51.7	50.0	84.0	26.7	31.8	68.7	97.0	79.8	154.2	92.3	41.8	93.4	84.8	56.4	54.7	80.4	62.3	71.0	87.0	59.5	41.6	Belder 1999
Hewitt 1999	51.1	113.5	79.2	57.5	61.7	129.9	38.1	65.0	103.8	72.2	86.1	123.3	77.0	45.4	93.0	31.5	29.3	71.5	90.0	94.3	122.3	110.1	49.9	94.5	94.6	67.2	46.2	97.7	68.6	85.8	72.0	70.5	48.4	Hewitt 1999
Koroliov 1999	44.6	105.3	82.1	65.2	63.8	162.1	42.0	71.4	108.1	67.1	86.8	147.0	90.6	38.0	94.6	24.9	33.0	70.8	110.3	65.5	86.8	116.7	43.4	67.1	95.6	78.3	35.0	76.5	74.8	94.2	80.3	86.4	41.3	Koroliov 1999
Schirmer 1999	38.6	89.5	76.4	54.4	55.6	144.7	41.1	54.2	100.9	65.5	81.3	120.9	86.2	36.1	89.2	27.2	28.7	62.1	81.4	70.9	93.9	98.7	43.7	73.2	86.4	71.7	39.8	98.6	69.8	81.5	89.0	73.3	34.8	Schirmer 1999
Perahia 2000	52.8	104.4	81.6	68.7	58.8	144.7	47.3	76.1	108.7	59.8	86.2	154.1	89.3	41.0	94.1	32.0	37.8	75.2	120.4	97.1	131.6	107.4	51.7	85.1	105.2	81.4	48.9	99.7	77.9	92.6	83.6	82.5	48.9	Perahia 2000
Schiff 2001	61.5	104.1	95.3	66.3	62.2	131.0	50.0	85.1	119.4	88.3	90.8	134.5	103.2	50.8	101.6	38.5	40.1	70.9	90.4	103.7	142.2	117.0	72.1	84.1	92.2	90.1	60.5	86.6	81.4	65.8	100.1	107.0	60.2	Schiff 2001
Haugsand 2001	49.9	86.0	90.3	70.3	67.2	108.9	46.7	71.7	85.2	62.9	86.5	101.4	58.6	43.4	87.6	29.2	38.7	70.1	107.6	101.2	155.6	89.9	47.0	93.0	88.6	62.5	53.6	94.2	66.1	75.2	84.8	74.5	45.8	Haugsand 2001
Pescia 2004	46.9	109.9	76.1	69.2	65.4	156.9	43.9	74.3	120.7	65.6	94.3	145.1	99.2	41.0	99.8	25.6	37.0	74.9	120.1	97.4	113.4	110.8	52.9	101.2	104.2	72.8	36.8	95.8	77.4	94.7	103.4	97.4	42.2	Pescia 2004
Takahashi 2004	60.0	85.5	77.8	58.0	53.6	106.0	41.5	71.8	87.1	81.2	74.5	131.0	67.8	49.3	85.7	36.4	29.3	57.1	71.6	74.6	157.1	105.7	48.9	94.1	76.4	81.6	77.4	78.5	51.2	68.8	71.5	66.1	78.1	Takahashi 2004
Dinnerstein 2005	40.3	110.9	52.3	38.6	57.3	146.7	51.8	53.3	107.2	73.2	88.1	140.8	70.0	43.3	102.8	25.4	32.5	70.2	128.2	84.8	113.4	116.6	31.9	58.0	103.8	98.5	45.6	119.2	64.8	57.9	79.2	72.2	34.8	Dinnerstein 2005
Egarr 2005	51.3	77.1	69.6	48.2	53.6	83.0	33.0	70.1	77.1	51.4	71.4	105.5	75.0	36.6	80.2	34.3	39.6	58.2	79.3	77.7	135.6	73.1	49.4	76.3	74.4	61.6	49.4	73.9	61.5	65.2	73.8	78.9	51.3	Egarr 2005
Zhu 2007	46.6	109.1	79.3	77.2	58.9	158.8	43.5	62.6	115.5	71.3	82.9	146.9	99.5	40.8	105.0	28.1	30.0	78.9	117.9	79.4	122.3	127.5	43.8	73.8	109.4	87.5	46.5	98.8	82.8	77.2	89.6	80.8	44.6	Zhu 2007
Staier 2009	49.1	101.8	78.7	52.8	68.9	134.2	62.4	74.2	88.4	52.7	86.9	123.2	83.7	47.7	82.1	30.3	38.5	77.5	120.3	91.6	168.6	80.7	46.9	90.2	91.9	82.1	51.1	99.1	80.8	90.1	81.6	65.1	43.5	Staier 2009
Marsoner 2009	47.5	123.4	108.2	73.3	70.1	157.2	44.6	73.1	123.1	66.9	94.2	143.5	102.2	41.8	100.2	29.0	38.2	84.6	111.8	102.4	190.4	108.9	45.6	96.1	106.8	72.2	53.4	99.0	80.7	80.8	97.6	85.3	47.6	Marsoner 2009
Ishizaka 2012	42.2	103.7	62.9	69.2	57.3	129.8	40.4	60.7	105.4	63.4	77.7	124.5	91.9	48.8	90.0	29.1	33.3	60.1	121.4	74.6	140.4	96.8	34.1	88.6	87.7	75.3	41.3	99.5	69.5	80.2	87.1	68.3	38.4	Ishizaka 2012
Denk 2013	56.0	110.3	96.5	60.9	56.2	153.7	54.3	78.5	122.7	72.2	92.2	148.7	85.5	39.4	111.0	33.6	34.2	74.8	108.9	92.3	216.0	98.0	46.5	79.7	96.3	92.7	58.5	111.1	70.4	91.3	104.9	78.9	56.1	Denk 2013
Hill 2014	54.4	94.6	90.5	69.3	58.0	116.2	47.6	70.4	88.6	81.0	83.6	110.7	59.0	42.7	91.6	30.5	33.7	73.0	98.9	80.5	166.3	89.5	43.6	104.6	86.7	67.8	54.7	94.9	74.6	81.3	89.1	68.2	51.3	Hill 2014
Hewitt 2015	47.9	117.0	78.2	56.1	56.9	133.6	35.6	67.3	107.2	67.7	85.5	126.9	77.9	41.4	94.5	29.5	34.6	72.3	88.2	91.2	118.2	106.9	43.9	89.6	92.9	62.0	45.2	99.7	70.6	88.1	67.9	72.3	42.6	Hewitt 2015
Levit 2015	49.4	104.8	72.9	69.1	61.4	148.9	50.0	71.7	107.4	60.7	84.2	152.7	100.2	35.5	98.9	32.3	32.5	83.1	115.7	97.6	141.7	111.0	52.0	87.9	101.5	85.2	49.0	96.2	86.4	90.1	97.6	84.2	49.8	Levit 2015
Schiff 2015	55.8	100.7	88.9	63.2	60.2	134.1	48.4	84.3	114.4	84.4	87.5	131.3	97.7	46.8	101.1	35.0	39.6	66.3	92.6	93.9	139.3	115.8	66.0	76.0	90.7	84.8	57.8	84.1	74.7	63.2	96.3	100.8	55.4	Schiff 2015
Esfahani 2016	52.2	97.9	97.5	50.7	63.4	133.1	62.1	73.4	99.6	56.2	87.3	136.9	86.1	45.3	98.0	33.7	34.3	71.0	105.6	88.1	183.5	109.5	50.6	94.2	88.0	58.3

References

Baensch, Otto. 1934. "Nochmals das Quodlibet der Goldbergvariationen." *Neue Zeitschrift für Musik* 101/3: 322–323.

Bausch, Sebastian. 2019. "Klavierrollen als Interpretationsdokumente: Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger." In *Rund um Beethoven: Interpretationsforschung heute*, edited by Thomas Gartmann and Daniel Allenbach. Schliengen: Edition Argus, 71–91. https://doi.org/10.26045/kp64-6178-005

Bazzana, Kevin. 2001. *Glenn Gould oder die Kunst der Interpretation*. Kassel: Bärenreiter.

Berger, Karol. 2007. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California Press.

Breig, Werner. 1975. "Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk." *Archiv für Musikwissenschaft* 32/4: 243–265.

Cannam, Chris / Christian Landone / Mark Sandler. 2010. "Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files." In *Proceedings of the 18th ACM International Conference on Multimedia*, edited by the Association for Computing Machinery. New York: Association for Computing Machinery, 1467–1468. https://doi.org/10.1145/1873951.1874248

Dammann, Rolf. 1986. *Johann Sebastian Bachs "Goldberg-Variationen."* Mainz: Schott.

Demus, Jörg. 1976. *Abenteuer der Interpretation*. Wiesbaden: Brockhaus.

Epstein, David. 1985. "Tempo Relations: A Cross-Cultural Study." *Music Theory Spectrum* 7/1: 34–71. https://doi.org/10.2307/745880

Epstein, David. 1995. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Schirmer.

Fabian, Dorottya. 2003. *Bach Performance Practice, 1945–1975: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Aldershot: Ashgate.

Fischer, Kurt von / Stefan Drees. 2016. "Variation." In *MGG online*, edited by Laurenz Lütteken. Kassel: Bärenreiter. https://www.mgg–online.com/mgg/stable/12035

Gabrielsson, Alf. 1999. "The Performance of Music." In *The Psychology of Music*, edited by Diana Deutsch. Second edition. San Diego: Academic Press, 501–602.

Gould, Glenn. 1956. "The 'Goldberg Variations.'" Liner notes to the 1955 recording. Columbia Masterworks ML 5060.

Haney, Hal. 1971. "Interview with Sylvia Marlowe." *Harpsichord* 4/3: 6–11, 18–20.

Kirkpatrick, Ralph. 1938. "Preface." In *Johann Sebastian Bach, The "Goldberg Variations,"* edited by Ralph Kirkpatrick. New York: Schirmer, vii–xxviii.

Landowska, Wanda. 1965. *Landowska on Music*. Edited by Denise Restout. New York: Stein and Day.

Martens, Peter A. 2007. "Glenn Gould's 'Constant Rhythmic Reference Point': Communicating Pulse in Bach's *Goldberg Variations*, 1955 and 1981." *Music Theory Online* 13/4.http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.07.13.4/mto.07.13.4.martens.html

Monsaingeon, Bruno. 1981. *The "Goldberg Variations"* (Glenn Gould Plays Bach, vol. 3) [film]. CBC-Casart coproduction. Video release: Sony Classical, GGC xv, 1994.

Rampe, Siegbert. 2008. "Klavierübung IV: Goldberg-Variationen." In *Bachs Klavier- und Orgelwerke: Das Handbuch*, Teilband 2 (*Das Bach-Handbuch*, vol. 4/2), edited by Siegbert Rampe. Laaber: Laaber, 930–948.

Rink, John. 2002. "Analysis and/or Performance?" In *Musical Performance. A Guide to Understanding*, edited by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 35–58.

Schiff, András. 2015. "András Schiff: Why my 'Goldberg Variations' do a Dance with the Devil." *The Guardian*, 06/08/2015. https://www.theguardian.com/music/2015/aug/06/andras-schiff-bachs-goldberg-variations-dance-devil

Schulze, Hans-Joachim. 1976. "Melodiezitate und Mehrtextigkeit in der Bauernkantate und in den Goldbergvariationen." In *Bach-Jahrbuch* 62, edited by Hans-Joachim Schulze and Christoph Wolff. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 58–72. https://doi.org/10.13141/bjb.v1976

Sherman, Bernard D. 2000. "Bach's Notation of Tempo and Early Music Performance: Some Reconsiderations." *Early Music* 28/3: 454–466. https://doi.org/10.1093/earlyj/XXVIII.3.454

Siegele, Ulrich. 2014. *Johann Sebastian Bach komponiert Zeit: Tempo und Dauer in seiner Musik*. Vol. 1: *Grundlegung und Goldberg-Variationen*. Hamburg: tredition.

Tureck, Rosalyn. 1999. "Bach: the Goldberg Variations." In *Johann Sebastian Bach. Goldberg Variations*, Deutsche Grammophon 289 459 599–2, CD-Booklet, 4–7.

Utz, Christian. 2017. "Komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeit: Zur Integration temporaler Strukturen in eine performative Analyse – eine Diskussion anhand von Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*." *Musik & Ästhetik* 21/82: 5–23.

Williams, Peter. 2004. *Bach: The "Goldberg Variations."* Cambridge: Cambridge University Press.

Zenck, Martin. 1985. "'Bach, der Progressive'. Die *Goldberg-Variationen* in der Perspektive von Beethovens *Diabelli-Variationen*." In *Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen*, edited by Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. Munich: edition text + kritik, 29–92.

© 2021 Majid Motavasseli (m.motavasseli@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Motavasseli, Majid (2021), "Interpretation of Cyclic Form in Bach's 'Goldberg Variations' through Performance History", *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 19–69. https://doi.org/10.31751/1119

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: 13/02/2021

angenommen / accepted: 05/07/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/11/2021

Using Linear Mixed-Effects Models to Analyze Historical Trends in Performance Strategies

Commentary on Majid Motavasseli's Article "Interpretation of Cyclic Form in Bach's 'Goldberg Variations' through Performance History"

Bruno Gingras

The usefulness of advanced statistical approaches in performance-based analysis has been demonstrated in several recent publications. Here, I expand on Majid Motavasseli's article "Interpretation of Cyclic Form in J. S. Bach's "Goldberg Variations" through Performance History" (2021) by applying his data to further address issues related to the performance history of the "Goldberg Variations." Using a tempo measurement database comprising seventy-six selected recordings of the "Goldberg" cycle, I built a linear mixed-effects model predicting the main tempo for each recording from the following parameters: performer, variation number, instrument (piano or harpsichord), year of recording, variation type, and finally mode (major/minor) of the variation. Two statistically significant interactions emerged: a two-way interaction between instrument and mode, and a three-way interaction between instrument, year of recording, and variation type. I discuss the musical meaning of these interactions and suggest further avenues for applying advanced statistical approaches in the field of music performance research.

Die Nützlichkeit fortgeschrittener statistischer Ansätze in der Analyse musikalischer Aufführung wurde in mehreren neueren Veröffentlichungen gezeigt. Hier erweitere ich Majid Motavasselis Artikel »Interpretation of Cyclic Form in J. S. Bach's ›Goldberg Variations‹ through Performance History« (2021), indem ich seine Daten anwende, um weitere Fragen im Zusammenhang mit der Aufführungsgeschichte der ›Goldberg-Variationen‹ zu behandeln. Unter Verwendung einer Datenbank mit Tempomessungen von 76 ausgewählten Aufnahmen des ›Goldberg‹-Zyklus habe ich ein lineares Mixed-Effects-Modell erstellt, welches das Haupttempo für jede Aufnahme aus den folgenden Parametern vorhersagt: Interpret*in, Variationsnummer, Instrument (Klavier oder Cembalo), Jahr der Aufnahme, Variationstyp sowie Tongeschlecht der Variation. Es ergaben sich zwei statistisch signifikante Interaktionen: eine Zwei-Wege-Interaktion zwischen Instrument und Tongeschlecht und eine Drei-Wege-Interaktion zwischen Instrument, Aufnahmejahr und Variationstyp. Ich diskutiere die musikalische Bedeutung dieser Interaktionen und schlage weitere Wege zur Anwendung fortgeschrittener statistischer Ansätze im Bereich der Musikperformanceforschung vor.

Schlagworte/Keywords: corpus-based research; cyclic form; Goldberg Variations BWV 988; Goldberg-Variationen BWV 988; Johann Sebastian Bach; korpusbasierte Forschung; performance analysis; Performance-Analyse; statistical-quantitative methods of music analysis; statistisch-quantitative Analysemethoden; zyklische Form

In this commentary, I would like to expand on Majid Motavasseli's article "Interpretation of Cyclic Form in Bach's 'Goldberg Variations' through Performance History" by applying Motavasseli's data to further address issues related to the performance history of the "Goldberg Variations." More specifically, I will use the tempo measurement database

built in the context of the PETAL research project[1] to explore the historical changes in performance tempo in seventy-six selected recordings (from sixty-two different performers) of the "Goldberg Variations" spanning a period from 1928 to 2020.[2] The database includes the name of the performer and year of the recording, a "main tempo" for each of the thirty-two pieces comprising the set of variations (with two measurements for the two different sections of Variation 16, yielding a total of thirty-three tempo values per recording),[3] the instrument employed for the recording (piano or harpsichord), the mode (major/minor), and finally the type of variation (character, virtuoso, or canonic).[4]

Unlike Motavasseli, I will not discuss the tempo relations between pieces in the context of their position within the cycle of variations. Rather, I aim to uncover broader trends over time in the interpretative choices made by performers recording the "Goldberg" cycle. Here, I will limit myself to the analysis of tempo choices, which are the main focus of the PETAL database. More specifically, I will explore the interconnections between tempo and choice of instrument, type of variation, as well as mode.

Another aim of the present article is to familiarize the music-theoretical community with more advanced statistical methods that may help uncover statistical trends that remain difficult to detect using only basic tools such as means, standard deviations, and correlations. In particular, the current article will make use of linear mixed-effects models (LMM), a powerful class of statistical models that are increasingly employed in other fields such as psychology or ecology.[5] LMMs allow for the modeling of both *fixed effects* (typically, variables of interest that are selected by the researcher to include all experimental conditions [or parameter levels] in the study) and *random effects* (typically, a classification parameter used to group together measurements obtained on the same individual [or cluster of individuals] which are randomly sampled from a larger population). In the example at hand, *year of recording*, *instrument employed for the recording*, *mode*, and *type of variation* are treated as fixed effects, whereas *performer* and *piece* are identified as random effects.[6] As this example suggests, LMMs are especially interesting for performance analyses aiming to disentangle statistical effects corresponding to performers'

1 *Performing, Experiencing, and Theorizing Augmented Listening*, project funded by the Austrian Science Fund FWF (P 30058-G26, 01/09/2017–31/08/2020) and located at the University of Music and Performing Arts Graz (KUG), https://petal.kug.ac.at.

2 For more information about the database and the methodology used to obtain the tempo measurements, see Motavasseli 2021 (in this issue). A discography of all analyzed recordings can be found in ibid., Appendix, Table 7.

3 Four tempo measurements of individual variations are missing, three for the 1928 recording by Rudolf Serkin and one for the 1952 recording by Ralph Kirkpatrick, yielding a total of 2504 measurements. Some performers included in the database recorded the cycle more than once, hence the sixty-two different performers for seventy-six recordings. One performer (Lang Lang) made two recordings in 2020; the date of the second recording was arbitrarily changed to 2020.5 to differentiate the two recordings in the statistical models.

4 See Utz 2017, 20, and Williams 2004, 42–43.

5 Laird/Ware 1982.

6 Strictly speaking, the selection of these specific recordings of the *Variations* is not entirely random, but they were chosen out of a much larger population of possible performers and recordings and cannot be categorized using a small number of predefined levels, unlike parameters such as mode or type of variation. For more about random effects, see Baayen/Davidson/Bates 2008.

individual styles from piece-specific effects, something which is difficult to do using more traditional modeling approaches such as analysis of variance (ANOVA).[7]

All the analyses presented here are based on the PETAL database as described above. LMM models were built using the lmer function from package lme4[8] in the R programming environment (version 3.6.1),[9] and the package sjPlot was used to create the graph shown in Figure 1.[10] As indicated above, the goal was to model the main tempo (the dependent variable) using both fixed-effects and random-effects predictors. The initial model included the following predictors: *instrument*, *year of recording*, *mode* of the variation, and *type* of the variation as fixed effects, as well as all possible interactions between these parameters, and *performer* and *variation number* (using a number to identify each individual variation) as random effects. The *step* function of the lmerTest package was used to simplify this initial model by automatically selecting only parameters (including higher-level interactions) that significantly improve the fit of the model to the data.[11]

After applying the *step* function, a final model was obtained, which included two significant higher-level interactions, as determined with a likelihood ratio test: a two-way interaction between *instrument* and *mode* ($\chi^2(1) = 5.5985$, $p < 0.05$), and a three-way interaction between *instrument*, *type*, and *year of recording* ($\chi^2(3) = 15.666$, $p < 0.01$). The two-way interaction is relatively easy to interpret: variations in the minor mode recorded on the piano are noticeably slower than when recorded on the harpsichord,[12] whereas the mean tempo is practically the same for major-mode variations whether they are recorded on the harpsichord or on the piano. This is probably because, while minor-mode variations are played at a slower mean tempo regardless of the instrument, choosing an extremely slow tempo on the harpsichord may lead to a "disjointed" impression given the quick decay associated with this instrument, a particularity which is not as pronounced on the piano.

The three-way interaction between *instrument*, *type*, and *year of recording* is slightly more complex to interpret but can still be visualized fairly easily (Fig. 1). Essentially, the mean tempo varies according to the year of the recording, but not in the same manner according to the instrument and the variation type. More specifically, Figure 1 shows that, for both instruments, virtuoso variations (in purple) are played at a slower tempo in more recent recordings. The same trend is visible for the *Aria* (in red), although much more pronounced for piano recordings than for harpsichord recordings (the *Aria* is generally played at a slow tempo and, as mentioned above, extremely slow tempi may not be appropriate for the harpsichord). For the canonic variations (in blue), the tempo also slows down in more recent recordings, but only very slightly (the trend is similar for both piano and harpsichord recordings). Finally, and interestingly, characteristic variations (in green) tend to be played faster in more recent harpsichord recordings, while they are played slower on the piano recordings. To summarize, there is a general tendency to play the

7 See Gingras/Asselin/McAdams 2013.

8 See Bates/Maechler/Bolker/Walker 2015.

9 See R Core Team 2019.

10 See Lüdecke 2018.

11 See Kuznetsova/Brockhoff/Christensen 2017.

12 See Motavasseli 2021, Figure 2, for a comparison of tempi for variation 25 (one of the three minor variations) by harpsichordists and pianists.

"Goldberg" cycle slower in more recent recordings, but this tendency is much more pronounced in piano recordings than in harpsichord ones, and also more pronounced for the virtuoso variations and for the *Aria* than for the other variation types (the exception being the characteristic variations which are actually played faster in recent harpsichord recordings).

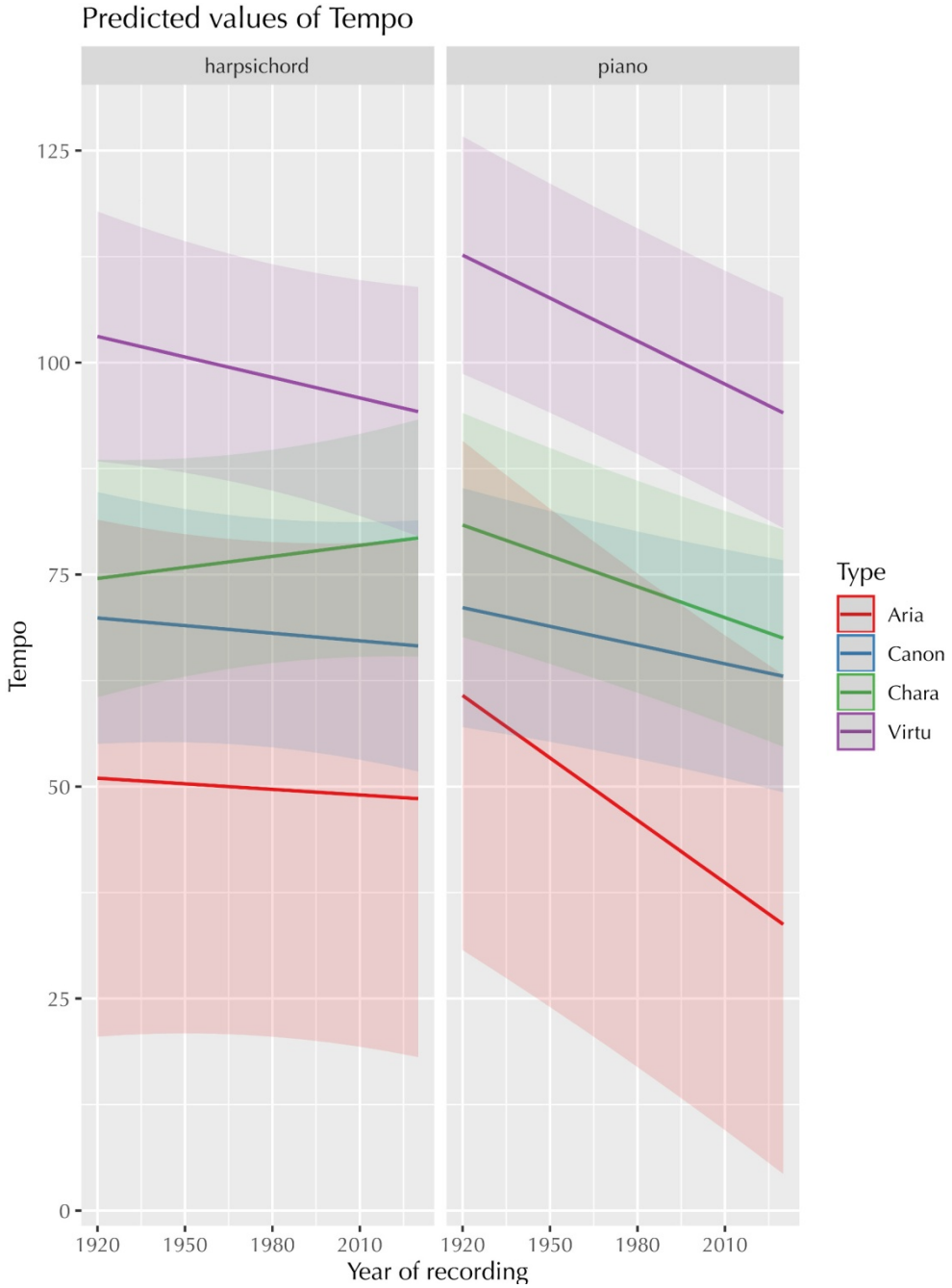


Figure 1: Visualization of the three-way interaction between instrument, year of recording, and variation type. Aria: opening and closing *Arias*; Chara: characteristic variations; Canon: canonic variations; Virtu: virtuoso variations; lighter bands represent the 95% confidence intervals for each estimate.

It is worth noting that the PETAL dataset includes performances with some extreme or otherwise atypical tempo values, such as a few exceptionally fast piano-roll recordings by Rudolf Serkin (1928). To evaluate the potential impact of these outliers, I used the in-

fluence.ME package in R, which identified seventy-two influential recordings out of 2504 with a Cook's distance larger than 4/*n* (with *n* being the total number of observations, 2504 in this case).[13] I then repeated the analysis on a subset of the PETAL dataset excluding these seventy-two "extreme" recordings (most of them from Glenn Gould, Ralph Kirkpatrick, Wanda Landowska, Rudolf Serkin, and Yūji Takahashi). I obtained the same LMM model as described above, with only minor differences in the *p*-values and coefficient estimates. This suggests that the statistical trends reported here are not driven by a few atypical recordings but are indeed generally representative of the entire PETAL dataset for the "Goldberg" cycle.

It would be beyond the scope of this commentary to speculate on the reasons and motives behind these changes in performance strategies over time, as well as on the complex interplay between tempo, choice of instrument, and variation type (with an additional interaction between instrument and mode). Nevertheless, the observation that these statistical trends exist might, in itself, be a starting point for further musicological and performance-based analysis along the lines of Motavasseli's article. On a related note, it should be pointed out that the analysis presented here was not based on a dataset that was selected for the express purpose of confirming a preconceived hypothesis. Rather, the findings reported here are entirely the products of an objective, principle-based statistical approach, and emerged serendipitously, as it were, from an analysis of the PETAL database.

As mentioned at the outset of this commentary, the analysis reported here does not address temporal relationships between individual variations, at least not beyond general trends related to variation type and mode. However, although such an analysis falls outside the purview of this essay, it is also possible to apply more sophisticated statistical models that take into account the order of the variations within the cycle as well as other possible interconnections within the various pieces. For instance, autoregressive models, notably time-series analyses, have been fruitfully applied to analyze tempo variations within a single piece, taking into account the order in which the notes are played, as well as the relationship between tempo and other factors.[14] While these models are somewhat more complex than LMM models, they would allow a statistically principled analysis of the temporal relationships explored in Motavasseli's article. It is to be hoped that the brief outline presented here will inspire researchers in the field of performance-based analysis to further familiarize themselves with these statistical approaches that can help reveal rich interconnections between various factors that would otherwise remain concealed.

13 Cook's distance is an estimate of the influence of a data point. For the 4/*n* rule, see Bollen/Jackman 1990. For the influence.ME package, see Nienwenhuis/Grotenhuis/Pelzer 2012.

14 See Gingras et al 2016.

References

Baayen, R. Harald / Douglas J. Davidson / Douglas M. Bates. 2008. "Mixed-Effects Modeling with Crossed Random Effects for Subjects and Items." *Journal of Memory and Language* 59/4: 390–412. https://doi.org/10.1016/j.jml.2007.12.005

Bates, Douglas / Martin Mächler / Ben Bolker / Steve Walker. 2015. "Fitting Linear Mixed-Effects Models Using lme4." *Journal of Statistical Software* 67/1: 1–48. https://doi.org/10.18637/jss.v067.i01

Bollen, Kenneth A. / Robert W. Jackman. 1990. "Regression Diagnostics: An Expository Treatment of Outliers and Influential Cases." In *Modern Methods of Data Analysis*, edited by John Fox and J. Scott Long. Newbury Park, CA: Sage, 257–291.

Gingras, Bruno / Pierre-Yves Asselin / Stephen McAdams. 2013. "Individuality in Harpsichord Performance: Disentangling Performer- and Piece-Specific Influences on Interpretive Choices." *Frontiers in Psychology* 4/895. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00895

Gingras, Bruno / Marcus T. Pearce / Meghan Goodchild / Roger T. Dean / Geraint Wiggins / Stephen McAdams. 2016. "Linking Melodic Expectation to Expressive Performance Timing and Perceived Musical Tension." *Journal of Experimental Psychology* 42/4: 594–609. https://doi.org/10.1037/xhp0000141

Kuznetsova, Alexandra / Per B. Brockhoff / Rune H. B. Christensen. 2017. "lmerTest Package: Tests in Linear Mixed Effects Models." *Journal of Statistical Software* 82/13: 1–26. https://doi.org/10.18637/jss.v082.i13

Lüdecke, Daniel. 2018. "sjPlot: Data Visualization for Statistics in Social Science. R package version 2.8.7." https://CRAN.R-project.org/package=sjPlot.

Motavasseli, Majid. 2021. "Interpretation of Cyclic Form in J. S. Bach's 'Goldberg Variations' through Performance History." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18, Special Issue: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 19–69. https://doi.org/10.31751/1119

Nieuwenhuis, Rense / Manfred te Grotenhuis / Ben Pelzer. 2012. "influence.ME: Tools for Detecting Influential Data in Mixed Effects Models." *The R Journal* 4/2: 38–47. https://doi.org/10.31235/osf.io/a5w4u

R Core Team. 2019. *The R Project for Statistical Computing*. Vienna: R Foundation for Statistical Computing. http://www.R-project.org

Utz, Christian. 2017. "Komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeit. Zur Integration temporaler Strukturen in eine performative Analyse – eine Diskussion anhand von Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*." *Musik & Ästhetik* 21/82: 5–23.

Williams, Peter. 2004. *Bach: The "Goldberg Variations*." Cambridge: Cambridge University Press.

© 2021 Bruno Gingras (brunogingras@gmail.com)

Universität Innsbruck [University of Innsbruck]

Gingras, Bruno (2021), "Using Linear Mixed-Effects Models to Analyze Historical Trends in Performance Strategies: Commentary on Majid Motavasseli's Article 'Interpretation of Cyclic Form in Bach's 'Goldberg Variations' through Performance History'", *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 71–77. https://doi.org/10.31751/1120

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: 15/02/2021

angenommen / accepted: 05/07/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 08/10/2021

Performing Structure

Tempo in Glenn Gould's "Goldberg Variations"

Michael Rector

Particularly in the later stages of his career, Glenn Gould hoped to create large-scale structural coherence in multi-movement works through his choice of tempi. In a scripted conversation with music critic Tim Page, Gould described the "rhythmic reference point" in his 1981 recording of Bach's "Goldberg Variations." Gould's process in the recording studio did not involve comparison of discrete sections of music; Gould listened to or played along with the end of the previous variation to set the tempo of the following variation. Empirical analysis of Gould's 1981 recording shows how the processual logic of Gould's execution contrasts with the architectural emphasis of the theoretical literature on proportional tempo. In this recording, proportional tempo relationships depend on large-scale slowing across entire movements. Despite being common in Gould's recordings, these tempo shapes have not previously been described in the scholarly or popular literature; I argue that listeners do not perceive them as tempo per se, but as structure. This heard sense of structure is created in an area underdetermined by Bach's notation and is based almost entirely on Gould's decisions as a performer.

Vor allem in späteren Phasen seiner Karriere wählte Glenn Gould in mehrsätzigen Werken Tempi, durch die strukturelle Kohärenz auf großformaler Ebene geschaffen werden sollte. In einem Gespräch mit dem Musikkritiker Tim Page beschrieb Gould den »rhythmic reference point« in seiner Aufnahme von Bachs ›Goldberg-Variationen‹ von 1981: Goulds Arbeit im Aufnahmestudio beinhaltete keinen Vergleich einzelner musikalischer Abschnitte; er hörte sich das Ende der vorherigen Variation an oder spielte dazu, um das Tempo der folgenden Variation zu bestimmen. Eine empirische Analyse von Goulds Aufnahme von 1981 zeigt, wie die prozessuale Logik seiner Interpretation im Gegensatz zu architektonischen Überlegungen zu Tempoproportionalität steht, wie sie in der musiktheoretischen Literatur häufig begegnen. In dieser Aufnahme äußert sich dies im großformalen Verlangsamungen über ganze Sätze hinweg. Obwohl sie in Goulds Aufnahmen üblich sind, wurden diese Tempoformungen in der wissenschaftlichen oder populären Literatur bisher nicht beschrieben. Ich argumentiere, dass Hörer*innen sie nicht als Tempo per se wahrnehmen, sondern als Struktur. Dieses gehörte Strukturgefühl erschließt sich dabei nicht aus Bachs Notation, sondern basiert fast ausschließlich auf Goulds interpretatorischen Entscheidungen.

Schlagworte/Keywords: Glenn Gould; Goldberg Variations BWV 988; Goldberg-Variationen BWV 988; Johann Sebastian Bach; performance analysis; Performance-Analyse; proportional tempo; structure; Struktur; Tempoproportionalität

Some of the most celebrated controversies engendered by Glenn Gould's interpretations involve unconventional tempo choices. Gould often justified these with an appeal to the concept of large-scale structure. The slow pace of his 1962 performance of Brahms's D minor piano concerto with Leonard Bernstein and the New York Philharmonic has been exaggerated – at the time primarily by Harold Schonberg's review in the *New York Times*, and later by Bernstein himself.[1] Twenty-first-century performances regularly exceed Gould/Bernstein's fifty-three minutes. In his essay "N'aimez-vous pas Brahms?"

1 Bernstein 1983.

Gould described his goal of repairing the work's "architectural deficiencies."[2] Gould's performance of the first movement of Mozart's Sonata K. 331 – with its extremely slow opening and gradual increases of speed for each successive variation – has become an emblem of eccentricity in the literature. Kevin Bazzana's analysis forms the climax of a section describing Gould's relationship to the score.[3] Peter Martens begins his discussion of Gould's tempo choices and their relationship to large-scale structure with it.[4]

Gould often looked for ways to increase his listeners' sense of unity and coherence across multiple movements of a work; tempo choice was one of his most important tools. The 1962 Brahms concerto performance with Bernstein features a continuous pulse rate between the movements. Gould's recordings from the 1970s – particularly dance suites by Bach – show his increasing interest in proportional tempi. The culmination of this line of development is his 1981 recording of the "Goldberg Variations." In Bruno Monsaingeon's film *The Goldberg Variations* (1981), Gould claims that he was motivated to revisit the work that made him famous by a desire to craft a large-scale structure. The 1955 recording that thrust the twenty-three-year-old pianist to the height of stardom sounded like "thirty very interesting but somewhat independent-minded pieces going their own way."[5]

For promotional purposes and to justify his new interpretation, Gould recorded a scripted interview with music critic Tim Page about the new "Goldberg" recording. The discussion dwells mainly on tempo choices and the proportionality of pulse rates, what Gould referred to as a "constant rhythmic reference point."[6] In the detailed discussion of variations 16–18 Gould describes proportionality in terms not of what happens at the joints between sections or movements, but of the initial tempi; he sings the beginning of a section and takes that tempo to stand for the prevailing tempo. This is an architectural view of tempo relationships. Sections or movements have the solidity of building blocks; expressive tempo modifications are dismissed as surface features that do not change the prevailing tempo. The complete edifice, or well-structured performance, relies on the proportional fitting together of these blocks.

Viewed in this architectural way, any single movement can be instantly compared with any other and its fit judged accordingly. Tempo tables that assign a single metronome marking to a section or movement are the most common realization of an architectural approach to timing in performance, akin to charts that show motivic resemblances between non-adjacent material. Daniel Leech-Wilkinson has argued that theorists should re-focus their attention, away from large-scale form which psychological research suggests may not be audible, towards the moment-to-moment perception of the musical surface.[7] Despite the architectural orientation of Gould's rhetoric, the much-admired structural coherence of his 1981 Goldberg recording appears to be based more on moment-to-moment processes than architectural relationships.

2 Gould 1984b, 71.

3 Bazzana 1997, 49–51.

4 Martens 2007.

5 Monsaingeon 1981,5:05.

6 Page 1982, Track 4, 3:00.

7 Leech-Wilkinson 2012, [4.8–4.10].

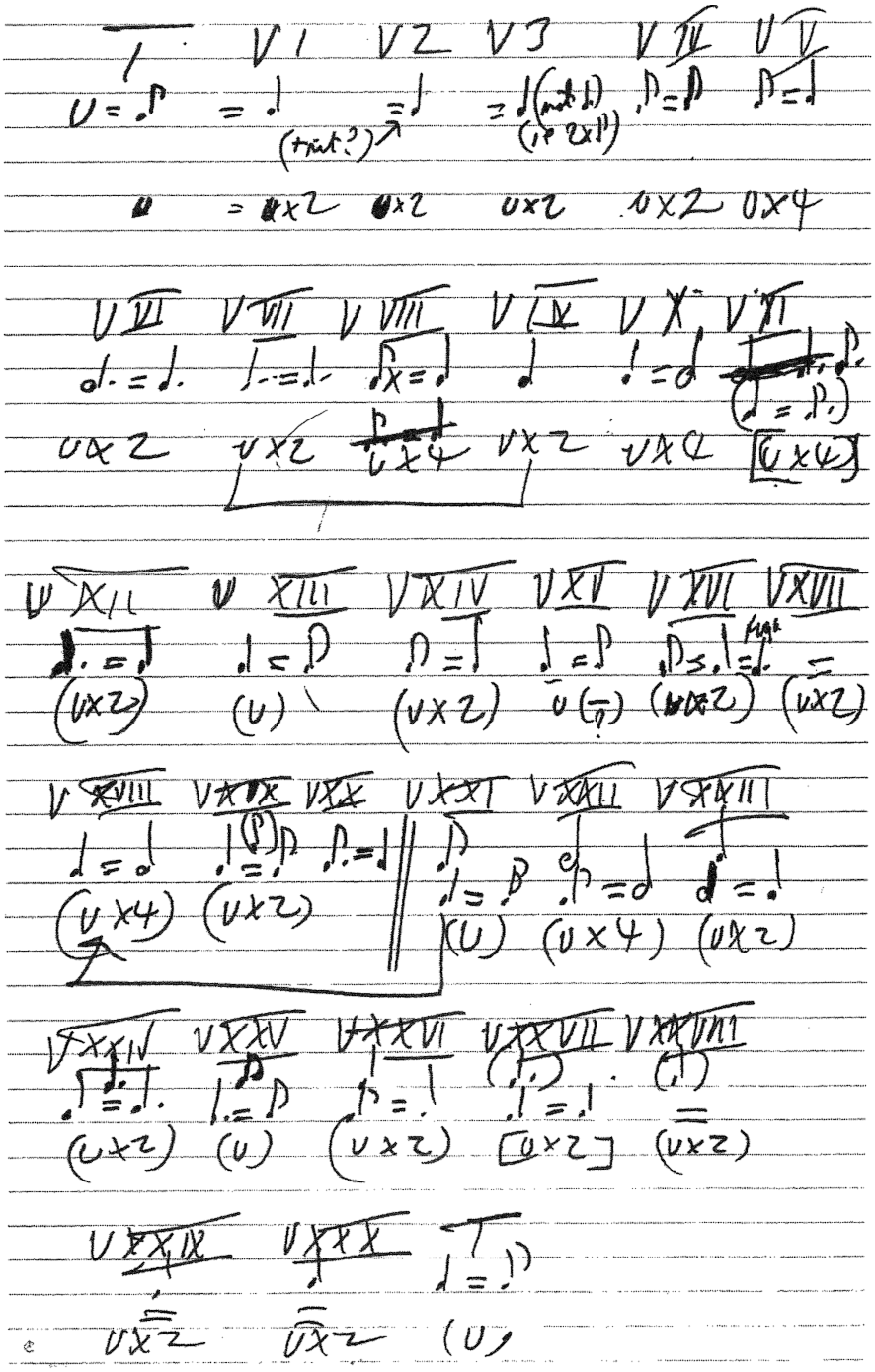


Figure 1: Notebook page detailing a tempo scheme for the 1981 "Goldberg Variations" recording (Estate of Glenn Gould, dated 1979, reproduced in Bazzana 2004, 454)

Figure 1 is a page from one of Gould's notebooks that details a tempo plan for the "Goldberg Variations." Gould's "u" represents an "ur-tempo," in this case the eighth-note pulse of the *Aria* (capital "T" for "theme"). "U" and its multiples, the lowest of the three entries that describe each variation in the table, indicate the speed of eighth notes, not the tactus. For example, there is no "u" tempo that could reasonably accommodate an eighth-note pulse for the *Aria* and a "u x 4" mark for quarter notes in variation 5. Gould's actual tempo in the 1981 recording starts at about ♪ = 67.2 beats per minute (bpm) in the *Aria*, suggesting a tempo of ♩ = 268.8 for variation 5. Even Gould's slower tempo in the *Aria da*

Capo (55.8 bpm) would imply an impossibly fast tempo of ♩ = 223.2 for Variation 5. Gould's *Arias* in 1981 and his 1955 version of variation 5 (174 bpm) are examples of his well-known penchant for extreme tempi; they may even be at the limits of possibility. Gould's table determines the tempo of the eighth notes as a multiple – one, two or four – of the opening movement's eighth notes in every variation except variations 11, 20, and the fugato section of variation 16. Note the double bar before variation 21: this most likely is a repercussion of variation 20's tempo which is not a u-multiple.

The note values in Gould's table represent rhythmic correspondences between movements. Starting in variation 21, the note value receiving the beat appears above the rhythmic correspondences and u-multiples. These rhythmic correspondences might be possible, but they are far removed from Gould's actual practice. For example, the table suggests that variations 26 through 30 should all be played in the same tempo, though Gould's actual tempi in the 1981 recording range from 73.1 to 111.8 bpm.

Gould's tempo table shows a strong orientation toward architecture rather than process. His insistence that the eighth-note pulse of the *Aria* be present in nearly every variation as an eighth, quarter or half note – i.e., u, u x 2, or u x 4 – severely limits his choices of tempi. The scheme allows no tempo modification, though Gould seems to acknowledge this problem by writing "(+rit?)" after variation 1. For the *ur-tempo* to match, a variation's final slowing must not influence the tempo of the next variation. Thus the rhythmic correspondences, though they seem to acknowledge that rhythmic continuity will be perceived at the joints between variations, actually must describe relationships among the prevailing or initial tempi of neighboring variations. The *ur-tempo* idea is a powerful constraint. It implies that memory for tempo, rather than continuity at the joints, is of primary importance. The problems inherent in the notation of this table show how Gould's theoretical ideas about tempo, and particularly proportional tempo, diverge from the practice of music making.

A comment in the interview with Tim Page suggests how Gould's process may have evolved from the table:

> I have come to feel over the years that a musical work should have one pulse rate, one constant rhythmic reference point. […] I would never argue in favor of an inflexible musical pulse, you know, that just destroys any music. But you can take a basic pulse and divide it or multiply it, not necessarily on a scale of two, four, eight, sixteen, thirty-two, but often with far less obvious divisions, and make the result of those divisions or multiplications act as a subsidiary pulse for a particular movement or section of a movement.[8]

Gould's attachment to powers of two, as seen in his tempo table, has weakened, but his architectural rhetoric has persisted. The "constant rhythmic reference point" clearly refers to the relationship of non-adjacent sections of music. In the interview he also admits the utility of tempo modifications: "If you have an accelerando, for example, you simply use the accelerando as a transition between two aspects of the same basic pulse."[9] A tempo which does not show a power-of-two relationship with the reference tempo is justified not by local conditions – that is, the process of tempo modification that effects the change – but by its proportional relationship with the *ur-tempo*.

8 Page 1982, Track 4, 3:00.

9 Ibid., Track 4, 3:49.

In the brief interview with Bruno Monsaingeon that prefaces the film version of his 1981 interpretation of the "Goldberg Variations," Gould says: "Substituting for the fact that Bach has absolutely no melodic design that is continuous but rather a bass, [or a] harmonic design that is continuous, there would be at least a rhythmic design that was continuous and a sense of pulse that went through it."[10] For Gould, a tempo plan might provide a sense of unity and structure in performance akin to what Bach could have created through motivic organicism. Note that Gould does not distinguish between structure perceived in performance and compositional structure embedded in the score. Gould avoids any description of structure as temporally emergent in performance, favoring an architectural point of view. Even when he discusses tempo, Gould privileges the idea of a unified whole and suggests a visual metaphor through his hand gestures, rather than describing the moment-to-moment decisions and processes of performance. Instead of the *Aria* being a reference point for melodic or motivic material, it is a reference point for tempo.

Bazzana's *Glenn Gould: The Performer in the Work* is largely devoted to showing how Gould makes his analytical insights – score-based, usually focused on spatialized or architectural ideas such as motivic similarity – explicit through his interpretations.[11] Gould's ability to project large-scale structure has been praised by many critics. Bazzana describes this ability as "intuitive," partly because in 1997 the causes and effects of temporally-emergent large-scale structure in performance had not been adequately theorized.[12] Despite significant progress over the last twenty years, the question of the relationship between performance decisions and the perception of large-scale structure remains difficult. For example, Adam Behan demonstrates that pianists' interpretations can call into question even supposedly straightforward score-based structures like the ABA form of Brahms's op. 119 no. 2.[13]

Gould seems to know that the power of tempo to create long-range coherence depends on process rather than architecture. In the Tim Page interview – and it must be emphasized that this is a scripted radio play, not an interview in which questions might come as a surprise – Gould acknowledges that, in his 1981 recording, the tempo of the *Aria da capo* is noticeably slower than the tempo of the *Aria*. Intellectually, nothing could be more disastrous for a tempo plan founded on the idea of the *Aria* as a rhythmical reference point than an obvious discrepancy between the tempi of the *Aria* and the *Aria da capo* at the end of the cycle. The fact that neither Gould nor any of his commentators were bothered by this shows how the perception of coherence between movements through tempo choice does not depend on long-range memory but on moment-to-moment developments. The logical inconsistency of Gould's comments shows how statements by performers cannot be taken at face value. Certain commonplaces of how we talk about music – notably, the idea that a single metronome number can describe a movement's tempo – mediated Gould's verbal description of his process.

In his review of the literature on proportional tempo likely to have been known to Gould, Bazzana states "it is difficult to assess to what degree he was influenced by specif-

10 Monsaingeon 1981, 5:59.

11 See especially Bazzana 1997, 87–106.

12 Ibid., 89.

13 Behan 2021.

ic writings or performers."[14] Gould was aware of Arnold Dolmetsch's 1915 *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*.[15] He wrote a review of Erwin Bodky's 1960 *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*[16] without mentioning Bodky's ideas about tempo. Through Bodky, he may have been familiar with the concept of *tempo ordinario*. Bodky groups Bach's pieces into five speeds, suggesting mostly low-order proportional relationships.[17] However, Gould's interest in proportional tempo was based not on historical authenticity, but on his belief that unified pulse rates enhanced his and his listeners' perception of large-scale structure. Though Gould's tempo table and comments in the Page interview suggest sympathy with the proportional theories of Walter Gerstenberg and Ulrich Siegele, there is no indication that he was aware of either theorist.[18] Nevertheless, Gould's rhetoric is locked into the assumptions that underpin tempo tables like those found in Walter Schenkman's, Nicholas Hopkins's, and Siegele's work.[19] These tables typically indicate initial or basic tempi and ignore transitions, implying that listeners perceive proportionality based on relationships between non-adjacent passages of music.

The architectural view of tempo in Gould's rhetoric contrasts with his process of execution. Using a metronome is the most practical way to create a rhythmical reference point, but Gould's letters suggest he did not own one.[20] Gould's tempo table implies that the *Aria* serves as a reference. However, to make the 1981 Goldberg recording, Gould did not refer to a metronome, or the tempo of the *Aria* before starting each variation. Rather, he listened to the second half of the preceding movement, sometimes even playing along with the recorded sound; after the end of each variation, he would mark the entry of the subsequent variation by playing a few bars that would not be used in the final product.[21] Thus his tempo choices were not architectural, but processual; Gould's specific tempi for each movement were derived from a continuous, embodied process.[22]

14 Bazzana 1997, 191.

15 Dolmetsch 1980.

16 Gould 1984a; see Bodky 1960.

17 Bodky 1960, 144.

18 See Gerstenberg 1952 and Siegele 1962. The proportionist arguments by Gerstenberg and his circle are virtually unknown in English-language scholarship. With the exception of Franklin (2004), they are not cited by any of the authors on proportional tempo discussed in this article, though they occasionally appear in broader discussions of performance practice (e.g., Marshall 2008, and a passing reference in Fabian 2003). The most complete discussion of their theories in English is the highly critical chapter in Abravaya 2006, 99–118.

19 Schenkman 1975, Hopkins 2017, and Siegele 2014.

20 In April 1962, Gould wrote to Edwyn Haynes: "I must admit, with some embarrassment, that I do not possess a metronome, and therefore I do not know if the indications noted in your letter are those which reflect my own performance with the New York Philharmonic." (Quoted in Roberts/Guertin 1992, 55.) Gould might have acquired a metronome later in life. My personal belief, supported by the evidence of large-scale tempo shaping described below, is that he rarely or never used one.

21 Forfia 1995, 37, and Bazzana 1997, 191.

22 The term "processual" comes to music theory from Dahlhaus (1989) via Schmalfeldt (2011), who uses it to describe the obscuring of boundaries between recognizable form-functional units. Similarly, processual changes of tempo are those that occur through a process – an *accelerando* or *ritardando* – rather than at a discrete point in time. Particularly important to my analysis is a subset of these tempo changes in which the beginning and/or end of the process is not clearly perceptible.

Gould's tendency to create subtle but large-scale tempo shapes across entire variations (to be demonstrated later in this article) amplifies the difference between this process and the use of a reference to determine tempi.

Recent research on Gould highlights the tension between Gould's often abstract and polemical rhetoric and the more conventional aspects of his actual practice. Luk Vaes interrogates the relationship between Gould's comments about using tempo to create increased structural coherence and his recorded performance of Brahms's first piano concerto.[23] Garreth P. Broesche shows how Gould's working process in the recording studio was less radical than his verbal descriptions of it.[24]

The present study will present an analysis of Gould's tempo in the 1981 recording of the "Goldberg Variations," particularly focusing on the macro-level strategies he employs to create large-scale continuity and structure. Using Sonic Visualiser to quantify the rhythm helps clarify Gould's often subtle manipulations. The wealth of commentary on Gould's performance style, and this recording in particular, creates a rich dialogue between listeners' perceptions and empirical data. Similarly, I will examine the relationship between the literature on proportional tempo and Gould's practice of it. As Nicholas Cook argues, performance "is to a very large extent an art of transitioning – in other words, it is oriented to precisely the horizontal dimension of music that the spatialised, hierarchical models of theorist's analysis de-emphasize."[25] Gould's processual approach to proportional tempo calls some of the prevailing theoretical assumptions into question. More importantly, Gould's timing strategies show how performers' decisions relate to listeners' perception of large-scale form.

Previous Research

The distinction between an architectural and a processual tempo plan – that is, one that refers to non-adjacent music and one that privileges local continuity – is latent in Bazzana's analyses. About Gould's recordings of Beethoven's Sonatas op. 26 from 1979 and op. 27, no. 1 from 1981, he states: "Gould apparently sought rhythmic cross-references and large-scale rhythmic order through proportional tempos – including (unusually for him) relationships between opening tempos of some movements."[26] Thus Bazzana acknowledges that Gould rarely chose tempi in order to create relationships between non-adjacent passages. In his analysis of the 1981 "Goldberg" recording, Bazzana argues that continuity is created mainly by careful calibration of timing at the joints between movements, rather than by proportional relationships of prevailing tempi. Further, he states that though "one can find some truly 'arithmetic correspondences' [of the sort Gould described in the Monsaingeon interview] in the final performance, those which can be considered meaningful are relatively few," and that "exaggerating the mathematical nature of his tempo relationships, especially in this performance, is quite common in the Gould literature."[27] Bazzana is careful not to overstate the limited empirical evidence for an architectural tempo plan.

23 Vaes 2017.

24 Broesche 2016.

25 Cook 2013, 46.

26 Bazzana 1997, 202.

27 Ibid., 193.

Yet he avoids criticizing Gould's architectural rhetoric. Though he carefully and correctly describes the tempo continuity arising from the sequential progress of the variations in his detailed analysis, Bazzana promotes the idea of the *Aria*'s tempo as a reference point in a more theoretical section. In the liner notes to his earlier Goldberg recording, Gould describes Bach's structure as circular because the *Aria*'s "recurrent passacaille [i.e., ground bass] supplies the concentric focus for the orbit" of the variations.[28] In reference to the 1981 recording, Bazzana elaborates: "Gould underscores the circular effect audibly by applying throughout the principle of proportional tempo relationships from variation to variation, suggesting the continuing presence of the opening Aria, at some level, throughout the work."[29] Under the heading "Performing the work as Gestalt," Bazzana argues that Gould's attempts to create large-scale structure often appeared "to the listener as an immediately palpable shape – as a linear progression, arch, double arch, circle" and that this sort of reification of music's temporally unfolding processes was one of Gould's goals as a performer and analyst.[30] As Bazzana points out, this rhetoric is infused with modernist ideals. Gould's well-known admiration for Arnold Schoenberg influenced the way he thought, talked, and wrote about musical structure; in order to participate in that high-minded discussion, Gould may have felt he had to adopt an architectural point of view.

The other detailed study of tempo in Gould's 1981 "Goldberg" recording is by Nicholas Hopkins, who describes Gould's tempo plan in terms of rhythmic continuity and proportional tempo. Rhythmic continuity refers to the continuousness of the local pulse across the breaks between movements. Proportional tempo refers to the relationship of initial or prevailing tempi. Taking his cue from Gould's comment in the interview with Page about a "subsidiary pulse" (quoted above), Hopkins identifies an "ur-tempo" and two subsidiary tempi – 60 bpm for the *ur-tempo*, 72 and 80 bpm for the subsidiary tempi. He states: "all tempo marking in this recording […] can be derived from arithmetical operations on one of these three values."[31] The arithmetical operations he admits are multiplication by one-and-a-half and two. He describes tempi from 54 to 66 bpm as closely related to the *ur-tempo* of 60 bpm, suggesting a tolerance of 10% deviation from the expected value.[32] These definitions of proportionality, however, are not rigorous enough; by these rules every tempo between 54 and 264 bpm is closely related to either the *ur-tempo* or one of the subsidiary tempi.

In Hopkins's score, a transcription of Gould's 1981 performance, every joint between movements is marked with a correspondence of note values; for example, the final eighth note of the *Aria* equals the initial dotted half of variation 1. Many of these correspondences do not match my tempo data. Gould's description of his process in the interview with Page may have led Hopkins to believe that the tempo of every movement is proportional to the preceding movement. However, Gould barely touches on his process of fashioning transitions with rhythmic continuity; the idea that every joint between variations features some kind of equivalence of note values is Hopkins's own invention. I view Hopkins's rhythmic correspondences as an attempt to quantify the powerful sense of continuity created by

28 Gould 1955.

29 Bazzana 1997, 106.

30 Ibid., 98 and 101.

31 Hopkins 2017, 15.

32 The same tolerance range is admitted in the article by Majid Motavasseli in the present issue.

Gould's transitions using common note values. The fact that they differ from objective measurement indicates not a lack of listening skills but the limited ability of notation to capture the nuance of performance. Not only does conventional notation fail to convey the emotional moment-to-moment trajectory of the music, a concept well-established in performance studies, it also does not capture the generators of listeners' perception of large-scale structure.

Peter Martens tested listeners' impressions of continuity in Gould's performances in an experiment that compared responses to tactus in the 1955 and 1981 recordings of the "Goldberg Variations." Listeners' tapping responses were more diverse across the transitions in the 1955 recording, suggesting that the 1981 recording exerts greater control over the perceived pulse rate between movements.[33] Martens avoids the trap set by Gould's architectural rhetoric; his article offers empirical support for the idea that Gould's timing strategies create structural coherence, especially at the transitions.

Several articles by Christian Utz seek to induce architectural schema from the timing details of individual performances.[34] While these analyses take performances rather than scores as their point of departure, they are architecturally oriented. Utz focuses on how performers' decisions about basic tempi in multi-movement works imply a macro-level interpretation of structure. He distinguishes between "spatialized," "transformative," and "presentist" time.[35] Spatialized and transformative time correspond to my terms architectural and processual. Presentist time refers to the experience of meaningful musical moments whose diachronic position is undermined by discontinuities, as theorized in Karlheinz Stockhausen's concept of moment form. Utz cites Gould's extreme contrasts of tempi as memorable discontinuities that contribute to the listener's architectural understanding of the performance. My analysis will show how Gould's precise shaping of transitions creates a processual connection, even at those moments of greatest discontinuity.

The theoretical literature on proportional tempo displays a strong emphasis on architecture. David Epstein makes both historical and biological arguments for proportional tempi as a "preferred way, in terms of coherence and unity," of making music.[36] His historical arguments are predicated on the notion that a section of music has a prevailing tempo, a seemingly uncontroversial assumption that analyses of Gould's performances call into question. For Epstein, tempo modifications will "create dissynchrony across temporal modes," but will eventually "return into phase."[37] Final ritardandi and the length of silences between movements, both critical issues for Gould, are not addressed.[38]

33 Martens 2007.

34 Utz and Glaser (2020) treat Schoenberg's Op. 19, while Utz (2017) examines the "Goldberg Variations" with a particular focus on Gould's 1981 recording in the section on macrotiming.

35 Utz 2017, 7–8.

36 Epstein 1995, 155.

37 Ibid., 137.

38 Bruno Repp (1996, 595) discusses this is his review of *Shaping Time*: "[…] if an oscillatory process entrained to an ongoing tempo can indeed be maintained through a ritardando and a following pause, it should matter when exactly the next movement starts: Performers should want to start in phase with the ongoing oscillatory period, and listeners should prefer such an in-phase start to an out-of-phase start." Gould's timing decisions in the 1981 and 1955 "Goldberg" recordings suggest that when the following movement starts does have structural implications for the listeners' experience, though not because of phase synchrony.

With his focus on the periodicity of neurological systems, Epstein investigates a different question than Martens or Gould. As described above, Gould listened to the end of the previous variation to set the tempo of each movement; his goal was to create a connection between movements, maintaining listeners' focus in order to unify their impression of the macro-structure. For Epstein, proportional tempo is felt from the beginning to the end of a multi-movement work, as local beats continue at some rhythmic level the pulse of the previous section. He uses Gould's architectural comments in the interview with Page to support his argument for proportional tempo's preferred status, but he does not evaluate the recording empirically.[39]

Epstein's definition of proportional tempo mostly coincides with Gould's description of his process in the interviews with Page and Monsaingeon. For a proportional relationship to be perceptible, Epstein contends that it must reflect the simple, whole-number ratios 1:1, 1:2, 2:3, 3:4 or their inversions; his reason for limiting the proportions is that "proportionally related tempos involve phase synchrony," and in the case of "higher-number ratios, this time span will exceed the fundamental time frame within which […] the nervous system cognitively processes basic temporal units."[40] In the Page interview the most complicated ratio Gould describes is 2:3. Not intending a full explanation of his process, he gives few examples. Gould's tempo chart shows only power-of-two relationships. When he comments in the Monsaingeon film that he sought a "tempo relationship, I don't want to say just exactly 2, 4, 8, 16, 32, that kind of correspondence" he implies that the proportions 1:1 and 1:2 are more clearly audible than 2:3 and 3:4.[41] My analysis suggests that in at least one case Gould actively intended a proportion of 3:4 to be audible.

Studies of proportional tempo in the "Goldberg Variations" based in historical musicology offer some support for the architectural principles of Gould's approach. Siegele argues that Bach conceived the movements of the "Goldberg Variations" as fixed in duration. Each half – the *Aria* plus variations 1–15, and variations 16–30 plus the *Aria da capo* – should take forty-five minutes to perform; the time signature and figuration of each movement imply a tempo which is then converted into a duration.[42] These tempi are related proportionally, following a system derived from Michael Praetorius and Lorenz Christoph Mizler.[43] Though Siegele's theory that precise tempi indications are encoded in the score completely circumscribes the tempo decisions of individual performers, Utz points out that except for a few variations (3, 13, 18), this scheme is remarkably consistent with the tempi of a range of performers across the work's recorded history.[44]

Siegele's theory does not touch on the issue critical for Gould's execution: the joints between variations. His durational analysis of the "Goldberg Variations" implies that performers should not pause between movements, or that the silences between movements

39 Epstein 1995, 124–125.

40 Ibid., 101.

41 Monsaingeon 1981, 5:42.

42 Siegele 1962 and 2014.

43 In a more recent study of tempo in German Baroque music, Julia Dokter (2021) also treats Praetorius's *Syntagma musicum* as a foundational work but argues for a more flexible interpretation of its system. For example, her tempo plan for the *Art of Fugue* features incrementally slower metronome markings for the work's fifteen movements.

44 Utz 2017, 19. See also Majid Motavasseli's article in the present issue.

should not be considered part of the performance. Don Franklin considers proportional relationships between tempi of successive movements in Bach's music to be the norm; he argues that a fermata at the end of a movement indicates a break in the proportional continuity.[45] He notes that Bach places fermatas after eighteen of the thirty-two movements in the "Goldberg Variations," creating groups of variations related by proportional tempi. Franklin is unusual among theorists of proportional tempi in his concern for the transitions between movements. However, he does not argue that proportional relationships should be maintained through entire works, rather focusing on smaller groups of movements or sections of music that he terms "temporal units."[46]

Rink uses an architectural idea of proportional tempo to craft a performance of Brahms's *Fantasien* op. 116.[47] Rink's architecture is not derived from duration or phase fit, but from motivic correspondence between the pieces; he aims for motives that unify the set to be performed with equivalent durations, despite differences of notated value and tempo. Motivic relationships that can be highlighted by performance at proportional durations are taken by Epstein as score-based evidence that composers built proportional tempo relationships into their music.[48] Rink does not discuss local tempo modification, final ritardandi, or the silences between movements because prevailing tempo is the source of his architecture. This approach is the opposite of Gould's scheme, which aims to substitute a rhythmic structure in the absence of motivic relationships and is primarily concerned with the transitions between movements.

Method

For the following analysis I used Sonic Visualiser[49] to quantify Gould's rhythm in the 1981 and 1955 recordings of the "Goldberg Variations." I tapped along with the recordings, then adjusted the markers while listening at 25% playback speed. I then converted durations between markers into bpm tempo measurements based on the inter-onset interval between two markers.

For reasons discussed above, especially Martens's finding that Gould exerts greater control over listener's embodied responses at the joints between movements in the 1981 recording, my analysis focuses on the transitions between movements. Gould has three tools at his disposal to craft these joints: proportional tempo, rhythmic continuity, and segue.

Proportional tempo is defined by the relationship of prevailing tempi of discrete sections of music; following Epstein I admit the ratios of 1:1, 1:2, 2:3 and 3:4. Epstein employs the concept of the Weber fraction (a common ratio of the just noticeable difference between two stimuli) to justify using 5% as the limit of just-noticeable difference between tempi.[50] For example, tempi between 114 and 126 bpm can be considered equivalent to 120 bpm.

45 Franklin 2004.

46 Franklin 2020, 241.

47 Rink 1995.

48 Epstein 1995, 171.

49 See Cannam/Landone/Sandler 2010.

50 Epstein 1995, 66–67.

Rhythmic continuity is the beat-to-beat connection over the boundaries between sections. I judge it to be present when the final tempo of a movement – based usually on the penultimate beat because the releases of the final notes are usually only rhythmically significant in the case of a segue – matches the opening tempo of the following movement at a 1:1, 2:1 or 3:1 ratio. I exclude ratios of 2:3 and 3:4 because I do not believe they are audible; psychological research to justify this position does not yet exist.

Segue is the avoidance of a pause between two movements. I judge segue to be present when there is no silence between movements, or when the silence is less than one beat in length, based on the final tempo of the preceding movement or the tempo implied by the continuation of a final *ritardando* one beat past the notated end of the movement. The silences between movements in studio recordings are often decided by producers rather than artists. However, Gould's unique process in the recording studio, documented in the outtakes of Monsaingeon's film and described by Forfia, specifically defined how the joints between movements should sound.[51] After each variation, Gould would define the gap by recording the first few measures of the following movement. Those measures, never intended to be included in the final product, served as a placeholder for use during the editing process. The amount of time between movements is consistent between the original LP edition and the CD reissue that I used for analysis.

In the Page interview, Gould hopes that "absolutely nobody actually notices what's really going on"[52] as he crafts a structure based on tempo. The following analysis relies on many detailed observations, distinctions that are challenging for the average listener to register. The standard of relevance should be whether these timing effects were perceptible to Gould, and thus meaningful to his working process.

Large-Scale Tempo Shapes

Subtle but measurable slowing across large sections of music or entire movements is a common feature of Gould's performance style, evident in many of his recordings including both versions of the "Goldberg Variations." Large-scale slowing can be observed independently of final ritardandi. A linear model often fits the data well. Table 1 shows the prevalence of large-scale slowing across individual movements in Gould's two "Goldberg" recordings. Percent slowing is calculated as the difference between a linear model's predicted initial and final tempi, divided by predicted initial tempo ($p < 0.05$ in all cases).[53] To define a final *ritardando*, I identified the last inflection point in the tempo data for each movement, i.e., where acceleration turns to final deceleration at the end of the movement. I then removed the data following that point, up to a maximum of two measures in movements lasting thirty-two measures or one measure in movements lasting sixteen measures.

51 Forfia 1995, 37.

52 Page 1982, Track 6, 1:10.

53 A linear model is the equation of a line of best fit for each movement's tempo data. The predicted values I used to calculate percent slowing are not actual data points but the equation's value at the first and last beat of each movement. This method is not universally applicable but suits Gould's individual style. Unlike many performers, Gould rarely starts a phrase or movement with an *accelerando*. His tempo shapes are usually subtle and consistently applied across long time spans.

	slowing > 10%	slowing 5–10%	final rit. removed, slowing > 10%	final rit. removed, 5–10%
1955	17	8	12	9
1981	8	9	5	6

Table 1: Number of movements displaying large-scale slowing in Gould's 1955 and 1981 recordings of the "Goldberg Variations"

Figures 2 and 3 exemplify Gould's tempo shaping across whole movements. Tempo data is plotted as a series of connected points; a linear regression line is superimposed. The texture of variation 7 suggests a *gigue*, though Gould plays the movement rather slowly in both recordings. His tempo modulates by 17% in 1955 from about ♩. = 65 to 54 bpm, and by 19% in 1981, from ♩. = 58 to 47 bpm. The higher r^2 value combined with the flatter slope of the line is indicative of Gould's more austere *rubato* in the 1981 recording.

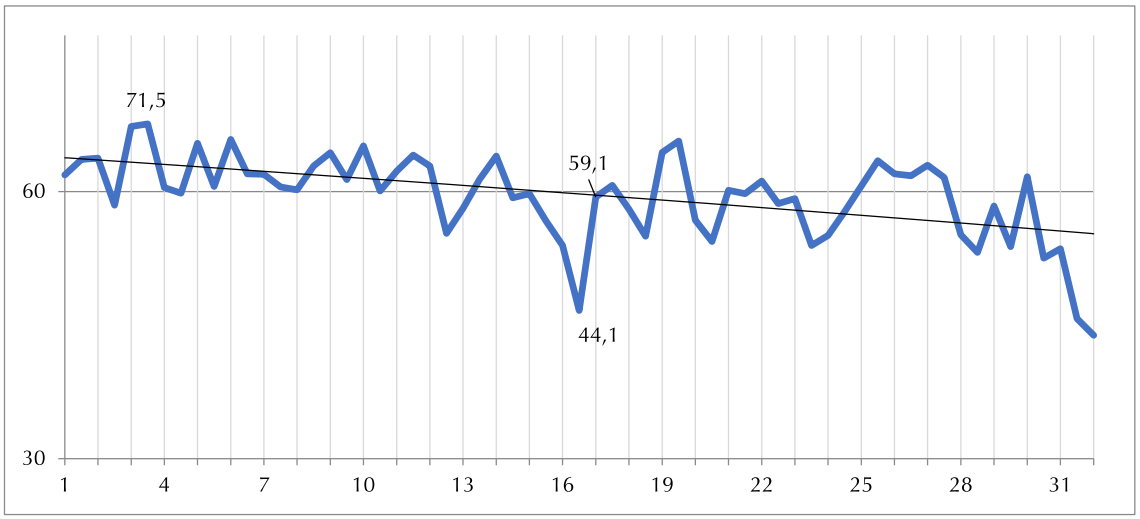


Figure 2: Bach, "Goldberg Variations," variation 7 (6/8); Gould's 1955 recording, tempo chart, ♩.-beat ($y = -0.19x + 65.9$; $r^2 = 0.30$)

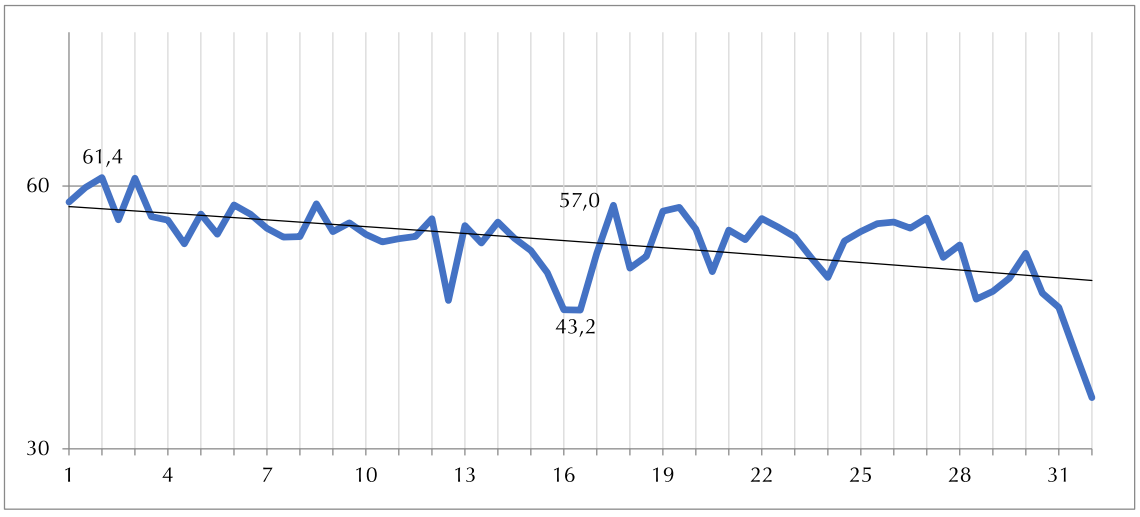


Figure 3: Bach, "Goldberg Variations," variation 7 (6/8); Gould's 1981 recording, tempo chart, ♩.-beat ($y = -0.16x + 57.2$; $r^2 = 0.35$)

That this kind of processual tempo change is common and yet has almost completely evaded comment is suggestive.[54] Processual slowing can be difficult to perceive. Alternatively, the notion of a basic tempo about which expressive deviations occur may be so ingrained in the way recent writers and performers discuss music that Hopkins and Bazzana avoided commenting on Gould's large-scale shapes even when they were relatively obvious. Investigating the problem of determining basic tempo in expressive performances, Bruno Repp states "It might be argued that such performances do not have a basic tempo. This objection can be dismissed, however, because even highly expressive pieces are commonly preceded by metronome indications in the score."[55] Cook criticizes the notion of a basic tempo as the "product of aesthetic ideology rather than of how performers actually played."[56] Cook is referring to pianists on the earliest recordings, emphasizing pieces in which texture changes and generic references motivate pianists to express different characters via different tempi or tempo shapes. Gould is much more measured. His largest tempo modulations within a single movement in the 1981 recording are in variations 7 and 13: 19% and 21%. Part of the reason they are not notated in Hopkins's transcription of Gould's 1981 performance must be because no conventional notation exists for tempo changes of this sort. Furthermore, Gould's discussion with Page suggests these slowdowns were not meant to be perceived as tempo modifications per se. I argue that their purpose is to create structural coherence for long passages of music.

Audio Examples 1 to 4 are some of the most pronounced examples of Gould's large-scale slowdowns in the 1955 and 1981 recordings, paired with a transformed version that keeps the tempo more constant. In 1955 Gould played variation 20 (3/4, Audio Ex. 1) exceedingly quickly, but with a 20% slowdown across forty-five seconds. Beats were marked at a quarter note pulse. Again, a linear model fits the data very well, as shown in Figure 4 ($r^2 = .46$, $p < .001$). Audio Example 2 is the same movement with the linear tempo change removed.[57] In Audio Example 1, based on the trendline, Gould's initial tempo is 144.8 bpm, slowing to 114.1 bpm. In Audio Example 2 the large-scale tempo shape has been removed so that the trendline is flat at 129.5 bpm. Listeners' tendency to perceive rhythmic regularity in irregular patterns is well established in the psychological literature.[58] My ears struggle to interpret the difference in terms of tempo between the two Audio Examples, though the end of Audio Example 2 sounds oddly fast. The transformed example generally sounds more monotonous, while the original is lighter. In each reprise of the original version, I feel as though I am floating through the second half (mm. 9–16 and 25–32) before being gently set down.

54 Fabian (2003, 122–123) notes gradual slowing in the *Aria* and a slower tempo in the second half of variation 25.

55 Repp 1994, 158.

56 Cook 2013, 84.

57 To create Audio Examples 2 and 4, I used the "Sliding Stretch" effect in the free software program Audacity. The initial tempo change was set to −½ of the effect size as shown by the linear model, the final tempo change was set to +½ of the effect size. Thus the large-scale slowing is removed while the average tempo, and thus the total duration compared to the original versions, remain unchanged.

58 See for example Large/Palmer 2002 and Repp 1992.

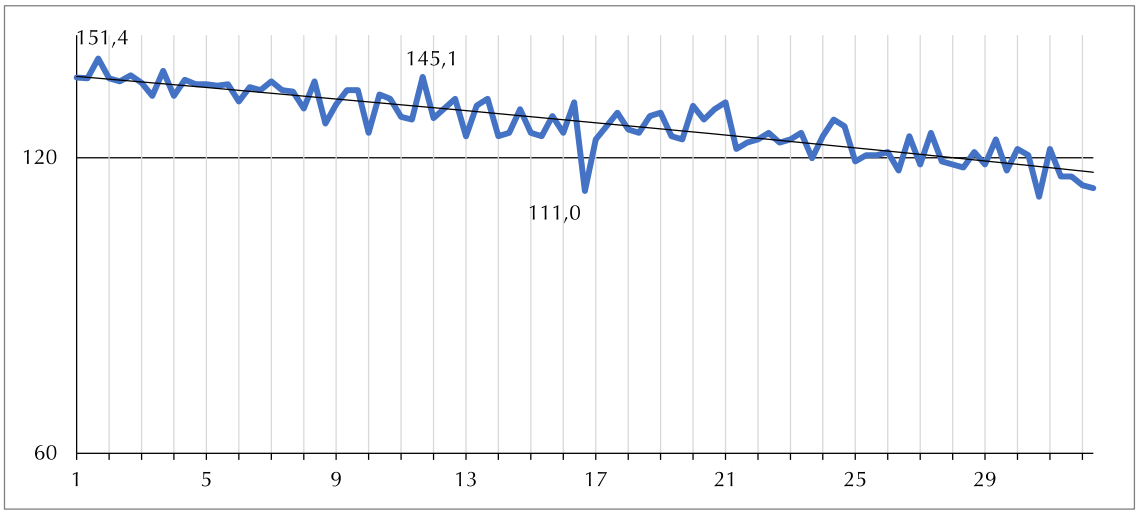


Figure 4: Bach, "Goldberg Variations," variation 20 (3/4); Gould's 1955 recording; tempo chart, 𝅗𝅥-beat ($y = -0.31x + 146$; $r^2 = 0.77$)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Audio01.mp3

Audio Example 1: Bach, "Goldberg Variations," variation 20 (Glenn Gould, *The Goldberg Variations: The Complete Unreleased Recording Sessions June 1955*, Sony Classical CD 88843014882, this compilation ℗&© 2017, originally released 1955, CD 7, Track 21)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Audio02.mp3

Audio Example 2: Bach, "Goldberg Variations," variation 20, transformed (Glenn Gould, *The Goldberg Variations: The Complete Unreleased Recording Sessions June 1955*, Sony Classical CD 88843014882, this compilation ℗&© 2017, originally released 1955, CD 7, Track 21; modified)

Audio Examples 3 and 4 are the first half of variation 16 (𝅝), the French Overture, in the 1981 recording. Once more the linear model fits well (Fig. 5: $r^2 = 0.45$, $p < .001$). The effect size is large: 27.3% slowing across sixty-eight seconds (62.6 bpm at the beginning to 45.5 bpm at the end). Beats were marked at a quarter note pulse. In Audio Example 4, Gould's linear tempo shape has been removed so that the recording proceeds at about 54 bpm throughout. For me, the large-scale slowdown creates greater dynamism, a feeling of motion that I identify as a sense of musical structure. I feel as though I am being carried through the piece; I sense the origin, intermediate and final destinations, organizing my listening experience. In Audio Examples 1 and 3, Gould's processual slowing activates in me a "mode of embodiment" that forces my perceptual participation in a large-scale gesture.[59] Obviously, the transformed examples are artificial; a pianist's tempo is not independent of articulation, dynamics, and micro-level *rubato*. In addition, the tempo transformation results in some nuances that are inconsistent with Gould's style, most notably the slowed-down speed of the quickest notes at the beginning of variation 16. Nevertheless, the comparison shows how a large tempo shape might evade verbal description while still being meaningful to listeners' perception of the music. As with many other nuances of musical performance, listeners can feel the effects without being able to describe precisely their causes.

59 Robb 2015.

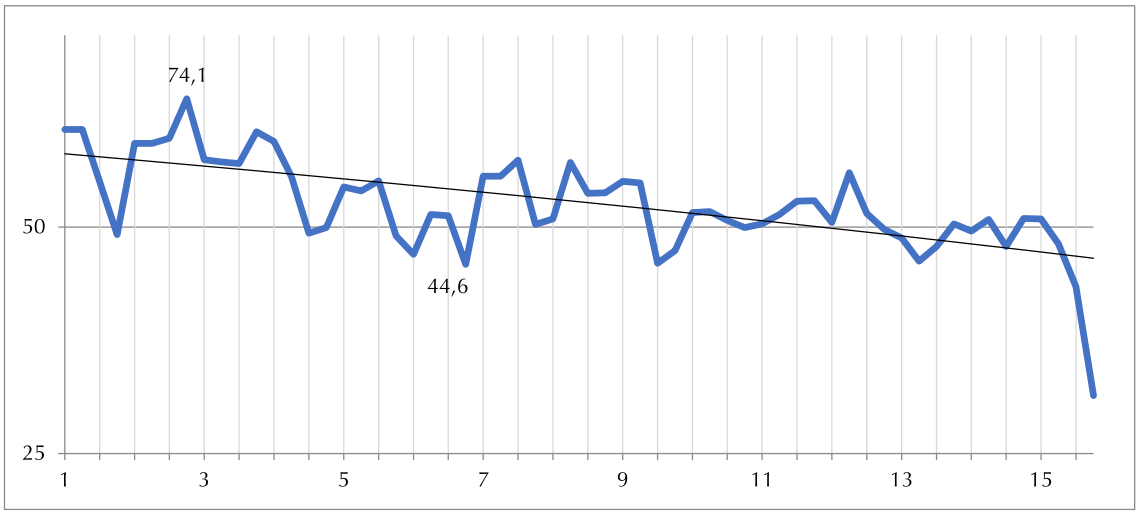


Figure 5: Bach, "Goldberg Variations," variation 16, first half (𝅝); Gould's 1981 recording; tempo chart, ♩-beat (y = –0.29x + 63.2; r^2 = 0.45)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Audio03.mp3

Audio Example 3: Bach, "Goldberg Variations," variation 16, mm. 1–16 (Glenn Gould, *Bach: The Goldberg Variations*, CBS Masterworks CD MK 37779, ℗&© 1982, Track 17, 0:00–1:08)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Audio04.mp3

Audio Example 4: Bach, "Goldberg Variations," variation 16 (transformed), mm. 1–16 (Glenn Gould, *Bach: The Goldberg Variations*, CBS Masterworks CD MK 37779, ℗&© 1982, Track 17, 0:00–1:08; modified)

Most commentators have noted a relative reduction in tempo modification in Gould's later recordings. Dale Innes perceives that Gould's "tempos became more uniform later in his career, after he had left the concert stage," and that "there is very little variability of tempo within each variation" in the 1981 Goldberg recording.[60] Bazzana argues that Gould's later style shows "greater discrimination in the application of local rhythmic inflection."[61] In his biography of Gould, Bazzana describes the later "Goldberg" recording as "considerably more calculated in terms of phrasing, balance, expressive nuance and ornamentation."[62] For John Butt, Gould's 1981 "Goldberg" recording "conforms like no other to what many see as the worst aspect of HIP, a musical high modernism that presents much of the music in a mechanical, equally detached and measured way."[63] Hopkins, on the contrary, argues that "Gould introduced rubato in various instances in the 1981 recording, certainly more than in the 1955 recording."[64] My tempo measurements suggest that the 1955 recording displays more *rubato*; the average coefficient of variation (CV) or relative standard deviation for the thirty-two movements is 8.2% in 1955 vs. 5.9% in 1981 (discounting final ritardandi, the average CV is 7.1% in 1955 and 5.2%

60 Innes 1996, 70.

61 Bazzana 1997, 172.

62 Bazzana 2004, 453.

63 Butt 1999, 185.

64 Hopkins 2017, 16.

in 1981).[65] Hopkins's statement shows the division between measurement and perception of music in performance. In preparing an edition based on Gould's performance, he may have been influenced by the question of notation, pondering what extent of tempo deviation demands inclusion in the score. The drier, more pointillistic sound quality of the 1981 recording may also make some instances of *rubato* more obvious.

In the 1981 recording, Gould's large-scale slowing, more restrained *rubato*, and attention to rhythmic continuity at the joints between movements create a striking effect: tempo shapes that span multiple variations. In these multi-variation tempo shapes, proportional tempo relationships are effected through processual tempo changes. From the architectural point of view, comparing the beginnings of movements, the tempi of these movements are not proportional under Epstein's definition.[66] In total, ten out of thirty-one joints in Gould's 1981 recording feature a tempo shape that creates proportionality.

The first instance of tempo shaping across variations in the 1981 recording provides a simple example (Fig. 6, Audio Ex. 5). The initial tempo of variation 5 (3/4) is ♩ = 164 bpm, which is not proportional at a 2:1 ratio with the initial tempo of variation 6 (3/8), ♩. = 75 bpm, because the 9% difference exceeds the 5% limit defined by Epstein (see chapter *Method* above). Initial tempi are here measured as the average across the first two measures of each variation. However, the second half of variation 5 displays significant slowing irrespective of the final *ritardando*. Figure 6 shows Gould's tempo at the transition between variations 5 and 6, with the tempo of variation 5 measured at the half-note level. The first half of variation 6 continues the slowing from the second half of variation 5. This joint lacks both rhythmic continuity and segue. Proportional tempo is the only unifying force at work here, and it emerges from Gould's processual tempo change.

Though Gould's notebook page and his comments in the Page interview suggest he constructed the transitions based on the audible correspondence of surface-level note values, his precision at the joint between variations 11 and 12 implies a sensitivity to less-audible proportional relationships (Audio Ex. 6). In variation 11 (12/16) Gould slows the tempo from an average of ♪. = 147 bpm in the first two measures to about 140 bpm before the final *ritardando*; in variation 12 (3/4) Gould slows from an average of ♩ = 91 in the first two measures to 89 bpm before the final *ritardando*. The proportional tempo relationship between variations 11 and 12 depends on those slowdowns. The initial tempi are not proportional – 147:91 bpm. But the final tempo of variation 11, discounting the *ritardando*, fits proportionally with the initial tempo of variation 12 – 140:91 bpm, or 3:2 (2.5% deviation from the exact value 140:93.33 bpm). Figure 7 illustrates the joint. Note that the tempo for variation 11 is a proportional transformation of the data; the hypothetical note value charted is 1.5 times the dotted eighth, that defines the tactus, or 4.5 sixteenth notes.[67]

65 Standard deviation is a measure of a data set's dispersion around the mean. Relative standard deviation expresses this dispersion as a percentage of the mean. In this case, the relative measure allows meaningful comparison of pieces with slow or fast average tempi.

66 Note that Epstein's definition has been criticized as too broad, particularly for its adoption of 5% as the limit of just-noticeable difference (see chapter *Method* above). See Repp 1996, Pople 1997, and Adlington 1997.

67 To transform the tempo of variation 11 by a 3:2 ratio while maintaining beat-to-beat equality with the data from variation 12 on the x-axis time scale, I started with the set of every third dotted-eighth beat (initial tempo of about 50 bpm) and then subdivided those beats in two (initial tempo of about 100 bpm).

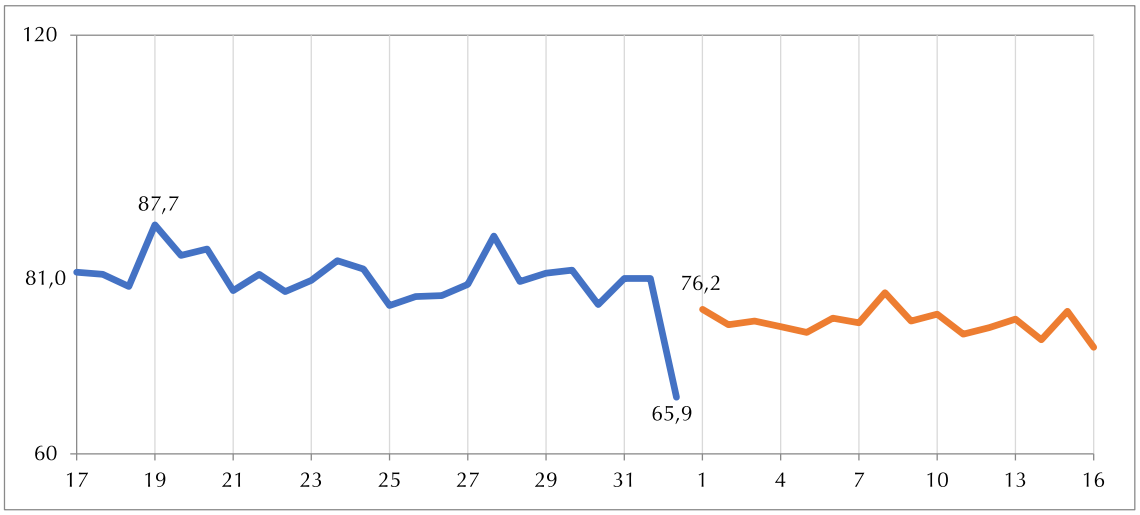


Figure 6: Bach, "Goldberg Variations," variation 5 (3/4), second half, through variation 6 (3/8), first half; Gould's 1981 recording; tempo chart, 𝅗𝅥-beat (variation 5), ♩-beat (variation 6) (y = –0.25x + 83.0; r^2 = 0.50)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Audio05.mp3

Audio Example 5: Bach, "Goldberg Variations," variation 5, mm. 17–32 and variation 6, mm. 1–16 (Glenn Gould, *Bach: The Goldberg Variations*, CBS Masterworks CD MK 37779, ℗&© 1982, Track 6, 0:17–0:37 and Track 7, 0:00–0:13)

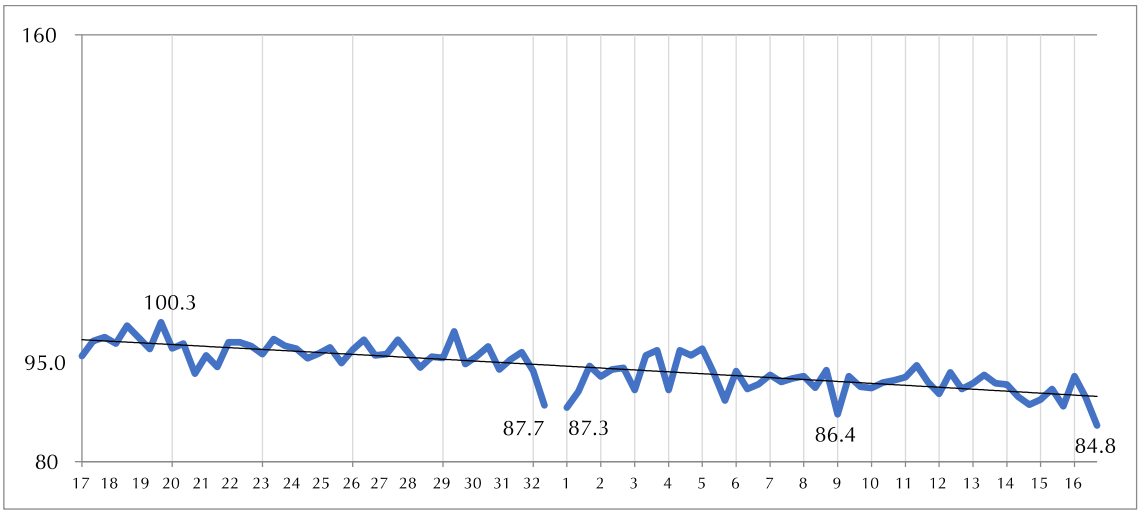


Figure 7: Bach, "Goldberg Variations," variation 11 (12/16), second half, through variation 12 (3/4), first half; Gould's 1981 recording; tempo chart, 𝅘𝅥𝅯-beat x 4.5 (variation 11), ♩-beat (variation 12) (y = –0.095x + 97.6; r^2 = 0.60)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Audio06.mp3

Audio Example 6: Bach, "Goldberg Variations," variation 11, mm. 17–32 and variation 12, mm. 1–16 (Glenn Gould, *Bach: The Goldberg Variations*, CBS Masterworks CD MK 37779, ℗&© 1982, Track 12, 0:26–0:53 and Track 13, 0:00–0:31)

Figure 7 implies rhythmic continuity between the last beat of variation 11 and the first beat of variation 12; that continuity is not audible because the plotted pulse rate for variation 11 is not audible at the surface level. The 4.5 sixteenth-note pulse in Figure 7 also means that the rhythmic continuity implied between the last beat of variation 11 and the first beat of variation 12 is not audible. However, Gould could easily have slowed a bit

more at the end of variation 11, or started variation 12 closer to the prevailing tempo, to match either the variation 11's dotted eighth to variation 12's quarter or the sixteenth to the sixteenth across the break. Hopkins claims that the sixteenth-note pulse at the end of variation 11 matches the sixteenth-note pulse at the beginning of variation 12.[68] I believe he is responding to the proportional tempo relationship. Gould plays the last three sixteenths of variation 11 (m. 32.3) at a rate of 0.2 seconds per note, but begins variation 12 (m. 1.1) at a rate of 0.175 seconds per note; this deviation of 12.5% is too great for the passage to be considered rhythmically continuous. At 0.73 seconds long, the intermediate pause feels like a continuation of the final *ritardando* in variation 11, and nearly matches the first beat of variation 11 (0.7 seconds). As noted above, these intermediate pauses were defined by Gould during the recording process. Gould binds the two variations together with a large-scale tempo shape and a segue. The sense of proportional tempo between variations 11 and 12 depends on the tempo shape. To my ear, Gould achieves a clear and satisfying change of character for the beginning of variation 12 without sacrificing the continuity provided by a proportional tempo relationship.

The connection between variations 12 and 13 shows an even more dramatic example of proportional tempo dependent on large-scale tempo shape (Fig. 8, Audio Ex. 7). Figure 8 illustrates the joint. Gould avoids rhythmic continuity and segue; with 2.6 seconds of silence between the sharp release of the last note of variation 12 and the initial attack of variation 13, the gap is one of the longest in the audio recording. In the video version, Gould's timing of this transition is almost identical to the audio recording; he can be seen conducting an upbeat before he begins variation 13. This upbeat is in the opening tempo of variation 13. Perhaps Gould is remembering the tempo of variation 12 before the final *ritardando*. Proportional tempo is the only force binding these two variations together, and this proportionality again depends on large-scale slowing. The initial tempi of 93 (quarter beat of variation 12, 3/4) and 85 bpm (eighth-note beat of variation 13, 3/4) are not within the 5% margin of just-noticeable difference (deviation 9.4%), and the prevailing tempo of variation 13 is even slower.

Gould's pronounced slowing in the first half of variation 13 might appear to be a compromise, seeking to make a smooth tempo connection with the preceding variation. But Gould's tempo shapes in the 1955 and 1981 recordings are remarkably consistent, as shown in Figure 9. While Gould in his 1981 recording uses small-scale ritardandi and accelerandi that were not present in the 1955 recording to create rhythmic continuity between variations, he never employs a large-scale slowdown unless it had already been conceived in the 1955 recording. The presence of tempo shapes across the joints between movements in the 1981 Goldberg recording is a consequence of Gould's efforts to fit the beginning of each movement to the end of the preceding movement, avoiding an exaggerated impression of finality at the end of each movement. The basic consistency between the two recordings suggests that Gould did not consciously manipulate large-scale tempo shapes within variations to create continuity in the 1981 recording. For Gould, therefore, increased coherence in the 1981 recording is primarily a function of what happens at the transitions between movements.

68 Hopkins 2017, 83–84.

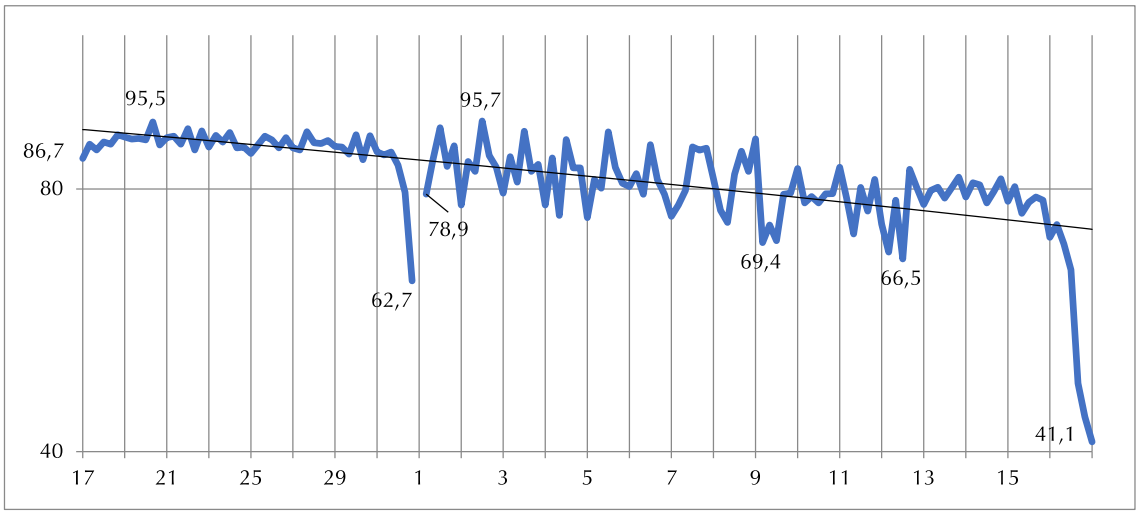


Figure 8: Bach, "Goldberg Variations," variation 12 (3/4), second half, through variation 13 (3/4), first half; Gould's 1981 recording; tempo chart, ♩-beat (variation 12), ♪-beat (variation 13) ($y = -0.15x + 93.7$; $r^2 = 0.49$)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Audio07.mp3

Audio Example 7: Bach, "Goldberg Variations," variation 12, mm. 17–32 and variation 13, mm. 1–16 (Glenn Gould, *Bach: The Goldberg Variations*, CBS Masterworks CD MK 37779, ℗&© 1982, Track 13, 1:03–1:38 and Track 14, 0:00–1:13)

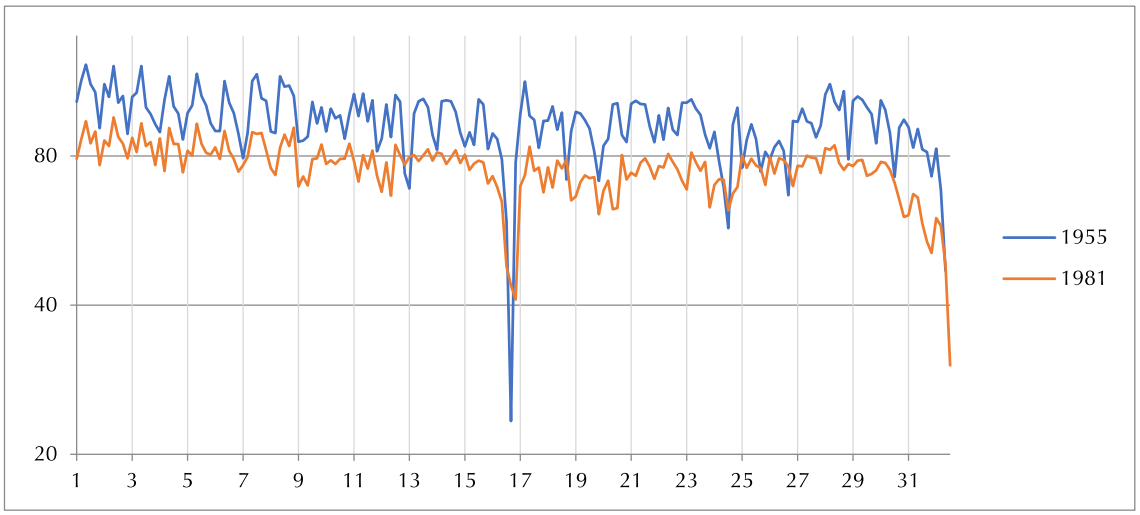


Figure 9: Bach, "Goldberg Variations," variation 13 (3/4); Gould's 1955 and 1981 recordings; tempo chart (♪-beat)

Gould's tempo shapes are integral to his concept of the individual variations in which they occur; they are not compromises that facilitate proportional relationships at the macro level. As observed above in variation 13, some of Gould's more extreme tempo shapes might seem to be motivated by a desire to match tempi at the joints between movements. In variation 15 Gould slows from ♪ = 48 bpm at the opening to 35 bpm at the end of the first half; in the repeat of the first half and in the second half Gould's tempo centers around 40 bpm. Variation 16 exhibits a similar shape, with large-scale slowing in the first half followed by a more consistent tempo in the second half. But like variation 13, Gould's tempo shapes in variations 15 and 16 in the 1955 and 1981 recordings are similar; slowing in the first half was part of his concept of the piece irrespective of his

desire to effect global continuity. Where tempo shapes diverge between the two recordings, Gould employed a more consistent pulse with less *rubato* and less large-scale slowing in 1981. In this later recording, Gould actively manipulates the perception of continuity through his choice of tempi and careful timing of transitions. Large-scale tempo shaping within variations is a feature of his style throughout his career, not something he added or increased in the 1981 "Goldberg Variations" recording.

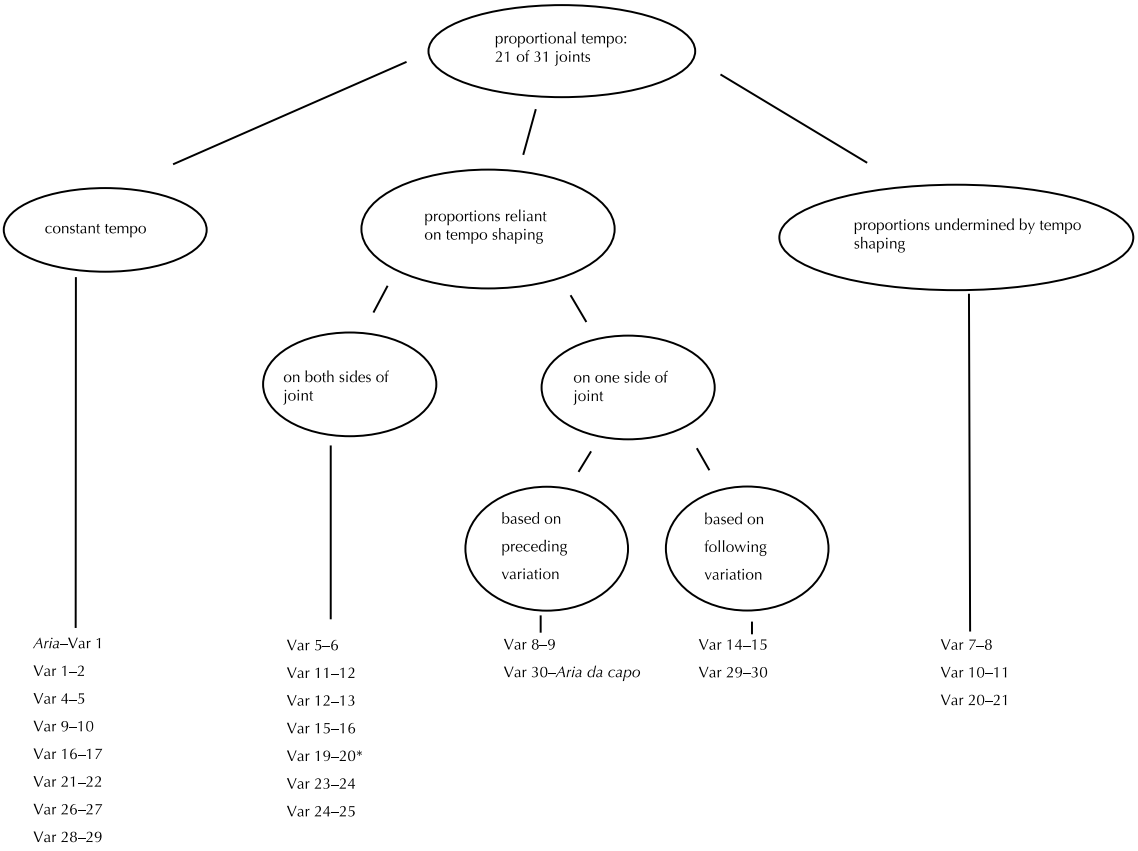


Figure 10: Typology of proportional tempo relationships dependent on tempo shaping in Gould's 1981 "Goldberg Variations"

Figure 10 categorizes Gould's use of proportional tempo and tempo shaping in the 1981 recording. The asterisk marks the special case of variations 19–20, in which the tempo shape is clearly perceptible but does not create proportionality. In the other ten cases involving tempo shapes, proportionality depends on the tempo shape; initial tempi of the paired variations are not proportional or, in the case of a tempo shape in the following variation, the final tempo is not proportional to the main tempo of the preceding variation. For example, in variations 14–15 (Fig. 11) and 29–30 a tempo shape in the following variation pushes both the final and average tempi out of proportion with the preceding variation's constant tempo. Only three joints feature a proportional relationship between initial tempi that is undermined by a tempo shape. The transition between variations 7 and 8 features a segue and a particularly strong use of rhythmic continuity. In the penultimate beat of variation 7 (6/8), the eighth notes at 110 bpm equal variation 8's (3/4) quarter note pulse; the implied eighth notes of the final beat of variation 7 at 76 bpm equal the following dotted quarter pulse, accentuated by Gould's left hand (Audio Ex. 8). Proportional tempo is not the main force responsible for continuity at the joint.

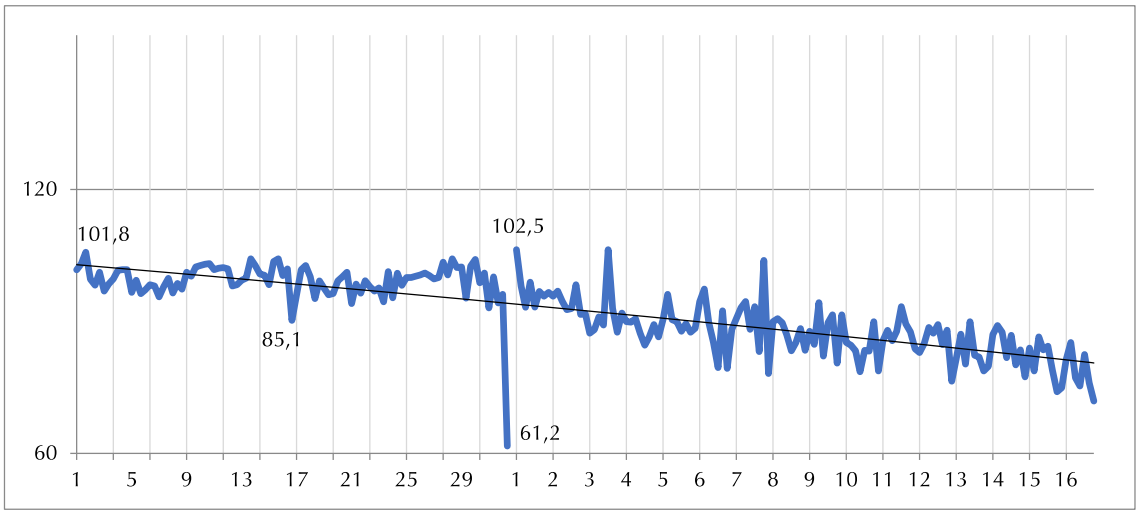


Figure 11: Bach, "Goldberg Variations," variations 14 (3/4) and 15 (2/4, first half); Gould's 1981 recording; tempo chart ♩-beat (variation 14), ♪-beat (variation 15)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Audio08.mp3

Audio Example 8: Bach, "Goldberg Variations," variation 7, mm. 30–32 and variation 8, mm. 1–8 (Glenn Gould, *Bach: The Goldberg Variations*, CBS Masterworks CD MK 37779, ℗&© 1982, Track 8, 1:07–1:16 and Track 9, 0:00–0:13)

Variations 10 and 20 have weak tempo shapes – less than 5% – that cause their final tempi to just miss proportionality with the initial tempi of variations 11 and 21. None of the three cases in which tempo shape undermines proportionality is strong evidence for the architecture view of proportional tempo. Under Epstein's phase-fit view, only eight pairs of movements feature proportional tempo relationships. For me as a listener, proportional tempo is audible in far more than a quarter of the cycle.

Gould's tempo shape for variations 19 and 20 deserves special comment, as variation 19 is the only movement in which Gould employs large-scale acceleration (Fig. 12, Audio Ex. 9). In Figure 12, tempo values for variation 19 are proportionally transformed. Variation 19 starts at ♪ = 90 bpm, proportional to variation 20 (♩ = 120 bpm) at a 3:4 ratio. Proportionality of tempo is undercut by subtle acceleration through variation 19: the initial tempo (89 bpm in the first two measures), rather than the final tempo (93 bpm in the last measure), of variation 19 is a better fit with the initial tempo of variation 20 (120 bpm) though both are within the 5% limit. The acceleration through variation 19 creates a sense of expectation. Instead of rewarding that expectation with the smoothest, most logical tempo to start variation 20 (♩ = 94, perhaps) Gould chooses a tempo proportional to a 3:4 ratio to effect a sudden burst of energy while maintaining continuity. Using variations 19–20 as an example, Bazzana notes that Gould can "'trick' the listener into perceiving a sense of tempo continuity where, mathematically, there in fact is none."[69] My view is that Bazzana's ears are correct: Gould creates a feeling of proportionality. The mathematical logic that underpins the continuity is only clear through precise data.

69 Bazzana 1997, 196.

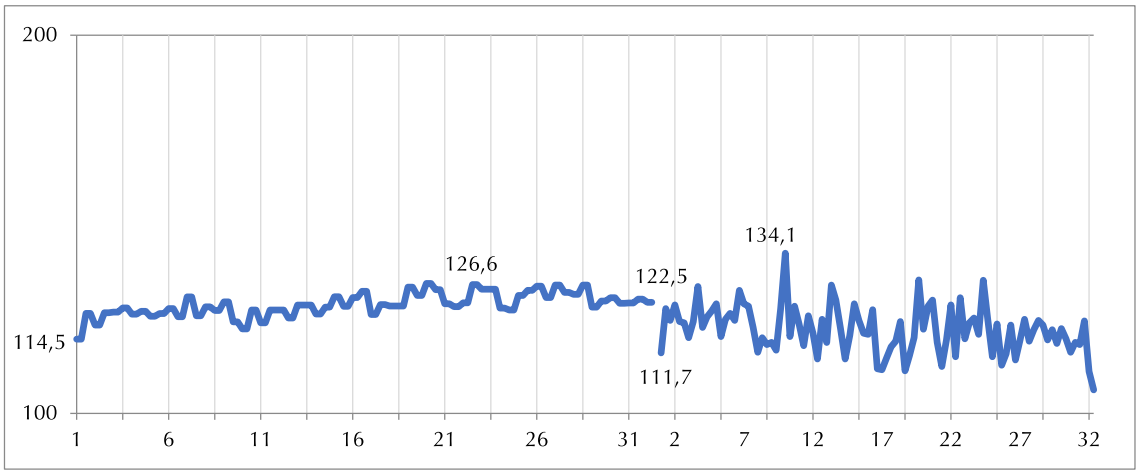


Figure 12: Bach, "Goldberg Variations," variations 19 (3/8) and 20 (3/4); Gould's 1981 recording; tempo chart, 𝅘𝅥𝅯-beat x 1.5 (variation 19), 𝅗𝅥-beat (variation 20)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Audio09.mp3

Audio Example 9: Bach, "Goldberg Variations," variation 19 and variation 20, mm. 1–16 (Glenn Gould, *Bach: The Goldberg Variations*, CBS Masterworks CD MK 37779, ℗&© 1982, Track 20 and Track 21, 0:00–0:24)

Gould heard tempo shaping as a structural force. He avoided utilizing his entire arsenal of techniques for creating continuity at the same joint. Proportional tempo, rhythmic continuity, and segue occur at the same joint only ten times. Usually these joints do not involve a tempo shape; the exceptions are variations 7–8 and variations 19–20. In both of these cases, described in detail above, the tempo shape undermines the sense of proportional tempo. When Gould uses rhythmic continuity and proportional tempo dependent on tempo shaping at the same time, he balances those forces with a long pause, for example in the transitions between variations 23–24 and 24–25. Four cases show proportional tempo dependent on a tempo shape in the absence of segue and rhythmic continuity. These examples – transitions between variations 5–6, 12–13, 14–15, and 15–16 – are a strong point against the architectural idea of proportional tempo as a structuring force, as proportional tempo dependent on shape is the only binding agent at these transitions. Furthermore, the transitions between variations 12–13, 14–15, and 15–16 feature some of the most striking changes of character in the cycle. For Gould, the tempo shape seems to be the preferred way to create continuity between diverse materials. For Utz the extreme tempo contrasts between variations 4–5, 7–8, 13–15, 20–22, and 24–26 effect discontinuity, enhancing the listener's sense of "spatialized" or architectural time.[70] Of these variations 7–8, 14–15, and 24–25 feature proportional tempi dependent on tempo shaping, while variations 4–5 and 20–22 feature proportional constant tempi to balance the discontinuity.

Gould often uses a tempo shape in the absence of rhythmic continuity. The tempo shapes across the boundaries between movements are not a function of beat-to-beat manipulation. The prevailing tempo upon which Gould based his proportional plan, the axis about which he performed *accelerando*, *ritardando*, and various kinds of *rubato*, is a slant

70 Utz 2017, 17–18.

rather than a constant level. The joints that show tempo shaping without rhythmic continuity are variations 5–6, 10–13, 14–16, and variation 30 into the *Aria da capo*. In all these cases, Gould avoided an easy way to achieve greater structural unity through rhythmic continuity. Contrast of character and local closure through a pronounced *ritardando* here seem to have been more important than maximal continuity.

Gould's interview with Page gives no indication that he was aware of these large-scale tempo changes within variations. He describes a tempo equivalence between the beginning of variation 16 and the fugal second half of that variation.[71] This equivalence is supported by the data: the overture's opening sixteenth equals the fughetta's eighth note; more relevant, however, is the rhythmic continuity between the end of the first and the beginning of the second half. The prevailing tempo at the end of the overture section does not match the tempo of the fughetta. On the contrary, Gould's description of the joint between variations 16 (3/8) and 17 (3/4) is accurate; the tempo is unusually stable in variation 17 and the second half of variation 16.

In the interview, Gould claims an equivalence between the quarter note of variation 17 (3/4) and the half note of variation 18 (𝄵) without referring to specific passages in either variation. In fact, the continuity between these variations is based on the *ritardando* at the end of variation 17. The initial tempi are ♩ = 109 bpm in variation 17 and 𝅗𝅥 = 95 bpm in variation 18 which is not a proportional relationship. Gould forges this kind of connection – with rhythmic continuity and segue, but no proportional tempo relationship – at five joints between movements. The fact that Gould chose this joint as one of only a few examples of his proportional tempo system illustrates a divergence between his theoretical and practical approaches. There is no reason to believe Gould was being disingenuous in the interview, but the evidence of his performance shows that he chose his tempi based on his experience of playing and listening to music rather than on any intellectual idea of tempo proportion. In fact, his verbal descriptions are sometimes misleading.

Continuity as an Expectation

Clearly Gould did not seek the greatest possible continuity at every joint between movements in his 1981 "Goldberg" recording. In shaping the transitions, Gould balances the demands of characterization, local closure, and global continuity. When Gould pauses between variations, especially for durations that cannot be construed as beats continuing the preceding or anticipating the following tempo, this must be regarded as a deliberate decision to weaken the continuity between variations. The same logic applies to rhythmic continuity, which can always be achieved given a sufficient tolerance for final slowing or initial acceleration. Even the absence of a proportional tempo relationship between successive variations must be regarded as deliberate, especially considering Gould's desire for a "constant rhythmic reference point." Mathematically, the chance of finding a proportional tempo relationship given Epstein's ratios, a 5% tolerance of difference, and randomly selected tempi is 43%. Factoring in Gould's ability to change tempo processually, conservatively estimated as up to 10% slowing, that probability increases to 77%. Gould

71 Page 1982, Track 4, 5:05.

uses proportional tempo and rhythmic continuity as an expectation to be contradicted for expressive purposes.

In the film version of the 1981 "Goldberg Variations," Gould's body language and conducting provide evidence for his interpretation of the pauses between variations. He never conducts more than one beat, and that beat is always an upbeat in the tempo of the following variation. Sometimes his sharp release of the last note of a variation marks a temporal division. However, Gould never articulates the silences between variations in a way that suggests strict rhythmic continuity. In several places in the film and record versions, the silence between movements is easily divided into a series of beats that continue the pulse from the end of one variation into the beginning of the next. However, this does not seem to have been Gould's intention based on his body movements in the film: in Video Example 1, Gould conducts one beat in a pause which clearly accommodates three beats of the final tempo of variation 12. Many variations start directly after the preceding variation (segue), but Gould always delays slightly before the new first beat – despite the fact that the delay weakens rhythmic continuity.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Video01.mp4

Video Example 1: Bach, "Goldberg Variations," variation 12 (mm. 17–32) and variation 13 (mm. 1–8) (Bruno Monsaingeon / Glenn Gould, *The Goldberg Variations* [*Glenn Gould Plays Bach*], Sony Classical DVD 88691975049 03, 1:56–3:00)

The first transition on the audio recording illustrates how Gould balances variety and continuity (Audio Ex. 10). Hopkins surmises that Gould referred to this transition when he described tempo "modifications which take their cue from ritards at the end of the preceding variation" in the Page interview.[72] The *ritardando* that ends the *Aria* is steep and long; it perfectly matches the beginning of variation 1 through rhythmic continuity. The transition sounds like an extremely deliberate tempo modulation. Gould may have considered the tempo of variation 1 to be proportionally unrelated to the tempo of the *Aria*. Certainly his rhetoric privileged audible matching of note values, though a proportional relationship may have subconsciously guided his tempo choice. The first half of the *Aria* shows strong tempo shaping, while the second half is steadier. Given the amount of tempo modification in the *Aria*, the constant-tempo stretch in the second half between measures 26 and 29 at ♪ = 65 bpm is the best estimate of a prevailing tempo. Variation 1 is the most metronomic of the set, at ♩ = 83 bpm, creating a 3:4 proportion (4.4% deviation). 3:4 is the highest order ratio under Epstein's definitions; nevertheless, the transitions between variations 12–13 and 20–21, which show little or no rhythmic continuity and a tempo proportion of 3:4, suggest that Gould heard 3:4 relationships as proportional and used them in his tempo plan. In the first transition, a strong force of rhythmic continuity balances a proportional tempo relationship weakened by *rubato*.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1121/Rector_Gould_Audio10.mp3

Audio Example 10: Bach, "Goldberg Variations," *Aria*, mm. 25–32 and variation 1, mm. 1–16 (Glenn Gould, *Bach: The Goldberg Variations*, CBS Masterworks CD MK 37779, ℗&© 1982, Track 1, 2:16–3:05 and Track 2, 0:00–0:34)

72 Hopkins 2017, 15.

Twice in the recording Gould avoids proportional tempo, rhythmic continuity, and segue between variations, creating a major break. Variation 25, the final G minor movement, is by far the longest and slowest in the set. The unifying tempo plan of the last five variations compensates for this cessation of motion and continuity at the end of variation 25: Gould plays variations 26 through 30 without a break; every joint features rhythmic continuity. Three of the four joints are also marked by proportional tempo relationships. The other major break follows variation 13, the third slowest movement in the recording. Here Gould seems to be compensating for the strong tempo relationships between variations 9–13 – all marked by proportional tempi, with three of four joints played with segue – and between variations 14–17 – again all related by proportional tempi. Even more striking is the tempo shaping in variations 11–13 and 14–16. The break at the end of variation 13 seems to balance the continuity created by proportional tempo dependent on large-scale slowing. As Repp states in his review of Epstein's *Shaping Time*: "One is led to wonder whether a violation of tempo proportionality may not also create pleasurable tension or desirable contrast between movements."[73] Epstein's theory, and architectural tempo plans for the "Goldberg Variations" such as Schenkman's or Siegele's, suggest maximal use of proportional tempo relationships. Gould's execution shows the role of variety.

Bach's Structure, or Gould's?

Bach's compositional markers of large-scale structure show little relationship with Gould's tempo plan. Generative theories of performance suggest that deeper structural boundaries will be marked with greater phrase-final lengthening, the musical corollary of the tendency in human speech to slow down at the end of a sentence.[74] Gould's body language in the film version implies that he considers the silences between movements to be integral to the performance. Thinking of final lengthening broadly as cessation of motion, breaks between variations that feature both significant final ritardandi and longer silences might be interpreted as markers of structural segmentation. This might explain both the huge *ritardando* – 43% of tempo over the final eight measures – and the four-second gap that lead from variation 15 to 16 in Gould's 1981 audio recording. Variation 16 marks not only the middle of the work by number of movements, but also signals a new beginning through its reference to the French Overture genre. A similarly large *ritardando* – slowing by 45% over five very slow measures – at the end of the *Quodlibet* (variation 30) and three-second gap prepare the return of the *Aria da capo* at the end of the cycle. Several of Gould's pauses are preceded by modest ritardandi. The longest gaps between movements on the recording both prepare the G minor movements for which Bach provided slow tempo markings: variations 15 (*Andante*) and 25 (*Adagio*). The only other silence longer than two seconds is before variation 13, another slow movement. In these examples the dissipation of energy between fast and slow tempi seems to motivate the gap, rather than any structural consideration. Still, the combination of a large *ritardando* and a lengthy pause divides the structure in two at the highest level.

73 Repp 1996, 595.

74 See, for example, Todd 1989, Clarke 1995.

The most obvious score-based division of the "Goldberg Variations" is into groups of three, ending with a canon. Gould does not treat these divisions in a systematic or unusual way. The variety of strategies between the ends of the canons and the beginnings of subsequent variations are as diverse as his strategies for the cycle as a whole.

Occasionally Gould's interpretation seems to conflict with Bach's notation. Bazzana notes "compromises with historical dance tempi" in variations 7 and 19, as well as suppression of final slowing in variations 19, 21, and 27.[75] In variation 7, Gould was certainly aware of the tempo marking "al tempo del giga" indicated in Bach's *Handexemplar*; Bazzana notes that Gould can be seen with the 1979 Henle edition, which uses the *Handexemplar* as a source, on outtakes of the film version of the 1981 recordings. Gould's slow tempo of variation 7 can be interpreted as a break with Bach's instructions. In variation 19, Gould's tempo and large-scale *accelerando* are surprising, but exceptional in the context of the recording as a whole. In variations 21 and 27, he accelerates only after the final cadence. He treats the last few notes as a lead-in to the following variation without undermining the local sense of closure.

Within individual movements, Gould's tempo shaping is not supported by Bach's compositional plan. Lawrence Dreyfus and Karol Berger argue that the ordering of musical materials in a piece was Bach's least important compositional decision.[76] Rather than conceiving of a piece as a teleological process, Bach crafted various polyphonic combinations (labeled "inventions" by Dreyfus); their ordering in the final composition was largely incidental. In each individual "Goldberg" variation, repetition of the *Aria*'s bass line might seem to limit the possible measures into which an invention might be placed. However, Bach included so much internal repetition and sometimes substituted bass notes, so this constraint is largely nullified. Yet for Gould – with his large-scale tempo shapes, accelerandi at the opening of variations, and ritardandi calibrated to create rhythmic continuity – placement of material at the beginning, middle, or end of a variation has a direct impact on the tempo of its execution. At the upper limit, these are differences of 15–20% of tempo.

Dreyfus's and Berger's arguments about Bach's disposition of materials apply at the large scale as well. In an analysis that does not cite Dreyfus, Peter Williams argues that the variations are, "apart perhaps from the last five, not as continuous and their order not so inevitable as might be commonly supposed."[77] Many aspects of the ordering of movements in the "Goldberg Variations" are clearly not random: the French Overture at the midpoint of the cycle, the ordering of the canons. But even these highly determinative aspects of the structure undermine the sense of large-scale progression. The French Overture signals a new beginning in the middle of the work, implying a cyclical concept of time. The progress of the canons is difficult to perceive aurally. Their accompanying bass line conceals their difference from the figural variations; many of the figural variations feature imitative elements that confuse their difference from the canons. Berger argues that by increasing the interval of imitation in the canons past the seventh or the octave,

75 Bazzana 1997, 196.

76 See, in particular, Dreyfus's analysis of the two-part Invention in C Major (1996, 10–26) and Berger's analysis of the Fugue in C Major from the *Well-Tempered Clavier I* (2007, 89–98).

77 Williams 2001, 39.

Bach represents the potential of infinite growth: "with the return of the initial Aria at the end of the cycle, the potentially infinite cycle turns into a circle."[78]

The sequence of variations is a critical component of Gould's tempo decisions. The tempo of his *Aria da capo* is not identical to the opening *Aria*; the cycle ends in a different place from where it began. The heard sense of structure is not based on architecture – each variation's reference to the *Aria* – but on the teleological process of Gould's performance.

Conclusion

The importance of the 1981 "Goldberg Variations" recording in Gould's œuvre has been exaggerated, even mythologized, due to its accidental status as his last recording. The interview with Tim Page has provided perhaps more grist for the mill of criticism than the actual sound of the recording. But as Gould often expounded the theoretic underpinnings of his performance decisions – with a degree of obfuscation and exaggeration – viewing his 1981 "Goldberg Variations" as exceptionally polemical or dogmatic in support of his tempo theory is mistaken. Gould's interest in tempo as a unifying force was already evident in the 1970s, especially in his recordings of Bach's English and French Suites. Bazzana notes that some of his latest recordings are his most sophisticated in terms of rhythmic unity in multi-movement works: Beethoven's Sonatas op. 26 and op. 27, no. 1 (1979 and 1981), and Bach's Partita No. 5 in D major (1979).[79] The 1981 "Goldberg Variations" are far more complex and subtle than some of his earlier experiments using tempo to generate large-scale form: the finale of Beethoven's Sonata op. 110 (1956) with its doubling of pulse rate between sections, and Bach's Prelude and Fugue in E♭ major from *The Well-Tempered Clavier* I (1962) with a less precise increase of tempo in each section. Perhaps Gould's ideas about unifying tempo structures would have evolved further had he lived longer. But if the 1981 "Goldberg Variations" are not a summation, they at least represent his point of furthest development rather than a sidetrack.

The effectiveness of Gould's plan is based on a feeling "in his bones" quite literally, as his recording practice involved playing along with the preceding movement to find the tempo for each variation. His memory for pulse rate seems to function at a middle-ground level, as Gould is able to accurately match tempi that have undergone processual change through a movement, discounting sometimes-long final ritardandi. In several cases he even matches the rate of tempo change from the second half of one variation to the first half of the next. Gould's performance, particularly his large-scale tempo shaping, shows that proportional tempo relationships and the feeling of affective difference created by a new section in a new tempo are not mutually exclusive.

Gould's tempo plan in the 1981 "Goldberg Variations" is anachronistic. His interest in unifying multi-movement works is distinctly modernist: rooted in Schoenberg's rhetoric of organic unity, it parallels metrical techniques developed by Igor Stravinsky and Elliott Carter. Gould's structure operates in an area underdetermined by Bach's notation.

78 Berger 2007, 101.

79 Bazzana 1997, 202.

Though Bazzana has described Gould's relationship with Romanticism,[80] much recent scholarly work on Gould emphasizes and develops his technological rhetoric.[81] Butt hears Gould's 1981 "Goldberg Variations" as hyper-modern,[82] yet Gould's rhythm is, at its roots, not mechanical. Much as pianists on the earliest recordings often sought unique and individual readings of a canonical score, irrespective of the composer's intention, Gould imposed structure on the "Goldberg Variations." Rink has argued for a concept of musical structure that is "constructed, not immanent […] pluralistic, not singular."[83]

The structure that Gould constructs is not based so much on a parsing of Bach's materials – determination of the greater or lesser significance of various events in the score – but on a powerful force of continuity. Gould's rhythm compels his audience to listen. That continuity, a kind of thread that through the twists and turns of the performance never quite loses tension, is a listener's sense of large-scale structure. Martens showed how listeners' embodied responses to Gould's rhythm were less diverse when listening to his 1981 compared to his 1955 recording.[84] Our continuing fascination with the 1981 recording must be based, at least in part, in the control Gould exerts over our perception.

In a 1974 interview Gould shared his attraction to Artur Schnabel's structural sense of rhythm:

> Schnabel was aware of the pulse of the *paragraph*. He was certainly aware of the interior pulse as well, but he chose to let it ride through the paragraph, as if he were dictating a letter with a certain series of commas and semicolons, and I don't think anyone else ever played the piano using *that* system successfully – other people have tried, but nobody else ever really got it.
>
> I'm thinking of one gorgeous record, Opus 2, no. 2, in which you are really not aware of the bar line, and in which the structure of the piece could not be more plastic – it's *utterly* clear – but there's no sense of the sort of vertical tension that I, for example, would automatically try to bring to the piece. I would play with very firm, very tight rhythmic features. But Schnabel doesn't. He makes you feel that you're floating through an entire paragraph, and that when you get to the end of that paragraph, no momentum has been lost.[85]

Gould's 1981 "Goldberg Variations" represent a synthesis of his own "vertical tension" with Schnabel's clarity at the level of the paragraph. Gould's large-scale tempo shaping is what allows him to achieve closure at the end of a variation without losing momentum as he continues to the next movement. We hear metronomic accuracy in Gould's rhythm, and Gould himself says of Schnabel's rhythmical flexibility: "I don't do it at all."[86] Leech-Wilkinson and Cook have argued that statements about performance cannot be taken at face value;[87] studies like Dorottya Fabian's and Emery Schubert's show divergence of perception and empirical measurement of performance timings.[88] In this case, a dialogue

80 Ibid., 51.

81 See, for example, Alexander 2015, Jones-Imhotep 2016, and Wissner 2019.

82 Butt 1999.

83 Rink 2015, 129.

84 Martens 2007.

85 Cott 1984, 60–61.

86 Ibid., 60.

87 Leech-Wilkinson 2020, esp. 6.13, and Cook 2013, 400.

88 Fabian/Schubert 2008.

emerges between Gould's conceptual understanding of his playing and his deep-seated intuition about the rhythmic delineation of musical structure. That intuition was founded on, or at least reinforced by, his teenage obsession with Schnabel's records.[89]

Though it is but one example, Gould's 1981 "Goldberg Variations" suggest that in practice proportional tempo works very differently from how it is described in the theoretical literature. Perception of proportional tempo relationships is more about treatment of transitions than about durations or average tempi of entire sections. In Gould's "Goldberg Variations" performance, the moment-to-moment progression of tempo creates large-scale structural coherence. Furthermore, the dichotomy between Gould's architectural description of his tempo plan and its processual execution highlights the difficulty of bridging the divide between verbal descriptions of music and the actual sounds. Given the sustained scholarly and popular attention on Gould's recordings, other structurally determinative performance practices must also lurk outside of the written record.

References

Abravaya, Ido. 2006. *On Bach's Rhythm and Tempo*. Kassel: Bärenreiter.

Adlington, Robert. 1997. "David Epstein: *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*." [Review] *Music Analysis* 16/1: 155–171. https://doi.org/10.2307/854119

Alexander, Jonathan. 2015. "Glenn Gould and the Rhetorics of Sound." *Computers and Composition* 37: 73–89. https://doi.org/10.1016/j.compcom.2015.06.004

Bazzana, Kevin. 1997. *Glenn Gould: The Performer in the Work*. Oxford: Oxford University Press.

Bazzana, Kevin. 2004. *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*. New Haven: Yale University Press.

Behan, Adam. 2021. "Large-Scale Structure, Performance and Brahms's Op. 119 No. 2." *Music Analysis* 40/1: 104–130. https://doi.org/10.1111/musa.12164

Berger, Karol. 2007. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California Press.

Bernstein, Leonard. 1983. "The Truth About a Legend." In *Glenn Gould: Variations*, edited by John McGreevy. Toronto: Doubleday, 17–22.

Bodky, Erwin. 1960. *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Broesche, Garreth P. 2016. "Glenn Gould, Spliced." *Music Theory Online* 22/4. https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.4/mto.16.22.4.broesche.html

Butt, John. 1999. "Bach Recordings Since 1980: A Mirror of Historical Performance." In *The Music of J. S. Bach: Analysis and Interpretation,* edited by David Schulenberg. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 181–198.

89 Bazzana 2004, 108.

Cannam, Chris / Christian Landone / Mark Sandler. 2010. "Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files." In *MM '10: Proceedings of the 18th ACM International Conference on Multimedia 2010*, edited by Alberto del Bimbo, Shih-Fu Chang, and Arnold Smeulders. New York: Association for Computing Machinery, 1467–1468. https://doi.org/10.1145/1873951.1874248

Clarke, Eric. 1995. "Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis." In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 21–54.

Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press.

Cott, Jonathan. 1984. *Conversations with Glenn Gould*. Boston: Little Brown.

Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press.

Dolmetsch, Arnold. 1980. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. [1915] London: Novello. Reprint, Seattle: University of Washington Press.

Dokter, Julia. 2021. *Tempo and Tactus in the German Baroque*. Rochester, NY: University of Rochester Press.

Dreyfus, Lawrence. 1996. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Epstein, David. 1995. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Schirmer.

Fabian, Dorottya. 2003. *Bach Performance Practice, 1945–1975: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Burlington, VT: Ashgate.

Fabian, Dorottya / Emery Schubert. 2008. "Musical Character and the Performance and Perception of Dotting, Articulation and Tempo in 34 Recordings of Variation 7 from J. S. Bach's *Goldberg Variations* (BWV 988)." *Musicae Scientiae* 12/2: 177–206. https://doi.org/10.1177/102986490801200201

Forfia, Ken. 1995. "Rerecording the Goldberg Variations: Glenn Gould's Workshop." *Piano and Keyboard* 176: 34–38.

Franklin, Don. 2004. "Composing in Time: Bach's Temporal Design for the Goldberg Variations." In *Bach Studies from Dublin: Selected Papers Presented at the Ninth Biennial Conference on Baroque Music*, edited by Anne Leahy and Yo Tomita. Dublin: Four Courts Press, 103–128.

Franklin, Don. 2020. "Notational and Performance Issues in J. S. Bach's Preludes and Fugues for Organ." *Bach* 51/2: 241–258.

Gerstenberg, Walter. 1952. *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik*. Ansbach: Freunde der Bachwoche.

Gould, Glenn. 1955. [Liner Notes]. In *Glenn Gould: J. S. Bach, The Goldberg Variations*. LP Columbia ML 5060.

Gould, Glenn. 1984a. "Bodky on Bach." [1960] In *The Glenn Gould Reader*, edited by Tim Page. New York: Knopf, 28–32.

Gould, Glenn. 1984b. "N'aimez-vous pas Brahms?" [1962] In *The Glenn Gould Reader*, edited by Tim Page. New York: Knopf, 70–72.

Hopkins, Nicholas. 2017. *Glenn Gould's Goldberg Variations: A Transcription of the 1981 Recording of the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach*. New York: Carl Fischer.

Innes, Dale. 1996. "Glenn Gould and the Goldberg Variations." *Glenn Gould* 2/2: 66–71.

Jones-Imhotep, Edward. 2016. "Malleability and Machines: Glenn Gould and the Technological Self." *Technology and Culture* 57/2: 287–321. https://doi.org/10.1353/tech.2016.0051

Large, Edward W. / Caroline Palmer. 2002. "Perceiving Temporal Regularity in Music." *Cognitive Science* 26/1: 1–37. https://doi.org/10.1207/s15516709cog2601_1

Leech-Wilkinson, Daniel. 2012. "Compositions, Scores, Performances, Meanings." *Music Theory Online* 18/1. https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php

Leech-Wilkinson, Daniel. 2020. *Challenging Performance*: *Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Version 2.03. https://challengingperformance.com/the-book

Martens, Peter. 2007. "Glenn Gould's 'Constant Rhythmic Reference Point': Communicating Pulse in Bach's 'Goldberg Variations,' 1955 and 1981." *Music Theory Online* 13/4. https://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.4/mto.07.13.4.martens.html

Marshall, Robert. 2008. "Bach's Tempo Ordinario: A Plaine and Easie Introduction to the System." *Performance Practice Review* 13/1. https://doi.org/10.5642/perfpr.200813.01.05

Monsaingeon, Bruno. 1981. *The Goldberg Variations* (*Glenn Gould Plays Bach*, Vol. 3). Sony Classical, DVD 88691975049, 2000.

Page, Tim. 1982. "Glenn Gould Discusses his Performance of the *Goldberg Variations* with Tim Page." In *Glenn Gould: The Goldberg Variations: The Complete Unreleased Recording Sessions June 1955*. CD reissue of CBS LP M3X38610. Sony Masterworks, 2015.

Pople, Anthony. 1997. "Review of David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance* (New York: Schirmer Books, 1995)." *Music Theory Online* 3/3. https://mtosmt.org/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.pople.html

Repp, Bruno H. 1992. "Probing the Cognitive Representation of Musical Time: Structural Constraints on the Perception of Timing Perturbations." *Cognition* 44/3: 241–281. https://doi.org/10.1016/0010-0277(92)90003-Z

Repp, Bruno H. 1994. "On Determining the Basic Tempo of an Expressive Music Performance." *Psychology of Music* 22/2: 157–167. https://doi.org/10.1177/0305735694222005

Repp, Bruno H. 1996. "David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*." [Review] *Music Perception* 13/4: 591–604. https://doi.org/10.2307/40285704

Rink, John. 1995. "Playing in Time: Rhythm, Meter and Tempo in Brahms's Fantasien Op. 116." In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation,* edited by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 254–282.

Rink, John. 2002. "Analysis and (or?) Performance." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 35–58.

Rink, John. 2015. "The (F)utility of Performance Analysis." In *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, edited by Mine Doğantan Dack. London: Routledge, 127–147.

Robb, Hamish J. 2015. "Imagined, Supplemental Sound in Nineteenth-Century Piano Music." *Music Theory Online* 21/3. https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.robb.php

Roberts, John P. L. / Ghyslaine Guertin (eds.). 1992. *Glenn Gould: Selected Letters*. Oxford: Oxford University Press.

Schenkman, Walter. 1975. "The Establishment of Tempo in Bach's 'Goldberg Variations.'" *Bach* 6/3: 3–10.

Schmalfeldt, Janet. 2011. *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press.

Siegele, Ulrich. 1962. "Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach." In *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, edited by Georg Reichert and Martin Just. Kassel: Bärenreiter, 164–167.

Siegele, Ulrich. 2014. *Johann Sebastian Bach komponiert Zeit*. Vol. 1: *Grundlegung und Goldberg-variationen*. Hamburg: Tredition.

Todd, Neil. 1989. "A Computational Model of Rubato." *Contemporary Music Review* 3/1: 69–88. https://doi.org/10.1080/07494468900640061

Utz, Christian. 2017. "Komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeit: Zur Integration temporaler Strukturen in eine performative Analyse – eine Diskussion anhand von Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*." *Musik & Ästhetik* 21/82: 5–23.

Utz, Christian / Thomas Glaser. 2020. "Shaping Form: Performances as Analyses of Cyclic Macroform in Arnold Schoenberg's *Sechs kleine Klavierstücke*, op. 19 (1911), in the Recordings of Eduard Steuermann and Other Pianists." *Music Theory Online* 26/4. https://doi.org/10.30535/mto.26.4.9

Vaes, Luk. 2017. "Artistic Research Avant la lettre? The Case of Glenn Gould's Brahms Concerto Interpretation." In *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance,* edited by Jonathan Impett. Leuven: Leuven University Press, 108–133. https://doi.org/10.2307/j.ctt21c4s2g.7

Williams, Peter. 2001. *Bach: The Goldberg Variations*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wissner, Reba A. 2019. "First Mathematics, Then Music: J. S. Bach, Glenn Gould, and the Evolutionary Supergenius in The Outer Limits' 'The Sixth Finger' (1963)." *Bach* 50/1: 63–80.

© 2021 Michael Rector (rectorm@uwgb.edu)

University of Wisconsin-Green Bay

Rector, Michael (2021), "Performing Structure: Tempo in Glenn Gould's 'Goldberg Variations'", *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 79–112. https://doi.org/10.31751/1121

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: 11/04/2021

angenommen / accepted: 12/06/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 10/11/2021

Überlieferte Tempoangaben im 17. und 18. Jahrhundert und ihre mögliche Übertragung auf Bachs ›Goldberg-Variationen‹

Michael Hell

Ursprünglich als *Lecture Recital* mit klanglichen Demonstrationen geplant, stehen die Erfahrungen des Autors mit den überlieferten absoluten und relativen Tempoangaben des 17. und 18. Jahrhunderts (besonders nach Michel L'Affilard, Raoul-Auger Feuillet und Louis-Léon Pajot, aber auch nach Johann Joachim Quantz und Johann Philipp Kirnberger) und ihre Übertragbarkeit auf ausgewählte Variationen aus Johann Sebastian Bachs ›Goldberg-Variationen‹ BWV 988 im Mittelpunkt des Aufsatzes. Dabei werden in erster Linie die leicht einem Tanztypus zuzuordnenden Variationen ausgewählt, da diese am ehesten ihre Entsprechungen in den genannten Tempoangaben finden können. Daneben werden von Majid Motavasseli erhobene Tempomittelwerte von 76 Aufnahmen von Bachs Zyklus' hinzugezogen und mit den historischen Angaben und den Tempi des Autors verglichen. Es wird zudem über die Erfahrungen mit dem Nachbau eines Pendels nach Etienne Loulié (1696) und dessen Auswirkungen auf das Spielen und Üben berichtet.

Originally planned as a lecture recital with musical demonstrations, this article focuses on the author's experience with the traditional absolute and relative tempo indications of the seventeenth and eighteenth centuries (especially those given by Michel L'Affilard, Raoul-Auger Feuillet, and Louis-Léon Pajot, but also those given by Johann Joachim Quantz and Johann Philipp Kirnberger) and their transferability to selected variations from Johann Sebastian Bach's "Goldberg Variations," BWV 988. The variations that can be easily assigned to a dance type are primarily selected, as these clearly correspond to the tempo indications mentioned. In addition mean tempo values collected by Majid Motavasseli from seventy-six recordings of Bach's cycle are compared with historical information and the author's tempi. The article also reports on experiences with the replica of a pendulum of Etienne Loulié (1696) and its effects on playing and practicing.

Schlagworte/Keywords: Chronometer; chronometre; dance movements; Goldberg Variations BWV 988; Goldberg-Variationen BWV 988; Johann Sebastian Bach; Pendel; pendulum; Tanzsätze; Tempo

»Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach.«[1]

1. Einleitung

Nachdem ich als Teenager an einem Kurs für Barocktanz teilgenommen und dabei zum ersten Mal körperlich erfahren hatte, dass bestimmte Tanzschritte nicht unter, aber auch nicht über einem gewissen Tempo ausführbar waren, ließ mir die Suche nach den angemessenen Tempi von jedweder Musik der Vergangenheit in meiner Ausübung als Musiker keine Ruhe

1 Forkel 1802, 17.

mehr. Bereits in meinem ersten Studium an der Musikhochschule Hannover, aber dann besonders angeregt durch die Vorlesungen zur Aufführungspraxis von Jesper Christensen an der *Schola Cantorum Basiliensis* konnte ich mir Grundlagen für eine eigene, immer intensiver werdende künstlerisch-wissenschaftliche Beschäftigung mit Tempofragen erarbeiten. Diese weitete sich auch immer mehr auf Tactus- und Taktfragen sowie auf die Frage nach Tempoveränderungen innerhalb eines einzelnen Satzes aus. Wie spannend die Frage des Tempos gerade für einen Variationszyklus ist, liegt dabei auf der Hand.

Schon Girolamo Frescobaldi äußert sich in den beiden frühesten Drucken seines ersten Toccatenbuches zur Tempowahl in Variationswerken (*Partite*). Im Druck von 1615 heißt es:

> Nelle partite si pigli il tempo giusto, et proportionato, et perché in alcune sono passi veloci si cominci con battuta commoda, non conuenendo da principio far presto, et seguir languidamente; Ma vogliono esser portate intere col medesimo tempo; et non ha dubbio, che la perfettione del sonare principalmente consiste nell'intendere i tempi.
>
> In the [single] partite let a just, and proportionate tempo be taken, and because in some [partite] there are rapid passages one should begin with a comfortable beat, for it is not proper to begin rapidly, and follow slowly; but they [the partite] should be taken entire with the same tempo; and there is no doubt, that the perfection of playing consists principally in understanding the tempi.[2]

Und im Druck von 1615–16 schreibt Frescobaldi:

> Nelle Partite quando si troueranno passaggi, et affetti sarà bene di pigliare il tempo largo: il che osseruarassi anche nelle toccate. L'altre non passeggiate si potranno sonare alquanto allegre di battuta, rimettendosi al buon gusto e fino giuditio del sonatore il guidar il tempo; nel qual consisti lo spirito, e la perfettione di questa maniera, e stile di sonare.
>
> In the partite when there will be found *passaggi*, and *affetti* it will be well to choose a broad tempo: which is to be observed also in the toccatas. The other [partite] not having *passaggi* can be played somewhat lively in beat, referring to the good taste and fine judgment of the player the conduct of the tempo; in which consist the spirit, and the perfection of this manner and style of playing.[3]

Natürlich ist es fraglich, ob und inwieweit man Frescobaldis zur Zeit der Komposition der ›Goldberg-Variationen‹ (Vierter Teil der Clavierübung) schon rund 125 Jahre alte Anweisungen auf diese übertragen kann. Doch liefern sowohl Frescobaldi als auch Bach Zeugnisse derselben Tradition von Variationen auf Clavierinstrumenten über ein kurzes, oft *Aria* genanntes Musikstück.[4] Diese Gattung war besonders dazu geeignet, den Spieler (der oft auch zugleich Schüler des Komponisten war) sowohl technisch und musikalisch als auch kompositorisch auszubilden. Im Rahmen einer Clavierübung hat ein solcher Variationszyklus also einen besonderen Sinn.

2 Frescobaldi 1637, unpaginiertes Vorwort zur Ausgabe 1615a; Übersetzung Hammond 2020. Ergänzungen in Klammern vom Übersetzer.

3 Frescobaldi 1637, unpaginiertes Vorwort zur Ausgabe 1615b; Übersetzung Hammond 2020.

4 Von Frescobaldi seien hier die »Partite 14. sopra l'Aria di Romanesca«, »Partite 11. sopra l'Aria di Monicha«, »Partite 12. sopra l'Aria di Ruggiero« und die »Partite 6. sopra l'Aria di Follia« aus *Toccate d'intavolatvra di cimbalo et organo libro p.°* (Rom, 1615 & 1637) sowie die »Aria detto Balletto« und die »Aria detta la frescobalda« aus *Il secondo libro di toccate* (Rom, 1627 & 1637) genannt. Von Bach sei ebenfalls an die frühe »Aria variata alla maniera italiana« BWV 989 erinnert.

Ferner wissen wir, dass Bach sich mit Frescobaldis Musik beschäftigt hat.[5] 1714 beispielsweise machte er sich eine handschriftliche Kopie von Frescobaldis *Fiori Musicali*.[6] Frescobaldi gibt uns in den zitierten Vorworten Anweisungen zur Tempowahl aufgrund der vorkommenden Notenwerte und auch zum Tempohalten innerhalb einer Variation. Er verlangt ein angemessenes Tempo (*tempo giusto*) für jede Variation und verlässt sich auf den guten Geschmack und das feine Urteil des Spielers. Konkreter wird er leider nicht.

2. Absolute Tempoangaben für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts

Doch was gibt es eigentlich für konkrete Tempoangaben in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts? Einen umfassenden Überblick über die erhaltenen Quellen verschafft Klaus Miehlings grundlegendes Buch *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*.[7] Tempomessungen via Uhr, Puls, Schritttempo und vor allen Dingen mit Hilfe eines Pendels sowie Tempoberechnungen aufgrund von Kompositionsdauern werden ausführlich dargestellt und mit Umrechnungen auf moderne Metronomzahlen zur Verfügung gestellt.

Besonders bemerkenswert unter all diesen Angaben sind die französischen Pendelangaben, einerseits wegen ihrer Präzision, andererseits weil die französischen Tänze Muster für Instrumental- und Vokalmusik im gesamten 18. Jahrhundert weit bis in die Wiener Klassik wurden. Vor einigen Jahren hatte ich die Chance, den von der Wiener Restauratorin Ina Hoheisel angefertigten Nachbau eines Pendels nach Etienne Loulié (1654–1702) zu erwerben, das dieser in den *Elements ou principes de musique* vorstellt.[8] Mit diesem Nachbau konnte ich letztlich auf das Metronom und die Übertragung der Pendelangaben[9] verzichten und mit dem Pendel selbst üben.[10] Immer wieder bestätigte mir die praktische Erfahrung, dass ich mit den überlieferten Angaben nicht nur die französischen Tänze spielen, sondern auch in der vom französischen Stil inspirierten englischen und deutschen Clavier-, Kammer- und Orchestermusik überzeugende Ergebnisse erreichen konnte. In vielen Fällen, wie wir weiter unten sehen werden, konnte sich dadurch auch das eröffnende Zitat Forkels bestätigen: Verwendet man diese Angaben auch nur annäherungsweise für Bachs Tanzsätze, sind diese »gewöhnlich sehr lebhaft«. Ein zusätzlicher Vorteil beim Üben mit dem Loulié'schen Pendel war für mich das Ausbleiben eines Geräusches zur Angabe des Schlages. Der rein optische Reiz, den ich aus dem Augenwinkel wahrnahm, erleichterte mir das Mitschwingen, gestattete mir aber auch eine gewisse Freiheit und ermöglichte so das Training eines *tempo rubato*.

5 Vgl. Wolff 2011, 69, 103, 106, 186 und 358.

6 Vgl. Kenyon 2011, 112.

7 Miehling 2003.

8 Loulié 1696.

9 Die Pendelschwingungen in den französischen Quellen sind entweder in Sechzigstelsekunden angegeben, sogenannten *tierces* (z. B. L'Affilard 1705 oder Raoul-Auger Feuillet ca. 1705/10), oder in Zoll, *pouces* (z. B. Loulié 1696 oder La Chapelle 1737) (vgl. Kroemer 2010 und Miehling 2003).

10 Diese Rekonstruktion gibt zum praktischen Gebrauch gleich drei Skalen an: *tierces*, *pouces* und die ›modernen‹ Metronomangaben.

Ein weiterer Zugang war für mich die Tempolehre von Johann Joachim Quantz: In seinem 1752 in Berlin veröffentlichen *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* gibt der Flötenlehrer Friedrichs des Großen zahlreiche genaue Tempoangaben, die sich auf den menschlichen Puls beziehen, von diesem mathematisch ableiten lassen und in einer großen Bandbreite von sehr langsamen bis sehr schnellen Tempi resultieren.

Die überlieferten Angaben dieser sehr unterschiedlichen Methoden der Tempobestimmung werden im Folgenden im Mittelpunkt meiner Überlegungen zum Tempo einzelner ›Goldberg-Variationen‹ stehen, wohl wissend, dass eine genaue Übertragung stets ein Experiment und eine künstlerische Entscheidung darstellt, keinesfalls aber wissenschaftliche Tatsachen behaupten will. Für mich als Spieler waren, sind und bleiben sie Gegenstand einer fortdauernden Herausforderung an meine eigenen Spielfähigkeiten.

Französische Pendelangaben

Wie sehr die französischen Pendelangaben in Deutschland verbreitet waren, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Johann Joachim Quantz erwähnt in seinem *Versuch* zwar Louliés *Elements* und das »Chronometre«, hatte aber weder die Gelegenheit diese Abhandlung zu lesen noch ein solches Gerät auszuprobieren und bezweifelt so dessen Nutzen:

> Man ist zwar schon, seit langer Zeit, ein, zu gewisser Treffung des Zeitmaaßes, dienliches Mittel auszufinden bemühet gewesen. *Loulié* hat in seinen Elements ou Principes de Musique, mis dans un nouvel ordre &c. a Paris, 1698, den Abriß einer Maschine, die er Chronometre nennet, mitgetheilet. Ich habe diesen Abriß nicht können zu sehen bekommen, und kann also meine Gedanken nicht völlig darüber eröfnen. Inzwischen wird diese Maschine doch schwerlich von einem jeden immer bey sich geführet werden können: zugeschweigen, daß die fast allgemeine Vergessenheit derselben, da sie, so viel man weis, niemand sich zu Nutzen gemacht hat, schon einen Verdacht, wider ihre Zulänglichkeit und Tüchtigkeit, erreget.[11]

Die französischen Tanztempi dagegen waren in Deutschland allerdings mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit sehr bekannt, hatte die Dominanz der französischen Musik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts doch dazu geführt, dass französische Holzbläser mit ihren revolutionären neuen Instrumenten[12] die deutschen Hofkapellen ergänzten, französische Tanzmeister an deutschen Höfen unterrichteten und selbstverständlich deutsche Musiker zum Studium oder zum Austausch nach Paris aufbrachen. Ein berühmtes Beispiel ist Georg Muffat (1653–1704), der von 1663 bis 1669 in Paris weilte und seine Erkenntnisse über die Lully'sche Spielart in seinen späteren Publikationen ausführlich wiedergab. Auch Johann Sigismund Kusser (1660–1727) soll von 1674 bis 1682 sechs Jahre bei Jean-Baptiste Lully in Paris gelernt haben. Ein später, prominenter Frankreichgast war Georg Philipp Telemann (1681–1767), der von 1737 bis 1738 in die Stadt an der Seine reiste.

Ein nicht-professioneller Musiker und Parisreisender war der adelige Musikliebhaber Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769), der 1715/16 einen auf Veranlassung des Tanzmeisters Raoul-Auger Feuillet (1659–1710) hergestellten Pendelapparat

11 Quantz 1752, 261.

12 Es handelt sich dabei um die neuen mehrteiligen Block- und Traversflöten und besonders die Oboen und Fagotte.

kaufte, »den er 1728 in Frankfurt im Rahmen einer 1725 von ihm mitgegründeten wissenschaftlichen Gesellschaft vorstellte.«[13] Jürgen Kroemer fand das Protokoll dieser Sitzung, in welchem sich auch eine Abschrift der auf dem Pendel aufgeklebten Liste der »Mouvements les plus ordinaires« befand: eine Liste der üblichen Tanzsätze mit Tempoangaben in *tierces*.[14]

Weitere ausführliche Listen erschienen gedruckt in diversen Werken: Hier seien besonders Michel L'Affilards (um 1656–1708) *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique* erwähnt, eine allgemeine Musiklehre und Gesangsmethode, die zwischen 1694 und 1747 mehrfach neu aufgelegt wurde. Ab der fünften Auflage von 1705 finden sich für die in diesem Traktat angegebenen Beispielkompositionen (kurze zweistimmige Airs in den verschiedensten Taktarten und üblichsten Tanztypen) genaue Angaben in *tierces*. Eine andere wichtige Quelle ist die von Louis-Léon Pajot, Comte d'Onzembray (1678–1754) veröffentlichte »Description et usage d'un métrometre, ou machine Pour battre les Mesures & les Temps de toutes sortes d'Airs«, die 1735 in der *Histoire de l'Academie royale des sciences* erschien.[15] In dieser finden wir eine Liste mit konkreten Musikstücken aus Opern und Theatermusiken verschiedener Komponisten zwischen 1670 und 1701 (Lully, André Campra u. a.) und ihren genauen Tempoangaben.[16]

Loulié konstatierte bereits im Jahr 1696 die Notwendigkeit einer exakten Einhaltung der angemessenen Tempi und stellte dafür ein Pendel vor. Er beschreibt das Phänomen wie folgt:

> Mais je me flatte que ceux qui on le goust fin & qui ont éprouvé combien un Air perd de sa beauté lorsqu'il est executé trop viste ou trop lentement, me sçauront bon gré de leur donner un moyen seur pour en connoître le veritable mouvement, particulierement ceux qui demeurent dans les Provinces, lesquels pourront sçavoir au juste le veritable mouvement de tous les Ouvrages de Monsieur de Lully, que j'ay marqué tres-exactement par rapport au Chronometre, avec le secours des personnes qui les ont executez sous la Mesure de Monsieur de Lully mesme, pendant plusieurs années.
>
> Aber ich schmeichele mir, dass diejenigen, die über einen feinen Geschmack verfügen und die erfahren haben, wie viel ein Air von seiner Schönheit verliert, wenn es zu schnell oder zu langsam ausgeführt wird, mir dankbar sein werden, ihnen ein sicheres Mittel gegeben zu haben, um das wahre Zeitmaß zu kennen. Besonders werden auch diejenigen, die in den Provinzen verbleiben, in der Lage sein, das korrekte Zeitmaß aller Werke von Monsieur de Lully zu wissen, die ich während einiger Jahre sehr genau mit Bezug auf das Chronometer mit Hilfe von Personen, die sie unter dem Takt von Monsieur de Lully selbst ausgeführt haben, bezeichnet habe.[17]

Das Zitat zeigt, wie Musiker in den Provinzen (also fern von Paris) von den genauen Pendelangaben profitieren konnten. Wie sehr muss das erst für uns gelten, die wir uns auch zeitlich weit entfernt vom Paris des 17. und 18. Jahrhunderts befinden.

Leider hat Loulié die besagte Liste mit den angemessenen Tempi für Lullys Werke nicht veröffentlich. Pajot erwarb nach Louliés Tod 1702 dessen Pendel.[18] Da die von Pa-

13 Miehling 2003, 58 f.

14 Kroemer 2001, 23–28.

15 Pajot 1735. Miehling 2003, 73–83 gibt den Titel nicht entsprechend dem Originaldruck wieder.

16 Pajot 1735, 192.

17 Loulié 1696, 88, Übersetzung d. Verf.

18 Vgl. Jerold 2010, 182.

jot angeführten Opern allesamt zu Lebzeiten Louliés entstanden, liegt es auf der Hand, seine Tempoangaben auf die Listen Louliés zurückzuführen.[19]

Als letztes Beispiel einer umfassenden Tempotabelle in Frankreich sei Jacques-Alexandre de La Chapelles *Les vrais principes de musique, 2e Livre* (Paris 1737) genannt.[20] Auch hier finden wir eine mehr oder weniger komplette Liste der üblichen Tanzsätze mit Tempoangaben in *pouces*, diesmal mit einstimmigen Melodiebeispielen.[21]

Der breite Diskurs über Tempi in der französischen Barockmusik bereits ab etwa 1700, der sich sowohl in der Anzahl als auch in der Ausführlichkeit und Genauigkeit der überlieferten Quellen mit präzisen Tempoangaben zeigt, unterstreicht die Wichtigkeit eines angemessenen Tempos für die französischen Komponist*innen und Musiker*innen. Die französischen Pendelangaben zeigen bei bestimmten Tanzsätzen eine sehr klare Einheitlichkeit (z. B. beim Menuett, vgl. 3., Variatio 19), bei anderen wiederum eine erstaunliche Breite (z. B. Gigue, vgl. 3., Variatio 7, und Gavotte), was in letzteren Fällen darauf hindeutet, dass es verschiedene Typen von diesen Tänzen gab.

Während man in den geraden Taktarten normalerweise den Nenner des Taktes geschlagen hat, also Viertel im 2/4- oder 4/4-Takt oder halbe Noten im 2/2-Takt, wurden in Frankreich ab dem schnellen Dreiertakt (wie für das Menuett) die Tempoangaben nicht in Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelnoten gegeben, sondern ›schlagweise‹ in punktierten halben Noten, punktierten Viertel- oder punktierten Achtelnoten.

Tempoangaben nach Johann Joachim Quantz und Johann Philipp Kirnberger

Zeit- und ortsnäher zu Johann Sebastian Bach befinden wir uns mit Johann Joachim Quantz' sehr detaillierten Tempoangaben.[22] Auch Quantz betont mehrfach die Notwendigkeit eines angemessenen Tempos:

> Wer da weis, wie viel an dem rechten Zeitmaaße, so ein jedes Stück erfodert, gelegen ist, und was für große Fehler hierinne vorgehen können; der wird an dieser Nothwendigkeit nicht zweifeln. Hätte man hierinne gewisse Regeln, und wollte dieselben gehörig beobachten; so würde manches Stück, welches öfters durch das unrechte Zeitmaaß verstümmelt wird, eine bessere Wirkung thun, und seinem Erfinder mehr Ehre machen, als vielmals geschieht.[23]

Quantz gibt als Richtschnur den »Pulsschlag an der Hand eines gesunden Menschen.«[24] An späterer Stelle präzisiert er das:

> Man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar wie er bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen, oder, wenn es so zu reden erlaubet ist, bey einem Menschen von cholerisch-sanguinischem Temperamente geht, zum Grunde: so wird man den rechten getroffen haben.[25]

19 Vgl. Harris-Warrick 1993, 11.

20 La Chapelle 1737.

21 Vgl. Miehling 2003, 85–93.

22 Quantz 1752, 260–271.

23 Ebd., 260 (§ 45).

24 Ebd., 261 (§ 47).

25 Ebd., 267 (§ 55).

Und Quantz wird noch genauer: »Ist dieses nicht hinreichend, so will ich noch was genauers bestimmen. Man setze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt, zur Richtschnur.«[26]

Quantz erklärt genau, wie er Tempi vom Pulstempo ableitet. Dabei gibt er uns sowohl Tempi für die Tempowörter in den verschiedenen Taktarten als auch für die französischen Tänze.[27] Ebenso wie bei den Tänzen mögen die schnellen Tempi der schnellen Sätze erstaunen. Bemerkenswert langsam sind dagegen die langsamen Sätze. Sind einem also die schnellen Quantz-Tempi zu schnell und man würde deshalb den Ausgangspuls verlangsamen, würden sich auch die bereits sehr langsamen Tempi noch einmal verlangsamen. Das System von Quantz hat einen Haken darin, dass zwar eine große Bandbreite, aber nur wenige Abstufungen von Tempi zu finden sind, da die meisten Tempi durch ganzzahlige Proportionen von 80 Pulsschlägen pro Minute hergeleitet werden: neben genau 40, 80 und 160 Schlägen pro Minute finden wir ansonsten nur 53 Schläge pro Minute (2/3 von 80) und Angaben wie »schneller als« oder »langsamer als«.

Der begeisterte Bach-Anhänger und wahrscheinliche Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger widmet in der ersten Abteilung des zweiten Teils seiner *Kunst des reinen Satzes in der Musik* einen langen Abschnitt dem Thema »Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus«.[28] Kirnberger gibt keine absoluten Tempoangaben, betont aber die Wichtigkeit der tempomäßigen Differenzierung bei verschiedenen Taktangaben. Das jeder Taktart eigene *Tempo giusto* könne der Komponist sich besonders durch das Studium von Tänzen aneignen:

> Ferner muß er sich ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung jeder Taktart erworben haben, oder von dem was Tempo giusto ist. Hiezu gelangt er durch eine fleißige Uebung in den Tanzstücken aller Art. Jedes Tanzstück hat seine gewisse Taktbewegung, die durch die Taktart und durch die Notengattungen, die darin angebracht werden, bestimmt wird.[29]

3. Johann Sebastian Bachs ›Goldberg-Variationen‹

Aufführungsanweisungen und Taktangaben

Von Bachs ›Goldberg-Variationen‹ finden sich in lediglich fünf Variationen Angaben, die auf ein Tempo oder eine Spielweise schließen lassen: Variatio 7 *al tempo di Giga*, Variatio 15 *andante*, Variatio 16 *Ouverture,* Variatio 22 *alla breve* und Variatio 25 *adagio*. So müssen uns andere Aspekte in Notation und Aufführungskonventionen Einblicke in die Tempogestaltung der Variationen geben.

26 Ebd.

27 »Ich will die Art, das Tempo nach Anleitung des Pulsschlages zu treffen, noch auf die französische Tanzmusik, von welcher ich auch etwas zu handeln für nöthig finde, anzuwenden suchen. Diese Art der Musik besteht mehrentheils aus gewissen Charakteren; ein jeder Charakter aber erfodert sein eigenes Tempo: weil diese Art von Musik nicht so willkührlich als die italiänische, sondern sehr eingeschränket ist.« (Ebd., 268 [§ 56])

28 Kirnberger 1776, 105–153, zusammengefasst in Houle 1987, 47–49.

29 Kirnberger 1776, 106.

Zunächst ist die Vielfalt der von Bach verwendeten Taktarten zu nennen, die durchaus auf verschiedene Tempi hinweist. Von der frühbarocken Proportionslehre, wie sie zum Beispiel Frescobaldi in seinem *Il primo libro delle canzoni ad una, due, tre, e quattro voci* (Rom 1623) exemplarisch und in großer Vollständigkeit zeigt,[30] über das differenzierte französische System der verschiedenen Taktarten[31] lässt sich zwar nicht eine 1:1-Übertragung auf Johann Sebastian Bachs Verwendung der Taktarten bewerkstelligen. Doch auch Bachs ›Goldberg-Variationen‹ zeigen eine sehr genaue Differenzierung und große Bandbreite der Taktarten. Ganz allgemein lässt sich sagen, dass ein 3/4-Takt langsamer als ein 3/8-Takt und dieser wiederum langsamer als ein 3/16-Takt ist. Dementsprechend ist im Allgemeinen ein 2/4-Takt schneller als ein 2/2-Takt. Der Sonderfall des *alla breve* in Verbindung mit einem sehr kontrapunktischem Satz wird unten in Bezug auf die Variationen 18 und 22 diskutiert.

Die folgende Auflistung umfasst alle in den ›Goldberg-Variationen‹ verwendeten Taktarten:

Gerade Taktarten
- 𝔠 (= 2/2-Takt):[32] Variatio 10 (*Fugetta*), 16 (Ouverture, erster Teil), 18, 22
- 2/4: Variatio 2, Variatio 15 (*andante*)
- 𝐂 (= 4/4-Takt):[33] Variatio 9, 21, 30 (*Quodlibet*)

Ungerade bzw. zusammengesetzte Taktarten
- 3/4: *Aria*, Variatio 1, 5, 8, 12, 13, 14 , 17, 20, 23, 25 (*adagio*), 28, 29
- 3/8: Variatio 4, 6, 16 (Ouverture, zweiter Teil), 19
- 6/8: Variatio 7 (*al tempo di Giga*), 27
- 9/8: Variatio 24
- 12/8: Variatio 3
- 12/16: Variatio 11
- 18/16 bzw. 3/4: Variatio 26

Der zweite für die Tempowahl in den ›Goldberg-Variationen‹ wichtige Aspekt ist die Verwendung schnellster Notenwerte, die Richtlinie für das Gesamttempo sein können.[34] Manchmal lassen sich die schnellsten Notenwerte dagegen auch als Koloraturen der Hauptmelodie identifizieren, was in der Zeit Bachs auf einen langsameren Satztypus hindeuten würde.

Ein dritter Aspekt betrifft die Melodie- und Phrasenbildung sowie die rhythmische Gestalt innerhalb bestimmter Taktarten, die wiederum auf typische Tanztypen verweisen und insofern Hilfe bei der Tempowahl liefern können. Eine gute Erkennungshilfe für bestimmte Tanztypen (Gavotte, Bourrée, Passepied etc.) sind ihre unterschiedlichen Auftaktformen. In den ›Goldberg-Variationen‹ benutzt Bach einen Auftakt zu Beginn einer Variation allerdings nur im *Quodlibet*, der Variatio 30.

30 Eine umfassende Interpretation der Temporelationen in diesem Werk gibt Paulsmeier 1983.

31 Ausführlich u. a. bei Saint-Lambert 1702, 14–27.

32 Kirnberger 1776, 118 (»Der Zweyzweytel oder besser der Allabrevetackt.«).

33 Ebd., 122 (»Der Viervierteltackt, der durch 𝐂 bezeichnet wird, ist zweyerley.«).

34 Es sei noch einmal an die in der Einleitung erwähnten Vorworte von Frescobaldi erinnert.

Tempoüberlegungen zu den einzelnen Variationen

Im Folgenden sollen anhand von einigen ausgewählten Variationen Überlegungen zur Tempowahl entwickelt werden, die sich zum Großteil auf die in den vorherigen Abschnitten dargelegten Quellen beziehen werden. Ziel ist es, eine pragmatische Annäherung an die Tempofrage in der Praxis zu zeigen, nicht eine widerspruchsfreie oder ›historisch abgesicherte‹ Interpretation zu kodifizieren. Die dabei zum Vergleich angeführten Tempomittelwerte entstammen der Studie von Majid Motavasseli in dieser Ausgabe und beruhen auf Messungen von 76 Aufnahmen (davon 48 mit Klavier und 28 mit Cembalo, aufgenommen in einem Zeitraum von 1928 bis 2020).[35] Alle Angaben erfolgen in Schlägen pro Minute.

Aria (3/4) (Mittelwerte: ♩ = 50,2 [gesamt]; 50,4 [Klavier]; 49,9 [Cembalo])

Die eröffnende *Aria* im 3/4-Takt zeigt rhythmische Ähnlichkeiten mit einer Sarabande. Dieser am Beginn seiner Geschichte schnelle Tanz wurde bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts immer langsamer. In Frankreich finden wir für den 3/4-Takt die Tempoangaben ♩ = 86,[36] ♩ = 95[37] und ♩ = 96.[38] Für den 3/2-Takt geben L'Affilard und Pajot quasi als *Sarabande grave* 𝅗𝅥 = 72 an.[39] Eine schnelle Sarabande im 6/4-Takt findet sich bei L'Affilard mit ♩ = 133.[40] Ein Ausreißer oder eben eine frühe, sehr schnelle Sarabande findet sich im 3/4-Takt mit ♩ = 180.[41] Diese Bandbreite der Sarabanden stellt Interpret*innen vor eine gewaltige Herausforderung bei der Tempofindung.

Quantz fordert für die Sarabande einen »etwas annehmlichern Vortrage« als für die prächtig zu spielende Entrée, die Loure und die Courante: »Auf jedes Viertheil kömmt ein Pulsschlag«,[42] nach Quantz' Definition also ♩ = 80.

Die Verwandschaft unserer *Aria* mit der Sarabande würde diesen Quellen nach zunächst auf ein Tempo von ♩ = 80 bis etwa 95 deuten. Bach verwendet in BWV 988 allerdings keinen 3/2-Takt. Somit ist der 3/4-Takt, was den Schlag betrifft, die langsamste Taktart unter den von Bach verwendeten Dreiertakten, sodass auch eine Übertragung des langsamen 3/2-Takt-Tempos auf den 3/4-Takt möglich erscheint. Ein Tempo mit 𝅗𝅥 = 72 käme mir somit wahrscheinlicher vor, läge auch im Bereich eines langsameren Pulsschlages. Die zahlreichen Zweiunddreißigstelkoloraturen in den Verzierungen der Melodie könnten das Tempo noch etwas verlangsamen. Ich habe mich für ein Tempo von ♩ = 68 entschieden, was immer noch deutlich schneller als die von Motavasseli erhobenen Mittelwerte ist.[43]

35 Vgl. den Beitrag von Majid Motavasseli in dieser Ausgabe, Table 8.

36 L'Affilard 1705, 86 und Miehling 2003, 55, 223 und 423.

37 Feuillet ca. 1705/10, zit. nach Kroemer 2001, 25 und Miehling 2003, 59 und 223.

38 La Chapelle 1737, zit. nach Miehling 2003, 87, 91 und 223.

39 L'Affilard 1705, 72 und Miehling 2003, 55, 223 und 419; Pajot 1735, 192 und Miehling 2003, 75 und 223.

40 L'Affilard 1705, 125 und Miehling 2003, 55, 223 und 436.

41 Furetière 1690 (unpaginiert) und Miehling 2003, 223 und 271.

42 Quantz 1752, 270 (§ 58).

43 Die Maximaltempi für die *Aria* 1 in Motavasselis Korpus erreichen Wilhelm Kempff 1969 (Klavier, 80,8) und Blandine Verlet 1992 (Cembalo, 75,2).

Variatio 1. a 1 Clav. (3/4) (Mittelwerte: ♩ = 101,3 [gesamt]; 107,5 [Klavier]; 90,6 [Cembalo])

Die erste Variation ist geprägt von Rhythmen, die wir in vielen zeitgleich komponierten Polonaisen wiederfinden.[44] Die zahlreichen Sechzehntelnotenbrechungen mit sehr großem Ambitus lassen eher an ein gemäßigtes *Allegro* denken (ähnlich Variatio 5, 8, 17). Johann Georg Sulzer gibt in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* das folgende Tempo für die Polonaise an: »Die Bewegung ist weit geschwinder, als sie in Deutschland vorgetragen wird. Sie ist nicht völlig so geschwind, als die gewöhnliche Tanzmenuett; sondern ein Menuettentakt macht die Zeit von zwey Viertel eines Polonoisentaktes aus […].«[45] Miehling leitet daraus ein Polonaisentempo von »etwa 107–120 ♩ p. M.« her,[46] dessen unterer Bereich mich persönlich für diese Variation sehr überzeugt. Ich spiele bei ♩ = 105.

Variatio 2. a 1 Clav. (2/4) (Mittelwerte: ♩ = 79,3 [gesamt]; 82,0 [Klavier]; 74,7 [Cembalo])

Die Faktur des Satzes mit den beiden imitierenden Oberstimmen und dem *Andante*-Bass lässt an die Triosonaten Arcangelo Corellis (1653–1713) denken. Corelli verwendet diese Bässe allerdings mit sehr unterschiedlichen Tempowörtern, wie ein Blick in sein Opus 4 zeigt, zum Beispiel *Adagio* und *Allemanda Presto* in der Sonata Nr. 1, *Preludio Grave* und *Allemanda Allegro* in der Sonata Nr. 2, *Preludio Largo* in der Sonata Nr. 3 etc., sodass der *Andante*-Bass allein keine Tempozuordnung ermöglicht. Bei Händel findet man des öfteren die Angabe *Andante allegro*, ein Hinweis auf das bewusst schnellere Gehen im Vergleich zum gewöhnlichen *Andante*. Eine ganze Bandbreite von mäßig langsamen bis mäßig schnellen Tempi scheint zunächst möglich.

Johann Mattheson gibt in der zweiten Auflage von Friedrich Erhard Niedts *Musicalischer Handleitung zur Variation des General-Basses* folgende Hilfe: »Andante: gehend/ ordentlich/ ebenträchtig/ nicht lauffend noch kriechend/ nicht zu langsam nicht zu geschwinde« und führt in der zu diesem Text gehörigen Fußnote aus: »Andante hieß in der ersten Edition: gantz langsam. Ob es recht oder unrecht ist, mag der musicalische Leser entscheiden.«[47] Ein *Andante*-Tempo erwähnt Quantz leider nicht. Nach allen Überlegungen und dem praktischen Experiment mit verschiedenen Tempi bietet sich für mich ein mittleres Tempo mit schnellem Puls für die Viertelnote an (♩ = 85).

44 Der von Forkel erstmals erwähnte »Widmungsträger« Johann Gottlieb Goldberg (1727–1757) komponierte im Jahr 1749 einen Zyklus von 24 Polonaisen durch alle Tonarten.

45 Sulzer 1774, 917.

46 Miehling 2003, 265.

47 Mattheson in Niedt 1721, 109.

Variatio 3. Canone all'Unisuono. a 1 Clav. (12/8) (Mittelwerte: ♩. = 59,4 [gesamt]; 60,9 [Klavier]; 56,7 [Cembalo])

Diese Variation hat für mich stark pastoralen Charakter. Quantz schreibt über zwei grundsätzliche Tempomöglichkeiten für den 12/8-Takt im *Allegro*:

> Wie nun das Allegro im geraden Tacte zwo Hauptarten des Tempo hat, nämlich ein geschwindes und ein gemäßigtes: so ist es auch auf gleiche Art mit dem Tripeltacte als: Dreyviertheil= Dreyachttheil= Sechsachtheil= Zwölfachttheiltacte, u. s. w. beschaffen. Z. E. Wenn im Dreyviertheiltacte nur Achttheile, im Dreyachttheiltacte nur Sechzehntheile, oder im Sechsachttheil= oder Zwölfachttheiltacte nur Achttheile vorkommen; so ist solches das geschwindeste Tempo. Sind aber im Dreyviertheiltacte Sechzehnteile, oder eingeschwänzete Triolen, im Dreyachtheiltacte Zwey und dreyßigtheile oder zweygeschwänzte Triolen, hingegen im Sechsachttheil= und Zwölfachttheiltacte Sechzehntheile zu befinden: so ist solches das gemäßigte Tempo, welches noch einmal so langsam gespielet werden muß, als das vorige.[48]

Unsere Variation wäre demnach in die zweite Kategorie einzuordnen, für die ein gemäßigtes Tempo zu nehmen ist. An anderer Stelle erwähnt Quantz den 12/8-Takt noch einmal in Bezug auf das Siciliano:

> Ein alla Siciliana im Zwölfachttheiltacte würde zu langsam seyn, wenn man zu jedem Achttheile einen Pulschlag zählen wollte. Wenn man aber zweene Pulsschläge in drey Theile theilet; so kömmt sowohl auf das erste als dritte Achttheil ein Pulsschlag. Hat man nun diese drey Noten eingetheilet: so muß man sich nicht weiter an die Bewegung des Pulses kehren; sonst würde das dritte Achttheil zu lang werden.[49]

Nach Umrechnung kommt man damit auf ein Tempo von 53 für die punktierte Viertel.[50] Ich spiele etwas schneller bei ♩. = 60, was sich mit den Mittelwerten von Motavasseli deckt.

Variatio 4. a 1 Clav. (3/8) (Mittelwerte: ♩. = 60,3 [gesamt]; 61,0 [Klavier]; 59,1 [Cembalo])

Diese Variation ist stark fugiert und erinnert an die enggeführten Fugati in Toccaten von Girolamo Frescobaldi und Johann Jakob Froberger. Quantz schreibt: »Sowohl im ganz geschwinden Dreyviertheil= als Dreyachttheiltacte, wo in den Passagien nur sechs geschwinde Noten, in jedem Tacte, vorkommen, trifft auf jeden Tact ein Pulsschlag.«[51] Nach Quantz wäre das ein Tempo mit ♩. = 80. Die Komplexität des Satzes erlaubt sicherlich eine Tempowahl am unteren Rande des Pulsspektrums. Ich spiele bei ♩. = 68.

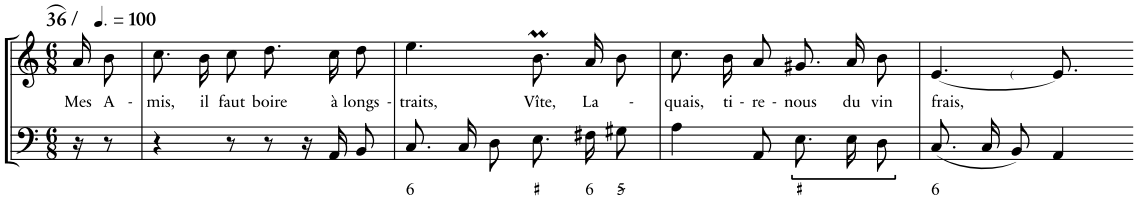
48 Quantz 1752, 263 (§ 50).

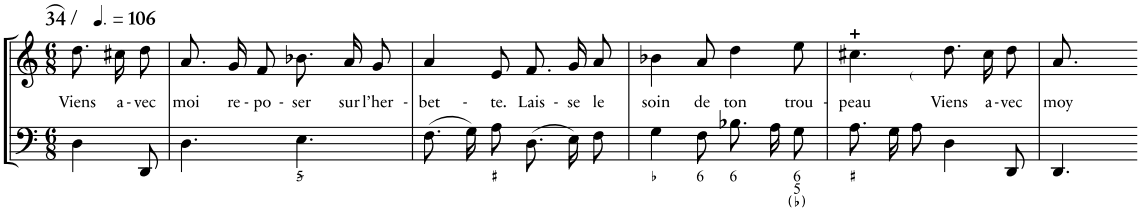
49 Ebd., 265 (§ 51).

50 Miehling 2003, 223.

51 Quantz 1752, 265 (§ 51).

Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav. al tempo di Giga (6/8) (Mittelwerte: ♩. = 68,0 [gesamt]; 67,3 [Klavier]; 69,3 [Cembalo])

Die Notation dieser Variation im 6/8-Takt und die zahlreichen punktierten Rhythmen lassen sie einigen französischen Giguen und der *Canarie* verwandt erscheinen. Die italienische *Giga* hingegen, wie sie zum Beispiel durch Corellis Kompositionen europaweit bekannt war, weist nur selten diese punktierten Rhythmen auf. So könnte Quantz' Tempo von ♩. = 160 durchaus als Beispiel der schnellsten italienischen Gigue verstanden werden. Die französischen Quellen für die Gigue, seien sie nun im 3/8-, 6/8- oder 6/4-Takt, variieren zwischen 100 und 121 für die punktierte Viertel oder die punktierte Halbe.[52] Ein Beispiel für eine Gigue im 6/8-Takt mit punktierten Achtelnoten findet sich bei L'Affilard mit ♩. = 100 (Bsp. 1).[53]

Beispiel 1: L'Affilard, Gigue *»Mes Amis, il faut boire à longtraits«*, T. 1–4

Noch ähnlicher zu Bachs Variatio 7 ist die Rhythmusstruktur in L'Affilards *Canaries en Rondeau »Viens avec moi reposer sur l'herbette«*, ebenfalls im 6/8-Takt und mit dem Tempo ♩. = 106.[54]

Beispiel 2: L'Affilard, *Canarie en Rondeau »Viens avec moi reposer sur l'herbette«*, T. 1–5

Das Motiv der vier schleifenden Zweiunddreißigstelnoten, das in dieser Variation insgesamt achtmal in der rechten Hand und zweimal in der linken Hand vorkommt, lässt mich eher an die untere Grenze des Tempospektrums der überlieferten Angaben mit ♩. = 100 denken, was für die Dichte der Komposition sehr schnell ist. Erstaunlicherweise unterscheiden sich hier die Mittelwerte der Aufnahmen entschieden von dem von

52 Ausgenommen sei hier die von Feuillet angegebene *Chique lente* im 6/4-Takt, die 𝅗𝅥. = 40 vorsieht (Feuillet ca. 1705/10, zit. nach Kroemer 2001, 25 und Miehling 2003, 59 und 223) und an die langsamen Versionen der *Loure* bei Feuillet mit 𝅗𝅥. = 46 (zit. nach Kroemer 2001, 25 und Miehling 2003, 59 und 223) und La Chapelle mit ♩. = 53 (La Chapelle 1737, zit. nach Miehling 2003, 87 und 223) denken lässt.

53 L'Affilard 1705, 148–151 und Miehling 2003, 444.

54 L'Affilard 1705, 140–144 und Miehling 2003, 441.

mir gewählten Tempo, das auf den französischen Tanztempi fusst.[55] Die Maximaltempi in Motavasselis Korpus liegen bei 94,6 (Alexis Weissenberg 1981, Klavier) bzw. 81,9 (Trevor Pinnock 1980, Cembalo).

Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav. (𝐂) (Mittelwerte: ♩ = 66,9 [gesamt]; 70,8 [Klavier]; 60,1 [Cembalo])

Diese Variation lässt sich leicht in die Kategorie der Andante-Variationen einreihen (vgl. unten die Anmerkungen zu Variatio 15), auch wenn die in Achtelnoten fortschreitende Stimme im Diskant beginnt. Ein Pulstempo liegt auf der Hand. Ich habe mich für das Quantz'sche Pulstempo ♩ = 80 entschieden.

Die drei Variationes im Alla-breve-Takt

Drei der Variationen stehen im *Alla-breve*-Takt:

– Variatio 10. *Fugetta*. a 1 Clav. (Mittelwerte: 𝅗𝅥 = 83,3 [gesamt]; 84,8 [Klavier]; 80,5 [Cembalo])
– Variatio 18. *Canone alla Sexta*. a 1 Clav. (Mittelwerte: 𝅗𝅥 = 88,3 [gesamt]; 88,1 [Klavier]; 88,7 [Cembalo])
– Variatio 22. a 1 Clav. *alle breve* (Mittelwerte: 𝅗𝅥 = 90,0 [gesamt]; 90,0 [Klavier]; 89,8 [Cembalo]).

In der *Alla-breve*-Schreibweise deutet sich für Kirnberger eine Verdoppelung des gewöhnlichen Tempos für die Notenwerte an:

> Der Zweyzweytel oder besser der Allabrevetackt, der durchgängig mit 𝁵, oder auch mit 𝁶 bezeichnet wird, ist in Kirchenstücken, Fugen und ausgearbeiteten Chören von dem vielfältigsten Gebrauch. Von dieser Tacktart ist anzumerken, daß sie sehr schwer und nachdrücklich, doch noch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen, vorgetragen wird, es sey denn, daß die Bewegung durch die Beywörter grave, adagio &c. langsamer verlangt wird. […] Beide Tacktarten vertragen keine kürzere Notengattungen, als Achtel.[56]

Auch in Bachs Variationen 18 und 22 sind die Achtelnoten die schnellsten Notenwerte. Die Verwandtschaft beider Variationen lässt das gleiche Tempo vermuten. Die zusätzliche, wörtliche Erinnerung Bachs in der Variatio 22 »alla breve« zu spielen, verstärkt den konservativen Charakter der Komposition. Bach gibt keine zusätzlichen Angaben wie *grave* oder *adagio*. Die halbe Note wähle ich um die 100.

In der Variation 10 gibt Bach uns den Titel *Fugetta*, was Kirnbergers obiges Zitat bestätigt. Hier gibt es zwar immer wieder Sechzehntel, diese sind allerdings immer nur Nachschlag eines Trillers und zählen als Verzierungsnoten nicht zu den schnellsten Notenwerten. Dennoch ist die Satzweise komplexer als in den anderen beiden *Alla-breve*-Sätzen und verlangt nach einem etwas langsameren Tempo. Ich spiele bei 𝅗𝅥 = 90.

55 Johann Joseph Fux veröffentlicht in seiner Sammlung *Concentus musico-instrumentalis* (Nürnberg 1701) insgesamt vier *Giques* im 6/8-Takt, die allesamt die Tempoangabe *Prestisssimo* tragen, und eine *Gique, en Rondeau* im 6/4-Takt, die keine Tempoangabe hat (vgl. Fux 1701).

56 Kirnberger 1776, 118.

Variatio 11. a 2 Clav. (12/16) (Mittelwerte: ♩. = 133,3 [gesamt]; 139,8 [Klavier]; 126,3 [Cembalo])

Der 12/16-Takt ist der zweitschnellste der in den ›Goldberg-Variationen‹ vorkommenden Dreiertakte. Als schnelle Gigue könnte die punktierte Achtelnote, etwas schneller als in Variatio 7, bei 120 liegen.

Variatio 13. a 2 Clav. (3/4) (Mittelwerte: ♩ = 43,1 [gesamt]; 44,1 [Klavier]; 41,4 [Cembalo])

Diese Variation mit quasi ostinater Begleitrhythmik und einer mit Zweiunddreißgstelkoloraturen überhäuften Oberstimme könnte man sicherlich als *Adagio* oder vielleicht auch *Adagio ma non tanto* bezeichnen. Quantz gibt als Empfehlung: »In einem Adagio cantabile im Dreyviertheiltacte, da die Bewegung der Grundstimme aus Achttheilen besteht, kömmt auf ein jedes Achttheil ein Pulsschlag.«[57] Das würde für ein Tempo um ♩ = 40 sprechen, was sich gut mit den Mittelwerten von Motavasseli deckt. Um einen immer fließenderen, fast rauschenden Charakter der Zweiunddreißgstelnoten zum Ausdruck zu bringen, habe ich mich für ein schnelleres Tempo von etwa ♩ = 50 bis 55 entschieden.

Variatio 14. a 2 Clav. (3/4) (Mittelwerte: ♩ = 93,2 [gesamt]; 96,3 [Klavier]; 87,7 [Cembalo])

Hier darf man an Frescobaldis zu Beginn zitierte Ausführungen denken, der vor dem späteren Auftauchen von schnelleren Notenwerten warnt. Die immer mehr überhand nehmenden Zweiunddreißigstelnoten machen ein Tempo wie in Variatio 1, 5 und 8 unmöglich. Ich habe mich für ein Tempo von ♩ = 92 entschieden.

Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav. andante (2/4) (Mittelwerte: ♩ = 29,6 [gesamt]; 29,2 [Klavier]; 30,2 [Cembalo])

Andante war im Barock keine Tempoangabe, sondern bezog sich vor allen Dingen auf die Spielweise der Bassstimme, die gehend, d. h. gleichmäßig und nicht *inégal* zu spielen war. Die *Andante*-Bewegung findet normalerweise in Achtel- oder Viertelnoten statt. In der Variation 15 ist die *Andante*-Bewegung allerdings gut ›versteckt‹, wir könnten sie sogar in den Sechzehntelnoten vermuten. Der tatsächliche *Andante*-Gang in Achtelnoten findet sich zum Beispiel in den Takten 1 bis 3 in der linken Hand und den Takten 17 bis 18 in der rechten Hand. Die Molltonart, die zahlreichen Zweiunddreißigstelnoten und die Seufzermotivik bringen mich auf ein langsames *Andante* um ♪ = 72 bzw. ♩ = 36 und lassen so eine Abgrenzung von der Variation 2 zu.

57 Quantz 1752, 265 (§ 51).

Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav. (𝔠, 3/8) (Mittelwerte: 𝅗𝅥/𝅗𝅥. = 33,9/70,1 [gesamt]; 33,4/71,5 [Klavier]; 34,9/67,5 [Cembalo])

Der erste Teil der Ouverture ist im klassischen *alla breve* notiert. Französische Quellen nennen für einen solchen Satztypus die folgenden Tempi: 1696 gibt Loulié 57 für die halbe Note an,[58] Feuillet nennt auf seinem Pendel von ca. 1705/10 für eine *Entrée lente* ›in 2‹ 49 für die halbe Note.[59] Pajot gibt uns für den Beginn der Ouverture aus *Thetis & Pelée* (1689) von Pascal Colasse 64 für die halbe Note an.[60] La Chapelle ist 1737 für eine *Entrée de Ballet* sogar noch schneller mit 67 für die halbe Note.[61]

Mit den zahlreichen Zweiunddreißigstelpassagen[62] wird auch hier das Tempo ein wenig unter diesen Angaben liegen. Für den fugierten Teil der Ouverture bietet sich ein langsameres Pulstempo um ♩. = 71 an. Eine einfache Temporelation, die sich aufgrund der Mittelwerte Motavasselis zwischen dem ersten und zweiten Teil andeutet (Proportion 1:2), bietet sich schon aufgrund der unvereinbaren Taktarten nicht an.[63]

Variatio 19. a 1 Clav. (3/8) (Mittelwerte: ♪ = 142,8 [gesamt]; 142,0 [Klavier]; 144,0 [Cembalo])

Diese Variation könnte mit ihren viertaktigen Phrasen und der Motivik leicht ein Menuett sein. In Deutschland waren bereits seit geraumer Zeit zwei Typen von Menuett bekannt, ein etwas langsameres, dessen Tempo Quantz mit umgerechnet 53 pro Takt angibt,[64] und ein schnelleres, welches dem französischen Tanztempo entsprach: L'Affilard nennt 71 für den 3/4-Takt[65] und 75 für die punktierte Viertel im 6/8-Takt,[66] Pajot gibt 71 für den ganzen Takt an,[67] Feuillet 75,[68] während La Chapelle sich bei 64 befindet.[69] Die auf den Achtelschlag angegebenen Mittelwerte von Motavasseli nähern sich dem langsameren Menuett-Typ an, bleiben aber darunter. Meiner Meinung nach notiert Bach diesen Satz nicht im aus deutscher Sicht langsameren 3/4-Takt, sondern im schnelleren 3/8-Takt, um den schnelleren (französischen) Typus von Menuett anzudeuten. Ich spiele bei ♩. = 71 (♪ = 213). Die Maximalwerte in Motavasselis Korpus sind 216,1 (Andrei Gavrilov 1993, Klavier) bzw. 195,5 (Christine Schornsheim 2016, Cembalo).

58 Loulié 1696, 86 und Miehling 2003, 44.

59 Feuillet ca. 1705/10, zit. nach Kroemer 2001, 25 und Miehling 2003, 59.

60 Pajot 1735, 192 und Miehling 2003, 75 und 223.

61 La Chapelle 1737, zit. nach Miehling 2003, 85 und 223.

62 Diese notiert Bach aus. Dass die »Lullisten« ähnliche Tiraden im Orchesterspiel auch in eine von der Notation her ›unverzierte‹ Lully-Ouverture spielend einbauen würden, berichtet Georg Muffat in der Vorrede zu seinem 1698 in Passau gedruckten *Florilegium Secundum* (Kolneder 1990, 76–90, bes. 85 f.).

63 In frühbarocken Proportionen würden man einem 2/2-Takt beispielsweise einen 6/4-Takt oder einen 3/2-Takt gegenüberstellen.

64 Quantz 1752, 271 (§ 58) und Miehling 2003, 223.

65 L'Affilard 1705, 98 und Miehling 2003, 55, 223 und 427.

66 L'Affilard 1705, 145 und Miehling 2003, 55, 223 und 443.

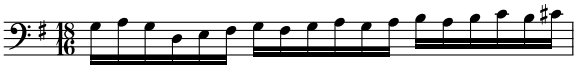
67 Pajot 1735, 192 und Miehling 2003, 75 und 223.

68 Kroemer 2001, 25 und Miehling 2003, 59 und 223.

69 La Chapelle 1737, zit. nach Miehling 2003, 87, 91 und 223.

Variatio 26. a 2 Clav. (18/16, 3/4) (Mittelwerte: ♩ = 95,1 [gesamt]; 99,8 [Klavier]; 87,4 [Cembalo])

In dieser Variation benutzt Bach tatsächlich eine Proportion und stellt den 18/16-Takt einer Hand dem 3/4-Takt der anderen gegenüber. Bach tauscht die Taktbezeichnungen mehrmals zwischen den Händen. Kirnberger zitiert den ersten Takt der rechten Hand dieser Variation und schreibt dazu:

> Der 3/4 und 9/8 Takt hat den ältern Componisten zu einem Achtzehnsechszehnteltakt von drey siplirten Zeiten Gelegenheit gegeben, wenn sie anzeigen wollten, daß das Stück leicht, flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollte. Z. B.

> Da aber dergleichen Feinheiten des Vortrags so verloren gegangen, daß so gar viele, die doch Virtuosen heissen, sechs zusammengezogene Sechzehntel wie zwey zusammengesetzte Triolen vortragen, so gehört der 18/16 Takt unter die verlorenen und heut zu Tage sehr entbehrlichen Taktarten.[70]

Die schnellste der Dreiertaktbewegungen im 18/16-Takt geschieht de facto in einer Sextolenbildung gegen die Viertelnoten im ruhigen 3/4-Takt der jeweils anderen Hand. Ich spiele bei ♩ = 103 im 3/4-Takt, sodass die punktierte Achtelnote im 18/16-Takt bei 206 liegt, was einen wirbelnden Charakter zur Folge hat, und so den von Kirnberger gewünschten leichten, flüchtigen Eindruck hinterlassen kann.

Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav. (6/8) (Mittelwerte: ♩. = 71,7 [gesamt]; 73,3 [Klavier]; 68,8 [Cembalo])

Gerade im Gegensatz zum vorhergehenden 18/16-Takt sollte der 6/8-Takt der Variatio 27 deutlich langsamer sein. Auch im Vergleich zum ebenfalls im 6/8-Takt stehenden *al tempo di Giga* in Variatio 7 kann das Tempo aufgrund der quasi durchlaufenden Sechzehntelnoten langsamer sein. Ein ruhiges Pulstempo um 72 für die punktierte Viertelnote bietet sich an.

4. Schlussüberlegungen

Natürlich ist es nicht möglich, *das* historisch ›richtige‹ Tempo auch nur für eine einzige von Bachs ›Goldberg-Variationen‹ zu rekonstruieren. Dennoch ist es für einige der Variationen durchaus möglich, eine plausible Tempowahl aus dem historischen Kontext herzuleiten.

Obwohl das einem spezifischen Stück angemessene Tempo vielen barocken Autoren ein großes Anliegen war, liegt es in der Natur der Sache, dass absolute Tempoangaben eben nur spezifisch für solche Stücke gelten können. Auch verschiedene Tänze desselben Titels und derselben Taktart haben eine gewisse Bandbreite, die je nach Tanzart mehr

70 Kirnberger 1776, 129 f.

oder weniger variiert.[71] Umso lohnenswerter ist es, die überlieferten Stücke mit absoluten Tempoangaben zu studieren, ihre Affekte, Rhythmik und Melodik, ihre Verzierungen zu begreifen, um diese Erfahrung und Kenntnis auf verwandte Stücke übertragen zu können. Ebenso lassen sich durch diese Erkenntnisse auch Abgrenzungen ermöglichen: Unterschiede zu einem nicht bezeichneten Stück können aufgezeigt werden, die Auswirkung auf das Tempo haben können: eine Gigue im 12/8-Takt kann sich von einem *Siciliano* in der gleichen Taktart durch das dreifache Tempo unterscheiden. Wie nun beurteilen wir als Spieler*innen ein unbezeichnetes Stück im 12/8-Takt?

Wenn auch Quantz selbst die Variabilität des Pulses zu ungenau ist und er diesen schließlich auf »ohngefähr achtzigmal« pro Minute festlegt, gibt die Arbeit mit dem menschlichen Puls doch gerade eine gewisse Freiheit, welches eine begrenzt variable Tempowahl je nach der momentanen Verfassung des Spielers oder der Spielerin ermöglicht. Neben den diskutierten Aspekten werden auch die individuelle Spielfähigkeit oder Virtuosität, die Wendigkeit des Instruments und der bespielte Raum Auswirkungen auf das Tempo bei der Aufführung der Variationen haben. In einer halligen Akustik werden die Spieler*innen manche Tempi langsamer wählen, in einer sehr trockenen dagegen gerade am Cembalo vielleicht schneller spielen, um das Instrument nicht leer oder dürr klingen zu lassen. Bachs Clavierübung ist zudem nicht für den Konzertgebrauch geschrieben worden, sondern zur Übung des Spielers oder der Spielerin. Es bleibt eine interessante Frage, ob Bach mit den »Liebhabern«, denen er diese Werke »zur Gemüths-Ergetzung verfertiget« hat,[72] nur die Spieler*innen oder auch die Zuhörer*innen gemeint hat.

Man muss Forkels Aussage über Bachs schnelle Tempi sicherlich relativiert betrachten. Wie sehr wird sich das Geschwindigkeitsempfinden von einem Menschen des 18. Jahrhunderts von einem des 21. Jahrhunderts unterscheiden? Doch weisen sowohl die Quantz'schen Pulstempi als auch die französischen Pendelangaben in eine Richtung, die uns an die zum Teil rasend schnellen Metronomangaben des frühen 19. Jahrhunderts und die Anforderungen an die romantischen Klaviervirtuos*innen erinnern mögen. Der vierte Teil der Bach'schen Clavierübung kann so in einigen Variationen auch tempomäßig kulminieren.

Meine eigene Erfahrung hat mir gezeigt, dass sich im Laufe einer jahrelangen Beschäftigung mit den ›Goldberg-Variationen‹ die Tempi gewisser Variationen immer wieder und weiter verändern, während andere (hierbei besonders die der Tanzsätze) sich eher bestätigen und zu Fixpunkten werden. Neben der individuellen Bandbreite von Tempomöglichkeiten für jede einzelne Variation ist letztendlich die Tempovielfalt für die zyklische Gesamtkonzeption der ›Goldberg-Variationen‹ entscheidend. Die untersuchten Parameter wie Tempowörter, Taktarten und schnellste Notenwerte deuten auf eine sehr große Bandbreite von unterschiedlichen Tempi hin, die weit weg führt von einem einheitlichen Schlag für alle Variationen, wie er in kleineren Variationszyklen des 17. und 18. Jahrhunderts oft möglich ist.

71 Während die französischen Angaben fürs Menuett eine erstaunliche Übereinstimmung zeigen (die Quellen vor 1740 zeigen gerade einmal eine Abweichung von elf Schlägen pro Minute), kann eine Gavotte im selben Zeitraum eine Abweichung von 51 Schlägen pro Minute haben.

72 Vgl. Titelblatt des Erstdrucks der ›Goldberg-Variationen‹ (wahrscheinlich 1742): https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550059626

Für mich als Spieler und Lehrer bleibt die Beschäftigung mit den historisch überlieferten Tempoangaben und ihre Übertragung auf die ›Goldberg-Variationen‹ wie auf jede weitere Komposition Johann Sebastian Bachs Experiment und Herausforderung.

Literatur

L'Affilard, Michel (1697), *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique* […]. *Seconde édition revûe, corrigée, & augmentée*, Paris: Ballard, Reprint Whitefish: Kessinger 2010.

L'Affilard, Michel (1705), *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique* […]. *Cinquiéme édition revûe, corrigée, & augmentée*, Paris: Ballard, Reprint Genf: Minkoff 1971.

La Chapelle, Jacques-Alexandre de (1737), *Les vrais principes de musique, 2e Livre*, Paris: Boivin.

Forkel, Johann Nikolaus (1802), *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, Reprint Kassel: Bärenreiter 1999.

Frescobaldi, Girolamo (1637), *Toccate e partite libro primo*, Rom: Borbone 1637, Reprint Florenz: Studio per edizioni scelte 1980 (mit den Vorworten der Erstausgaben von 1615 und 1615–16).

Furetière, Antoine (1690), »Castagnette«, in: *Diction[n]aire universel* […]. *Tome Premier*, Den Haag: Leers, unpaginiert. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3413126b

Fux, Johann Joseph (1701), *Concentus musico-instrumentalis*, Nürnberg: Felsecker, Neuausgabe in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 47, hg. von Heinrich Rietsch, Wien: Artaria 1916.

Hammond, Frederick (2020), »Documentary Appendix«, in: *Girolamo Frescobaldi. An Extended Biography*. https://girolamofrescobaldi.com/appendix/#C3

Harris-Warrick, Rebecca (1993), »Interpreting Pendulum Markings for French Baroque Dances«, *Historical Performance* 6/1, 9–22.

Houle, George (1987), *Meter in Music, 1600–1800. Performance, Perception and Notation*, Bloomington: Indiana University Press.

Jerold, Beverly (2010), »The French Time Devices Revisited«, *Dutch Journal of Music Theory* 15/3, 169–189.

Kenyon, Nicolas (2011), *The Faber Pocket Guide to Bach*, London: Faber & Faber.

Kirnberger, Johann Philipp (1776), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert* […]. *Zweyter Theil. Erste Abtheilung*, Berlin und Königsberg: Decker und Hartung.

Kolneder, Walter (1990), *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, 2. Auflage, Baden-Baden: Koerner.

Kroemer, Jürgen (2001), »›Le Cronomètre de Monsieur Feuillet‹. Absolute Tempoangaben eines barocken Tanzmeisters«, *Österreichische Musikzeitschrift* 56/7, 23–28.

Loulié, Etienne (1696), *Elements ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre. Tres-clair, tres-facile, & tres-court, & divisez en trois parties*, Paris: Ballard, Reprint Genf: Minkoff 1971.

Niedt, Friedrich Erhard (1721), *Musicalische Handleitung zur Variation des General-Basses* […]. *Die Zweyte Auflage* […] *durch J. Mattheson*, Hamburg: Schiller und Kißner.

Miehling, Klaus (2003), *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema* [1993], verbesserte und stark erweiterte Neuausgabe, Wilhelmshaven: Noetzel.

Pajot, Louis-Léon, Comte d'Onzembray (1735), »Description et usage d'un métrometre, ou machine pour battre les Mesures & les Temps de toutes sortes d'Airs«, in: *Histoire de l'Academie royale des sciences. Année M.DCCXXXII. Avec les mémoires de mathématique & de physique* […], hg. von Bernard de Fontenelle, Jean-Jacques Dortous de Mairan, Jean Paul Grandjean de Fouchy und Jean-Antoine-Nicolas de Caritat marquis de Condorcet, Paris: Boudot, Bd. *Mémoires de mathématique & de physique* […], 182–195. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35294

Paulsmeier, Karin (1983), »Temporelationen bei Frescobaldi«, in: *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, hg. von Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur: Amadeus, 187–203.

Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: Voß, Reprint München: dtv 1992.

Saint-Lambert, Michel de (1702), *Les principes du clavecin*, Paris: Ballard, Reprint Genf: Minkoff 1974.

Sulzer, Johann Georg (1774), »Polonoise«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* […]. *Zweyter Theil*, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 916–917.

Wolff, Christoph (2011), *Johann Sebastian Bach* [2005], 4. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer.

© 2021 Michael Hell (michael.hell@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Hell, Michael (2021), »Überlieferte Tempoangaben im 17. und 18. Jahrhundert und ihre mögliche Übertragung auf Bachs ›Goldberg-Variationen‹« ["Traditional Tempo Indications from the Seventeenth and Eighteenth Centuries and Their Possible Transfer to Bach's 'Goldberg Variations'"], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 113–131. https://doi.org/10.31751/1122

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: 20/09/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 10/11/2021

Ludwig van Beethoven, ›Diabelli-Variationen‹

Anton Diabellis Variationenprojekt (1819 bis 1824)

Geschichtlichkeit und ästhetische Normativität

Tobias Janz

Die beiden Teile der unter dem Namen von Anton Diabellis (fiktivem) »Vaterländischem Künstlerverein« veröffentlichten *Veränderungen* – Beethovens 33 Variationen op. 120 als erste Abteilung und die Variationen fünfzig weiterer Komponisten als zweite Abteilung – sind rezeptionsgeschichtlich nicht nur getrennt worden, man hat sie rückblickend auch stark unterschiedlich bewertet. Der Aufsatz versucht, die starre Opposition des singulären Meisterwerks und der bloßen Verlegersynthese in Bewegung zu versetzen. Beide Werke rücken in eine historische Perspektive, um so den Abstand zu ihrer heutigen Wahrnehmung erfahrbar zu machen. Die Historisierung ist jedoch kein Selbstzweck. Ihr Ziel ist die Rekonstruktion der sich verändernden ästhetischen Normativität der Musik, an der sich zunächst die Komposition, dann die Bewertung und nicht zuletzt die Interpretation der Variationen orientierten und weiter orientieren.

The two parts of the *Veränderungen* that were published under the name of Anton Diabelli's (fictitious) "Vaterländischer Künstlerverein" (Patriotic Artists' Society) – Beethoven's thirty-three variations op. 120 in the first part and the variations by fifty other composers in the second part – have not only been separated in reception history; they have also been evaluated very differently in retrospect. This essay questions the rigid opposition of the singular masterpiece and the mere publisher's synthesis. Both works are placed in historical perspective to enable us to experience the distance between them and the way they are perceived today. Historicization here, however, is not an end in itself. Its goal is the reconstruction of music's changing aesthetic normativity, around which first the composition, then its evaluation, and (last but not least) the interpretation of the variations continue to be oriented.

Schlagworte/Keywords: aesthetic normativity; Ästhetische Normativität; collective art; Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; Geschichtlichkeit; historicity; Interpretation; kollektive Kunst; Ludwig van Beethoven; masterpiece; Meisterwerk; Performativität; performativity

Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ gelten heute als Gipfel seines Klavierschaffens, als Summe nicht nur seines Variationenwerks, sie sind – über die Verwandtschaft ihres Themas mit der *Arietta* aus der Klaviersonate c-Moll op. 111 und die Symbolik der Zahl 33 – auch mit dem Ende der Reihe der 32 Klaviersonaten in Verbindung gebracht worden. Gemessen am Rang, den die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte dem Werk gegeben hat, ist es kaum mehr als eine musikgeschichtliche Fußnote, dass die Variationen entstehungsgeschichtlich mit den verlegerischen Tätigkeiten und Strategien Anton Diabellis verbunden sind. Ich werde diese musikgeschichtliche Fußnote im Folgenden etwas ernster nehmen, als man es gewöhnlich tut[1] – und zwar nicht nur als eine biographisch inter-

1 Musikwissenschaftlich ist das Projekt im Ganzen nur beiläufig im Rahmen der Beethovenforschung diskutiert worden, und der zweite Teil als alleiniger Gegenstand eher in der musikwissenschaftlichen Peripherie. Vgl. zu letzterem die Edition Brosche 1983. Vgl. auch Selmaier 2000, Roennfeld 2011 und Beer 2018.

essante Anekdote, sondern auch als ein ästhetisch mit Blick auf die Werkstruktur und die Interpretation von Beethovens op. 120 relevantes Thema. Dem Thema ›Interpretationsforschung‹, um das es den Beiträgen dieser Sonderausgabe geht, nähere ich mich dabei gewissermaßen von der Seite, auf Umwegen. Im abschließenden dritten Teil werde ich aber zumindest andeuten, wie die Analyse der performativen und interpretatorischen Dimension der ›Diabelli-Variationen‹ von der musikhistorischen Reflexion profitieren und an sie anschließen kann.

I

Über die genauen Umstände der Zusammenarbeit zwischen Beethoven und seinem Verleger ist in diesem Fall – soweit ich sehe – nicht viel bekannt. Abgesehen von der Rückdatierung des Kompositions- oder Konzeptionsbeginns auf das Frühjahr 1819 folgt man bis heute Anton Schindler, dessen Schilderung des Entstehungsprozesses jedoch nachweislich falsch oder ungenau ist und dessen vielzitierte Anekdote über den ›Schusterfleck‹ sich erst in der 1860 erschienenen dritten Auflage seiner Biografie findet. Nach Schindlers Erinnerung ist Diabelli im Winter 1822/23 an eine »große[] Anzahl Componisten« mit der Idee eines Kollektivwerks über einen von ihm geschriebenen Walzer herangetreten. Beethoven habe aufgrund schlechter Erfahrungen, die er mit der Beteiligung an der Mehrfachvertonung von Giuseppe Carpanis *In questa tomba oscura* von 1808 gemacht habe, kein Interesse an der Mitwirkung an einer weiteren Kollektivkomposition gehabt, außerdem habe ihm Diabellis »Thema mit dem ›Schusterfleck‹« nicht gefallen. Schindler setzt hierzu eine gelehrte Fußnote, die den Ausdruck ›Schusterfleck‹ als unter Musikern geläufige Alternativbezeichnung für »Rosalie[n]«, einfallslose Sequenzketten, erläutert.[2] Beethoven habe sich schließlich unter der Bedingung, dass nur er allein Variationen schreibe, doch auf das Angebot eingelassen, statt der verabredeten sechs oder sieben Variationen dann im Frühjahr 1823 aber in einem Zustand gesteigerter Schaffenslust 33 Variationen geschrieben, die Diabelli schließlich wohl oder übel drucken musste.

Was an dieser auf Erinnerungen und zum Teil verschollenen Dokumenten beruhenden Erzählung wahr ist und was nicht, lässt sich im Rückblick schwer einschätzen. Die erhaltenen Quellen geben ein etwas anderes Bild der Entstehungsumstände. Carl Czerny steuerte eine erste Variation zu Diabellis Projekt bereits im Mai 1819 bei.[3] Und auch Beethovens Skizzenbücher, die William Kinderman in seinen Arbeiten zur Entstehungsgeschichte von op. 120 untersucht hat, belegen, dass Beethovens Arbeit an den Variationen mit einem erheblichen Teil des später verwendeten Materials bereits 1819 begann, also drei bis vier Jahre vor dem von Schindler angegebenen Datum, dann aber für andere Kompositionen zurückgestellt wurde.[4] Op. 111, intertextuell mit Diabellis Walzer verknüpft, entstand 1821/22. Noch Anfang November 1822 bittet Beethoven Diabelli um Geduld mit den Variationen, deutet eine ›größere‹ Anlage derselben an (für die er 40 Dukaten Honorar fordert), allerdings auch die Möglichkeit einer weniger großen Aus-

2 Schindler 1860, 34 f.

3 Brosche 1983, viii.

4 Kinderman 1989. Ähnlich bereits Münster 1982.

führung.[5] Im Januar/Februar 1823 kündigt er Diabelli die noch nicht fertigen Variationen und danach eine vierhändige Sonate an. Im Mai/Juni 1823 bittet Beethoven Diabelli aufgrund finanzieller Engpässe um ein Darlehen von 300 Gulden. Irgendwann zwischen dem 3. und dem 27. Juni 1823 liest Beethoven, wie sich einem Billet an den Verleger entnehmen lässt, die Originalausgabe von op. 120 Korrektur. Sie war im Juni bei Cappi und Diabelli erschienen.

Dass Beethoven den Terminus ›Schusterfleck‹ im Zusammenhang mit den Variationen verwendet hat, ist belegt durch ein Schreiben an Diabelli vom 25. Juli 1825, also zwei Jahre nach Beendigung der Komposition, in dem Beethoven eine Anfrage nach weiteren Sonaten ablehnt:

> Bester Herr!
>
> wozu wolltet ihr denn noch eine Sonate von mir?! Ihr habt ja ein ganzes Heer Komp.[onisten], die es weit beßer können als ich, gebt jedem einen Takt, welch wundervolles werk ist da zu nicht zu erwarten? –
>
> Es Lebe dieser euer Österr. verein, welcher SchusterFleck – Meisterl.[ich] zu behandeln weiß –[6]

Der launig humorvolle Brief spielt nun nicht eindeutig oder jedenfalls nicht nur auf Diabellis Walzer an, sondern vor allem auf den – von Beethoven offensichtlich abschätzig betrachteten – inzwischen von Diabelli im zwischenzeitlich umbenannten Verlag A. Diabelli et Comp. veröffentlichten Druck eines (von Diabelli erfundenen) »Vaterländischen Künstlervereins« mit dem Titel *Veränderungen für das PianoForte über ein vorgelegtes Thema, componirt von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wien's und der k.k. oesterreichischen Staaten*. Abbildung 1 zeigt den ›Vortitel‹ dieser Ausgabe, den Diabelli *sowohl* der »1te[n] Abtheilung«, einer neuen Auflage von Beethovens op. 120, *als auch* der »[2ten] Abtheilung« mit 50 weiteren Variationen einzelner Komponisten über denselben Walzer voranstellte.

Beethoven rechnete sich selbst, wie das Briefzitat zeigt, nicht zum »ganze[n] Heer Komp.[onisten]« des »Österr. verein[s]«, war aber von Diabelli mit diesem ›Vortitel‹ eben zum anonymen Mitglied dieses Heeres gemacht worden, auch wenn die 33 und die 50 Variationen als separate Bände angeboten wurden und auch wenn Beethovens Variationen die eigenständige »erste Abtheilung« des Kollektivwerks bildeten.

5 Die Höhe des Honorars ist sicher kein hinreichender, aber doch ein interessanter Indikator für die damalige ökonomische und künstlerische Bewertung von Werken wie den ›Diabelli-Variationen‹. Beethovens Honorarforderung an Peters war am 5. Juni 1822 mit Blick auf die hohe Zahl [»(es sind viele)«] der Variationen »30 Ducaten in Gold NB: Wiener Ducaten«. Klaviersonate (40 Ducaten) und Streichquartett (50 Ducaten) rangieren im selben Brief trotz der avisierten Dimensionen offenbar über den ungewöhnlich großen Variationen. Die elf Bagatellen op. 119 bietet Beethoven Peters am 6. Juli 1822 für acht Ducaten (»in Gold«) pro Bagatelle (!) an. Variationen per se waren also keine sonderlich lukrative Gattung. Briefzitate nach dem digitalen Archiv des Beethovenhauses: https://www.beethoven.de/de/media/view/4829520058122240 und https://www.beethoven.de/de/media/view/6256692626980864.

6 Beethoven, Brief an Anton Diabelli, um den 25.7.1825, Faksimile und zitierter Brieftext im digitalen Archiv des Beethovenhauses: https://www.beethoven.de/de/media/view/5286831532802048.

Abbildung 1: ›Vortitelblatt‹ des Vaterländischen Künstlervereins in einer späteren Auflage [1824] der Originalausgabe von op. 120, Beethoven-Haus Bonn, DE-B059 C 120/1 [S. 1]

Hält man sich an die Musikdrucke und die von Diabelli veröffentlichten Verlagsanzeigen, entsteht der (nicht den Tatsachen entsprechende) Eindruck, als könnte die Idee der Kollektivkomposition erst *nach* dem Druck von op. 120 entstanden sein. Erst am 9. Juni 1824 jedenfalls kündigt die *Wiener Zeitung* die Veröffentlichung des Vaterländischen Künstlervereins als Doppelwerk in zwei Abteilungen an, Beethovens 33 Variationen für 5 Gulden und 30 Kreuzer Wiener Währung, die 50 Variationen unter den Namen der beteiligten Komponisten für 10 Gulden. Fast genau ein Jahr vorher waren Beethovens Variationen allein, zum selben Preis (5 Gulden 30) und ohne jeden Hinweis auf das Projekt einer Kollektivkomposition erschienen. Man kann darüber spekulieren, ob Diabelli die Idee eines Variationszyklus als nationales Komponistenlexikon mit der runden Zahl 50 in der Hinterhand behalten und diesen Zyklus für das Publikum dadurch besonders interessant machen wollte, dass er ihm das zuvor als Zugpferd bekannt gemachte Variationenwerk Beethovens zum Vergleich an die Seite stellte. Wann entsprechende Ideen entstanden, ob bereits um 1819 oder später, ab wann und wie vollständig Beethoven in die Pläne Diabellis eingeweiht war, ist nicht bekannt. Klar ist auf der anderen Seite, dass zumindest einige Kompositionen der zweiten Abteilung erst spät entstanden sein können, die Franz Liszts frühestens 1822, die Friedrich Kalkbrenners wohl eindeutig *nach* der Veröffentlichung von Beethovens op. 120 um den Jahreswechsel 1823/24.[7] Eine Rolle wird auch gespielt haben, dass im Hintergrund der Verlag neu strukturiert wurde, nachdem Peter

7 Die späteste Variation von Johann Wittassek ist mit 16. Januar 1824 datiert. Vgl. Brosche 1983, viii.

Cappi 1823 ausgeschieden war und das neu eingerichtete Verlagsgeschäft erst Anfang Juni 1824, also unmittelbar vor der Ankündigung der Ausgabe des Vaterländischen Künstlervereins, seinen Betrieb aufnehmen konnte. Inwieweit sich die Unternehmung für den Verleger bezahlt gemacht hat, ist mir nicht bekannt. Rezeptionsgeschichtlich ist der Befund eindeutig, denn von dem Doppelwerk hat sich einzig Beethovens Beitrag im Kanon etablieren können.

Was aber, wenn man Diabellis verlegerische Strategie vor dem historischen Horizont ein Stück weit ernst nimmt? Und ernst gemeint war sie ja zumindest in dem Sinne, dass Diabelli meinte, mit einem konkreten Interesse des Publikums gerade auch an der (doppelt so teuren) zweiten Abteilung des Künstlervereins rechnen zu können.

Aufschlussreich für die historische Normerwartung sind die beiden Werbetexte in der *Wiener Zeitung*. Über op. 120 heißt es am 16. Juni 1823, keinen Superlativ auslassend:

> Wir biethen der Welt keine Variationen der gewöhnlichern Art dar, sondern ein großes und wichtiges Meisterwerk, würdig, den unvergänglichen Schöpfungen der alten Classiker angereiht zu werden, und so, wie es nur *Beethoven*, der größte jetzt lebende Repräsentant *wahrer* Kunst, einzig und allein liefern kann. Die originellsten Formen und Gedanken, die kühnsten Wendungen und Harmonien sind hier erschöpft, alle auf ein solides Spiel gegründeten Effecte des Pianoforte benützt, und noch interessanter wird dieses Werk durch den Umstand, daß es über ein Thema hervorgebracht wurde, welches wohl sonst Niemand einer *solchen* Bearbeitung für fähig gehalten hätte, in der unser hoher Meister als einzig unter seinen Zeitgenossen dasteht. Die herrlichen Fugen Nr. 24 und 32 werden jeden Freund und Kenner des ernsten Styls, so wie die Nummern 6, 16, 17, 23 etc. die brillanten Spieler überraschen, und überhaupt alle diese Veränderungen durch die Neuheit der Ideen, Sorgfalt der Ausarbeitung und Schönheit der kunstreichen Transitionen diesem Werke einen Platz neben Seb. Bachs bekannten Meisterstücken ähnlicher Art anweisen.[8]

Wie bewirbt man nach einer solchen Anpreisung, nach der mehrfachen Herausstellung der gegenwärtigen Singularität Beethovens, als deren Maßstab nur die »alten Classiker« und »Seb. Bach« infrage kommen, nun aber eine Fortsetzung, für die angesichts einer etwa doppelt so hohen Zahl bedruckter Seiten dann auch fast der doppelte Preis verlangt wird? Man weist auf die Einmaligkeit und Einzigartigkeit nicht des Komponisten, sondern des beworbenen Werkes hin:

> Die unter der neuen Firma: A. Diabelli und Comp., beginnende Kunsthandlung schätzt sich glücklich, ihre Laufbahn mit der Ausgabe eines Tonwerkes eröffnen zu können, das in seiner Art einzig ist, und es seiner Natur nach auch bleiben wird. Alle vaterländischen jetzt lebenden bekannten Tonsetzer und Virtuosen auf dem Fortepiano, *fünfzig* an der Zahl, hatten sich vereint, *auf ein und dasselbe* ihnen vorgelegte Thema, jeder eine Variation zu componiren, in welcher sich Geist, Geschmack, Individualität und Kunstansicht, so wie die einem jeden eigenthümliche Behandlungsart des Fortepiano auf die interessanteste und lehrreichste Art ausspricht. Schon früher hatte unser großer Beethoven (der musikalische Jean Paul unserer Zeit) *auf dasselbe Thema* in 33 (bey uns erschienenen) Veränderungen, die den ersten Theil dieses Werks bilden, in meisterhaft origineller Bearbeitung alle Tiefen des Genies und der Kunst erschöpft. Wie interessant muß es daher seyn, wenn alle andern Tonkünstler, die gegenwärtig auf *Oesterreichs* classischem Boden blühen, über *dasselbe* Motiv ihr Talent entwickelten, und somit dieses bedeutende Werk nicht nur zu einer *Preis-Aufgabe*, sondern zugleich zu einem

8 *Wiener Zeitung*, 16. Juni 1823, 554, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18230616&seite=4&zoom=33.

> *alphabetischen Lexicon* aller, theils bereits längst gefeyerter, theils noch viel versprechender Nahmen unsers in der Kunstgeschichte so glänzenden Zeitalters durch ihre Beyträge zu machen sich bemühten.[9]

Es folgen Hinweise auf die beiden bereits genannten Variationen von Friedrich Kalkbrenner und Franz Liszt (auf dessen »ersten Compositions-Versuch«) und auf das »Finale«, das Carl Czerny auf Diabellis Anregung hin »zum Schlusse des Ganzen« ausgearbeitet habe (gemeint ist der als »Coda« bezeichnete Schlussteil).

Es ist vollkommen klar, und der zweite Werbetext sagt es ja auch unmissverständlich, dass Diabelli hier als Verleger agiert, der nicht nur stolz ist, den größten der lebenden Komponisten in seinem Verlag zu präsentieren, sondern mit seiner gerade neu aufgestellten Firma auch alle (!) anderen Komponisten des Vaterlands in einem Verlagsprodukt zu vertreten. Und man sollte deshalb vielleicht nicht zu viel in den Umstand hineinlesen, dass Beethovens Variationen 1823 zunächst als »großes und wichtiges Meisterwerk« angepriesen werden, das sich – man fühlt sich an die Verlagsbriefe Beethovens zu op. 34 und 35 erinnert[10] – als solches gerade von den Variationen der gewöhnlichen Art unterschiedet, und dass dann aber ein Jahr später dieselben 33 Variationen zu einem Einzelteil eines »bedeutenden« größeren »Werks« werden können, an dem vor allem diejenigen mitgewirkt haben, die normalerweise Variationen nach der »gewöhnlichern Art« schreiben. »Meisterwerk« meint hier offenbar das musikalische Kunstwerk, »Tonwerk« oder schlicht »Werk« hingegen das Verlagsprodukt. Aber ist diese Unterscheidung so klar, wie es scheint? Dass ein »Collectiv-Werk«, wie Schindler es nennt, als solches kein vollgültiges Kunstwerk sein könne, ist ein genieästhetisches Vorurteil, dessen normsetzende Kraft man für die Jahre um 1820 erst nachzuweisen hätte, auch wenn Beethovens Brief an Diabelli in eine solche Richtung zu gehen scheint. Diabelli bemüht sich allerdings auf andere Weise, dem Vorwurf von Kontingenz und Minderwertigkeit gegenüber Beethovens op. 120 zu begegnen: Von einer bloßen, in ihren Einsendungen kontingenten Preisaufgabe will Diabelli das Opus dadurch unterschieden sehen, dass es als alphabetisches Lexikon aller lebender Tonkünstler Österreichs einen Anspruch auf Vollständigkeit und Repräsentativität ausdrückt. Beethovens 33 Variationen hätten zwar bereits »alle Tiefen des Genies und der Kunst erschöpft«, nun geht es in den 50 Variationen aber um größere Dimensionen: um das »Vaterland« und dessen »classische[n] Boden«, die »Kunstgeschichte« und das darin »glänzende« gegenwärtige »Zeitalter«. Nicht dem größten Genie (das Diabelli hier nun interessanterweise nicht mit Bach, sondern mit dem Zeitgenossen Jean Paul vergleicht) wird der eher schlichte Walzer vorgelegt, sondern einer ganzen kunstgeschichtlichen Epoche, hegelianisch gesprochen, nicht nur dem subjektiven Geist des wichtigsten Komponisten, sondern dem objektiven Geist des Zeitalters.

Dass der zweite Teil mit einem musikalischen »Finale« beendet wird, Carl Czernys Coda im Anschluss an die 50. Variation des Hoforganisten Jan Hugo Worzischek (Jan Václav Voříšek), gehört auch in den Zusammenhang der strategischen Nobilitierung eines Sammelalbums, ist aber merkwürdig, denn es wirft die Frage auf, ob bei diesem Fi-

9 *Wiener Zeitung*, 9. Juni 1824, 551 f, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18240609&seite=3&zoom=33.

10 Ludwig van Beethoven, Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, 18. Oktober 1802 (https://brieftext.beethoven.de/henle/letters/b0123.phtml); Kaspar Karl van Beethoven, Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, 18. Oktober 1802 (https://brieftext.beethoven.de/henle/letters/b0107.phtml).

nale an eine musikalische Form »des Ganzen«, also an eine Großform der 50 Variationen, oder an ein eher symbolisches Finale gedacht ist, mit dem das Verlagsprodukt irgendwie abgerundet wird. Für ein Finale im Sinne musikalischer Formgestaltung spricht die Tatsache, dass Czernys Coda über die *seconda volta* mit der Variation Worzischeks verbunden ist, für die allein sie als Coda mit ihren drei voll beschriebenen Seiten Musik im brillanten Stil mit Fugato-Elementen aber völlig überdimensioniert wäre. Die Coda ist ein musikalischer Schluss des Ganzen, das also auch tatsächlich, wenn auch nachträglich, im *musikalischen* Sinn als Ganzes intendiert gewesen zu sein scheint. Czernys Coda wäre demnach auch als performatives Finale eines zyklischen Vortrags *aller* 50 Variationen gedacht.

Nun garantiert eine alphabetische Anordnung von Einsendungen auf eine Art Preisaufgabe noch keinen zyklischen Zusammenhang, und allein eine Coda wird keinen sinnvollen Zusammenhang stiften, wenn das Vorangegangene in seiner Anordnung und Entstehung den Charakter des Zufälligen besitzt. Es ist deshalb bemerkenswert, dass es neben der Coda weitere Momente gibt, die das Bemühen um die Stiftung musikalischen Zusammenhangs erkennen lassen. Vier der Variationen stehen in As-Dur bzw. f-Moll. Dass diese aber in zwei Paaren auftreten – Nr. 14 (As-Dur) und 15 (As-Dur) sowie Nr. 34 (f-Moll/F-Dur) und 35 (As-Dur) – und dass diese Paare an vergleichbarer, großformal sinnvoll gliedernder Stelle innerhalb des Ganzen zu finden sind (so wie die Variationen 16 und 17 bei Beethoven), wäre sehr unwahrscheinlich bei einer vollkommen zufälligen Sammlung von Einzelvariationen. Eine plausible Erklärung wäre, dass Diabelli sie in der Redaktion des Ganzen entweder transponiert hat oder dass sie in Absprache mit ihm bereits in As-Dur und f-Moll/F-Dur komponiert wurden. Johann Horzalkas Variation 14 ist die erste langsame Variation (*Adagio*), was den Wechsel in die Untermedianttonart erklärt, die folgende Variation 15 kehrt zum schnellen Walzertempo und -idiom zurück, steht also wohl nur aus Gründen der Formdisposition in As-Dur. Philipp Jakob Riottes Variation 34 verwendet die ungewöhnliche Unterquinttonart f-Moll bzw. F-Dur, was – neben formstrategischen Überlegungen – der Idee entspringen könnte, ähnlich wie in der *Appassionata* den kompletten Ambitus des Flügels Wiener Bauart im hier sehr virtuosen Klaviersatz zu nutzen. Variation 35 schließt daran wiederum in As-Dur an, bindet so die Ausweichung nach f-Moll formal ein und lässt die folgende C-Dur-Variation, die insgesamt nahe am Walzerthema ist, wie eine Reprise wirken.

Zu einer in sich stimmigen Gesamtform werden die 50 Variationen durch solche Maßnahmen nicht, und es gibt einiges, das sich dem hier erkennbaren, wie schwach auch immer ausgeprägten Bemühen um Zyklusbildung widersetzt. Die umfangreiche Variation 8 von Emanuel Aloys Förster ist als dessen letzte Komposition gekennzeichnet (er starb im November 1823 75-jährig), und sie ist musikalisch auch buchstäblich als Schlussstück konzipiert, als Quasi-Sonatensatz mit fugierter Durchführung. Im Sinne stimmiger Zyklusgestaltung steht sie aber an falscher Stelle, die sich hier nur durch den Zufall des Nachnamens mit ›F‹ erklären lässt. Die vorangegangene Variation von Joseph Drechsler ist eine vollgültige Operetten- oder Singspielouvertüre, mehr im Stil eines Klavierauszugs als im brillanten Klaviersatz geschrieben. Auch sie steht an Position 7 ›falsch‹.

Dass Diabelli überhaupt auf die Idee kommen konnte, seine »Buchbindersynthese«[11] als Werk neben Beethovens op. 120 zu verkaufen, liegt aber daran, dass derartige Heterogenität in der Gattung Variation weniger problematisch ist als in anderen Gattungen, ja in gewissem Sinne sogar den Reiz der Gattung ausmacht. Wenn Diabelli an *beiden* Zyklen hervorhebt, dass sie in sich Gegensätzliches und Vielfältiges vereinen, betont er ein Moment, das in der zeitgenössischen Poetik der Gattung selbstverständlich ist. Von Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* (1802)[12] bis zu Carl Czernys *Systematischer Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (1829)[13] sind die elementaren Anforderungen an die Gattung stets dieselben, und auch der kritische Diskurs in Zeitungen und Zeitschriften weicht kaum von einigen Grundregeln ab: Das Thema soll zur Variation geeignet sein, Variationen sollen abwechslungsreich sein, Ähnlichkeit mit dem Thema ist in allen Variationen die Voraussetzung dafür, dass das Interesse der Zuhörer*innen gefesselt bleibt. Czernys Schule der Improvisation ist in unserem Zusammenhang interessant, weil Beethovens Schüler Czerny an Diabellis Projekt maßgeblich beteiligt war und seine *Anleitung zum Fantasieren* fünf Jahre nach dem Variationenprojekt bei Diabelli veröffentlichte.[14] Czerny geht im Anschluss an seine Typologie der Variationen auch auf den Umfang von Variationsreihen ein: »Will man aber nur Variationen allein extemporieren, so ist man in der Zahl natürlicherweise nicht beschränkt, und hat nur dafür zu sorgen, dass brillante und lebhafte mit sanften und ernstern stets abwechseln, dass man, je länger, je mehr interessante oder glänzende Figuren anbringe, und dan[n] das Finale gehörig durchführe.«[15] Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ werden auf derselben Buchseite als nachahmenswertes Muster, d. h. als Norm und nicht als das vollkommen singuläre Werk genannt, das man heute in ihnen sieht.

Geht man von diesen Gattungsnormen aus, dann werden sie von beiden, den 33 und den 50 Variationen, auf ihre Weise erfüllt. Beide sprechen sowohl die Kenner mit ihren Erwartungen an den »ernsten Styl« als auch die Liebhaber des »brillanten Spiels« an. Beide Zyklen sind auf ihre Weise abwechslungsreich. Normerwartungen brechen – zumindest auf den ersten Blick – nicht sie, sondern Diabellis Thema bricht sie, dessen Reiz vor dem Hintergrund der Aufgabe gerade darin liegt, dass es weder kantabel ist noch sich der Variation nach den geläufigen Typen anbietet.

11 Hinrichsen 2019, 262.

12 Koch 1802, 1630.

13 Czerny 1829, 94–99.

14 Dass beide Teile der *Veränderungen* des Vaterländischen Künstlervereins gänzlich unabhängig oder in Opposition zueinander entstanden, dürfte an der damaligen Realität vorbeigehen. Beethoven war durchaus Teil des sich hier präsentierenden ›Komponistennetzwerks‹, zu dem unter anderem sein Mäzen, Freund und Kompositionsschüler Erzherzog Rudolph gehörte, der auch eine Variation beisteuerte. Für junge Kollegen wie Carl Maria von Bocklet setzte Beethoven sich ein. Von Bocklets Variation (Nr. 2) beruht auf einer Idee, die sie mit Beethovens Variation 21 teilt, sodass man sich fragen möchte, ob der eine Komponist die Variation des anderen gehört oder gesehen hat. Dass einige der Beiträger zum zweiten Teil der *Veränderungen* Beethovens op. 120 kennen konnten, ergibt sich aus der Chronologie der Entstehung und Veröffentlichung. So ist nicht unwahrscheinlich, dass Friedrich Kalkbrenner mit seiner Variation nicht nur an Diabelli, sondern auch an Beethovens Variation 9 anschloss, die auf ähnliche Weise den Auftakt des Walzers zum Hauptmotiv macht.

15 Czerny 1829, 99.

II

Wenn uns Diabellis Werbestrategie heute wenig überzeugt – ob sie die Zeitgenossen überzeugt hat, ist eine andere Frage –, liegt dies auch daran, dass die Normerwartungen mittlerweile andere sind und dass sie sich weiter verändern. Ein Aspekt von Beethovens Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte ist, dass sich in Bezug auf seine Musik Normen durchgesetzt haben, die im zeitgenössischen Diskurs allenfalls ansatzweise kommuniziert worden sind und als solche vielleicht nicht einmal gedacht werden konnten, und hierin liegt – ich werde darauf zurückkommen – die Bedeutung meines Themas für die Interpretationsforschung. Im Gegenzug zur sich verändernden Normativität scheinen die öffentlich artikulierten Normen der Jahre um 1820 einem heute angemessenen ästhetischen Diskurs über die Musik der Zeit nicht mehr zu genügen. Der eingangs angedeutete rezeptionsgeschichtliche Rang der ›Diabelli-Variationen‹ stützt sich auf eine ästhetische Normativität, die erst allmählich ausformuliert wurde. Ich denke hier etwa an das, was Theodor W. Adorno die Idee »integralen Komponierens« genannt hat,[16] also die über die Beethovenrezeption bei Wagner und in der Schönbergschule entwickelte Idee eines im Idealfall lückenlosen Funktionsgefüges der musikalischen Komposition. Zu nennen wäre mit Blick auf die ›Diabelli-Variationen‹ aber auch eine im Musikdiskurs zu Beethovens Zeit nur selten gedachte Vorstellung musikalischer Subjektivität.

Gemessen an beiden Ideen, der Idee integralen Komponierens wie der Idee einer sich im Kunstwerk artikulierenden Subjektivität, oder auch an dem modernistischen Alteritätspostulat radikaler Kunst, wäre es geradezu lächerlich, die Kollektivkomposition des Künstlervereins ästhetisch ernst zu nehmen. Um »Lichtjahre entfernt«[17] sieht Hans-Joachim Hinrichsen die beiden Zyklen dementsprechend. Auf der anderen Seite: Das Bild einer sich in Vielheiten auflösenden Ganzheit und die »Kunst des Kollektiven« sind Denkformen, die sich heute nicht im Abseits, sondern an vorderster Front des ästhetischen Diskurses finden.[18] Skepsis gegenüber dem auratischen Kunstwerk und dem Höhenkamm der großen Komponisten könnte – gewiss gegen Diabellis Intention – deshalb heute gerade den zweiten Teil des Projekts attraktiv werden lassen. Was aber ebenfalls bedacht werden muss, ist, dass gerade die ›Diabelli-Variationen‹ auch im älteren Beethovendiskurs in einer spannungsvollen Relation zu den typisch modernen Erwartungen an die funktionale Geschlossenheit des Kunstwerkes und die Integrität des Künstlersubjekts gesehen worden sind.[19]

Das integrale Komponieren ist immer wieder vor allem mit dem mittleren Beethoven verbunden worden.[20] Und es hat Versuche gegeben, Beethovens Variationszyklen – insbesondere die groß dimensionierten – an der Idee integralen Komponierens zu messen. Die Variationen op. 35 kommen der damit bezeichneten Norm wohl am nächsten, weil Beethoven die Variationsreihe hier gleichsam narrativ gestaltet, indem er nach und nach vom altertümlichen Modell der Cantus-firmus-Variation über die zeittypisch gewöhnliche Klaviervariation zu großformaler Durchkomposition übergeht. Gleichzeitig ist der Zyklus

16 Vgl. etwa Adorno 1978, 141.

17 Hinrichsen 2019, 262.

18 Vgl. Eikels 2013 und Assis 2018.

19 Vgl. zum Folgenden ausführlicher Janz 2014, 277–341.

20 Vgl. Chua 2017.

ein Beispiel für die beim mittleren Beethoven charakteristische Hybridisierung von Formtypen, indem er die Folge funktional aufeinander abgestimmter Einzelsätze der mehrteiligen Instrumentalgattungen zumindest andeutet. Das offene und aus sich heraus wenig spezifische Reihungsprinzip der Variation wird dabei einerseits dynamisiert, andererseits zum Gegenstand einer alles durchdringenden Formsynthese. Aber selbst hier widersetzt sich das bunte Bausteinprinzip der Variation einer kein Außen zulassenden Abstimmung zwischen Teilen und Ganzem.[21]

An den ›Diabelli-Variationen‹ fällt nun sofort auf, dass ihnen kein den ›Prometheus-‹ oder ›Eroica-Variationen‹ vergleichbarer narrativer Plot zugrunde liegt. Die Dimension des Zyklus und auch die Finalgestaltung mit Fuge und transformierter Reprise sind ähnlich, bis zur das Finale vorbereitenden Gruppe der drei c-Moll Variationen (29–31) leisten und übererfüllen sie aber eher das, was der zeitgenössischen Normerwartung entspricht: Sie wechseln auf extreme Weise kontrastierend zwischen Stilniveaus, sind in hohem Maße originell, interessant und überraschend. Es ist daher möglich und vielleicht sogar reizvoll, op. 120 *nicht* oder nicht nur von der Norm des funktional geschlossenen Werkganzen her zu denken, sondern von der Offenheit und Heterogenität, die die Gattung Variation vor dem zeitgenössischen Erwartungshorizont mitbringt, nicht zuletzt in ihrer engen Anbindung an die Praxis des Extemporierens.

Analysen der ›Diabelli-Variationen‹ haben die Disparatheit und Heterogenität des Zyklus häufig betont. Allerdings sind die offensichtlichen Brüche und die Heterogenität der ›Diabelli-Variationen‹ als solche dann wiederum auch funktional auf ein geschlossenes Werkganzes bezogen worden, in Johannes Pichts psychoanalytischer Interpretation etwa als Erkundungen von dezentrierten Formen der Subjektivität vor dem Hintergrund der Krise des Subjekts im Augenblick der entstehenden Moderne.[22]

Was aber, wenn wir den Gedanken zuspitzen und nicht von der Syntheseleistung eines zur Auflösung tendierenden Subjekts, sondern von einer aus den starken Einzelcharakteren der Variationen und ihrer nur schwachen kompositorischen Vermittlung resultierenden formalen Desintegration ausgingen? Vergleichsgröße wäre nicht der Sonatensatz- oder -zyklus, sondern die weniger stark integrierte Folge von Bagatellen.[23] Nicht nur rückten die Variationen damit in die Nähe der in der Generation von Liszt und Schumann wichtig werdenden Formkonzepten des Albums oder Heftes, auch der Vergleich zwischen den beiden Teilen des Künstlervereins hätte eine andere Grundlage.[24]

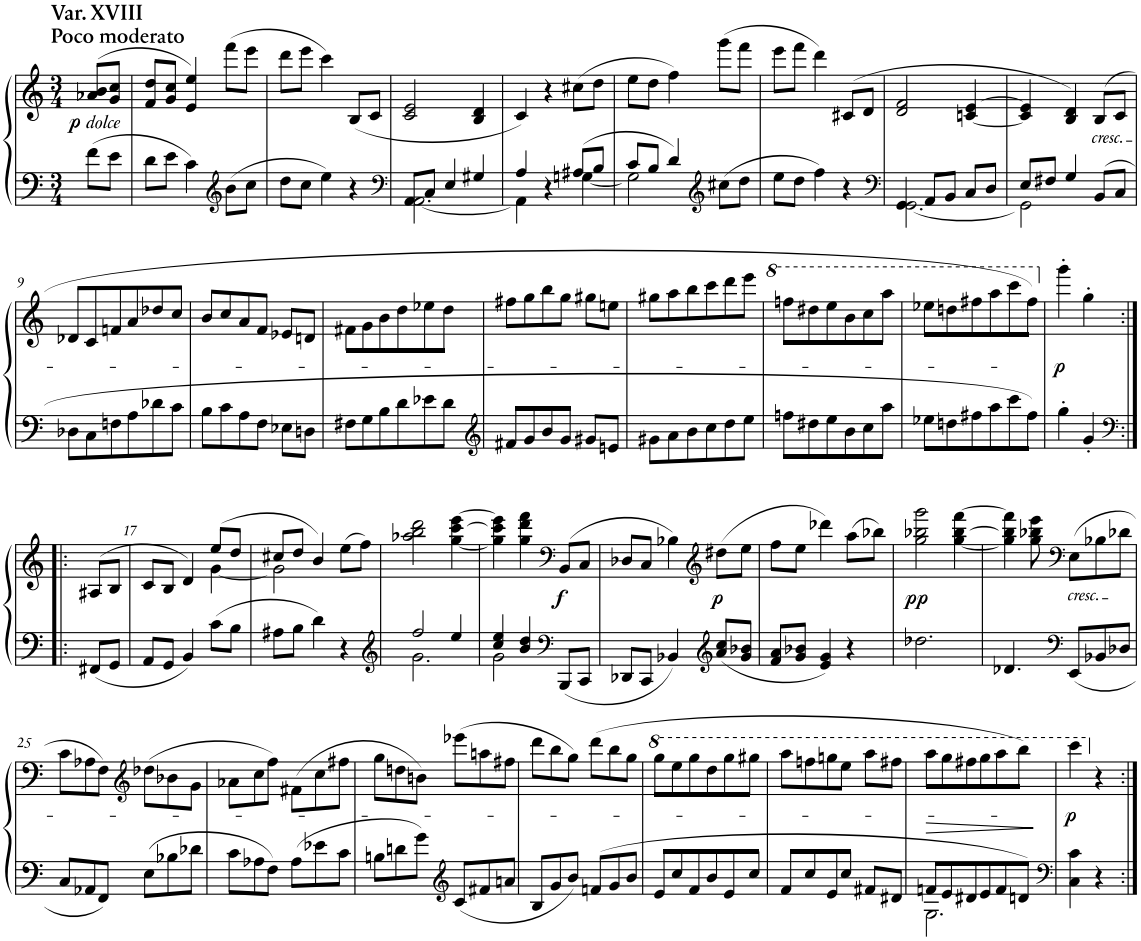
Für Analyse und Interpretation verschiebt sich damit der Fokus auf das in sich tendenziell geschlossene Einzelstück. Nehmen wir in der gebotenen Kürze zunächst Variation 18 aus op. 120 (Bsp. 1). Die Musik entfaltet sich als eine Art Sprechen in drei Tonlagen – tief, mittel bis hoch, sehr hoch bis an die Grenze der Klaviatur. Auffallend sind zwei Ausweichungen nach Moll, die so im Walzer nicht angelegt sind (a-Moll, T. 3–4; f-Moll, T. 23–26). Grundidee scheint ein Durchspielen kontrapunktischer Kombinations-

21 Vgl. ausführlicher Janz 2014, 284–306.

22 Vgl. Picht 2011.

23 Vgl. Solomon 1987, 345.

24 Ein Kuriosum ist die Kompilation von 18 Variationen aus beiden Teilen, die ebenfalls 1824 in London bei T. Boosey & Co. erschien. Gerahmt wird der ›Zyklus‹ dort von Czernys Variation und Coda; Beethovens Variationen 1 und 17 erscheinen hier als Variation 3 und 18. Ein Exemplar findet sich im Beethoven-Archiv Bonn (C 252/157), vgl. https://www.beethoven.de/de/media/view/4638152702558208.

möglichkeiten einer aus dem Walzerauftakt abgeleiteten Fünftonfigur zu sein. Der Tonsatz ist karg, da so gut wie keine rhythmische Differenzierung von Stimmen erfolgt und die Satzdichte an zwei Stellen auf ein Oktavunisono reduziert wird. Diese Reduktion lenkt die Aufmerksamkeit einerseits auf das auffallende Spiel mit Registerwechseln und Registerbrüchen, andererseits auf ein rhythmisches Spiel mit dem Fünftonmotiv, dessen Gestalt – vier Achtel, eine Viertel – teils gedehnt, teils in gegliederte Achtelketten aufgelöst wird.

Beispiel 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli*, Variation 18

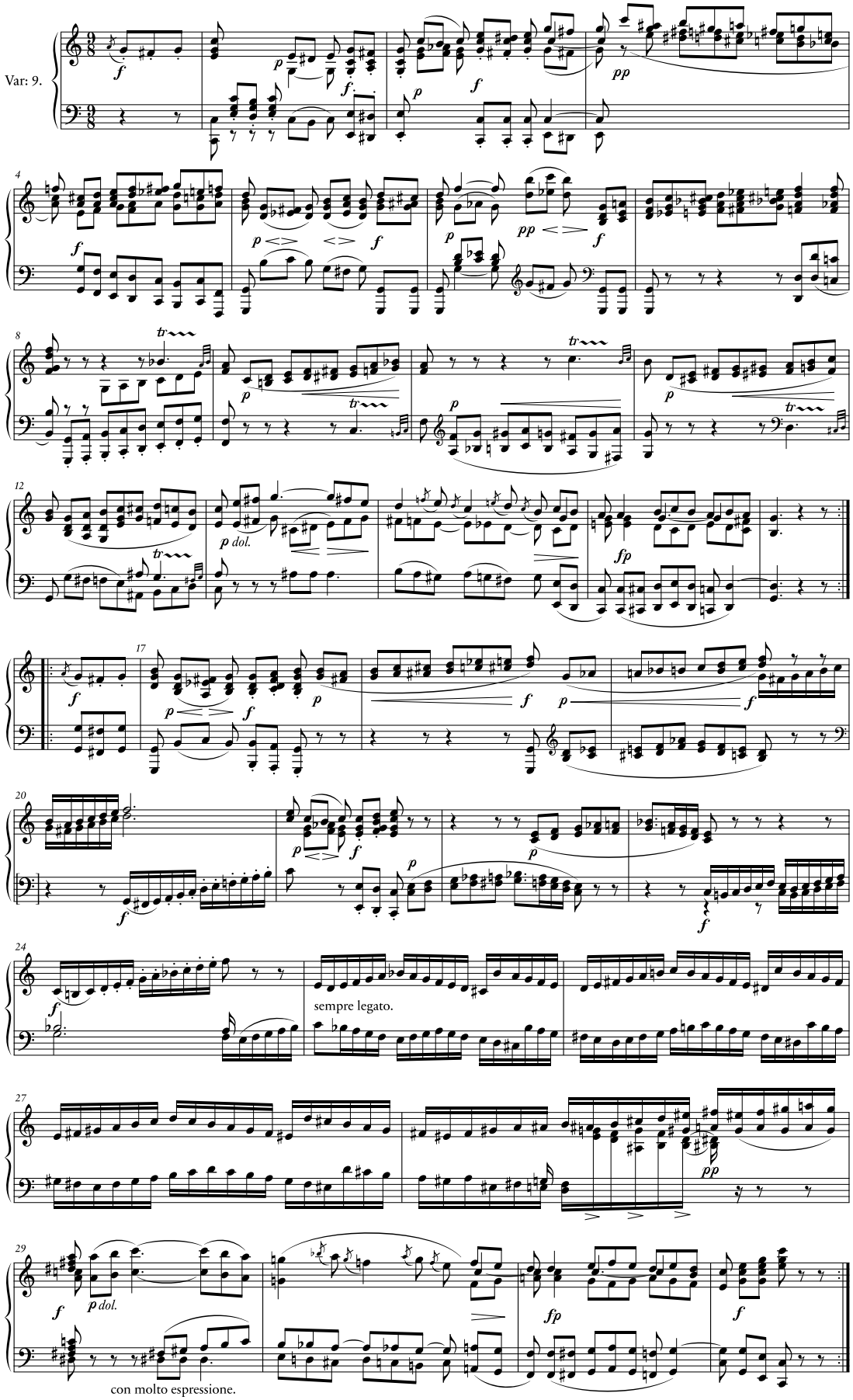
Zum Vergleich Variation 9 aus den 50 Variationen des Künstlervereins von Jacob Freystädtler (Bsp. 2). Die Variation beginnt mit einer der Beethoven'schen Variation nicht unähnlichen Verarbeitung von Wechselnoten, mit einer Verschiebung des Wechselnotenauftakts und dessen Projektion auf die hämmernden Akkordwiederholungen des Walzerthemas, was zu einer allmählichen melodischen Verflüssigung des Themas führt. Aus der Chromatik, in die sich der Halbtonschritt der anfänglichen Wechselnote mehr und mehr entfaltet, ergibt sich ihre spezifische harmonische Einfärbung. Die maschinenhafte Symmetrie des Walzers macht vom Gestus her einem suchenden, unvorhersehbaren Verlauf Platz. Ganz deutlich wird dies im zweiten Formteil, wo die Sequenztakte einem Kanon in Sechzehntelnoten nach Art einer zweistimmigen Invention Bachs weichen.

Auffallend sind die Ausdrucksnuancen jeweils am Ende der beiden Teile, die erst an deren Schluss von Freystädtler mit »*p dol*« (T. 13, 29) und »*con molto espressione*«

(T. 29) bezeichnet werden: ein emphatisches Herauszögern und Festhalten nach den freier suchenden, tastenden Bewegungen vom Beginn der beiden Teile. Der Raum für harmonische Bewegung, der durch die Dehnung des 3/4-Taktes zum 9/8-Takt gewonnen wird – effektiv dehnt sich die Zeit des Themas ins Dreifache aus – wird hier genutzt für die Einfügung weiterer Stufen neben der im Walzer an dieser Stelle angesteuerten VI. bzw. I. Stufe: die Nebenstufen II (T. 13: a-Moll, bezogen auf das Kadenzziel G-Dur am Ende des ersten Teils) und III (T. 14: h-Moll; T. 29–30: e-Moll, bezogen auf die Tonika C-Dur) werden ergänzt, bevor die Kadenz durch ein zweimaliges Schwanken zwischen Subdominante und Dominante (T. 15, 31) weiter aufgehalten wird. Dass die harmonischen und melodischen Spannungshöhepunkte in Takt 13 und 29 als auflösungsbedürftige Dissonanzen auf einem verminderten Septakkord erscheinen, dass die Stimmen *dolce*, *piano* und *con molto espressione* (im zweiten Teil der Variation) individualisiert werden, die Gestik der anschließenden Vorschläge und sanft fallenden Terzen sowie das *pianissimo* auf der ›weichen‹ Subdominante, die an die Stelle der bündig kadenzierenden Dominante des Walzers tritt, – all dies sind Ausdrucksmomente expressiver Subjektivität, die sich interessanterweise aber nicht im ganzen Verlauf der Variation so artikuliert.

Im Vergleich ist keine der beiden Variationen schematisch. Sie sind darin Variationen, dass ihr musikalischer Duktus eher informell und wenig thematisch ist. Was man sagen kann, ist, dass Beethovens Variation konzentrierter, in der Wahl ihrer Mittel riskanter und dadurch prägnanter ist. Die Unterschiede sind aber gradueller Natur und es ist schwer zu benennen, auch wenn es beim Hören evident erscheinen mag, was genau den ›Tonfall‹ Beethovens und den Freystädtlers ausmacht.

Im Zusammenhang des Ganzen liegt der Unterschied natürlich in der kompositorischen Kontrolle über die Folge der Variationen. Noch mehr als in der einzelnen Variation zeigt sich bei Beethoven und dem charakteristischen Rhythmus der Kontraste zwischen den Variationen die Tendenz ins Extreme und Gewagte, während sich in den 50 Variationen – trotz Diabellis Bemühen um Zyklusbildung und vieler nicht nur interessanter Einzelvariationen – aufs Ganze gesehen der Eindruck von Kontrastarmut einstellt. Dennoch gibt der Vergleich der beiden Zyklen vor dem Hintergrund historischer Normen von Gattung und Kompositionsästhetik Anlass, über ihre starre Polarisierung nachzudenken, die sich in der Rezeptionsgeschichte verfestigt hat. Was meine Überlegungen andeuten sollten, ist, dass die Zyklen sich *sowohl* hinsichtlich des zyklischen Zusammenhangs *als auch* hinsichtlich ihrer inneren Heterogenität historisch näher stehen, als man annehmen möchte.[25]

25 Dass der Vaterländische Künstlerverein aktuell in Rudolf Buchbinders *Diabelli-Projekt* (CD Deutsche Grammophon 483 7707, 2020) ein weiteres Mal eine Fortsetzung findet, ist auch deshalb möglich, weil bereits Beethovens op. 120 eine Tendenz ins Offene, Plurale einerseits, andererseits zur formalen Desintegration der Einzelvariationen besitzt. Und der kulturökonomische Aspekt eines im Falle Buchbinders und der Deutschen Grammophon ganz neoliberal ›Projekt‹ genannten Unternehmens im Jahr 2020 könnte sich wiederum Diabellis Unternehmertum um 1820 zum Vorbild genommen haben.

Beispiel 2: Veränderungen für das PianoForte über ein vorgelegtes Thema, componirt von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wien's und der k.k. oesterreichischen Staaten; Variation von Jacob Freystädtler (Variation 9)

III

Schließen möchte ich jedoch mit einem Gedanken zur Interpretation von großdimensionierten zyklischen Instrumentalwerken, um die es in dieser Zeitschriftenausgabe ja geht. Aus der Normativitätsforschung wissen wir, dass Normen soziale Gebilde und als solche meist faktenunabhängig sind. Gegenstands- und Handlungsnormen lassen sich in ›Sollen-Sätzen‹ formulieren, die Präferenzen für die Verwirklichung von Möglichkeiten ausdrücken (»Variationen sollen idealerweise…« – Werke wie op. 120 präsentieren sich selbst als nachzuahmende Norm oder werden so gesehen). Die Normativität der Musikstücke, um die es in unserem Zusammenhang geht, ist daher nicht im landläufigen Sinne Bestandteil ihrer Form, sondern Teil der musikalischen und künstlerischen Praxis, aus der sie kommen oder in der sie heute wahrgenommen werden. Ob man in der Aufführung der ›Diabelli-Variationen‹ das Moment formaler Desintegration akzentuieren oder eher formale Integration ansteuern soll, ist eine solche normative Frage, auf die sich unterschiedliche Antworten geben lassen und gegeben worden sind. Um die Einheit von Raum, Zeit und Interpret*innenpersönlichkeit aufzubrechen, ließe sich mit Interpret*innenkollektiven, audiovisuellen Montagen aus unterschiedlichen Aufnahmen etc. experimentieren.

Welchen Einfluss umgekehrt eben die Einheit von Raum, Zeit und Interpretinnenpersönlichkeit auf den Eindruck ästhetischer Geschlossenheit haben, konnte ich erleben, als Mitsuko Uchida am 6. März 2020 die ›Diabelli-Variationen‹ im Bonner Beethovenhaus spielte. Das Bemerkenswerte war nicht, eine große Interpretin mit einer sehr reifen und intensiven Interpretation der Variationen hören zu können, und ich kann auch nicht sagen, inwiefern diese Interpretation auf ein wahrnehmbares Formganzes aus war. Dessen Wahrnehmung hätte eventuell gestört, dass Uchida spürbar mit Widerständen zu kämpfen hatte: Der schieren Größe der Variationen entsprach ein besonders langes Zögern vor dem Betreten der Bühne, nicht alles in dieser Live-Performance war gelungen, es gab spieltechnische Ausrutscher und Gedächtnislücken, vorgeschriebene Wiederholungen wie die des ersten Teils von Variation 18 wurden nicht gespielt, die Es-Dur-Fuge (Variation 32) musste nach ca. 25 Takten von vorn begonnen werden. Die Pianistin brachte das nicht aus der Ruhe, mit großer Gelassenheit und wohl auch Routine widmete sie sich zahllosen Details, subtilen klanglichen Schattierungen und sprechenden gestischen Ausdrucksmomenten, an denen die Plastizität der Charaktere jeder einzelnen Variation hängt. Den Charakter einer extrem konzentrierten Aufführung gefährdete nicht einmal die Tatsache, dass Uchida sich mehrmals die Zeit nahm, zwischen zwei Variationen eine Trinkpause einzulegen – wie bei einem langen Redevortrag. Was sich hier aber lernen ließ, war – für mich –, dass die ästhetische Einheit der Aufführung nicht von einem möglichst fehlerlosen, kontinuierlichen Ablauf des Klanggeschehens, also nicht von der glatten Oberfläche der Werkstruktur oder der klanglichen Realisation abhängt, sondern von der Möglichkeit, die Intentionalität des Vortrags nachzuvollziehen. Was auf der Ebene von Spieltechnik und Notentext falsch, kontingent, nicht vorgesehen war, war auf einer anderen, für die ästhetische Einheit entscheidenden Ebene unproblematisch.

Der auratischen Aufführung eines anspruchsvollen Werkganzen beizuwohnen, ist auch ein soziales Ritual, an dem ich in diesem Fall aktiv teilnahm. Die Normativität dieses Rituals trug vermutlich ebenso zum Eindruck ästhetischer Einheit bei, wie es die Intentionalität von Beethovens Musik in Uchidas Aufführung auf ihre Weise tat. Die kontingenten Momente des performativen Scheiterns wurden insofern auch durch das Zusam-

menwirken dieser verschiedenen Dimensionen des Performativen kompensiert, so wie – im glücklichen Fall – ja auch die notorischen performativen Fehlleistungen des Publikums (Geräuschhaftigkeit und, am 6. März 2020, zum Beispiel auch das Lesen auf dem Smartphone einige Plätze neben mir) kompensiert werden. Ob 1823/24, an der musikhistorischen Schwelle zum musikkulturellen Beethoven-Paradigma, derartige auratische Gesamterfahrungen der ›Diabelli-Variationen‹ überhaupt möglich gewesen wären, kann man bezweifeln. Öffentliche Gesamtaufführungen des Zyklus fanden bekanntlich erst lange nach Beethovens Tod statt, zum auratischen ›Meisterwerk‹ sind die Variationen – trotz Diabellis Bemühungen – erst spät in ihrer Rezeptionsgeschichte geworden. Die Kanonisierung der ›Diabelli-Variationen‹ durch Musikdiskurse und maßstabsetzende Interpretationen vor allem des späteren 20. Jahrhunderts sind wiederum zu einer Voraussetzung entsprechender Erwartungshaltungen im Publikum geworden.

Historisieren bedeutet, das Vergangene in seiner Fremdheit zu erfahren. Die Überlegungen dieses Beitrags sind der Versuch, sich einen Moment in der Musikgeschichte zu vergegenwärtigen, in dem es vieles des zuletzt Beschriebenen noch nicht gab, obwohl die Komposition selbst bereits in der Welt war. Ließe sich das Vergangene tatsächlich vergegenwärtigen, könnte man einen Moment nahe dem Anfang des expandierenden »Beethoven-Universums« (Martin Geck)[26] nacherleben, in dem die beiden Abteilungen der zweibändigen Ausgabe des Vaterländischen Künstlervereins noch durch graduelle Nuancen – und nicht um Lichtjahre voneinander getrennt waren. Zu den Problemen der (historisierenden) musikalischen Interpretation gehört aber auch, dass dies eine eher theoretische Möglichkeit ist. Man müsste vergessen können, was die Musik in den vergangenen 200 Jahren geworden ist. Für die Musikgeschichtsschreibung ist die Geschichtlichkeit der ästhetischen Normativität ein interessanter Aspekt ihres Gegenstandes, für die musikalische Interpretation und die ästhetische Erfahrung von Musik ist sie aber eine konstitutive Bedingung, die sich nicht umgehen lässt.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1978), »Klassik, Romantik, neue Musik« [1959], in: ders., *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 126–144.

Assis, Paulo de (2018), *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*, Leuven: Leuven University Press.

Beer, Willem de (2018), *Diabelli's* Vaterländischer Künstlerverein *Part II as a Development of the Waltz within the Socio-Political Context of Vienna ca. 1820*, Ph.D., University of Pretoria. https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/67984/DeBeer_Diabelli_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Brosche, Günter (Hg.) (1983), *Anton Diabellis Vaterländischer Künstlerverein. Zweite Abteilung (Wien 1824)*, Wien: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Chua, Daniel K. L. (2017), *Beethoven & Freedom*, New York: Oxford University Press.

26 Geck 2017.

Czerny, Carl (1829), *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Wien: Diabelli.

Eikels, Kai van (2013), *Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Ökonomie*, Paderborn: Fink.

Geck, Martin (2017), *Beethoven. Der Schöpfer und sein Universum*, München: Siedler.

Hinrichsen, Hans-Joachim (2019), *Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel: Bärenreiter.

Janz, Tobias (2014), *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink.

Kinderman, William (1989), *Beethoven's Diabelli Variations* [1987], Oxford: Oxford University Press.

Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Offenbach: André.

Münster, Arnold (1982), *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*, München: Henle.

Picht, Johannes (2011), »Komik, Abstraktion und Transfiguration in Beethovens Diabelli-Variationen«, *Musik & Ästhetik* 15/57, 10–25.

Roennfeld, Peter (2011), »The (50) Variations (not by Beethoven) on a Theme by Diabelli. Monstrosity or Monument?«, *Proceedings of the 9th Australasian Piano Pedagogy Conference ›Expanding Musical Thinking‹*. http://hdl.handle.net/10072/39739

Schindler, Anton (1860), *Biographie von Ludwig van Beethoven. Zweiter Theil* [1840], 3., neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Münster: Aschendorff.

Selmaier, Maria Magdalena (2000), *Anton Diabellis Vaterländischer Künstlerverein. Zweite Abteilung (Wien 1824). Ein Beitrag zur Geschichte der Klaviervariation der Beethoven-Zeit*, Phil. Diss., Universität Salzburg.

Solomon, Maynard (1987), *Beethoven. Biographie*, Frankfurt a. M.: Fischer.

© 2021 Tobias Janz (janz@uni-bonn.de)

Universität Bonn [University of Bonn]

Janz, Tobias (2021), »Anton Diabellis Variationenprojekt (1819 bis 1824). Geschichtlichkeit und ästhetische Normativität« ["Anton Diabelli's Variation Project (1819–1823): Historicity and Aesthetic Normativity"], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 135–150. https://doi.org/10.31751/1123

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: 04/03/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/11/2021

»Eine halbe terra incognita«

Zur frühen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹

Markus Neuwirth

Der Beitrag bietet einen Überblick über die bislang wenig untersuchte Aufführungsgeschichte von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ im 19. Jahrhundert und korrigiert in Nuancen das von der Forschung gezeichnete Bild in Bezug auf Hans von Bülows Vorreiterrolle. Dabei werden auch die zentralen die Aufführungspraxis betreffenden rezeptionsgeschichtlichen Kategorien quellenbasiert vorgestellt.

This article offers an overview of the performance history of Beethoven's "Diabelli Variations" in the nineteenth century, a topic which has rarely been the focus of scholarly research. It adds new nuances to the picture drawn by previous scholarship with respect to Hans von Bülow's pioneering role. In the process, the central categories of reception history are considered in relation to performance practice, based on contemporaneous sources.

Schlagworte/Keywords: Aufführungsgeschichte; Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; Hans von Bülow; Interpretation; Ludwig van Beethoven; performance history; reception history; Rezeptionsgeschichte

Beethovens sogenannte ›Diabelli-Variationen‹, erstmals erschienen im Juni 1823, werden seit jeher als ein Zyklus beschrieben, der höchste Anforderungen gleichermaßen an die ausführenden Musiker*innen wie an die rezipierenden Hörer*innen stellt. Hans von Bülow, der sich maßgeblich um die Verbreitung des Werkes im europäischen, später im nordamerikanischen Musikleben verdient gemacht hat, sparte nicht mit Superlativen, als er die Variationen emphatisch als »Mikrokosmos des Beethovenschen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge« charakterisierte.[1] Anton Diabellis Walzer, in Bezug auf den Beethoven die wohl pejorativ gemeinte Bezeichnung ›Schusterfleck‹ aufgreift,[2] galt August Wilhelm Ambros gar als »ein Archimedespunkt, von dem aus Beethoven eine Welt aus ihren Angeln hebt«,[3] und Diabelli selbst sah in dem Werk nichts weniger als eines der wichtigsten der Musikgeschichte: »Wir biethen hier der Welt keine Variationen der gewöhnlichern Art dar, sondern ein großes und wichtiges Meisterwerk, würdig, den unvergänglichen Schöpfungen der alten Classiker angereiht zu werden, und so, wie es nur Beethoven, der größte jetzt lebende Repräsentant wahrer Kunst, einzig und allein liefern kann.«[4] Als Hauptbezugspunkt unter den »alten Classiker[n]«, auf die Diabelli hier abhebt, wird in der anschließenden Rezeptionsgeschichte vornehmlich Johann Sebastian Bach identifiziert: Eine Reihe von Konzert- und Werkbesprechungen verweisen auf

1 Bülow 1892, 158. Zu den Konzerten Bülows auf seiner Amerika-Tournee vgl. Lott 1994.

2 Siehe auch den Beitrag von Tobias Janz in dieser Ausgabe.

3 Ambros 1872, 266.

4 *Wiener Zeitung* 136, 16. Juni 1823, 554. Zur zugrunde liegenden Verkaufsstrategie Diabellis vgl. Buchbinder 2020, 19–24.

»Bach's Vorbild« sowie seine »bekannten Meisterstücke ähnlicher Art«.[5] Bülow hat diesen Bezug durch seine frühe Programmgestaltung in den 1850er und 60er Jahren, die u. a. Bachs Präludium und Fuge in a-Moll (in Liszts Bearbeitung einer Orgelkomposition für Klavier, vermutlich BWV 543) neben den ›Diabelli-Variationen‹ vorsah, untermauert. Noch die heutige Forschung bemüht sich hartnäckig, Parallelen zwischen den ›Goldberg‹- und den ›Diabelli-Variationen‹ offenzulegen.[6]

Neben der Feststellung von Affinitäten zur Bach'schen Kontrapunktik gehört auch der dem Werk zugeschriebene »humoristische Inhalt« zu den von Beginn an vorhandenen Rezeptionskonstanten, die letztlich auf Anton Schindlers Anekdote über die Werkentstehung zurückgehen und von Autoren wie Adolph Bernhard Marx, Wilhelm von Lenz und anderen ausgiebig bedient wurden. Marx sieht in der zehnten Variation pars pro toto den »Karakter des ganzen Tonstücks gegeben, das im luftigsten, geistreichsten Humor den einen Grundzug von allen Seiten wendet zum artigsten Gewinn«,[7] und bei Lenz figuriert »Beethoven [in op. 120] als der geweihteste Hierophant des Humors. So großartig sind die Satyren des Horazius angelegt, in denen man immer wieder findet, was man am wenigsten in ihnen sucht.«[8] Die *Meraner Zeitung* vom 28. Oktober 1871 spricht von den »von Humor übersprudelnden Diabelli-Variationen (Op. 120), zum Beweise, welche Elasticität er [Beethoven] sich noch bis zuletzt bewahrt hatte.«[9] Carl Richter schließlich bezeichnete die ›Diabelli-Variationen‹ als ein »merkwürdige[s] Opus, mit welchem hinsichtlich des Reichthums an originellen Gedanken, an humoristischem Inhalt intensiv Beethoven'scher Art kein anderes der Art verglichen werden kann […].«[10] Gerade Charakterisierungen von op. 120 als wahlweise »merkwürdiges« oder »eigenthümliches« Werk durchziehen gleichermaßen die Rezeptionsgeschichte,[11] und nicht zuletzt darin dürfte auch der enge Konnex mit der in mancher Hinsicht erstaunlichen Aufführungsgeschichte zu suchen sein.[12]

Bislang nur wenig erforscht ist indes die frühe (öffentliche) Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹. Der vorliegende Beitrag zielt auf eine detaillierte Rekonstruktion dieser ›Geschichten‹ im 19. Jahrhundert, basierend auf der Sichtung

5 Prinz 1845, 389: »Beethoven hat gleichfalls über einen Walzer von Diabelli Variationen geschrieben, welche ihn dem Altmeister Bach ebenbürtig machen. Bach's Vorbild war hiezu das Quellenstudium, die Leuchte, an welcher Beethoven seine Genialität entzündet, um ein der Kunstgröße des Altmeisters würdiges Seitenstück zu liefern.« Der Bezug zu Bach wird wie folgt beschrieben: »Die herrlichen Fugen […] werden die brillanten Spieler überraschen, und überhaupt alle diese Veränderungen durch die Neuheit der Ideen, Sorgfalt der Ausarbeitung und Schönheit der kunstreichsten Transitionen diesem Werke einen Platz neben Seb. Bachs bekannten Meisterstücken ähnlicher Art anweisen« (ebd.).

6 Vgl. z. B. Zenck 1985.

7 Marx 1848, 569.

8 Lenz 1860, 136.

9 *Meraner Zeitung* 86, 28. Oktober 1871 [ohne Paginierung].

10 Richter 1884, 517.

11 Vgl. Kahnt 1869, 229, Köhler 1865, 58 (»Eine eigenthümliche Concertpièce, die sich bei rechtem Vortrag als sehr lohnend bewies, jedenfalls aber von allen tüchtigen Spielern zu üben ist.«) sowie Eduard Hanslick in der *Neuen Freie Presse* 8071, 15. Februar 1887, 1: »Die Diabelli-Variationen gehören nicht blos zu den allermerkwürdigsten Schöpfungen Beethoven's, sondern auch zu den klarsten und anmuthigsten seines Spätherbstes.«

12 Zu Topoi der Rezeptionsgeschichte von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ vgl. auch den Beitrag von Cosima Linke in dieser Ausgabe.

eines umfassenden Quellenkonvoluts,[13] und legt nahe, dass die Rezeptionsgeschichte facettenreicher verlief als bislang angenommen.[14] Damit sollen bisherige Studien, deren Schwerpunkt auf der Genese der Variationen, ihrer strukturellen Machart, ihren intertextuellen Beziehungen sowie auf der quasi-programmmusikalischen Bindung lag,[15] um einen weiteren zentralen Aspekt ergänzt werden.

Zur frühen Aufführungsgeschichte

Gemäß der gängigen Darstellung klafft nach einigen frühen Aufführungen, die lediglich im privaten Rahmen stattfanden,[16] eine Lücke von mehreren Dekaden, und Hans von Bülow war offenbar derjenige, der »zuerst die Sphinx öffentlich sprechen ließ«[17] und in der Folge die Aufführungsgeschichte über dreieinhalb Jahrzehnte gleichsam im Alleingang dominierte (1856–1890). Hans-Joachim Hinrichsen und Jürg Stenzl verweisen auf ein Berliner Konzert vom 25. November 1856 als öffentliche Inauguralaufführung der ›Diabelli-Variationen‹ durch Bülow,[18] von der in der Presse ausführlich und enthusiastisch berichtet wurde.

Dass Bülow über einen derart langen Zeitraum gleichsam ein Exklusivrecht auf Beethovens op. 120 gehabt haben soll, dass also kaum andere führende Virtuos*innen der Zeit dieses Werk im Repertoire hatten, mag erstaunen und provoziert Nachforschungen. Bestätigt wird diese Hypothese zunächst durch verschiedene zeitgenössische Quellen, die dies (trotz faktischer Irrtümer[19]) explizit hervorheben.[20] Den demonstrativen Hinweis »noch nie öffentlich gespielt« fügt eine Konzertankündigung in der *NZfM* sogar dem Titel

13 Das Konvolut umfasst unter anderem die Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ), Neue Zeitschrift für Musik (NZfM), Wiener allgemeine Musik-Zeitung, Neue Wiener Musik-Zeitung, Musikalisches Wochenblatt, Signale für die musikalische Welt, Berliner Musikzeitung, Deutsche Allgemeine Zeitung, Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler, Neue Freie Presse, Wiener Salonblatt, Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, Fremden-Blatt, Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, The Harmonicon sowie The Musical World.

14 Vgl. Bergquist 1992 und Stenzl 2016.

15 Vgl. unter anderem Zenck 1980, Kinderman 1982, Kinderman 2008, Edler 2003, 327–332, Kinderman 2009 und Ivanovitch 2010.

16 Loy 2019, II verweist auf »[m]indestens drei Aufführungen von Beethovens Variationen op. 120 in privatem Rahmen«, die »durch Gespräche für Anfang 1824 dokumentiert [sind] (vgl. Konversationshefte, Nr. 5, S. 117 f.).« Von weiteren Aufführungen in privaten Zirkeln berichtet etwa Cosima Wagner in ihren Tagebüchern: Ferdinand Hillers Dresdner Vorträge von op. 120 (vermutlich 1843/44) sowie Josef Rubinsteins Bayreuther Vorträge (1874 und 1881), beide Male mit Richard Wagner als Zuhörer (siehe Stenzl 2016, 59).

17 Lenz 1860, 134. Siehe auch Riezler 1966, 232.

18 Stenzl 2016, 48. Vgl. bereits Hinrichsen 1999, 62. »Berlin […] Die erste Trio-Soirée der Herren von Bülow, Laub und Woblers am 25. Nov. bringt folgende Werke: Trio von Cäsar Franck, Op. 1, Fismoll; 33 Veränderungen über einen Walzer für Pianoforte von Beethoven, Op. 120; Trio von Franz Schubert, Op. 99« (*Signale für die musikalische Welt* 14/48, 1856, 542).

19 So behauptet etwa Christian Friedrich Kahnt, Bülow habe erst »[i]n den Jahren 1866 und 1867 […] das Werk in sein stehendes Concert-Repertoir aufgenommen« (1869, 229).

20 Ebd.

bei, sodass anzunehmen ist, dass dies entweder zutrifft oder doch andere potenzielle Aufführungen kaum im öffentlichen Bewusstsein verankert gewesen sein können.[21]

Die letzten durch Bülow bestrittenen Aufführungen der ›Diabelli-Variationen‹ sind auf das Jahr 1890 zu datieren, wobei sich auch zu diesem Zeitpunkt am Enthusiasmus, der den Bülow'schen Konzertabenden in der Öffentlichkeit seit Mitte der 1850er Jahre entgegengebracht worden war, nichts Grundlegendes geändert hatte.[22] In der *Neue[n] Berliner Musikzeitung* von 1887 wird Bülow als geradezu prädestinierter Beethoven-Interpret frenetisch gefeiert:

> Das Hauptereigniss der verflossenen Woche bildeten natürlich wieder die beiden letzten Clavier-Vortragsabende des Hrn. Dr. Hans von Bülow. […] Wie Bülow diesen Entwickelungsprocess des Giganten [gemeint ist der gesamte Zyklus] zur lebendigsten Anschauung brachte, darüber brauchen wir uns hier nicht weiter zu verbreiten: die Zuhörer, welche die gesammten Räume der Singakademie an jedem Abend bis zum letzten Platze füllten, rasten förmlich Beifall, und sie hatten dazu ein Recht, denn meisterhafter, genialer kann Beethoven nicht wiedergegeben werden. Dass ist gewissermaassen eine Specialität, die sich in Bülow verkörpert hat und nie wiederkommt.[23]

In der Rückschau über mehr als drei Dekaden bemerkt mit Eduard Hanslick ein intimer Kenner des damaligen Konzertlebens noch gegen Ende der 1880er Jahre verwundert die deutlich verspätete Bereitschaft von Pianist*innen, die ›Diabelli-Variationen‹ öffentlich aufzuführen: »Warum gerade die 33 Variationen zu einer Zeit, da der letzte Beethoven längst für das Concert-Repertoire erobert war, von allen Virtuosen ignorirt wurden und noch heute gemieden sind, will uns nicht einleuchten.«[24] Zugleich stellt Hanslick gerade jene häufig angeführten Hinderungsgründe – spieltechnische Schwierigkeiten und musikstrukturelle Komplexität – in Frage, die ja konsequenterweise auch im Vergleich bei den späten Klaviersonaten greifen müssten; das im 19. Jahrhundert fast durchgängig thematisierte Problem der übermäßig langen Spieldauer dagegen berührt er nicht:

> Weder sind sie [die Variationen] in ihrer Technik so schwierig, noch so dunkel und willkürlich in ihrer musikalischen Logik, wie andere Spätwerke des Meisters. Sollten die Concertspieler sie nicht lohnend, nicht anziehend genug gefunden haben? Unmöglich.[25]

Ein anonymer britischer Kritiker, der für sich in Anspruch nimmt, einer der ersten öffentlichen Aufführungen durch von Bülow beigewohnt zu haben, spricht gegen Ende des Jahrhunderts von einem »neglected masterpiece of Beethoven's« und versichert weiterhin: »from the fact that during a more than thirty years' experience of London concert-going I have not heard it played in public by any other pianist.«[26] Die deutlich verzögerte Rezeption der ›Diabelli-Variationen‹ aufgrund einer verzögerten Aufnahme ins Konzertrepertoi-

21 *NZfM* 45/15, 3. Oktober 1856, 155: »Hans v. Bülow wird im Verein mit dem Violoncellisten Wohlers und dem Concert-M. Grunwald (nicht Grünwald) Triosoiréen in Berlin veranstalten, die zum 1. November beginnen sollen. Die Programme der ersten drei Soiréen sind folgende […] 33 Variationen über ein Walzer von Diabelli von Beethoven (noch nie öffentlich gespielt) […].«

22 Hinrichsen (1999, 104) verweist auf Bülows Beethoven-Abende in Chicago im Frühjahr 1890, wo am 19. April (im vierten Konzert) auch op. 120 erklungen ist.

23 *Neue Berliner Musikzeitung* 41/11, 1887, 85 f.

24 *Neue Freie Presse* 8071, 15. Februar 1887, 1.

25 Ebd.

26 C. A. B. 1895, 593.

re von Pianist*innen wurde bereits seit 1869 thematisiert. Selbst für einen so avancierten Pianisten wie Bülow schien dieses Werk eine beträchtliche Herausforderung darzustellen, möglicherweise aufgrund von Schwierigkeiten, die primär spieltechnischer Natur waren.[27] In seinem 1869 veröffentlichten Aufsatz »Zur Begründung einer logischen Ideenfolge in Beethoven's 33 Veränderungen über einen Diabelli'schen Walzer« mutmaßt Christian Friedrich Kahnt, die ›Diabelli-Variationen‹ seien »wohl noch immer für einen ziemlich großen Theil der clavierspielenden Welt, wenigstens der Liebhaber, eine halbe terra incognita«:

> Mit der näheren Kenntniß des Werkes sieht es anscheinend noch immer ungefähr so aus, wie etwa mit der Kenntniß der Offenbarungen des Johannes in der Hausbibel Seitens des frommen ehrsamen Bürgers. So viel uns bekannt, ist Beethoven's Op. 120 bis jetzt nur durch Bülow zum öffentlichen Vortrage gekommen.[28]

Dafür, dass weitere naheliegende Akteur*innen wie Clara Wieck, Franz Liszt oder Johannes Brahms die ›Diabelli-Variationen‹ in ihrem Repertoire hatten, gibt es bislang keine Belege.[29] So enthält etwa Berthold Litzmanns Auflistung der Konzerte Clara Wiecks bzw. Schumanns zwischen 1828 und 1891 keinen Eintrag zu op. 120.[30] Und selbst Liszt, der laut Christian Martin Schmidt »angesichts seiner intensiven Beethoven-Kenntnis und seines eminenten pianistischen Vermögens wohl in erster Linie für eine Uraufführung von op. 120 in Frage gekommen wäre«,[31] scheint dieses Werk, dem Schmidt einen »Ruf der Unspielbarkeit«[32] attestiert, nie öffentlich zur Aufführung gebracht zu haben. Doch die Behauptung Schmidts, Liszt habe »das Werk […] in seinem Répertoire générale [*sic*]« gelistet, sei »aber […] vor einer tatsächlichen Konzertaufführung zurückgeschreckt«, ist in Zweifel zu ziehen. Tatsächlich enthält das sogenannte *Programme générale* nur den generischen Hinweis auf Beethoven'sche Variationen, unklar bleibt hingegen, auf welches Opus dieser Eintrag verweist.[33] Und schließlich scheint auch Johannes Brahms, der bekanntlich einige von Beethovens Variationszyklen (WoO 80 und op. 35) im Repertoire hatte, die ›Diabelli-Variationen‹ nie öffentlich gespielt zu haben.[34]

Anders gelagert zeigt sich die Situation bei den Geschwister Mendelssohn. Bereits knapp zwei Jahre nach Erscheinen der ›Diabelli-Variationen‹ hatten Felix Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel sie offenbar im Repertoire, wie das »Musikalienverzeichnis« der beiden Geschwister nahelegt;[35] zu konkreten Aufführungen des Werkes waren jedoch keine Belege auffindbar. Im Lauf ihres ausführlichen Briefwechsels wurden die ›Diabelli-

27 Vgl. Kahnt 1869, 229.

28 Ebd.

29 Vgl. Bergquist 1992 und Pettler 1980.

30 Litzmann 1920, 615–625.

31 Schmidt 1994, 212.

32 Ebd.

33 Walker 1983, 446. Siehe auch Nancy Reichs Behauptung, das in Liszts eigener Repertoireauflistung angegebene Variationswerk beziehe sich auf op. 120 (Reich 1991, 353). Tatsächlich erwähnt Liszt nur Beethovens Namen, ohne auf einen spezifischen Variationenzyklus einzugehen. Wie Rena Charnin Mueller (1992) zeigt, ist Walkers Abschrift in mehrerlei Hinsicht ungenau, doch der Eintrag zu den Variationen wird von ihr nicht beanstandet.

34 Hofmann/Hofmann 2009, 82.

35 Lambour 2001, 109.

Variationen‹ zweimal zum Thema. Hensel betrachtete sie als eine Art ›klingende Theorie‹, als sie 1825 Folgendes an den in Paris weilenden Bruder schrieb:

> Kennt Onslow, (nicht Onzlow) u. Schuhu Reicha Beethovens 33 Veränderungen über einen Walzer? Sonst solltest Du Dir eine Ehre machen, so Du diese Herren allein auf ihrem Studierzimmer triffst, unsern großen Landsmann auch als Gelehrten und Theoretiker bei ihnen einzuführen.[36]

Der Antwortbrief von Felix geht nicht direkt auf op. 120 ein, sondern versichert der Schwester, er würde sich bei den Parisern bereits für die Belange Beethovens (und Bachs) einsetzen, wobei zu bedenken sei, »daß die Leute hier keine Note aus Fidelio kennen.«[37] Erst mehr als zehn Jahre später kommen die ›Diabelli-Variationen‹ erneut zur Sprache. Fanny bittet ihren Bruder um Rat in Sachen Repertoirewahl: »Nächste Woche müssen wir eine förmliche musikalische Sauerei geben, wovor mir schon heut (verzeih) mies ist. […] Dazwischen spiele ich ein zartes Lied, wo möglich so zart wie Curschmann, oder soll ich die 33. Variat. von Beethoven spielen?«[38] Der Antwortbrief von Felix vom 14. November 1836 enthält keine Reaktion auf Fannys Frage;[39] unklar bleibt, ob Fanny Hensel die Variation(en) letztlich wirklich gespielt hat.

Mit vergleichbarer Unsicherheit behaftet ist auch die Frage, ob etwa Carl Tausig (1841–1871), Liszt-Schüler und hochangesehener Interpret, das gegenüber Leopold Damrosch geäußerte Vorhaben einer öffentlichen Aufführung der ›Diabelli-Variationen‹ letztlich in die Tat umsetzte. Tausig hatte sich während seines Aufenthalts in Wien Mitte der 1860er Jahre aus dem Musikleben zurückgezogen, plante aber eine baldige Rückkehr auf die Bühne, wie er Damrosch brieflich mitteilte: »[…] am Auftreten habe ich alle Lust verloren und fühle einen wahrhaft entwickelten Ekel vor ›Publikum‹, wie vor Terpentin und Thran. Seit zwei Jahren spiele ich ja nicht mehr öffentlich, dass [*sic*] musst Du wissen, und würde es in diesem Falle nur Dir zu Liebe thun. Gerne spiele ich also […] das A-dur-Concert von Liszt. […] Etwas, was ich mit Vergnügen Dir ›vortragen‹ werde, sind die grossen 33 Variationen von Beethoven, die ich ein ganzes Jahr lang bis auf das letzte Titelchen studirt habe und nicht so ganz schlecht spiele.«[40]

War bislang eher von einer »verhinderten« oder wenigstens hochgradig unsicheren Aufführungsgeschichte die Rede, kommen wir nun auf die in der Tat wenigen Interpret*innen zu sprechen, die sich der Pionierleistung Bülows offenbar erst mit einiger Verspätung anschlossen. Das erste, allerdings lediglich als Konzertankündigung spärlich dokumentierte Ereignis betrifft ein Konzert in der Londoner St. James's Hall vom 17. Dezember 1863, organisiert durch Henry Leslies Chorverein, in welchem Sigismund Blumner (1826–1893), ein in den 1850er und 60er Jahren angesehener Pianist und Schüler von Charles Mayer, die ›Diabelli-Variationen‹ vortrug, und zwar zusammen mit der Liszt'schen Transkription des Tannhäusermarsches.[41] Drei Jahre später folgte eine erneut

36 Weissweiler 1997, 36 (Brief von Fanny Hensel an Felix Mendelssohn Bartholdy, Berlin den 11. April 1825).

37 Ebd., 40 (Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel, Paris den 20. April 1825).

38 Ebd., 232 (Brief aus Berlin vom 28. Oktober 1836).

39 Ebd., 233–235 (Brief aus Leipzig vom 14. November 1836).

40 *Neue Berliner Musikzeitung* 25/39, 1871, 308 (»Briefe von Carl Tausig«, 308 f.).

41 *NZfM* 59/24, 11. Dezember 1863, 211.

durch Blumner besorgte Berliner Aufführung,[42] zu deren Rezeption sich jedoch keine Belege fanden.[43]

Mit Wilhelm Speidel (1826–1899), einem Kompositionsschüler von Ignaz Lachner und Mitbegründer der Stuttgarter Musikschule (der Vorläuferinstitution der späteren Musikhochschule), widmete sich ein weiterer, außerhalb des Bülow-Zirkels stehender Musiker den ›Diabelli-Variationen‹. In diesem Fall erweisen sich die Quellen als deutlich auskunftsfreudiger. Speidels vielbeachteter Stuttgarter Aufführung vom 29. Oktober 1864, seiner erste Soirée, wurde einerseits in der *NZfM* attestiert, sie habe »besonders das Interesse der Kenner« angezogen,[44] andererseits aber empfand man die langatmige Darbietung (vermeintlich) bloß »kunstvolle[r] Uebungsstücke« als Zumutung für die Zuhörerschaft.[45] In den *Signalen für die musikalische Welt* urteilte man über denselben Konzertabend positiver und äußerte sich lobend darüber, wie »geistig und technisch vorzüglich« Speidel das gespielte Repertoire, inklusive op. 120, wiedergegeben habe.[46] Trotz der hier diagnostizierten Qualitäten von Speidels Vortrag scheint dieses Ereignis nicht über den lokalen Stuttgarter Kontext hinausgedrungen zu sein.

Möglicherweise anknüpfend an Blumner machte mit Charles Hallé (1819–1895) ein führender (deutschstämmiger) britischer Pianist die ›Diabelli-Variationen‹, trotz aller bekannten Rezeptionshürden, auch auf der Insel salonfähig. Ihm kommt bekanntlich das Verdienst zu, in den 1860er Jahren wohl erstmals alle 32 Klaviersonaten Beethovens über mehrere Abende verteilt als Zyklus aufgeführt zu haben. Dabei spielte er in einem Londoner Recital von 1868 ebenfalls – in der St. James's Hall – die ›Diabelli-Variationen‹.[47]

Werfen wir einen Blick auf das transatlantische Konzertleben, so kann Carl Wolfsohn (1834–1907), dem eine Reputation als ausgewiesener Beethoven-Kenner anhaftete und der später in Chicago die *Beethoven Musical Society* gründen sollte, mutmaßlich eine der frühesten Aufführungen von op. 120 in Nordamerika zugeschriebene werden. In der *NZfM* vom 11. Mai 1866 heißt es dazu lapidar: »In Philadelphia trug W. [Wolfsohn] von Beethoven die Sonaten Op. 54 und 101 und die 33 Variationen vor.«[48]

Es scheint, als habe sich der Kreis der Interpret*innen von op. 120 erst in den 1880er Jahren erweitert, kurz vor den letzten öffentlichen Auftritten Bülows; für die 1870er Jahre sind so gut wie keine Aufführungen nachweisbar, die nicht durch Bülow bestritten wor-

42 *NZfM* 62/17, 20. April 1866, 142.

43 Da lediglich von »33 Variationen« die Rede ist, kann nicht ausgeschlossen werden, dass hier ein (nicht unüblicher) Fehler vorliegt und tatsächlich Beethovens 32 Variationen über ein eigenes Thema in c-Moll, WoO 80, gemeint sind.

44 *NZfM* 60/47, 18. November 1864, 417: »[Stuttgart] In Speidel's erster Soirée kamen u. A. zu Gehör: von Beethoven Sonate op. 96, und die 33 Veränderungen über den Diabelli'schen Walzer, dann Mendelssohns C Moll Trio.«

45 *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 10/52, 24. Dezember 1864, 821 f.

46 *Signale für die musikalische Welt* 22/45, 1864, 818: »Stuttgart […] Die erste der Speidel'schen Soiréen lief am 29. Oct. brillant vom Stapel. […] 33 Veränderungen über einen Walzer und [*sic*] Diabelli von Beethoven, von Speidel geistig und technisch vorzüglich wiedergegeben.«

47 *The Musical World* 46, 1868, 298. *Signale für die musikalische Welt* 26/32, 1868, 631: »In seinem sechsten Recital (am 12. Juni) giebt Hallé die Beethoven'schen 33 Variationen über den Walzer von Diabelli und von demselben Meister noch zwei der ›Bagatelles‹ zu hören […].«

48 *NZfM* 62/20, 11. Mai 1866, 170.

den wären.[49] Nach Speidel und Hallé nahm sich mit dem Bruckner-Schüler Joseph Schalk (1857–1900) im Jahr 1883 ein weiterer Pianist dieser Herausforderung an, und dies in einer Weise, die ihn in der Wahrnehmung der Presse direkt an Bülows Leistungsniveau anknüpfen ließ. Das *Wiener Salonblatt* (18. Februar 1883) weiß zu berichten:

> Dagegen [im Gegensatz zu seinem Bruder Franz] ist der Pianist Josef Schalk wirklich ein gottbegnadeter Priester der idealen Kunst. Seine auf's Feinste individualisirte, von einer bewunderungswürdigen Gedächtnißtreue unterstützte Interpretation der ›dreiunddreißig Veränderungen‹ von Beethoven ›über einen Walzer von Diabelli‹ war eine ganze Mannesthat, wie sie vor Josef Schalk nur der Beethoven-Spieler par excellence: Hans von Bülow in Wien vollbrachte und den begeistertsten und berufensten aller Beethoven-Verehrer: Richard Wagner – gewiß erfreut hätte.[50]

Ab nun erhöhte sich die Schlagzahl der Aufführungen: Drei Jahre später nahmen sich gleich drei Interpreten der ›Diabelli-Variationen‹ an, die alle drei aus dem Bülow-Umfeld entstammten: Arthur Friedheim in Berlin, Max Schwarz in Frankfurt und Frederic Lamond in Wien. Die Wiener Aufführung durch den schottische Pianisten Lamond (1868–1948) wird, anders als der Vortrag Schalks, von der örtlichen Presse bemerkenswert kritisch beurteilt:

> Lamond's Geist liegt vollständig in den Fesseln seiner technischen Mühen. Er windet sich bei einer Berceuse von Chopin wie auf einer Folterbank und bei dem Nocturne glaubte man ihn ordentlich stöhnen zu hören. […] Ich will gern zugestehen, dass Lamond die 33 Diabelli-Variationen mit fabelhafter Correctheit und erstaunlicher Ausdauer zum Vortrag brachte […]. Lediglich für Kraft- und Gedächtnissproben steht uns aber wol Beethoven zu hoch.[51]

Bereits am 28. Januar 1886 berichtet das *Musikalische Wochenblatt* von einem Berliner Konzert des Liszt-Schülers Friedheim (1859–1932).[52] Offenbar stellte sich selbst nach knapp drei Jahrzehnten öffentlicher Aufführung kein Gewöhnungseffekt ein, sodass immer noch von einem »die stärksten Zumuthungen an die Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit des Publicums stellende[n] Werk« die Rede ist. Die bereits in zahlreichen Besprechungen von Bülows Konzertabenden praktizierte Trennung von Qualitäten der Aufführung und den Besonderheiten des Werkes findet sich auch hier:

> […] Hr. Arthur Friedheim reproducirte dasselbe mit einer solchen bewundernswürdigen Klarheit und Schärfe und liebevollen Versenkung in die verschlungenen Intentionen des Componisten, dass auch dem weniger musikalischen Hörer das Verständniss für das Werk weniger oder mehr aufgehen musste und sogar dem Kenner Manches in neuem, ungeahntem Lichte erschien.[53]

49 Bereits 1876 sind die ›Diabelli-Variationen‹ in St. Petersburg am dritten Abend des Vereins für Kammermusik zur Aufführung gekommen. Bedauerlicherweise bleibt der Pianist ungenannt (*NZfM* 72/18, 28. April 1876, 185).

50 *Wiener Salonblatt* 14/8, 18. Februar 1883, 8. Das *Musikalische Wochenblatt* (13. September 1883, 466) erklärt fälschlicherweise den Bruder, Franz Schalk, zum Spieler der Variationen. Angesichts der Ähnlichkeit der beiden Rezensionen in der Wortwahl scheint der früheren und geographisch näheren eine größere Glaubwürdigkeit zuzukommen.

51 *Allgemeine Kunst-Chronik* 10/11, 13. März 1886, 241.

52 Zu Friedheim und seiner Laufbahn vgl. Laubhold 2019, 649.

53 *Musikalisches Wochenblatt* 27/5, 28. Januar 1886, 65.

Bestätigt wird dieser Befund auch in den *Signalen für die musikalische Welt*:

> Berliner Nachrichten. […] Der unter den jüngeren Claviervirtuosen mit in erster Linie zu nennende Herr Arthur Friedheim bestritt das Programm seines jüngst gegebenen Concertes aus eigenen Mitteln. Wahrhaft glänzende Leistungen bot er hauptsächlich in Beethoven's dreiunddreißig Variationen über einen Walzer von Diabelli und der Hmoll-Sonate von Chopin.[54]

Noch im selben Jahr ist es der (heute weniger bekannte) Bülow- und Liszt-Schüler Max Schwarz (1856–1923), der in Frankfurt am Main einen Konzertabend mit den ›Diabelli-Variationen‹ bestreitet. Wie schon bei Bülows Vorträgen hebt man auch bei Schwarz das durch den früheren Lehrer etablierte Auswendigspiel und die offenbar (weitgehend) auf eine Dreiviertelstunde normierte Vortragsdauer hervor:

> Max Schwarz, der bedeutendste Schüler Bülow's, beendete die heurige Saison mit den am 7. Mai veranstalteten Claviervorträgen. […] Das bewundernswerthe dabei war, daß Max Schwarz die etwa ¾ Stunden ausfüllende Nummer [gemeint sind die ›Diabelli-Variationen‹], gleich allen übrigen, auch auswendig spielte.[55]

Gegen Ende des Jahrhunderts konsolidierte sich die Reputation von Schwarz, allgemein als Pianist und im Besonderen als Interpret der ›Diabelli-Variationen‹. Einen differenzierten Blick artikuliert das *Musikalische Wochenblatt*:

> Hr. Max Schwarz ist keine von einzelnen Freunden aufgebauschte locale Grösse, er darf als Einer der vorzüglichsten deutschen Pianisten bezeichnet werden. Nicht immer folgen wir seiner Auffassung, wie wir denn auch keinen Anstand nehmen, einzugestehen, dass wir uns Beethoven's Sonate Op. 14, No. 1, und namentlich das Allegretto anders als der Concertgeber denken; aber auch wo er von dem traditionellen Wege abweicht, wirkt er stets anregend. Seine Wiedergabe der 33 Variationen von Beethoven Op. 120 scheint uns eine der eminentesten pianistischen Leistungen, denen wir als fleissige Concertbesucher im Laufe fast eines halben Jahrhunderts begegnet sind. Was Plastik, technische Vollendung, Tiefe der Auffassung und Sicherheit des Gedächtnisses – man konnte von photographisch treuer Reproduction sprechen – anbetrifft, so dürfte der Künstler vielleicht mit Ausnahme von d'Albert bei diesem über allen Maassstab grossartigen Werke keinen Rivalen finden.[56]

In den 1880er Jahren stellte sich eine weitere Tendenz ein: die Verwendung der ›Diabelli-Variationen‹ im Rahmen von Vorlesungen. So hielt etwa der in Leipzig bei Ignaz Moscheles ausgebildete Pianist und enthusiastischer Wagnerianer Edward Dannreuther (1844–1905) in Birmingham eine Vorlesung »über die Werke aus Beethoven's dritter Periode, illustrirt durch den Vortrag der großen Bdursonate Op. 106 und der 33 Veränderungen über einen Walzer von A Diabelli.«[57] Darüber, ob Dannreuther die ›Diabelli-Variationen‹ als Zyklus am Stück vortrug oder – gemäß ihrer die Vorlesung illustrierenden Funktion – lediglich selektiv, schweigt die Quelle. Ebenfalls im Rahmen einer neuaufgelegten Vorlesungsreihe (32 Einheiten), nämlich zur Geschichte der Klaviermusik, brachte Anton Rubinstein 1888/89 op. 120 in seiner 18. Vorlesung als eines von 877 Werken (von 57 Komponisten) am Sankt Petersburger Konservatorium, dessen Leitung er inne hatte, zur Aufführung.[58]

54 *Signale für die musikalische Welt* 20, 1886, 215.

55 *NZfM* 53/40, 1. Oktober 1886, 429 f.

56 *Musikalisches Wochenblatt* 23/49, 1. Dezember 1892, 607.

57 *NZfM* 78/5, 27. Januar 1882, 51.

58 Sitsky 1998, 160.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts traten, neben Interpreten wie Ferruccio Busoni[59] und Alfred Reisenauer[60], nun verstärkt auch Pianistinnen auf den Plan, die sich der öffentlichen Darbietung von op. 120 verschrieben. In Berlin etwa reüssierte die Erkel- und Liszt-Schülerin Gisela Göllerich-Voigt (1858–1946) mit den ›Diabelli-Variationen‹ und wurde dabei mit einem durchaus positiven Urteil bedacht:

> Eine für Berlin neue Erscheinung war Frau Gisela Göllerich-Voigt aus Nürnberg. Sie stammt aus der Liszt'schen Schule und widmete ihrem Meister die ganze zweite Hälfte ihres Programms, die erste nahm Beethoven mit der Sonate Op. 109 und den dreiunddreißig Variationen über den Diabelli-Walzer ein. Eine bedeutende Aufgabe, welche die Künstlerin mit großem technischen Geschick und tüchtiger Musikerschaft löste.[61]

In Wien brachte die heute völlig unbekannte Pianistin Flora Christian die ›Diabelli-Variationen‹ zur Aufführung und wurde dabei in verschiedenen Medienorganen zum Teil überschwänglich gelobt:

> Schon die Wahl dieses von Spielern und Zuhörern gleich sehr gefürchteten Werkes bewies, wess' Geisteskind Fräulein Christian ist. Sie hat sich ihr erstes Debut möglichst erschwert, um einen desto zweifelloseren Erfolg zu erreichen. Die dreiunddreißig Variationen auswendig zu spielen, sie technisch zu beherrschen und so zu charakterisiren, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers beinahe eine volle Stunde angespannt bleibt, ist gewiß keine Kleinigkeit. Das Wagniß gelang Fräulein Christian überraschend gut.[62]

Damit endet der kursorische Überblick über die Aufführungsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹ im 19. Jahrhundert; mit dem Eintritt ins 20. Jahrhundert betreten wir bekannteres und gesicherteres Terrain, auch in Gestalt der frühesten Klangaufzeichnungen (Reproduktionsklavierrollen) von op. 120 etwa durch Arthur Friedheim.[63] Im zweiten Teil des Beitrags sollen nun einige Besonderheiten der die Aufführungspraxis betreffenden Rezeption zur Sprache kommen.

Aspekte der Rezeption

Bereits die Rezensionen der mutmaßlich ersten öffentlichen Aufführungen der ›Diabelli-Variationen‹ durch Hans von Bülow in Berlin und Leipzig geben die Kategorien vor, die prägend für den weiteren Verlauf der Rezeptionsgeschichte werden sollten. Thematisiert werden die Anforderungen des Werkes an Reproduktion und Rezeption sowie die damit zusammenhängenden Aspekte: Positionierung im Konzertablauf, Länge des Werkes bzw. Vortragsdauer, Auswendigspiel, die Verwendung von Titeln bzw. eines Programms als Rezeptionsstütze (die Möglichkeit der »Begründung einer logischen Ideenfolge« [Kahnt]) sowie die Frage des ästhetischen Ranges.

59 Bergquist 1992, 39.

60 Zu Reisenauers Berliner Konzert siehe *Signale für die musikalische Welt* 57/19, 1899, 296.

61 *Signale für die musikalische Welt* 52/51, 1894, 806.

62 *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)* 33/323, 23. November 1899, 3. Ähnlich das *Deutsche Volksblatt* 11/3911, 20. November 1899, 5: »[Wien] Die Concertgeberin Fräulein [Flora] Christian selbst zeigte sich in Beethoven's 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli op. 120 als technisch weit vorgeschrittene Pianistin; nur dem ›singenden Anschlag‹ fehlt noch mehr Wärme. Lobend zu erwähnen ist der vollkommen richtige Pedalgebrauch, eine von vielen und selbst bedeutenden Pianisten vernachlässigte Kunst. An Beifall fehlte es dem begabten Fräulein […] keineswegs.«

63 Weiterführend siehe Laubhold 2019.

Aufführungsdauer und -modus

Kaum eine Konzertrezension verzichtet auf einen Hinweis auf die vergleichsweise lange Aufführungsdauer von op. 120, die gegenüber anderen Werken eine Besonderheit zu sein schien, welche eine explizite Erwähnung verdiente. Dabei ist fast ausnahmslos von einer Dreiviertelstunde die Rede. In diesem Zusammenhang spielt die Frage der »Theilwiederholungen« eine wichtige Rolle, denn ihre aufführungspraktische Realisierung, die bei Bülow offenbar selbstverständlich war, trägt maßgeblich zur Gesamtdauer der Darbietung bei. Eine der frühen Rezensionen eines Leipziger Konzerts lässt nicht die geringsten Zweifel an Bülows meisterhaftem Vortrag, sowohl in technischer als auch musikalischer Hinsicht, aufkommen, bemängelt allerdings, dass Bülow die Variationen »zwar mit den oben angegebenen Vorzügen wiedergab, die aber, offen gesagt, für unsere Nerven etwas zu angreifend sind, noch dazu da Hr. v. Bülow so unerbittlich war, uns keine der Repetitionen zu schenken.«[64]

Daneben wurde auch die Frage erörtert, ob die Variationen angesichts dessen, dass sie »eine Aufgabe und Prüfung für einen großen Theil des Publicums«[65] darstellten, überhaupt als zyklisches Ganzes aufgeführt werden sollten. Vor dem Hintergrund des Risikos einer potenziellen Ermüdung geht der Rezensent einer der Soiréen Bülows sogar so weit, die »Bestimmung«, dass die Variationen »hinter einander gespielt […] werden«, in Frage zu stellen.[66] Noch kritischer äußert sich ein Rezensent des von Wilhelm Speidel 1864 gespielten Konzerts in Stuttgart:

> […] daß jedoch der Konzertgeber das Publikum nöthigte, jene 33 Veränderungen von Beethoven über einen Walzer Diabelli's, welche trotz der Größe des Meisters doch zumeist als kunstvolle Uebungsstücke erscheinen, in einem ganz akkuraten regelrechten Vortrage von der ersten bis zur letzten anzuhören, war wohl kein Fortschritt in dem Geschmacke seiner Auswahl zu nennen.[67]

»Bewundernswerthe Gedächtniß-Thaten«

Von Anfang an wird auf die immense Gedächtnisleistung Bülows verwiesen, die beim Auswendigspiel eines derart umfassenden Werkes zu Tage trat, etwa anlässlich der Leipziger Aufführung im Jahr 1857: »Staunenerregend und bewunderungswürdig ist das Gedächtniss des Virtuosen, der nicht allein die Fuge von Bach, sondern auch die fast drei Viertelstunden lang spielenden Variationen von Beethoven in solcher Vollkom-

64 *Deutsche Allgemeine Zeitung* 77, 2. April 1857, 644. Vgl. außerdem Richter 1884, 517: »In diesem merkwürdigen Opus […] hat der Meister im Thema sowie in fast allen Variationen ebenfalls die Wiederholung eines jeden Theiles vorgeschrieben.«

65 *NZfM* 45/26, 19. Dezember 1856, 269.

66 *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 5/7, 14. Februar 1857, 54: »Die Soireen der Herren v. Bülow und Genossen waren in mehrfacher Beziehung sehr interessant, und es ist namentlich hervorzuheben, dass die Concertgeber so viel Entsagung haben, die neueste Musik nur mit Maass in ihre Programme aufzunehmen. In der ersten Soiree hörten wir ausser dem B-dur-Trio von Schubert die berühmten 33 Variationen von Beethoven, die freilich für denjenigen, der sie in Einem Zuge hören soll, etwas ermüdend sind und auch schwerlich die Bestimmung haben, hinter einander gespielt zu werden […].«

67 *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 10/52, 24. Dezember 1864, 821 f. Vgl. auch Anm. 45.

menheit auswendig vortrug.«[68] Neun Jahre später stellt die *Süddeutsche Musik-Zeitung* anlässlich eines Auftritts in Köln nicht nur Bülows »fabelhaftes Gedächtnis« heraus, das ebenso wie »seine unvergleichliche Technik Alles in Erstaunen setzte«, sondern verweist zudem auf das mittlerweile zur Gewohnheit gewordene Auswendigspiel, welche sich in der Folge auf Bülows (und Liszts) Schüler*innen übertragen hat.[69] Die Faszination des Auswendigspiels hatte selbst drei Jahrzehnte nach den ersten öffentlichen Aufführungen nichts an Wirkung eingebüßt und wird bis in die 1880er Jahre regelmäßig als Besonderheit hervorgehoben:

> Im Brennpunkt des musikalischen Interesses stehen gegenwärtig H. von Bülow's Beethoven-Abende, von denen der gefeierte Pianist bis zum 8. März den dritten absolvierte. Das Programm für den Gesammt-Cyclus ist in historischer Weise geordnet […] Der vierte noch ausstehende Abend wird unter Andern die Sonate Op. 106 und die 33 Variationen über den Diabelli'schen Walzer enthalten. Daß Bülow wieder wahre pianistische Meister- und bewundernswerthe Gedächtniß-Thaten in diesem Cyclus ausübt, bedarf wohl ebensowenig der Versicherung, als daß das den Singakademiesaal immer voll besetzt haltende Publicum dem eminenten Künstler stürmische Ovationen darbringt.[70]

Programmgestaltung

Die unbestreitbaren und durchgehend thematisierten Rezeptionsschwierigkeiten in Bezug auf die ›Diabelli-Variationen‹ berühren auch einen Aspekt der Programmgestaltung, insbesondere den der Positionierung des Zyklus im Ablauf. Die den jeweiligen Lösungsvorschlägen zugrunde liegenden Prämissen ähneln einander stets: Die Positionierung im Programm soll einen Rezeptionszustand gewährleisten, in dem das Publikum maximal aufnahmefähig und konzentriert ist. Die daraus abgeleiteten Präferenzen differieren jedoch leicht. In der *NZfM* von 1872 wird eine Platzierung in der Konzertmitte vorgeschlagen:

> […] so möchten wir die Frage anregen: ob Werke, welche den ersten Anspruch auf jene Stelle im Programm haben, wo die Hörer nicht nur bereits in gehörig vorbereiteter Stimmung sind, sondern ihr Interesse noch frisch genug ist – also Werke wie jene Diabelli-Variationen, nicht besser in der Mitte des Ganzen zu placiren wären, während als Schlußstein ein allgemeiner gekannteres und seines Erfolges sichereres, wie Op. 53 oder 57 gegeben würde.[71]

Das *Musikalische Wochenblatt* von 1886 präferiert dagegen eine Platzierung am Konzertbeginn: »Das die stärksten Zumuthungen an die Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit des Publicums stellende Werk, die hier nur zwei oder drei Mal öffentlich zu Gehör ge-

68 *Berliner Musikzeitung* 11/17, 22. April 1857, 133. Siehe auch Mensch 1871, 91: »Beethoven war freudig überrascht und bemerkte: ›Nu, der soll über seinen Schusterfleck Variationen haben!‹ Was aus dem Werke geworden ist, hat Hans von Bülow bewiesen, als er die wunderbaren 33 Variationen Op. 120, gleichsam ein großartiges Redestück, von der Bühne des Claviers aus gesprochen, in Berlin aus dem Gedächtniß vortrug.«

69 *Süddeutsche Musik-Zeitung* 15/15, 9. April 1866, 60.

70 *Signale für die musikalische Welt* 45/24, 1887, 377. Siehe auch *Neue Freie Presse* 12661, 20. November 1899, 2: »Von älteren Sachen hörten wir eine Weber'sche Sonate und Beethoven's Phantasie op. 77, ein intimes Stück, das sich so wenig zum Concertvortrag eignet wie desselben Meisters ›33 Variationen‹, mit deren Ausführung sich Fräulein Flora Christian ein glänzendes Zeugniß für ihr Können und noch mehr für ihr Gedächniß ausstellte, aber kaum Jemandem aufrichtige Freude bereitete.«

71 *NZfM* 86/16, 12. April 1872, 162.

kommenen 33 Veränderungen über einen Diabelli'schen Walzer Op. 120 von Beethoven, war mit Recht zu Anfang des Concertes placirt […].«[72] Beide Vorschläge unterscheiden sich jeweils von Alfred Brendels Plädoyer, den Zyklus klimaktisch an das Ende des Programms zu stellen, »denn in den Diabelli-Variationen schließt sich ein Kreis, sie umfassen einen kompletten (humoristischen) Kosmos […]. So verbietet sich denn auch jede Zugabe.«[73] Offenbar war bereits von Bülow zu dieser Konklusion gelangt, als er die ›Diabelli-Variationen‹ etwa bei seinem dritten Münchner Soiréen-Zyklus im Winter 1867 am Ende des Programms platzierte.[74]

Die »logische Ideenfolge« in op. 120: Zur Programm- bzw. Titelbeigabe als Rezeptionsstütze

Den Nachweis zu erbringen, dass die ›Diabelli-Variationen‹, bei aller offenkundigen Verschiedenheit der Einzelteile, alles andere als ein bunt zusammengewürfeltes, zufälliges Potpourri darstellen, sondern ihnen im Gegenteil »eine logische Ideenfolge« zu Grunde liegt, war gerade angesichts der beschriebenen Rezeptionshürden ein zentrales Anliegen verschiedener Rezensionen. Im Vorfeld von Bülows Kölner Konzertabend hielt man es etwa für hilfreich, »die Theilnahme des Publicums für die bevorstehende Soiree zu steigern«, indem man auf die durch Schindler anekdotisch kolportierten Entstehungsumstände verwies.[75] Auf das innere *psycho*logische Band, das die Variationenfolge bei aller Autonomie der Einzelvariationen zusammenhält, machte Louis Köhler aufmerksam:

> Jede neue Variation ist nicht etwa, wie üblich, nur das veränderte, in allerlei sinnlich-erfreulichen Figurationen umspielte Thema, sondern allemal ein neues Characterstück; die ganze Reihe von 33 solchen Stücken bildet gleichsam eine Generationsfolge von selbständigen Individuen, hervorgegangen aus dem einen Diabelli'schen Thema, das ein Zufall mit der Beethoven'schen Fantasie verehelichte. […] kurz jede Nummer hängt nicht nur mit jeder vorigen psychologisch zusammen, sondern ist auch ein charactervolles Musikstück für sich, in welchem immerfort der elementare Stoff des Thema's lebt.[76]

Eine weitere Strategie zur Beförderung der Rezeption bestand in der Unterlegung der einzelnen Variationen durch Überschriften, die zum Teil auf außermusikalische Sachverhalte referieren. Dabei zeigt sich bei allen berücksichtigten Rezensionen die klare Präferenz zu Gunsten von jenen Titelbeigaben, die im Abstrakten verbleiben und sich darauf beschränken, die Imaginationskraft des Publikums anzuregen.[77] Dementsprechend wurden Bülows eigene Überschriften weitestgehend positiv aufgenommen und deutlich von Lenz'

72 *Musikalisches Wochenblatt* 17/5, 28. Januar 1886, 65.

73 Brendel 2005, 448.

74 Siehe Hinrichsen 1999, 68.

75 *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 14, 1866, 86 f.: »Köln, 17. März 1866. Die morgen (den 18. d. Mts.) bevorstehende Soiree des Herrn von Bülow bestimmt uns, über die Veranlassung und Entstehung des bewundernswerthen, aber sehr wenig gekannten Werkes von Beethoven, welches der berühmte Pianist zum Schlusse seiner Clavier-Vorträge gewählt hat, einige nähere Umstände aus Schindler's Biographie Beethoven's mitzutheilen, die jedenfalls geeignet sind, die Theilnahme des Publicums für die bevorstehende Soiree zu steigern.«

76 Köhler 1882, 371.

77 Zu den charakterisierenden Überschriften vgl. die tabellarische Übersicht im Beitrag von Cosima Linke in dieser Ausgabe, Tabelle 2.

vergleichbarem Versuch abgegrenzt. Kulant, gleichzeitig aber die Irrelevanz der Titel betonend, äußert sich die *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* vom 19. Dezember 1887: »Da hat doch Herr von Bülow wahrlich Aergeres gethan, als er die 33 Diabelli-Variationen Beethovens mit ›charakterisirenden‹ Ueberschriften versehen, und ist dafür nicht gesteinigt worden. Freilich gehören diese Variationen nicht in usum Delphini, und wer sie spielt, weiß sich, unbekümmert um Bülow, seine eigenen Gedanken darüber zu machen.«[78] Demgegenüber erkennt etwa Kahnt die Beigabe von Titeln (bzw. eines Programms) dezidiert als Orientierungshilfe an, zumal Bülows Überschriften hinreichend im Vagen verbleiben und zudem auf formale Aspekte abheben:

> Bülow hatte es mit Recht für angemessen erachtet, den Zuhörern ein Programm beizugeben, um sie über das, die gespannteste Aufmerksamkeit beinahe eine ganze Stunde in Anspruch nehmende Werk besser zu orientiren, doch hatte der Vortragende sich unsers Bedünkens mit allzugroßer Zurückhaltung von jeder geistigen oder poetischen Deutung des Inhalts der einzelnen Variationen auf dem Programme entfernt gehalten und sich nur auf Angabe des mehr Formellen beschränkt, wahrscheinlich deßhalb, um den Gefühlen des Zuhörers nicht vorzugreifen und auch deshalb, weil solche den Inhalt andeutenden Ueberschriften, wie sie Schumann z. B. geliebt, von den musikalischen Philistern vielfach belächelt und natürlich noch mehr als unberechtigt angesehen werden, wenn sie nicht vom Componisten selbst herrühren.[79]

Die zurückhaltende Absicht Bülows, lediglich bildhafte Assoziationen bei den Hörer*innen hervorrufen zu wollen, anstatt den Anspruch zu erheben, die *eigentliche* musikalische Bedeutung zu erfassen, hebt auch Ambros hervor:

> [W]enn er bei einer der Variationen über den Walzer Diabelli's dem Spieler die Bemerkung macht: »er möge sich im Geiste etwa unter die hohen Wölbungen eines gothischen Domes versetzen«, so ist das alles treffend – aber auch höchst bescheiden im Vergleich zu andern Interpreten, auf welche Bilder, Gesichte, Gestalten und Fratzen von allen Seiten eindringen, wie auf Teniers'schen und Breughel'schen Bildern der Dämonenspuk auf den heiligen Antonius. Oefter begnügt sich Bülow allenfalls nur auf den »triumphirenden« Eintritt eines Thema, auf die besondere Innigkeit einer gesangvollen Stelle u. s. w. aufmerksam zu machen – genug für den welcher solche Winke überhaupt zu verstehen und zu befolgen vermag.[80]

Mit Eduard Hanslick äußert sich schließlich ein vehementer Verfechter des ästhetischen Eigenwerts absoluter Musik vergleichbar positiv über Bülows Titelbeigaben, die seiner Ansicht nach

> wenigstens die Anerkennung verdienen, einfach und anspruchslos gewählt zu sein. ›Marsch‹, ›Duett‹, ›Presto giocoso‹, ›Scherzino‹, ›Idylle‹, ›Klage‹ – das läßt man sich gefallen: nur mit einem ›Ländler‹ hat die zweite Variation keine Aehnlichkeit. Da packt der früher genannte Herr v. Lenz die Sache schon grandioser an; durch sein unablässiges Geistdestilliren und Geistausschänken wird dieser zweifellos geistreiche Mann zur Caricatur. […] Welch dröhnendes Gelächter Beethoven's, würde er die Geisteskrämpfe seiner Commentatoren erlebt haben![81]

78 *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 25/51, 19. Dezember 1887 [ohne Paginierung].

79 Kahnt 1869, 230.

80 Ambros 1872, 265. Im Vergleich zu Bülow nehmen sich die Anregungen von Lenz etwas spezifisch-konkreter aus: »Man vergleiche die Abentheuer, welche das unschuldige Walzer-Thema besteht, den Schicksalen der Wunderlampe des arabischen Märchens.« (Lenz 1860, 135)

81 *Neue Freie Presse* 8071, 15. Februar 1887, 1.

Den Bezugspunkt für die ästhetische Einordnung von op. 120 und der Bülow'schen Titelbeigaben bilden mehr als einmal Robert Schumanns Charakterstücke, insbesondere der *Carnaval*;[82] die *NZfM* kommentiert: »Den genannten Variationen hat Bülow in seinen Programmen sinnige Ueberschriften gegeben, etwa wie Schumann den einzelnen Nummern des ›Carneval‹ [sic] und ähnlicher cyclischen Tondichtungen […].«[83] Kahnt wiederum vermag zentrale Unterschiede zu Schumanns Klavierzyklen zu erkennen, wenn er in Bezug auf Lenz' Titelbeigaben zu op. 120 zu bedenken gibt: »Eine logische Folge im Werke selbst ist daraus aber keineswegs zu erkennen, vielmehr nur eine bunte Reihe verschiedener Formen, als Erzeugniß der momentanen genialen Laune der Claviercomposition.«[84] Doch attestiert der Autor dem Werk die Entfaltung einer »logisch entwickelte[n] Lebens- und Herzensgeschichte«, die sich offenbar von dem in Schumanns *Papillons* und *Carnaval* realisierten »musikalische[n] Zusammenhang« absetzt:

> Es folgen wie man sieht, hier Oratorienarien auf Scherzi, Scherzi auf Arien u. s. w., Hummel quasi auf Bach und umgekehrt, während es Beethoven schwerlich eingefallen ist, ein sogen. historisches Werk im neueren Sinne schreiben zu wollen! Dagegen glauben wir, daß er wohl ein neueres Lebensbild, eine logisch entwickelte Lebens- und Herzensgeschichte uns hinterlassen wollte, wie sie uns Göthe [sic] z. B. in seinem »Wilhelm Meister«, im »Faust« und anderen Werken vermacht hat. Das Variationenwerk Beethoven's sollte nicht etwa ein idealisirter Carneval [*sic*] sein, wie z. B. die Papillons Op. 2 und der Carneval [*sic*] Op. 9 von Schumann, denen in der bunten Reihe der einzelnen Erscheinungen, beiläufig erwähnt, doch ein schöner musikalischer Zusammenhang eigen ist.[85]

***

Der vorliegende Beitrag hatte zum Ziel, eine Rekonstruktion der bislang wenig erforschten frühen Aufführungsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹ zu leisten sowie die zentralen die Aufführungspraxis betreffenden rezeptionsgeschichtlichen Kategorien quellenbasiert zu diskutieren. Dabei konnte das etablierte Bild, demzufolge von Bülow ganze dreieinhalb Jahrzehnte eine führende Rolle in Bezug auf die Aufführungspraxis und die Rezeption des Werkes spielte, insgesamt bestätigt, in Nuancen aber differenziert werden.[86] Im Anschluss an die vorliegende Studie wären die hier vorgestellten Befunde in einen umfassenderen Kontext einzuordnen, der eine *vergleichende* Analyse der Konzertprogrammgestaltung und rezeptionsästhetischen Besonderheiten von op. 120 ermöglicht. Nur so ließe sich das Rätsel annähernd befriedigend lösen, weshalb die ›Diabelli-Variationen‹ das gesamte 19. Jahrhundert hindurch »eine halbe terra incognita« geblieben sind.

82 Liszt war mutmaßlich einer der ersten, die den Bezug zwischen den ›Diabelli-Variationen‹ und dem *Carnaval* herstellten: »Späterhin zweifle ich nicht, daß dies Werk in der allgemeinen Anerkennung seinen natürlichen Platz zur Seite der 33 Variationen über einen Diabelli'schen Walzer von Beethoven (denen er meiner Meinung nach sogar an melodischer Erfindung und Prägnanz voransteht) behaupten wird« (zit. n. Wasielewski 1880; siehe auch Stenzl 2016, 56 f.).

83 *NZfM* 86/16, 12. April 1872, 162.

84 Kahnt 1869, 230.

85 Ebd.

86 Bereits Jürg Stenzl (2016, 48) wies darauf hin, dass es neben von Bülow selbst »fast ausnahmslos Liszt- oder von Bülow-Schüler« waren, die op. 120 im 19. Jahrhundert öffentlich vortrugen, nennt jedoch keine der außerhalb des Liszt-Bülow-Kreises stehenden Interpret*innen.

Literatur

Ambros, August Wilhelm (1872), »Die Claviercompositionen Beethovens in der neuen J. G. Cotta'schen Ausgabe von Lebert, Faißt, Bülow (Schluss)«, *Neue Berliner Musikzeitung* 26/32, 265–266.

B., C. A. (1895), »A Neglected Masterpiece of Beethoven's«, *The Musical Times and Singing Class Circular* 36/631, 593–595.

Bergquist, Stephen A. (1992), »Beethoven's Diabelli Variations. Early Performance History«, *The Beethoven Newsletter* 7/2, 38–41.

Brendel, Alfred (2005), »Über Soloabende und Programme« [1990], in: ders., *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München: Piper, 446–457.

Buchbinder, Rudolf (2020), *Der letzte Walzer. 33 Geschichten über Beethoven, Diabelli und das Klavierspielen*, Wien: Amalthea Signum.

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.

Edler, Arnfried (2003), *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Von 1750 bis 1830* (= Handbuch der musikalische Gattungen, Bd. 7,2), Laaber: Laaber.

Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart: Steiner.

Hofmann, Renate / Kurt Hofmann (2009), »Brahms als Interpret«, in: *Brahms-Handbuch*, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart: Metzler/Bärenreiter, 77–86.

Ivanovitch, Roman (2010), »What's in a Theme? On the Nature of Variation«, *Gamut* 3/1. https://trace.tennessee.edu/gamut/vol3/iss1/3

Kahnt, Christian Friedrich (1869),»Zur Begründung einer logischen Ideenfolge in Beethoven's 33 Veränderungen über einen Diabelli'schen Walzer«, *Neue Zeitschrift für Musik* 65/28, 229–231.

Kinderman, William (1982), »The Evolution and Structure of Beethoven's Diabelli Variations«, *Journal of the American Musicological Society* 35/2, 306–328.

Kinderman, William (2008), *Beethoven's Diabelli Variations* [1987], Oxford: Oxford University Press.

Kinderman, William (2009), »Beyond the Text. Genetic Criticism and Beethoven's Creative Process«, *Acta Musicologica* 81/1, 99–122.

Köhler, Louis (1882), »Beethoven's Sonate Op. 111 und die 33 Variationen Op. 120 (Schluß)«, *Neue Zeitschrift für Musik* 78/35, 371–372.

Lambour, Christian (2001), »Fanny Hensel als Beethoven-Interpretin«, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hg. von Bettina Brand und Martina Helmig, München: edition text + kritik, 106–119.

Laubhold, Lars E. (2019), »Arthur Friedheims Einspielung von Ludwig van Beethovens *Diabelli-Variationen* für das Philipps-Klavierrollensystem Duca. Eine interpretationsanalytische Studie anhand der Variation III«, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien: Hollitzer, 651–669.

Lenz, Wilhelm von (1860), *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 5: *Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben*, Tl. 4: *III. Periode op. 101 bis op. 138*, Hamburg: Hoffmann & Campe.

Litzmann, Berthold (1920), *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. 3 Bände, 7. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Lott, R. Allen (1994), »›A Continuous Trance‹. Hans von Bülow's Tour of America«, *The Journal of Musicology* 12/4, 529–549.

Loy, Felix (2019), »Vorwort«, in: *Beethoven, Variationen für Klavier II* (HN 1269), München: Henle, II–VI.

Marx, Adolf Bernhard (1848), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Dritter Theil* [1845], 2. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Mensch, Gottlieb (1871), *Ludwig van Beethoven. Ein musikalisches Charakterbild*, Leipzig: Leuckart.

Mueller, Rena Charnin (1992), »Liszt's Catalogues and Inventories of His Works«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34/3–4, 231–250.

Pettler, Pamela Susskind (1980), »Clara Schumann's Recitals, 1832–50«, *19th-Century Music* 4/1, 70–76.

Prinz, G. (1845), »J. S. Bach's Einfluß auf das Clavierspiel und die diesem Instrumente zugewiesenen Compositionen (Schluß)«, *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 5/98, 389–390.

Reich, Nancy B. (1991), *Clara Schumann. Romantik als Schicksal. Eine Biographie*, Hamburg: Rowohlt.

Richter, Carl (1884), »Die Theilwiederholungen in den Formen der Instrumentalmusik (Schluß)«, *Neue Zeitschrift für Musik* 51/80, 5. Dezember, 517–519.

Riezler, Walter (1966), *Beethoven*, 9. Auflage, Zürich: Atlantis.

Schmidt, Christian Martin (1994), »33 Veränderungen über einen Walzer C-Dur für Klavier, ›Diabelli-Variationen‹, op. 120«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber, 211–222.

Schonberg, Harold C. (1963), *The Great Pianists*, London: Victor Gollancz.

Sitsky, Larry (1998), *Anton Rubinstein. An Annotated Catalog of Piano Works and Biography*, Greenword Press: Westport, CT.

Stenzl, Jürg (2016), »›das Heiligste mit dem Harlequino vereint…‹? Auf der Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Beethovens ›Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli‹, op. 120«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte, Bd. 171), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 48–95.

Walker, Alan (1983), *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811–1847*, London: Faber and Faber.

Wasielewski, Wilhelm Joseph von (1880), *Robert Schumann. Eine Biographie*, Dritte, wesentlich vermehrte Auflage, Bonn: Emil Strauß.

Weissweiler, Eva (1985), *Fanny Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen*, Frankfurt a. M.: Ullstein.

Weissweiler, Eva (Hg.) (1997), *»Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich«. Briefwechsel 1821 bis 1846 / Fanny und Felix Mendelssohn*, Berlin: Propyläen.

Zenck, Martin (1980), »Rezeption von Geschichte in Beethovens ›Diabelli-Variationen‹. Die Vermittlung analytischer, ästhetischer und historischer Kategorien«, *Archiv für Musikwissenschaft* 37/1, 61–75.

Zenck, Martin (1985), »›Bach, der Progressive‹. Die ›Goldberg-Variationen‹ in der Perspektive von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹«, in: *Johann Sebastian Bach.* Goldberg-Variationen (= Musik-Konzepte, Bd. 42), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 29–92.

© 2021 Markus Neuwirth (markusneuwirth@web.de)

Anton Bruckner Privatuniversität [Anton Bruckner Private University]

Neuwirth, Markus (2021), »›Eine halbe terra incognita‹. Zur frühen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹« ["'Eine halbe terra incognita': The Early Performance and Reception History of the 'Diabelli Variations'"], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 151–168. https://doi.org/10.31751/1124

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: 26/02/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 30/03/2022

Eine Diskursgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹

Makroform und Interpretation im Spiegel analytischer Texte aus 200 Jahren

Cosima Linke

Die vorliegende diskursanalytische und -historische Studie untersucht anhand eines umfangreichen und unterschiedliche Textsorten umfassenden Textkorpus von 1823 bis 2016 analytische Aussagen über Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ (1819–23) mit besonderem Fokus auf explizite analytische Gliederungen der Makroform des Zyklus und die zugrunde liegenden analytischen Kriterien, interpretatorische Fragestellungen und das Verhältnis von Analyse und Interpretation. Dabei werden auch einschlägige Rezeptionstopoi wie der Singularitäts- und Überschreitungs-Topos, der Unverständlichkeits- und der Mannigfaltigkeits-Topos herausgearbeitet sowie die zahlreichen charakterisierenden Überschriften und Bezeichnungen der Einzelvariationen besprochen. In einem Exkurs werden Texte von Adolf Bernhard Marx und August Halm einem *close reading* unterzogen. Abschließend wird anhand einer Filmaufnahme der ›Diabelli-Variationen‹ mit dem Pianisten Piotr Anderszewski (2000) ein konkreter interpretatorischer Zugang zur formalen Gesamtdramaturgie des Zyklus diskutiert.

This historical and analytical discourse study examines a broad text corpus which comprises different text types from 1823 to 2016 concerning analytical propositions about Beethoven's "Diabelli Variations" (1819–23). The particular focus lies on explicit macroformal analyses of the whole cycle and underlying analytical criteria, performance-related issues, and the relationship of analysis and interpretation/performance. Relevant topoi of reception history like the topoi of singularity and transgression, unintelligibility and "manifoldness" are also scrutinized as well as the great variety of titles and indications chosen to characterize individual variations. A close reading of texts by Adolf Bernhard Marx and August Halm is subjected to an excursus. Finally, a film recording of the "Diabelli Variations" with the pianist Piotr Anderszewski (2000) is discussed, as it illuminates an individual interpretational approach to the macroformal dramaturgy of the cycle.

Schlagworte/Keywords: Analyse und Interpretation; analysis and performance; Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; discourse analysis; Diskursanalyse; hermeneutics; Hermeneutik; Ludwig van Beethoven; macroform; Makroform; reception history; Rezeptionsgeschichte

Meine diskursanalytische und -historische Untersuchung zu Ludwig van Beethovens *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120 (1819–23) möchte ich mit einer für das übergeordnete Thema dieser Sonderausgabe *Musikalische Interpretation als Analyse* provokativen und zugleich extremen Positionierung zur Frage der Interpretation von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ eröffnen, mit einem Zitat von Paul Bekker aus dessen Beethoven-Monographie von 1911:

> Nur eines übersah Bülow im Propaganda-Eifer des Entdeckers: *daß nämlich dieses Werk nicht gespielt werden darf*. Es ist das eigentliche Gegenstück zur B-dur-Sonate op. 106. Dokumentierte sich dort der Zwiespalt zwischen schöpferischem Willen und Klangmaterie an einem tragischen

> Problem, so ist es hier der überlegene Humor, der sich über alle Unzulänglichkeiten eines ewig unvollkommenen Mechanismus lachend hinwegsetzt und, unbekümmert um die Wirklichkeit, nur noch die eigene Phantasie schalten läßt. Beide Werke, die B-dur-Sonate wie die Diabelli-Variationen, sind für ein Instrument geschrieben, das niemals existiert hat und niemals existieren wird. Es ist eine völlig abstrakte Klangwelt, in die diese Schöpfungen hineinführen. Es sind nur Klangvorstellungen, mit denen sie spielen. Beethoven bedient sich nur der Schriftzeichen der Klaviersprache. Der wirkliche, physisch wahrnehmbare Klang ist eine gemeine Vergröberung der künstlerischen Idee, die hier nur noch dem geistigen Ohr vernehmbar wird. Beide Werke sind die immateriellsten Schöpfungen, die menschliche Kunst bis jetzt hervorgebracht hat. Wir sehen, wie hier die Instrumentalmusik, an der Spitze der Entwicklung angelangt, im Entmaterialisierungsdrang sich gleichsam überschlägt: sie verleugnet sogar den realen Klang und steigert sich zum Experimentieren mit rein gehirnmäßig erfaßbaren Klang-Abstraktionen.[1]

Bekker bedient hier zum einen die Rezeptionstopoi einer zunehmenden Vergeistigung und Entsinnlichung respektive Abstraktion in Beethovens Spätwerk[2] und von Beethovens Spätwerk, gerade auch den ›Diabelli-Variationen‹, als einem singulären und monumentalen Kulminations- und Überschreitungspunkt, und zwar nicht nur seines eigenen kompositorischen Schaffens, sondern auch der ›absoluten‹ Instrumentalmusik (bis dato) schlechthin (siehe 1.1). Zum anderen lassen sich daraus für das Verhältnis von Notentext, Interpretation sowie musikalischem Hören und Verstehen radikale Konsequenzen ziehen, die indirekt auf Theodor W. Adornos Ideal des »stummen Lesens« oder Musizierens vorausweisen, welches der »wahren Interpretation« nach Adornos Auffassung sogar näher kommen kann als eine konkrete empirische Interpretation.[3] Im deutlichen Gegensatz zu Bekkers Auffassung steht hingegen Roland Barthes' philosophischer Kommentar in »Musica Practica«, in dem Barthes ausgehend von der Lektüre von André Boucourechlievs Beethoven-Analysen betont, dass das Faktum von Beethovens Gehörverlust nicht an eine abstrakte oder innerliche Musik appelliere, sondern vielmehr an eine, »die sozusagen mit einem sinnlich wahrnehmbaren Intelligiblen, dem Intelligiblen als Sinneswahrnehmung versehen ist.«[4] Exemplarisch dafür stehe der Beethoven der ›Diabelli-Variationen‹ ein, und die angemessene Auseinandersetzung mit Beethovens Musik sieht Barthes in einer performativen »Lektüre«:

> damit ist gemeint, daß man sich angesichts dieser Musik, ob sie nun abstrakt oder sinnlich erfaßt wird, in die Verfassung, oder besser, in die Aktivität eines *Performators* versetzen muß, der umstellen, gruppieren, kombinieren, verketten, mit einem Wort (falls es nicht zu abgenutzt ist): strukturieren kann (was etwas ganz anderes ist als konstruieren oder rekonstruieren im klassischen Sinn).[5]

Während nach Bekkers Ansicht eine klangliche Realisierung bzw. Interpretation der ›Diabelli-Variationen‹ überflüssig oder gar ›verboten‹ ist, soll sich nach Barthes der oder die Rezipient*in in die aktive und sinnlich-körperlich involvierte Haltung eines oder einer

1 Bekker 1911, 151 f., Hervorhebung d. Verf.

2 Zur Abstraktion als Charakteristikum von Beethovens Spätwerk am Beispiel der ›Diabelli-Variationen‹ vgl. auch Dahlhaus 2013, 268–271.

3 Vgl. Adorno 2005, 11, 13 und 210.

4 Barthes 2015, 267. Zum Verhältnis von Beethovens Hörverlust sowie Klanggestaltung und -Sinnlichkeit seiner (vor allem späteren) Werke vgl. auch Heinemann 2020.

5 Barthes 2015, 268.

(virtuellen) Interpret*in hineinversetzen und so das Werk mitkonstituieren; eine (zumindest imaginative) Interpretation bildet hier also den Referenzpunkt der verstehenden Auseinandersetzung.

Bekkers Position ist in ihrer extremen Polarisierung des geistigen Gehalts und der klang-sinnlichen Materialität und Realisierung von Beethovens spätem Klavierwerk eine rhetorische Zuspitzung, dennoch ist sie zugleich gewissermaßen symptomatisch für eine weit verbreitete Klang- und Interpretationsvergessenheit von Analysen der ›Diabelli-Variationen‹. So lassen sich in den für diese diskursanalytische und -historische Studie untersuchten Texten zwischen 1823 und 2016 insgesamt zwei auffallende Tendenzen erkennen: Zum einen werden die ›Diabelli-Variationen‹ vorrangig unter kompositionstechnischen und formal-strukturellen Gesichtspunkten betrachtet, insbesondere melodisch-motivische oder harmonische Bezüge einzelner Variationen sowohl zum Thema als auch untereinander; in modernen Analysen kommen verstärkt auch explizite analytische Gliederungen der Gesamtform hinzu. Zum anderen nehmen hermeneutische Gesichtspunkte wie vor allem hermeneutisch-charakterisierende Bezeichnungen und Deutungen einzelner Variationen einen beachtlichen Raum ein; wobei nicht selten (je nach Textsorte) kompositionstechnische, formal-strukturelle und hermeneutische Perspektiven – mitunter recht unvermittelt – miteinander kombiniert werden. Die spezifische Klang-Sinnlichkeit der ›Diabelli-Variationen‹ sowie interpretatorische Frage- und Problemstellungen auch mit Blick auf die Gesamtform des Zyklus und deren Wahrnehmung spielen nur in wenigen Ausnahmefällen der untersuchten Texte eine implizite oder gar explizite und insgesamt eine deutlich untergeordnete Rolle; erst in den jüngeren Texten zeichnet sich hier ein allmählicher Wandel im Sinne eines *performative turn* ab.

Die vorliegende diskursanalytische und -historische Untersuchung von Analysen der ›Diabelli-Variationen‹ nimmt ihren Ausgangspunkt von meinem generellen Forschungsinteresse an Epistemologie, Theorie, Geschichte und Methodik der musikalischen Analyse. Hierbei interessieren mich vor allem die unterschiedlichen Paradigmen, Prämissen und Kriterien musikalischen Analysierens in ihrem historisch, ästhetisch und soziokulturell bedingten Wandel, und damit zusammenhängend divergierende Perspektiven auf musikalische Phänomene als ästhetischem Objekt und Gegenstand der Analyse einerseits sowie als aktuelle Performance/Interpretation andererseits. Im besonderen Fokus dieser Korpusstudie von in einem recht weit gefassten Sinne musikanalytischen Texten und Textausschnitten stehen die (explizite) analytische Gliederung der Makroform des Zyklus und die zugrunde liegenden analytischen Kriterien für die jeweilige makroformale Gliederung sowie genereller das Verhältnis von Analyse und Interpretation, auch in einem meta-analytischen Sinne. Die methodische Vorgehensweise orientiert sich in pragmatischer (d. h. für die Forschungsfrage und den Untersuchungsgegenstand zweckmäßiger und individuell angepasster) Form an der Methodik einer »qualitativen Inhaltsanalyse«,[6] insofern ich das Textkorpus nach von der Forschungsfrage abgeleiteten Kategorien bzw. Kriterien inhaltlich strukturiert habe. Hierbei wurde allerdings keine systematische quantitative Auswertung vorgenommen. Hermeneutisch-qualitative und empirisch-quantitative Methoden greifen hier also eng ineinander, indem die prinzipiell texthermeneutisch und diskurshistorisch orientierte Vorgehensweise durch die an das Textkorpus angelegten diskursanalytischen Kategorien und Kriterien einheitlich strukturiert und methodisch transparent gemacht wurde. Besonders ausführliche, relevante und/oder rezeptionsge-

6 Vgl. etwa Mayring 2015.

schichtlich einflussreiche Textstellen wurden teilweise einem *close reading* unterzogen (siehe insbesondere die Ausführungen zu Adolf Bernhard Marx und August Halm unter 4.), während der diachrone Längsschnitt durch ein *distant reading* zu einer Diskursgeschichte der analytischen Rezeption von Beethovens Spätwerk und des Verhältnisses von Analyse und Interpretation am Beispiel der ›Diabelli-Variationen‹ beitragen soll. Letzteres gibt zugleich einen exemplarischen Einblick in Wissenschaftstheorie und Geschichte der musikalischen Analyse seit dem 19. Jahrhundert besonders im Hinblick auf ihr insgesamt eher schwieriges Verhältnis zur Interpretation.

Das Textkorpus, die verwendeten Textsorten und diskursanalytischen Kategorien bzw. Kriterien sind in der folgenden Übersicht systematisch sowie in Tabelle 1 chronologisch dargestellt.[7] Die beiden Hauptkategorien der Diskursanalyse sind analytische und interpretatorische Gesichtspunkte, dabei sind die einzelnen Unterkategorien nicht immer scharf voneinander abgegrenzt, sodass bei der Zuordnung von einzelnen Textstellen zu Kategorien auch Mehrfachzuordnungen bzw. -kodierungen möglich (und beabsichtigt) waren. Bei der Textauswahl habe ich eine möglichst repräsentative Auswahl vor allem hinsichtlich älterer und umfangreicherer Detailanalysen berücksichtigt, Rezensionen bzw. musikkritische Werkbesprechungen wurden dagegen nicht systematisch recherchiert.[8] Zum Korpus gehören sehr unterschiedliche Textsorten wie u. a. biographische Texte, Kompositions- und Formenlehren, analytische und charakterisierende Gesamtdarstellungen von Beethovens Werk und Spätwerk oder analytische Einzelstudien zu den ›Diabelli-Variationen‹. Der Zeitraum reicht von 1823 bis 2016, wobei ich eine zunächst pragmatisch orientierte Einteilung in ›ältere‹ und ›moderne‹ Texte vor und nach dem Zweiten Weltkrieg vorgenommen habe. Die englisch- und französischsprachige Rezeptionsgeschichte wurde bei besonders relevanten Texten punktuell miteinbezogen, vor allem mit Blick auf jüngere Publikationen aber nicht umfassend untersucht.[9]

Textkorpus: Textsorten

- (a) zeitgenössische Rezensionen / musikkritische Werkbesprechungen
- (b) biographische Texte
- (c) Kompositions- und Formenlehren / Texte zur Gattung bzw. Form Variation
- (d) analytische bzw. charakterisierende Gesamtdarstellungen von Beethovens Werk oder Spätwerk
- (e) analytische Einzelstudien zu den ›Diabelli-Variationen‹
- (f) ›Interpret*innen-Analysen‹ / Interpretationsanalysen
- (g) Vortragslehren / instruktive Ausgaben.

7 Untersuchte Texte, in denen es gar keine Fundstellen zu den ›Diabelli-Variationen‹ gab, sind hier nicht aufgeführt.

8 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Markus Neuwirth in dieser Ausgabe.

9 So wurde etwa der literarische Dialog bzw. Kommentar Michel Butors zu den ›Diabelli-Variationen‹ (Butor 1971) hier nicht näher berücksichtigt; dieser wurde auch bereits mehrfach kommentiert, vgl. Zenck 1997 sowie Stenzl 2016, 79–86.

Diskursanalytische Kategorien / Kriterien

1. Analytische Gesichtspunkte
- *allgemeine / übergeordnete analytische Aspekte*
  - (0) Charakteristik Beethovens und von Beethovens Spätwerk allgemein (inklusive ›Diabelli-Variationen‹)
  - (a) Gattung / Form Variationszyklus allgemein
  - (b) Bezug einzelner Variationen zum Thema (Form / Gestalt und Charakter des Themas, ›Nähe und Entfernung‹ zum Thema)
  - (c) Gesamtform des Zyklus (Gliederung gesamt, Gruppierung und Kontrastierung, Querverbindungen / Vernetzung)
- *analytische Einzelaspekte*
  - (d) Harmonik / tonale Disposition (und Sequenzen unter vorrangig harmonischen Gesichtspunkten)
  - (e) Melodik-Motivik (und Sequenzen unter vorrangig melodischen Gesichtspunkten)
  - (f) Tempo / Metrum / Periodik und Rhythmus
  - (g) Ausdrucks-Charakter / Gestus (inklusive instrumentenspezifische / pianistische und klangliche Aspekte)
  - (h) besonders herausstechende bzw. analytisch hervorgehobene Einzelvariationen
  - (i) analytisch hervorgehobene besondere Beziehungen von Variationen untereinander (Gruppierung und Kontrastierung sowie Querverbindungen / Vernetzung)
  - (j) analytischer Bezug zu anderen historischen oder zeitgenössischen Vorbildern / Gattungsexemplaren (besonders ›Goldberg-Variationen‹) oder zu kompositorischer Rezeptionsgeschichte
- *Meta-Kategorie*
  - (k) Methoden der musikalischen Analyse (implizit und explizit).

2. Interpretatorische Gesichtspunkte
- *Interpretatorische Einzelaspekte*
  - (1) Zeitgestaltung / Tempo (Einzelvariation oder Anknüpfung)
  - (2) Dynamik (und Agogik)
  - (3) Hervorhebung / besondere Gestaltung bestimmter analytischer Einzelaspekte (1d–g), falls genannt, inklusive interpretatorischer Mittel der Hervorhebung / besonderen Gestaltung
  - (4) Gesamtgestaltung des Zyklus (besonders Gliederung durch Gruppierung und Zäsuren)
  - (5) Aufführungsgeschichte (und Rezeptionsgeschichte)
- *Meta-Kategorien*
  - (6) analytischer Bezug zu Interpretation (implizit und explizit)
  - (7) Reflexion Verhältnis Analyse und Interpretation (implizit und explizit).

Autor	Jahr (chronologisch)	(Kurz-)Titel	Relevante Textstellen	Textsorte
Ältere Texte/Analysen (bis 1943)				
Schmidt, Christ. Wilhelm [Pseudonym Janus a Costa]	1823	»Van Beethoven neuestes Werk«	635–637	a
Marx, A. B.	1830	»Beurtheilungen«	370–371	a
Czerny, Carl	1842	»Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke«	75–76	g (und f)
Marx, A. B.	[3]1857 [1845] (nicht seitenidentisch mit 1. Auflage)	*Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Tl. 3	53–93 und Anhang B, 563–570	c und e [Gesamtanalyse]
Marx, A. B.	1859	*Ludwig van Beethoven*, Bd. 2	291–314, bes. 291–294	b und d
Lenz, Wilhelm von	1860	*Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 5/4	133–139	b und d
Schindler, Anton	[3]1860 [1840], neu bearbeitete 3. Auflage	*Biographie von Ludwig van Beethoven*, Bd. 2	34–36	b und d
Bülow, Hans von	1892 [1872]	*Instruktive Ausgabe*		g (und f) [Gesamtanalyse]
Nohl, Ludwig	1874	*Beethoven's Leben*, Bd. 3	300–302	b und d
Tovey, Donald Francis	1972 [1900]	»Thirty-three Variations on a Waltz by Diabelli«	124–135	e [Gesamtanalyse]
Klauwell, Otto	1906 [1901]	»Ludwig van Beethoven und die Variationenform«	56–80, bes. 73 ff.	d und e [Gesamtanalyse]
Thayer, Alexander Wheelock/Deiters, Hermann/Riemann, Hugo	1907 (Reprint 2001)	*Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 4	429–432	b und d
d'Indy, Vincent	1909	*Cours de composition musicale*, Bd. 2/1	473–476	c [Analyse von Var. 20]
Bekker, Paul	1911	*Beethoven*	510–512	b und d
Schnabel, Artur	1924	*33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli C-Dur*		g (und f)
Halm, August	1927 (Reprint 1971)	*Beethoven*	176–203 und 263–302	d und e [Gesamtanalyse; Makroform]
Leichtentritt, Hugo	[3]1927 (Reprint [4]1948)	*Musikalische Formenlehre*	98–114, bes. 102–107	c [Gesamtanalyse]
Rolland, Romain	1943	*La Cathédrale interrompue*, Bd. 1	187–212	b und d [Gesamtanalyse; Makroform]

Tabelle 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, chronologische Darstellung des untersuchten Textkorpus
(Fortsetzung auf der nächsten Seite)

Moderne Texte/Analysen (ab 1963)				
Boucourechliev, André	2020 [1963]	*Beethoven*	102–117, bes. 108 ff.	d und e [Gesamtanalyse]
Geiringer, Karl	1964	»The Structure of Beethoven's Diabelli Variations«	496–503	e [Gesamtanalyse; Makroform]
Uhde, Jürgen	[2]1980 [1968]	»Dreiunddreißig Veränderungen C-Dur«	503–556	d, e und f [Gesamtanalyse; Makroform]
Porter, David H.	1970	»The Structure of Beethoven's Diabelli Variations op. 120«	295–301	e [Gesamtanalyse; Makroform]
Uhde, Jürgen	1976	»Reflexionen zu Beethovens op. 120«	30–53	d, e und f [Gesamtanalyse; Makroform]
Münster, Arnold	1982	*Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*	bes. 165–208	d und e [Gesamtanalyse; Makroform]
Boucourechliev, André	1984	»L'unité en question«	140–151	d und e
Zenck, Martin	1985	»›Bach, der Progressive‹«	29–92, bes. 89–92	e [Gesamtanalyse; Makroform]
Dahlhaus, Carl	2013 [1987]	*Ludwig van Beethoven und seine Zeit*	263–283, bes. 268–271	d und e
Kinderman, William	1989 [1987]	*Beethoven's Diabelli Variations*	bes. 61–130	d, e und f [Gesamtanalyse; Makroform]
Brendel, Alfred	2005 [1989]	»Das umgekehrte Erhabene II«	152–169	e und f [Gesamtanalyse; Makroform]
Porter, David H.	1991	»The Structure of Beethoven's Diabelli Variations op. 120 – again«	294–298	e [Gesamtanalyse; Makroform]
Martin, James	1997	»The Structure of Beethoven's Diabelli Variations«	7–13	e [Gesamtanalyse; Makroform]
Solomon, Maynard	2003	*Late Beethoven*	11–26 und179–197	d und e [Gesamtanalyse]
Bengtson, Matthew	2005	»Interpretative Questions on the ›Diabelli‹ Variations«	97–110	f
Picht, Johannes	2011	»Komik, Abstraktion und Transfiguration«	10–25	d und e[Gesamtanalyse; Makroform]
Janz, Tobias	2014	*Zur Genealogie der musikalischen Moderne*	323–341	d und e [Gesamtanalyse; Makroform]
Schiff, András	2016	»Nur aus reiner Quelle«	35–39	f [Makroform]

Tabelle 1 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

1. Allgemeine Rezeptionstopoi der ›Diabelli-Variationen‹

Zunächst möchte ich drei aus der Diskursanalyse bzw. dem Textkorpus besonders herausstechende allgemeine Rezeptionstopoi mit Blick auf die ›Diabelli-Variationen‹ im Kontext einer Charakteristik Beethovens und von Beethovens Spätwerk kurz umreißen: den Singularitäts- und Überschreitungs-Topos (häufig einhergehend mit einem Vergleich zu Bachs ›Goldberg-Variationen‹), den Unverständlichkeits-Topos sowie den Mannigfaltigkeits-Topos in Bezug auf das Verhältnis der einzelnen Variationen zum Thema und ihre Qualifizierung als Charakterstück bzw. -variation.

1.1 Singularitäts- und Überschreitungs-Topos

Der bereits mit dem Eingangszitat von Bekker angesprochene Überschreitungs-Topos geht häufig mit der herausgehobenen Singularität der ›Diabelli-Variationen‹ sowie mit einem Vergleich mit Bachs ›Goldberg-Variationen‹ einher. So spricht Marx mit Blick auf den Umfang der ›Diabelli-Variationen‹ von der »Ueberschreitung […] der für die gewöhnliche Bestimmung von Variationen räthlichen Gränzen«;[10] nach Marx hat Beethoven mit den ›Diabelli-Variationen‹ »wie sein erhabner Vorfahr« Bach »Denksteine seiner schöpferischen Thätigkeit, aber allerdings auch Marksteine gesetzt; denn noch ist Niemand in diesem Gebiete weiter, – oder nur bis zu der von Beethoven gesetzten Gränze vorgedrungen.«[11] Beide »setzten, jeder in seinem Gebiete, Säulen des Herkules«.[12] Der Singularitäts-Topos tritt in den untersuchten Texten außerdem explizit bei Otto Klauwell, Alexander Wheelock Thayer / Hermann Deiters / Hugo Riemann, Hugo Leichtentritt, Halm, Boucourechliev, Jürgen Uhde und Arnold Münster auf; u. a. bei Klauwell, Uhde und Münster auch in direktem Zusammenhang mit einem Vergleich zu den ›Goldberg-Variationen‹; so sieht etwa Münster in den ›Diabelli-Variationen‹ »ein absolut singuläres Werk […], zu dem es bei Beethoven überhaupt kein Gegenstück gibt und in der gesamten Klavierliteratur, mit Einschränkungen, nur ein einziges, nämlich Bachs Goldberg-Variationen.«[13]

Der Überschreitungs-Topos wird etwa bei Halm und Uhde besonders deutlich:[14] Halm stellt sogar im Anschluss an seine eingehende Analyse der ›Diabelli-Variationen‹ die Frage, »ob nicht mit Beethoven tatsächlich eine Entartung der Musik begann«,[15] und führt hierzu weiter aus: »Wagt es nämlich ein großer Geist, die Kunst nach einer Richtung bis an ihre Grenze zu führen, so kann er dessen gewiß sein, daß seine Nachfolger gerade mit den Gefahren spielen werden, die er eben noch glücklich überwindet«.[16]

Tobias Janz und András Schiff bezeichnen die ›Diabelli-Variationen‹ zudem als »Opus summum« respektive »Opus magnum für Klavier«;[17] Janz sieht in der Grenze, die das

10 Marx 1857, 563.

11 Ebd., 564.

12 Marx 1859, 293.

13 Münster 1982, 26.

14 Vgl. Uhde 1976, 46.

15 Halm 1927, 202; siehe auch ebd., 75.

16 Ebd., 203.

17 Janz 2014, 323–341 und Schiff 2016, 35.

Spätwerk bilde, nicht eine historiographische Zäsur, sondern eine »Grenze zu einem Jenseits der Geschichte, als Markierung von Transzendenz.«[18] Boucourechliev und Janz betonen hierbei insbesondere die Selbstbefragung und Selbstreflexion der Gattung Variation, die in den ›Diabelli-Variationen‹ kompositorisch stattfinde bzw. zum Ausdruck komme: »La signification des *Trente-Trois Variations* opus 120 dans l'évolution de l'art musical est capitale : car c'est le principe même de la variation qui s'y trouve mis en question.«[19]

Dabei wird auch das Fortschrittliche, Zukunftsweisende und Antizipierende der ›Diabelli-Variationen‹ seit Hans von Bülow mit Blick auf nachfolgende romantische Generationen (Schumann, Chopin, Brahms; siehe 2.) sowie die neue Musik herausgestellt, etwa zu Anton Weberns Klaviervariationen op. 27, zur seriellen Musik oder zur neuen Musik generell.[20]

1.2 Unverständlichkeits-Topos

Der Unverständlichkeits-Topos ist ein weiterer zentraler Rezeptionstopos, der zumindest indirekt auch mit der erst mit Hans von Bülow einsetzenden, verspäteten Aufführungsgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹ zusammenhängt und sich etwa in der fast alle Texte bis in die jüngste Zeit durchziehenden Charakterisierung der 20. Variation als mysteriös oder rätselhaft niederschlägt (siehe 2.). Aus den älteren Quellen spricht hierbei teilweise eine Befremdung durch das Neuartige wie Monumentale der ›Diabelli-Variationen‹. Der Unverständlichkeits-Topos betrifft sowohl den Vortrag als auch das Verstehen des Zyklus insbesondere als ein Ganzes. Carl Czerny schreibt in seiner Vortragslehre knapp: »Der Vortrag dieser *Variationen* ist sehr schwierig, und gleicht jenem der *Sonate* Op: 106.«[21] Marx ist der Auffassung, dass das Werk »[s]chon dem Umfange nach […] nur in seltnern Fällen zur künstlerischen Produktion als ein wesentlich zusammengehöriges Ganzes benutzt werden« wird, wobei die weite Ausdehnung sowie die laut Marx zum Teil fremdartigen Gestaltungen mit Schwierigkeiten in der Auffassung der Variationen als einer zusammenhängenden Einheit korrespondieren, und ergänzt weiter,

> dass uns hier manche Gestaltung im Einzelnen oder Grössern erwartet, die uns fremd, ja widerspruchvoll und entfremdend entgegensteht. Mehr wie irgendwo hat sich der tiefsinnige Meister in düstere, geheimnissvolle Labyrinthe von Klängen und Tongängen verloren, in die wir ihm vielleicht nicht immer folgen können oder mögen.[22]

Auch Klauwell bezieht die Unverständlichkeit direkt auf den Vortrag, auf die Aufführungsgeschichte sowie das Verstehen der ›Diabelli-Variationen‹ als ästhetischer Einheit:

18 Janz 2014, 323.

19 Boucourechliev 2020, 116 (»Die Bedeutung der *33 Variationen* op. 120 in der Entwicklung der musikalischen Kunst ist wesentlich: denn das Prinzip der Variation selbst wird hier in Frage gestellt.«, Übersetzung d. Verf.).

20 Vgl. ebd., 117 und Boucourechliev 1984, 147 f. sowie Dahlhaus 2013, 269.

21 Czerny 1842, 75.

22 Marx 1857, 564. Nicht ganz eindeutig ist hier für mich, ob sich ›künstlerische Produktion‹ tatsächlich auf den Vortrag bezieht oder auf die Vorbild- bzw. Modellfunktion der ›Diabelli-Variationen‹ für Kompositionen in der Gattung Variation, also auf eigene ›künstlerische Produktionen‹ der Adressat*innen seiner Kompositionslehre.

> Die Schwierigkeit, das Werk in seiner Totalität zu begreifen und durch seinen Vortrag einen individuellen Gesamteindruck im Hörer hervorzurufen, ist wohl auch mit die Ursache, daß es in dem Repertoire unserer Pianisten keine bleibende Stelle finden zu wollen scheint und daß man mit einer gewissen Scheu an ihm vorübergeht als an einer ›undankbaren‹ Aufgabe, deren erschöpfende darstellerische Lösung an die Kunstfertigkeit der Ausführenden gleich hohe Anforderungen stellt, wie ihr verständnisvolles Erfassen an die Kunstbildung des Hörers.[23]

1.3 Mannigfaltigkeits-Topos und Verhältnis zum Thema

Ein weiterer Rezeptionstopos, der vor allem in den älteren Quellen besonders ins Auge fällt, aber auch noch in den modernen Texten eine Rolle spielt, ist der Mannigfaltigkeits-Topos, der sich auf das Verhältnis der einzelnen Variationen zum Thema sowie auf den gesamten Zyklus bezieht. Hierbei geht es vor allem um die relative Selbstständigkeit und Unabhängigkeit der einzelnen Variationen in ihrem Bezug zum Thema, die Qualifizierung der einzelnen Variationen als Charakterstücke und des gesamten Zyklus als Charaktervariationen gegenüber der historisch älteren und gattungsästhetisch teilweise auch als weniger anspruchsvoll bewerteten Formal-, Figural- oder Ornamental-Variation. Dabei steht die postulierte Mannigfaltigkeit und Selbstständigkeit der einzelnen Variationen in vielen Texten in einer Spannung zum ästhetischen Ideal bzw. zur ästhetischen Prämisse der Einheit oder des in sich geschlossenen Organismus des musikalischen Kunstwerks, und wird so auch zur zentralen Herausforderung und Problemstellung für die analytische Auffassung und Gliederung der Gesamtform (siehe 3.).

Schon der früheste mir bekannte Rezensent bezeichnet die ›Diabelli-Variationen‹ als »einen Schatz der mannichfaltigsten, originalsten Erfindung in fast allen Formen musikalischer Dichtung.«[24] Die Variationen sind laut dem Autor »selbstständige Tongedichte« von der »reizendsten Mannichfaltigkeit und Farbennüancierung […]. Jede dieser Dichtungen […] erscheint in dieser Hinsicht als ein einzelnes, vom Thema unabhängiges Kunstwerk, obschon es mit demselben in der innigsten, melodischen und harmonischen Verwandtschaft steht«.[25] Bülow bezeichnet die Variationen als einen »Mikrokosmos des Beethovenschen Genius […]. Alle Evolutionen des musikalischen Denkens und der Klangfantasie – vom erhabensten Tiefsinn bis zum verwegensten Humor – in unvergleichbar reichster Mannigfaltigkeit, gelangen in diesem Werke zur beredtesten Erscheinung.«[26] Auch Leichtentritt betont die »üppigste Fülle der Gestaltungen« und die »unerschöpfliche Mannigfaltigkeit«, die Beethoven aus dem »biedermeierisch gemütlichen« Thema entwickelt.[27]

In diesem Kontext ist Marx' gattungsästhetisch einflussreiche Unterscheidung zwischen »Formal«- und »Karakter-Variation« relevant: Während die Formal-Variation die zu verändernden, einzelnen satztechnischen Eigenschaften des Themas betrifft, bezieht sich die Charakter-Variation auf die Umwandlung der Form des Themas in andere Kunstformen und damit auf den Charakter als Ganzes;[28] diese kompositionsdidaktische Differenzierung ist

23 Klauwell 1906, 76.

24 Schmidt 1823, 635.

25 Ebd., 636.

26 Bülow 1892, 158.

27 Leichtentritt 1927, 102 f.

28 Vgl. Marx 1857, 57–59 und 75–82.

mit Blick auf konkrete Einzelfälle jedoch problematisch und dient Marx vorrangig zu heuristischen Zwecken. Anstelle von Charakter-Variation spricht Wilhelm von Lenz von »psychischer Variation« bzw. einem »psychischen Veränderungsstyl« mit Blick auf die letzten Variationenwerke Beethovens, namentlich in Bezug auf die Opera 109, 111 und 120.[29] Auch Leichtentritt unterscheidet generell zwei Hauptarten der Variation, die sich in der Praxis meist aber vermischten: Während die »ornamentale Variation« auf Brillianz und Virtuosität abziele, beruhe die »Charaktervariation« auf »mannigfacher Umwandlung des Themas«; die ornamentale Variation nennt er in ihrem Verhältnis zum Thema »konzentrisch«, die Charakter-Variation hingegen »exzentrisch«, und die ›Diabelli-Variationen‹ zeigten die Möglichkeiten der Charakter-Variation im »großartigsten Maßstabe«.[30] Klauwell sieht sogar in der »Universalität der Stimmungen und Charaktere« und der »später immer intensiver gesteigerten Subjektivität« den »eigentümlichen Kunstwert« der ›Diabelli-Variationen‹; erst Beethoven habe die Variationenform zu einer »höheren organischen Kunstform« entwickelt.[31] Negativ hingegen bewertet Ludwig Nohl in seiner Beethoven-Biographie diesen Reichtum an verschiedenen Charakteren als »blosses Spiel der Phantasie« und »übermüthige[s] Spiel mit den hübschen bunten Steinchen seiner Kunst«.[32]

Auch moderne Texte greifen den Mannigfaltigkeits-Topos in anderer, teils metaphorischer Terminologie auf: So verwendet Maynard Solomon etwa die Metapher der Reise, um die Entfernung der im Charakter stark differierenden Einzelvariationen vom Thema als Prozess zu schildern, »a journey in progress […] that moves from familiar ground to an altered, increasingly rarefied sphere in which there is also access to an ever-expanding range of sensations and feelings«,[33] während Johannes Picht sogar das drastische Bild des Kannibalismus für das Verhältnis von Einzelvariationen und Thema wählt und damit »Verdauungsprozesse, Dissimilation und Assimilation, Zerlegen in Einzelelemente und Neuformierung« in ihrer Radikalität anspricht.[34]

Mit Blick auf die Variation als Prinzip und Form generell unterscheidet Horst Weber vier Ebenen der Ähnlichkeitsbeziehung, die die schon bei Leichtentritt vorhandene Typologie in ein konzentrisches und exzentrisches Verhältnis der Variationen zum Thema erweitern: eine interne, eine konzentrische, eine konsekutive und eine architektonische Ebene. Die interne Ebene bezieht sich auf die (formale) Gestaltung des Themas, die konzentrische auf die Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen thematischem Gerüst und Einzelvariation, die konsekutive Ebene auf Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen benachbarten Einzelvariationen und die architektonische Ebene auf die Makroform bzw. die formale Gesamtdramaturgie.[35] Diese vier Aspekte spielen in unterschiedlicher Gewichtung eine wesentliche Rolle in den impliziten und expliziten analytischen Gliederungen der Makroform, wobei hier noch das Prinzip der Querverbindung und Vernetzung zwischen nichtbenachbarten Einzelvariationen besonders hervorzuheben ist (siehe 3.).[36]

29 Lenz 1860, 62 und 134–136.

30 Leichtentritt 1927, 99 und 102.

31 Klauwell 1906, 78 f.

32 Nohl 1874, 302.

33 Solomon 2003, 179–197, hier 188 f.

34 Picht 2011, 12 f.

35 Vgl. Weber 2012, 330.

36 Vgl. zur Rolle dieses Prinzips als Gestaltungsmittel der Zusammenhangbildung in Beethovens Variationszyklen Janz 2014, 320.

2. Charakterisierende Überschriften

An diese allgemeinen Rezeptionstopoi anschließend, möchte ich ein auffallendes gemeinsames Merkmal vieler Analysen und Besprechungen der ›Diabelli-Variationen‹ diskutieren: die charakterisierenden Überschriften oder Bezeichnungen der Einzelvariationen, die sich in zahlreichen älteren und modernen Texten finden (Tab. 2). Viele dieser Bezeichnungen sind hermeneutisch, d. h. sie beziehen sich auf eine ›außermusikalische‹ Ausdrucks- oder Sinndimension, andere verweisen auf rein musikalische wie klangliche Charakteristika, historisierende und intertextuelle Bezüge oder sind als konkrete Vortragsanweisungen zu verstehen wie etwa bei Czerny. In den meisten vollständigen wie unvollständigen Charakterisierungen vermischen sich jedoch *hermeneutisch*-charakterisierende und *klanglich*-charakterisierende Überschriften; ähnlich wie bei Schumann'schen Werktiteln greifen hier also hermeneutisch-poetisierende Deutungen und Assoziationen, musikalisch-klangliche Beschreibungen und Vortrags- bzw. Tempobezeichnungen eng ineinander.[37]

Besonders hervorstechende Rezeptionstopoi dieser Charakterisierungen sind zum einen der Topos des Humors (bzw. der Ironie oder Parodie), mit dem bekanntlich die ›Diabelli-Variationen‹ auch als Ganzes in der Literatur vielfach charakterisiert wurden und werden.[38] Insbesondere die Variationen 5, 9, 13, 15, 21 und 22 werden als humoristisch oder scherzohaft apostrophiert, wobei in Bezug auf Variation 13 auch die von Lenz stammende Bezeichnung »sprechende Pausen« stark rezipiert wurde. Neben dem Begriff des Humors oder Humoristischen bildet in der Ästhetik um 1800 das Erhabene eine wichtige ästhetische Kategorie (etwa bei Jean Paul).[39] Besonders die Charakterisierungen der Variationen 14 und 20 fallen unter den Topos des Erhabenen, so wird mit Variation 20 insbesondere das Adjektiv »mystisch« oder »mysteriös« in Verbindung gebracht und damit der im Bedeutungsumfeld des Begriffs des Erhabenen enthaltene Unverständlichkeits-Topos angesprochen: Das Erhabene ist hier dasjenige, welches das Fassliche übersteigt, es ist das Tiefgründige und Unergründliche (»auf dem Grunde des Meeres«), in seinem Sinn Verschleierte, also das Rätselhafte. Sogar der explizit anti-hermeneutisch vorgehende Halm (siehe 4.) schreibt über Variation 20: »Lüften wir den Schleier, den sie über das Thema wirft, so glauben wir nicht, damit an ihr eigenes Geheimnis zu rühren: die mysteriöse Harmonik wird dabei nichts von ihrer faszinierenden Wirkung einbüßen.«[40] Halm charakterisiert sie im weiteren Verlauf auch als den »unerwarteten fremden Dämon«.[41]

37 Bei den älteren Texten mag auch der Begriff des Charakters, wie er im musikästhetischen und -theoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts verbreitet war, eine gewisse Rolle spielen.

38 Exemplarisch sei hier Brendel 2005 genannt, der auf Jean Paul Bezug nimmt, sowie Kinderman 1989, 68–75; vgl. auch den Beitrag von William Kinderman in dieser Ausgabe. Ironie ist ebenfalls zentrales Thema in Herzog 1995.

39 Vgl. Jean Paul 2015, 150–155 und 180–212; Brendel 2005 greift Jean Pauls Charakterisierung des Humors als »das umgekehrte Erhabene« (ebd., 181) in Zusammenhang mit den ›Diabelli-Variationen‹ auf.

40 Halm 1927, 291.

41 Ebd., 301.

Var.	Czerny 1842,75 f.	Lenz 1860,135, 138 f.	Bülow 1892[1872][Auszüge]	Klauwell 1906 [1901],77 f.	Thayer/Deiters/ Riemann 1907,429 ff.	Leichtentritt 1927, 102 ff.	Uhde 1980 [1968],554 f.	Brendel 2005 [1989],166 f.
Thema		Man vergleiche die Abentheuer, welche das unschuldige Walzer-Thema besteht, **den Schicksalen der Wunderlampe des arabischen Märchens**.	trotz seiner Rosalien hübsch und geschmackvoll; melodische Neutralität; verlangt ein ziemlich frisches Tempo	melodische Unausgesprochenheit und rhythmische Armut des Themas bei klar und logisch entwickelter Bestimmtheit seiner harmonischen Gestaltung	schlicht und anspruchslos, aber nicht unbedeutend; Charakteristik für Beethoven anregend	biedermeierisch gemütlhiches Thema; ziemlich platte Diabellische Melodie		Angeblicher Walzer
1	äusserst kräftig und vollstimmig	in einer von **Majestät** strotzenden, marschartigen Bewegung; Der Mestodont und das Thema; eine Fabel	**heroischer** Marsch	Charakterwandlung des Themas: idealer Marsch von stolzem Fluge und ritterlicher Grandezza	in **stolzem** Marschrhythmus (eigentliches Thema)	glänzender Marschrythmus, **schwerer Panzerschritt**	Marsch (orchestral)	Marsch: **Gladiator**, seine Muskeln vorweisend
2	leicht *staccato* und lebhafter	Klavierfrühling	**Aetherregion**			**leicht, schwebend, luftig**	Transparenz im Akkordwechsel (Klaviersatz)	**Schneeflocken**
3	*cantabile* und ruhig	Sehnsuchtsruf der durch die Welt geht; Liebeslied	noch **höhere Sphären**;›tief und zart leidenschaftlich‹ (Wagner); Spieler muss singen	Zartheit und Weichheit des Ausdrucks	innige und zärtliche melodische Weise; hübsche Imitation und **humoristisch** grollende Baßfigur	anmutig **heiter**	Streichquartett	Zutrauen und nagender Zweifel
4	besonders deutlich bei dem Eintritt jeder neuen Stimme	Kanonisch	Mazurka ähnelnder Rhythmus	Zartheit und Weichheit des Ausdrucks		kunstvolle Stimmenverflechtung	Steigende Bewegungszüge (Streichquartett)	Gelehrter Ländler
5	sehr schnell und entschieden	Anapästisches **Scherzo**		wie mannigfach die **Spiele des Humors**		**schalkhaftes** Suchen und Haschen, Versteckspielen	Repetierter Auftakt (orchestral)	Zahmer **Kobold**
6	grossartig und brillant	Ein Beethoven Triller-Raptus	Dialog heftig, straff und markig ausführen; imitatorischer Charakter (2. Teil)	welch straffe Energie		kräftige, **mannhafte** Rührigkeit	Invention (Klaviersatz)	Trillerrhetorik (Demosthenes vor der Brandung)
7	kräftig und lebhaft	Im Tyrol	*legato martellato*	welch straffe Energie		kräftige, **mannhafte** Rührigkeit	Säulen (klaviermäßig-orchestral)	Drehen und Stampfen
8	sanft, ruhig und *legato*, aber leicht	Maihymnus	Bassfigur glatt, niemals gleichgültig spielen; schwacher Accent auf neuer Harmonie	Zartheit und Weichheit des Ausdrucks	tief gemütvoll, sanft getragen, trägt ganz den bekannten spätbeethovenschen Charakter	ein zartes Sinnen und Sehnen	Intermezzo (Klaviersatz quasi **Brahms**)	**An Brahms**
9	stark markiert und **ernsthumoristisch**	Fantasie über den Vorschlag im Thema		wie mannigfach die **Spiele des Humors**			Auftakte (Streichquartett)	Fleißiger Nußknacker
10	äusserst leicht und geläufig, *Presto*	Orgelpunkt-Turniere	bei Wiederholung des 2. Teils durch ein verhältnismässiges *stringendo* den Anschluss vermitteln	welch stürmisches Dahinsausen		**derber, rüpelhafter Humor**, ein Reigen luftiger Geister, **Scherzo**	Kaskaden (virtuoser Klaviersatz)	**Kichern und Wiehern**

Tabelle 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, charakterisierende Überschriften im untersuchten Textkorpus (z. T. paraphrasierend zusammengefasst) (Fortsetzung auf den nächsten Seiten)

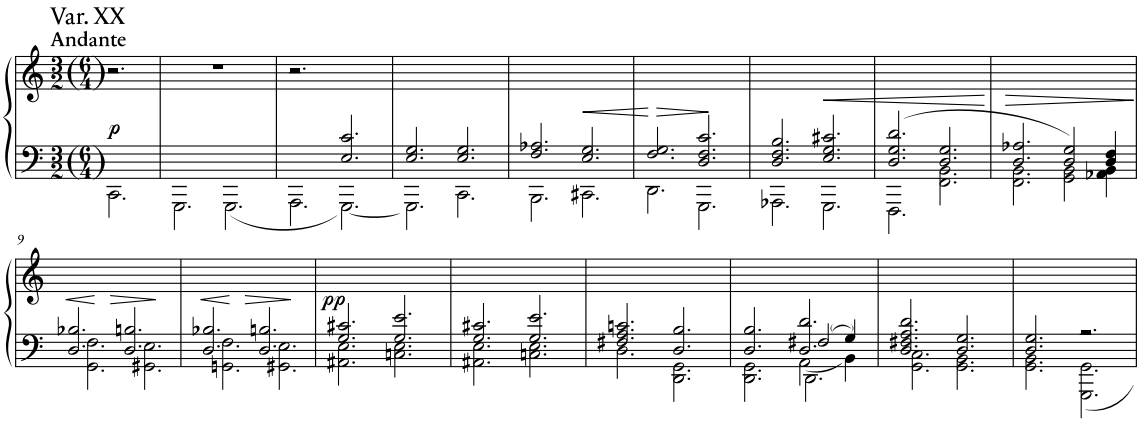
11	ruhig und bedeutsam	Wiegenlied	***innocente***; Einfachheit und Zartheit; ›blumiges‹ Stück	Zartheit und Weichheit des Ausdrucks			Gelöster Auftakt (Streichquartett)	**›innocente‹** (Bülow)
12	scherzend, aber *legato*	Meditation auf der Orgel. In den unbequemen Verflechtungen beider Hände spukt die Riesensonate op. 106.					Schleife(Streichquartett)	Wellenmuster
13	schnell und in festem Tempo	**sprechende Pausen;** Das Pausenräthsel	**›sprechende Pausen‹** (Lenz); streng im Tempo des Themas auszuführen	wie mannigfach die **Spiele des Humors**; wo nach Lenz' treffendem Ausdruck die **Pausen sprechend** werden		geistreiche, **aphoristische** Kürze, scharf markierter Dialog	Punktierter Rhythmus, **Pausen** (orchestral)	**Aphorismus**, beißend
14	schwer und sehr langsam	Ankündigung von Oratorien	hohenpriesterliche Feierlichkeit; [wie] die **erhabenen** Wölbungen eines gothischen Domes; **erhabenes** Adagio	welch **erhabene Ruhe**		von **mystischen Schauern** erfülltes Grave	Langsamer Marsch (orchestral)	Da kommt er, der Auserwählte!
15	sehr schnell und **scherzend**	Trinklied, zweites anapästisches **Scherzo**	kleines **Scherzo**; 1. Hälfte im luftigsten, geisterhaftesten *piano* spielen	wie mannigfach die **Spiele des Humors**			**Scherzo** (holzbläserartig)	**Fröhlicher Spuk**
16	sehr brillant und mit Bravour	Etwas **Hummel** und Klavier	mit äusserst virtuoser Bravour executieren	welch stürmisches Dahinsausen			Marsch (orchestral)	Triumph
17	sehr brillant und mit Bravour	Fortsetzung	mit äusserst virtuoser Bravour executieren; mit höchster Lebendigkeit zu spielen	welch stürmisches Dahinsausen			Marsch (orchestral)	Triumph
18	ruhig *legato*	Im Waldgrund mit Echo	etwas frei, sogar phantastisch (gleichsam improvisirt) spielen	welch stürmisches Dahinsausen			Auf drei Ebenen (Streichquartett)	Kostbare Erinnerung, leicht verblichen
19	äusserst lebhaft und gut markiert	Fröhliche Rückkehr	canonischer Dialog				Imitation (Klaviersatz)	Holterdipolter
20	langsam, **misteriös**, äusserst *piano* und *legato*, aber **mit tiefem Ausdruck**	Auf dem **Grunde des Meeres**	zart**-geheimnis-voller** Anschlag und möglichste Klangfülle,**›Orakel‹, verschleierte Register** der Orgel	welch **erhabene Ruhe**, die sich bis **zu mystischem Tiefsinn verschleiert**	**ganz mystisch in sich versunken**, aus der doch versteckt das behaglich-sinnende Auge hervorblickt	**tiefgründiges** Andante	Kristall (orgelmäßig)	**Mysterium**
21	rasch und **humoristisch**	In der weiten Welt (Duett)	**humoristischer Contrast** von Vorder- und Nachsatz	wie mannigfach die **Spiele des Humors**			Kontraste (Klaviersatz/Streichquartett)	Enthusiast und Skeptiker
22	schnell, kräftig und **mit lustiger Laune**	**Theater-Scherz**	geniales Spezimen **drastischen Humors**, Geschichte der Oper	wie mannigfach die **Spiele des Humors**	Höhepunkt des **lustigen Humors**	**geistreiche, humorvolle** Anspielung auf Mozarts ›Figaro‹	**Parodie** (holzbläserartig)	›Notte e giorno faticar‹ (an Diabelli)
23	kräftig und brillant markiert	Spiel-Raptus	engster Anschluss an Var. 22, mit höchster Virtuosität vorzutragen	welch stürmisches Dahinsausen	noch in dieser **komischen Aufregung** geschrieben		Etüde (Klaviersatz)	Der Virtuose auf dem Siedepunkt (**an Cramer**)

Tabelle 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

24	langsam, sehr *legato*	Der alle Orgel-Manuale spiegelnde Wassertropfen (fughetta)	seelenvoller Gesang in jeder einzelnen Stimme; sanfteste Register der Orgel	Zartheit und Weichheit des Ausdrucks	**ernster Charakter**		Fughetta (orgelmäßig)	**Reiner Geist**
25	lebhaft und **leicht scherzend**	Hochzeitreigen	zauberische Klangwirkung				Schnelltanz (Klaviersatz)	Teutscher
26	leicht und sanft	Spiel-Raptus		**ätherisch** schwebender Charakter			Takt in der **Schwebe** (Klaviersatz)	Kreise im Wasser
27	lebhaft und brillant	Fortsetzung	unmittelbarer Anschluss an Var. 26	**ätherisch** schwebender Charakter			Wirbel (Klaviersatz)	Jongleur
28	**humoristisch** lebhaft und kräftig markiert	Drittes anapästisches **Scherzo**	muss mit fast tobender Gewalt gehämmert werden	welch ›tobende Gewalt‹ (Bülow)			Akzente (Klaviersatz mit Schlagzeugeffekten)	Die Wut des Hampelmanns
29	langsam und **melancholisch**	Erstes Oratorium	neuer, **ernsterer, sogar schwermüthiger Empfindungskreis**; mannichfaltige Nüancierung der Oberstimme	ganz **in Ernst und Schwermut** verkehrte Heiterkeit der Themas [sic!]	**ernst und klagend** gehalten		Präludium I (orgelmäßig mit Solo-Instrument)	›Unterdrückte Seufzer‹ (Konrad Wolff)
30	langsam und **melancholisch**	Zweites	Ur-Keim der ganzen **Schumannischen** Romantik (T. 13–16)	ganz **in Ernst und Schwermut** verkehrte Heiterkeit der Themas [sic!]	**ernst und klagend** gehalten		Präludium II (Streichquartett)	Leises Leid (**an Schumann**)
31	sehr langsam, und die Verzierungen sehr ausdrucksvoll und delikat	Drittes	ebenso tief- als zartsinnig; eine Wiedergeburt des **Bachschen Adagio's**, Var. 31–33 Compendium der Geschichte der Musik	ganz **in Ernst und Schwermut** verkehrte Heiterkeit der Themas [sic!]	**tief trauernder Klagegesang**	Largo mit seelenvoller Melodik, dem zarten Schmuck seiner durchsichtigen Fiorituren	**›An Bach‹** (Kammerensemble im Übergang zu romant. Klavierfiguren)	Schmerzgirlanden (**an Bach**)
32	(*Fugirt*) bedeutend schnell und wohl markiert	Oratorien-Finale (große Fuge)	[eine Wiedergeburt] des **Händel'schen Allegro's**	Stimmungsneutralität der Doppelfuge	fester, **männlicher** Schritt	meisterliche, breite Fuge	Fuge, **›An Händel‹** (Chor und Orchester)	Kraftakt (**an Händel**)
33	im alterthümlichen Menuett-Tempo, aber mit zartem Ausdruck	Eine Sabbath-Menuett, so **zwischen Bagdad und Damaskus** zu Hause; Das jüngste Gericht der Veränderungsvorstellung	Renaissance des **Haydn-Mozartschen Menuetts**	den Weg wieder zu sich selbst zurückfinden	vorausgeahnte Innigkeit und Behaglichkeit; **ernster**, Beethovens würdiger harmonischer Abschluß; reizvolle Steigerung der Empfindung	das in seiner paradiesischen Anmut hinreißend schöne Menuett [Verweis auf Bülow]	**›An Mozart‹**, Menuett (Kammerensemble, Streichquartett, Klaviersatz)	**An Mozart; an Beethoven**

Tabelle 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Dabei steht bei Variation 20 besonders die schon von Bülow analysierte harmonische Progression[42] in den den Sequenztakten des Themas entsprechenden Takten 9 bis 12 im Fokus der analytischen Rezeptionsgeschichte: Diese bilden innerhalb von Beethovens Spätwerk eine derjenigen herausgehobenen Stellen, in denen sich Beethoven am weitesten von der konventionellen Fortschreitungslogik klassischer tonaler Harmonik entfernt (Bsp. 1). Diese Passage lässt sich meines Erachtens in kompositionstechnischer Hinsicht nur stimmführungstechnisch und nicht funktional noch einigermaßen sinnvoll erklären: nämlich anhand einer von der Monte-Sequenz[43] abgeleiteten bzw. abstrahierten chromatischen und möglicherweise auch elliptischen Stimmführung, die durch die parallelen Dezimen in den Außenstimmen und die überwiegend statischen Mittelstimmen satztechnisch zwar noch zusammengehalten wird,[44] die jedoch in der klanglichen Wirkung zu einer für die damalige Zeit frappierenden und zukunftsweisenden, die harmonische Tonalität unterminierenden Emanzipation von Einzelklängen als eigensinnigen Farbwerten führt – auch aufgrund der den statischen Klangeindruck verstärkenden Wiederholung der beiden Akkordpaare (T. 9/10, 11/12), die keinem bestimmten harmonischen Telos mehr zu folgen scheinen. Alfred Brendel äußert eine für den (hier ins Positive gewendeten) Unverständlichkeits-Topos bezeichnende Kritik an Bülows harmonischer Erklärung dieser Passage:

> In Wahrheit erweisen seine und andere Erklärungen meist nur, daß Beethovens Kommentatoren sich einen Beethoven wünschten, der den Rahmen des Erklärbaren nicht sprengt. Ich sehe nicht ein, weshalb diese Stelle nicht unerklärlich bleiben, ›irrational‹ komponiert sein sollte.[45]

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variation 20, T. 1–16

Die letzten drei Variationen werden seit Bülow mit Bach, Händel und Mozart (respektive Haydn) in Verbindung gebracht: Diese Zuschreibungen verweisen auf die kompositori-

42 Vgl. Bülow 1892, 182; Bülow sieht als Erklärung für die querständige Progression in Takt 11 einen G-Dur-Sextakkord als »elidiertes (verschwiegenes) Mittelglied« an.

43 Bereits bei Joseph Riepel wird dieser Sequenztyp als Monte-Sequenz sowie als »Schusterfleck« bezeichnet, vgl. Riepel 1755, 44. Zu Beethovens Verwendung der Bezeichnung »Schusterfleck« in Bezug auf Anton Diabellis Walzer vgl. den Beitrag von Tobias Janz in dieser Ausgabe.

44 Zum Prinzip der Abstraktion in Bezug auf die Sequenztakte des Themas siehe Dahlhaus 2013 sowie Picht 2011. Zu einer funktionstheoretischen Deutung dieser Passage siehe Zenck 1985, 56; zu einer vom Intervallsatz ausgehenden Analyse siehe Weißgerber 1999.

45 Brendel 2005, 159.

sche Aneignung älterer Stile und musiksprachlicher Konventionen durch Beethoven und somit auf die Beethovens eigenes Werk übergreifenden historisierenden und intertextuellen Bezüge, die in den ›Diabelli-Variationen‹ enthalten sind (die engen Bezüge zu den *Arietta*-Variationen aus op. 111 werden ebenfalls häufig thematisiert sowie die damit einhergehende Selbstreflexivität vor allem im Hinblick auf die Schlussgestaltung des Zyklus, siehe 3.). Schon Bülow weist in Bezug auf Variation 30, deren Takte 13 bis 16 er als »Ur-Keim der ganzen Schumannischen Romantik« bezeichnet,[46] auf die Beziehungen der ›Diabelli-Variationen‹ zu nachfolgenden Generationen hin, also auf ihre zukunftsweisenden Potentiale oder utopische Dimension.[47] Uhde und Brendel ergänzen dies um die mit Brahms' späten Klavierstücken assoziierte Variation 8. Uhde hebt zudem in Bezug auf Bülows stilistische Zuschreibungen zu den letzten drei Variationen hervor, dass man aufgrund der sehr unterschiedlichen Klangprofile »von verschiedenen Stilen sprechen könnte, wären es nicht doch nur drei Ausblicke aus dem Zentrum des Spätstils.«[48]

Besondere sprachliche Auffälligkeiten in den Charakterisierungen der Einzelvariationen zeigen sich an der zum Teil stark metaphorisierten Sprache, die etwa mit Orientalismen als Metaphern für Märchenhaftigkeit, Fremdheit und Exotismus (Lenz) oder genderkonnotierten Metaphern wie Männlichkeits-Zuschreibungen (Thayer/Deiters/Riemann, Leichtentritt) operiert (Tab. 2). Sind bei Czerny und Bülow die Charakterisierungen in eine Vortragslehre bzw. instruktive Ausgabe eingebettet, also von vornherein mit Blick auf ihre praktische oder informative Relevanz für den Vortrag hin gedacht, so schreibt Brendel erläuternd zu seinen charakterisierenden Titeln in Bezug auf die Interpretation: »In einem Zyklus kurzer Stücke gilt es, Charaktere mit aller Schärfe zu erfassen und präzise voneinander abzuheben: Ihr Wechsel muß prompt und sicher erfolgen.«[49] Brendel versteht die Verbalisierung von Charakteren auch als psychologische Gedächtnisstütze.[50] Uhdes Charakterisierungen sind hingegen nach dem Vorbild von Béla Bartóks *Mikrokosmos* verfasst und bezeichnen vorrangig Eigenschaften der musikalischen Faktur und nur mittelbar expressive oder andere musikalische Qualitäten der Interpretation.

3. Analytische Gliederungen der Gesamtform des Zyklus

Mit Blick auf die analytische Gliederung der Gesamtform des Zyklus zeigen sich im Textkorpus deutliche Unterschiede zwischen älteren und modernen Texten sowie zwischen impliziten und expliziten Gliederungen der Makroform: So ist in den älteren Texten bis zu Halm (ausgenommen die instruktive Ausgabe Bülows, die aber in Bezug auf die Makroform nicht sehr detailliert ist) eine explizite und vollständige analytische Gliederung der Gesamtform kein Thema, allenfalls in einem allgemeineren ästhetischen Sinn mit Blick auf die charakterliche Vielfalt der Variationen (siehe 1.3). Hier stehen vorrangig die Beziehungen, insbesondere melodisch-motivische Bezüge der Einzelvariationen zum Thema und untereinander (also die konzentrische und konsekutive Ebene nach Weber) sowie Querverbindungen und Vernetzungen zwischen Einzelvariationen im Fokus des

46 Bülow 1892, 193.

47 Vgl. Uhde 1976, 39.

48 Ebd., 43.

49 Brendel 2005, 165.

50 Vgl. ebd.

analytischen Interesses. Eine Gliederung der Makroform ergibt sich daher nur implizit aus den analysierten Gruppierungen und Kontrastierungen sowie Querverbindungen der Einzelvariationen. Dies lässt sich durch den Vorrang motivisch-thematischen Denkens im musiktheoretisch-formanalytischen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erklären, für den Marx' Kompositionslehre paradigmatisch ist. Der analytische Fokus auf den (konzentrischen) Bezug zum Thema wird etwa an Marx' Überlegungen zum einfachen Inhalt und zur Fasslichkeit des Themas in Variationen generell deutlich (Qualitäten, denen der Walzer Diabellis laut Marx in paradigmatischer Weise entspricht): »Zunächst nämlich liegt es im Sinne der Form, dass das Thema in den Variationen noch erkannt werden soll; denn sonst würden die einzelnen Sätze als eine blosse Reihe verschiedner, innerlich nicht weiter zusammengehöriger Tonstücke erscheinen«.[51] Auch Donald Toveys analytische Einzelstudie beschränkt sich noch weitgehend auf eine linear vorgehende Überblicksanalyse anhand motivischer Bezüge der Einzelvariationen zum Thema.[52] Die Gesamtform als analytisches wie ästhetisches Problem rückt erst bei Halm und dann vor allem in den Texten ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stärker in den Mittelpunkt und ist in einigen Texten dann sogar fast ausschließlicher Gegenstand der Analyse (Karl Geiringer, David H. Porter, James Martin). Anhand des untersuchten Textkorpus lässt sich somit ein Paradigmenwechsel vom motivisch-thematischen Denken hin zum ›Problem der (Makro-)Form‹ feststellen, der möglicherweise auch mit der Auflösung gegebener Formschemata und Gattungsnormen in der neuen Musik zusammenhängt, sodass insgesamt ein stärkeres Bewusstsein für das Formproblem in zeitlich ausgedehnten Werken entsteht. Im Folgenden sollen aufgrund des umfangreichen Materials vorrangig explizite und vollständige analytische Gliederungen der Gesamtform zusammenfassend sowie exemplarisch besprochen werden (Tab. 3).

Zunächst soll ein vergleichender Überblick über die Analysen der Anfangs- und Schlussgestaltung sowie Binnengliederung gegeben werden. In den allermeisten expliziten analytischen Gliederungen der Gesamtform des Zyklus seit Halm (nur Geiringer bildet hier eine Ausnahme) stellt Variation 10 eine wichtige formgliedernde Zäsur dar, d. h. die Variationen 1 bis 10 werden in der Regel als ein zusammenhängender Formteil betrachtet und als Anfangs- oder Eröffnungsgruppe angesehen (Münster hebt Variation 1 von den folgenden hinsichtlich ihrer eröffnenden Funktion als Einleitung ab). In Bezug auf den Vortrag schreibt Bülow zu Variation 10: »Mit dieser Variation kann man einen grösseren Abschnitt dieses Werkes für beendigt ansehen und vielleicht ein paar Takte pausiren, bevor man den Vortrag der folgenden beginnt.«[53]

51 Vgl. Marx 1857, 56 f, hier 56.

52 »I propose not to attempt a description of this wonderful work variation by variation, but to take each element in the theme and briefly show its development in the variations.« (Tovey 1972, 127)

53 Bülow 1892, 171. Auch Artur Schnabel sieht in seiner instruktiven Ausgabe eine längere »Luftpause« nach Variation 10 von elf Dreiviertel-Takten vor (Schnabel 1924, 15), wobei Schnabel generell (kürzere) Luftpausen zwischen den Einzelvariationen außer zwischen Variation 16 und 17 angibt; zu Schnabels makroformaler Interpretation des Zyklus siehe auch den Beitrag von Thomas Glaser in dieser Ausgabe (bes. Tabelle 4a).

Gliederung	**Bülow 1892 [1872]**	**Halm 1927**	**Geiringer 1964**	**Porter 1970/91**	**Uhde 1980 [1968]/1976**	**Münster 1982**	**Zenck 1985**	**Kinderman 1989 [1987]**	**Martin 1997**	**Schiff 2016**
						1 (Einleitung)			(Structure 1/2)	
Teil 1	**1–10**	**1–10** (1–4; 5–7; 8–10)	1–4 (Initial section)	**1–10**	**1–10** (Gruppe des Aufstiegs/ 1. Satz)	**2–10**	**1–10** (Vergleich mit Goldberg)	**1–10** (Opening variations)	**1–10** / *1–14*	**1–10** (Vergleich mit Goldberg)
Teil 2	11–23	11–12	5–8 (Initial section)	11–17	**11-20** (Gruppe der Kontraste/2. Satz)	11–19	**11-20**	11–24 (Middle variations)	11–17 / *15–24*	**11–20**
Teil 3	24–28	13–17	9–12 (Episode)	18–23	21-28 (Scherzo-Gruppe mit Trio/3. Satz)	20–28	21–30	25–33 (›Consolidation and transfiguration‹)	**18–20** (Interlude) / *25–33*	21–33
Teil 4	**29–33**	18–21 (18–19; 20–21)	13–16 (Middle section)	24–28	**29–33** (Final-Gruppe/4. Satz)	**29–33**	31–33		21–28	
Teil 5		22–24	**17–20** (Middle section)	**29–33**					**29–33**	
Teil 6		25–27	21–24 (Episode)							
Teil 7		28–33	25–28 (Concluding section)							
Teil 8			**29–32** (Concluding section)							
			33 (Epilogue)							

Tabelle 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Synopse expliziter analytischer Gliederungen der Gesamtform im untersuchten Textkorpus[54]

54 Siehe auch eine ähnliche Übersichtstabelle bei Münster 1982, 175.

Auch hinsichtlich der Schlussgestaltung der ›Diabelli-Variationen‹ herrscht zumindest relative Einigkeit: So sehen etwa Bülow, Geiringer, Porter, Uhde, Münster und Martin[55] in den mit den drei aufeinanderfolgenden Moll-Variationen beginnenden Variationen 29 bis 33 einen den Zyklus abschließenden Formteil, Halm lässt die letzte Gruppe zwar schon bei Variation 28 beginnen, sieht aber insbesondere in Variation 31 eine den Schluss vorbereitende Funktion,[56] und Kinderman fasst die Variationen 25 bis 28 und 29 bis 33 in seiner Analyse des letzten Formteils jeweils zusammen, sodass eine weitere formgliedernde Zäsur bzw. ein entsprechender Kontrast von den meisten Autoren zwischen Variation 28 und 29 angesetzt wird. Gesondert betrachtet wird zumeist die letzte Variation als eine Art transformierte, transfigurierte oder transzendierte Reminiszenz an das Thema (Halm und Geiringer betrachten Variation 33 als Epilog), die zwar ähnlich wie im gattungsästhetischen Vorbild der ›Goldberg-Variationen‹ noch einen Bogen zum Anfang herstellt, aber anders als diese nicht zum Thema selbst zurückkehrt.

Bei der Binnengliederung der ›mittleren‹ Variationen gehen die Meinungen deutlich stärker auseinander, dennoch lassen sich einige Gemeinsamkeiten benennen: So betonen insbesondere Halm, Geiringer, Porter, Münster und Martin die formbildende Funktion der zentralen Stellung der Doppel-Variation 16 und 17 im Zyklus.[57] Eine die Gesamtform gliedernde Zäsur *nach* Variation 20 nehmen Geiringer, Uhde, Zenck, Martin, Schiff und Brendel an; während Brendel eine interpretatorische Zäsur *nach* Variation 20 für »unerläßlich« hält,[58] diskutiert Halm mit Blick auf den Vortrag alternative Möglichkeiten, für die der oder die Interpret*in sich aber (bewusst) entscheiden müsse:

> Man könnte z. B., mit gutem Grund, vor der 20. Variation etwas länger innehalten, so daß sie einen neuen Anfang gäbe; nach der oben aufgestellten Gruppierung wäre aber nur eine kleine Luftpause vor ihr zu machen, so daß dann unvorhergesehen, ohne Gewalt, das fremde Wesen sich geisterhaft eindrängt und plötzlich da ist.[59]

Gemeinsamkeiten lassen sich trotz divergierender Binnengliederungen auch darin erkennen, dass die mittleren Variationen gegenüber der als einheitlicher und prozesshaft etwa im Sinne des Steigerungsprinzips aufgefassten Anfangsgruppe der Variationen 1 bis 10 und dem Finalcharakter der Schlussgruppe mit Genuswechsel und Schlussfuge als besonders kontrastierend und abwechslungsreich in Faktur und Charakter beschrieben werden: Porter betont den »increasingly diverse character of the variations within the second and third groups« (Variationen 11–23),[60] Uhde bezeichnet die Variationen 11 bis 20 als »Gruppe der

55 James Martin schlägt zwei überlappende, komplementäre makroformale Gliederungen vor: Während er die erste vorrangig von Charakter (»mood«) und Tempogestaltung des Werkes als Ganzes herleitet, bezieht sich die zweite Variante auf die Beziehungen zwischen Thema und Variationen (vgl. Martin 1997, 10–13).

56 Vgl. Halm 1927, 294 f. Uhde und Martin Zenck sehen ebenfalls in den letzten drei Variationen eine eigenständige Schlussgruppe, vgl. Uhde 1980, 556 und Zenck 1985, 90 f.

57 Halm 1927, 197, Geiringer 1964, 498, Porter 1970, 296 und Münster 1982, 174. Martin (1997, 10) betrachtet das Variationenpaar 16 und 17 in seiner ersten makroformalen Gliederung als Klimax des zweiten Teils.

58 Vgl. Brendel 2005, 60. Schnabel (1924, 31) empfiehlt hier eine längere Fermate (neun Viertel) sowie eine kürzere Luftpause von drei Vierteln (ohne Pedal). Siehe auch Martin (1997, 10) nach seiner ersten makroformalen Gliederung: »Variation 20 has a profound and peculiar effect plus a sense of closure, demanding a considerable break between itself and Variation 21.«

59 Halm 1927, 302.

60 Porter 1970, 299.

Kontraste«,[61] und Kinderman spricht mit Bezug auf die mittleren Variationen 11 bis 24 von einer »logic of dissociation«, wobei Variation 21 »the increasingly drastic contrasts between successive variations […] even within the internal structure of a single piece« verkörpere.[62] Auch Janz sieht in den mittleren Variationen zwischen den Minore-Einschnitten von Variationen 9 und 29 eine »Dramaturgie des Kontrasts« wirken, »eine scheinbar zufällige Aneinanderreihung von Ideen, Charakteren und Affekten.«[63] Jenseits der hier vorgestellten Gruppierungen und formgliedernden Zäsuren spielen in allen Analysen auch Querverbindungen oder Vernetzungen zwischen nicht-aufeinanderfolgenden Variationen eine zentrale Rolle, diese können aufgrund der Vielfältigkeit der jeweils beschriebenen (melodisch-motivischen, harmonischen, auf das Tempo, Metrum, die Faktur und den Charakter bezogenen) Beziehungen hier aber nicht im Einzelnen erörtert werden.

Einige der analytischen Hauptkriterien der makroformalen Gliederung möchte ich exemplarisch herausgreifen: Halm, der Variation 10 eine detaillierte Einzelanalyse vor allem hinsichtlich ihres melodisch-motivischen Bezugs zu den Sequenztakten des Themas widmet,[64] sieht in Variation 11 insofern einen Neubeginn nach dem »formbildenden Abschluss einer größeren Gruppe« durch die 10. Variation, als sie dem Thema näherstehe als alle vorausgehenden Variationen (bis auf die in dieser Hinsicht verwandte Variation 9) und in konsequenter motivischer Einheitlichkeit dem Anfangsmotiv des Themas unterstellt sei.[65] Analytisches Hauptkriterium für die formgliedernde Zäsur ist also hier noch ganz im Geiste des 19. Jahrhunderts die motivische Nähe bzw. Entfernung zum Thema. Die weitere Gruppierung bei Halm ist verhältnismäßig kleingliedrig und orientiert sich u. a. an Paarbildungen wie bei Variationen 11 und 12 (hier insbesondere mit Blick auf die periodische Ordnung), 16 und 17 sowie 26 und 27. In Bezug auf den Vortrag sieht Halm von der 11. zur 12. Variation einen unmittelbaren Anschluss vor, vor der 13. Variation jedoch eine längere, auf vier Viertel ausgedehnte Pause.[66] Halm betont außerdem besonders die Rolle von Querverbindungen, vor allem wieder in Bezug auf die jeweilige Nähe und Ferne zum Thema, deren Hin und Her er auch als formalen Rhythmus der Variationenform betrachtet (siehe 4.2).[67]

Die hier berücksichtigen Analysen nach 1960, insbesondere die englischsprachigen, sind insgesamt durch eine gegenüber den älteren Texten stärkere Verwissenschaftlichung oder ›Akademisierung‹ musikalischer Analyse gekennzeichnet,[68] die sich u. a. darin äußert, dass nun explizit auf frühere Analysen kritisch Bezug genommen wird sowie analytische Kriterien und Methoden stärker offengelegt und argumentativ begründet werden. Um das Problem der Makroform des Zyklus entsteht dabei ein regelrechter analytischer Diskurs.[69]

61 Uhde 1980, 554.

62 Kinderman 1989, 100 und 103.

63 Janz 2014, 338.

64 Vgl. Halm 1927, 274–282.

65 Vgl. ebd., 282.

66 Vgl. ebd., 291.

67 Vgl. ebd., 198 und 299–302.

68 Dies entspricht auch der generellen Tendenz der nordamerikanischen *Music Theory* in der Nachkriegszeit zur Verwissenschaftlichung im Zuge der akademischen Institutionalisierung des Faches.

69 So stellt Porter 1970 eine explizite Auseinandersetzung mit Geiringer 1964 und Porter 1991 mit Kinderman 1989 dar. Münster 1982 diskutiert umfassend die analytische Literatur insbesondere zur Frage der Gesamtform.

Porter, der sich in seinem älteren Beitrag (1970) kritisch mit der spiegelsymmetrischen Gliederung von Geiringer auseinandersetzt (siehe unten), begründet seine formale Gliederung mithilfe von »natural climaxes« in den Variationen 10, 16–17, 23 und 28. Diese Variationen, die jeweils die Schlussvariationen seiner Formteile bilden, haben laut Porter »an inevitably climactic and conclusive quality«, und er bezieht dies auch direkt auf die interpretatorische Gestaltung des Zyklus: »they are variations after which a moment's pause seems both natural and necessary.«[70] Aus diskursanalytischer Sicht auffallend ist die teilweise intuitive analytische Vorgehensweise Porters, die sich in einer generellen, aber relativ unspezifischen Weise an Hörwahrnehmung und Interpretation orientiert.[71] Ausgehend von der Gruppierung der Gesamtform anhand von *natural climaxes* nimmt Porter drei Grundprinzipien in der Struktur an, die seine analytischen Hauptkriterien für die Gliederung bilden: (1) »ever increasing momentum«, (2) »parallelism« und (3) »concentric symmetry«.[72] Das *increasing momentum* bezieht sich einerseits auf die Temposteigerung innerhalb von Gruppen (etwa in den Variationen 1 bis 10 und 24 bis 28) und damit einhergehend auf die dramaturgische Hinführung zu einer Klimax, andererseits in einem makroformalen, strukturellen Sinn auf die zunehmende Verkürzung der Gruppen als »structural counterpart« zur Temposteigerung.[73] Anknüpfend an Geiringer sieht Porter Parallelen oder Querverbindungen hinsichtlich Tempo und Charakter zwischen einzelnen Gruppen und Variationen, vor allem zwischen der zweiten und dritten Gruppe (also den Variationen 11 bis 17 und 18 bis 23).[74] Mit *concentric symmetry* bezeichnet Porter, hier ebenfalls anknüpfend an Geiringer, vor allem die rahmende Funktion von in Tempo und Charakter einander ähnlichen Variationen um eine kontrastierende: etwa die in der dritten Gruppe zentrale Variation 14, die von den ›Scherzo‹-Variationen 13 und 15 umrahmt wird.[75] Auch wenn Porter in seiner Analyse der Makroform vereinzelt Bezüge zur interpretatorischen Gestaltung der Gesamtform herstellt, geht er doch grundsätzlich von einer werk- und textzentrierten Perspektive aus, nach der Interpretation die im ›Werk als Text‹ bereits vorhandenen Strukturen bloß noch offenzulegen braucht: »I believe that the relationships I have pointed out are ones which are clearly inherent in the work itself and which inevitably emerge in a performance.«[76]

Geiringer und Münster fasse ich aufgrund der epistemologischen Nähe ihrer analytischen Ansätze kurz gemeinsam zusammen: Beide gehen von einer stark strukturalistisch geprägten Sicht auf die Gesamtform des Werkes aus, d. h. wahrnehmungs- oder perfor-

70 Porter 1970, 296; siehe auch Porter 1991, 295.

71 So fällt insbesondere in Porters Argumentation gegen Geiringers strukturalistisch geprägte Analyse mehrfach der Ausdruck »more natural«; beispielsweise widerspreche Geiringers Gruppierung »the more natural divisions of the set« und basiere »on criteria which are more easily perceived by the eye than by the ear.« (Porter 1970, 296 f., hier 297)

72 Porter 1970, 299–301.

73 Vgl. ebd., 299. Mit Blick auf die Temposteigerung innerhalb von Gruppen bezieht sich Porter in einer Fußnote explizit auf die kontinuierliche Temposteigerung Eduard Steuermanns in den Variationen 1 bis 10 (ebd., 298, Anm. 9). Auf welche Aufnahme er sich konkret bezieht, ist nicht ersichtlich.

74 Vgl. ebd., 299. So beginnen beide Gruppen mit einer langsamen Variation (Nr. 18) bzw. einem Variationenpaar (Nr. 11–12), gefolgt von einer stark kontrastierenden, sehr schnellen Variation (Nr. 13 bzw. 19), einer »slow, mystical, highly contrapuntal variation« (Nr. 14 bzw. 20) sowie einer »concluding group of three variations of ever-mounting excitement« (Nr. 15–17 bzw. 21–23).

75 Vgl. ebd., 300.

76 Ebd., 301.

manceorientierte Perspektiven spielen praktisch keine Rolle. Zugleich ästhetische Prämisse und Ziel der makroformalen Analyse bei beiden Autoren ist es, eine »logical and homogeneous structure« bzw. »structural cohesion« (Geiringer)[77] respektive eine »zusammenhängende Struktur« im Sinne einer (formalen) »Einheit des Werkes«, eines »organischen Ganzen« nachzuweisen (Münster).[78] Geiringer analysiert eine spiegelsymmetrische Gesamtform, die der »mirror-like relationship« der beiden Themenhälften entspricht und so den »microcosm« des Themas auch im »macrocosm« der Gesamtform widerspiegele,[79] wobei das Variationenpaar 16 und 17 im Zentrum dieser Spiegelsymmetrie steht (und im Widerspruch zu ihrer von Geiringer konstatierten engen musikalischen Zusammengehörigkeit auf zwei Gruppen aufgeteilt wird). Geiringers Hauptkriterium der Gliederung bzw. Gruppenbildung sind also angenommene spiegelsymmetrische Strukturbeziehungen zwischen Vierergruppen, die um ein dem zweiteiligen Thema entsprechendes »center of the work« (Variationen 16 und 17) angeordnet sind.[80] Münsters Analyse bzw. »systematische Behandlung« der »makroskopischen Gliederung«,[81] die explizit dem Organismus-Modell verpflichtet ist, entfernt sich noch stärker von der wahrnehmbaren Oberfläche und interpretatorischen Gestaltung der Gesamtform: Besonders problematisch erscheint seine Rechnung, für die Fuge (Variation 32) fünf Variationen als »Äquivalente« anzunehmen, damit seine Einteilung in vier Gruppen à neun Variationen (Variation 1 betrachtet er separat als Einleitung) zahlenmäßig ›aufgeht‹.[82] Münster zählt hier Variationen als Umfangs-Einheit, d. h. die individuelle Dauer und die zeitlichen Proportionen einzelner Variationen oder Gruppen spielen keine Rolle, sodass sich die Argumentation nicht direkt auf den realen musikalischen Zeitverlauf beziehen lässt und entsprechend abstrakt ist.[83]

Uhdes Analyse von 1976 entspricht hingegen einem gänzlich anderen analytischen Paradigma: Hier wird einerseits eine ästhetische Prägung durch die Kritische Theorie deutlich, insofern die ›Diabelli-Variationen‹ auch auf ihren kritischen bzw. utopischen Gehalt (sowie auf ihr Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem) hin befragt werden, andererseits stellt Uhdes Analyse eine Ausnahme innerhalb des Textkorpus hinsichtlich der expliziten Orientierung an der spezifischen Klanglichkeit des Klaviersatzes der ›Diabelli-Variationen‹ dar, denn Uhde arbeitet die individuelle Klangcharakteristik der einzelnen Variationen detailliert heraus und bettet diese in den Kontext von Beethovens Spätstil ein.[84] Auch die Gliederung der Gesamtform orientiert sich an analytischen Kriterien, die auf den musikalischen Zeitverlauf und damit auf die wahrnehmbare, klingende Oberfläche bezogen sind, nämlich an sogenannten »Zeitcharakteren«: Uhde unterscheidet Zeitcharaktere des Anfangs, der Mitte und des Endes, diese sind auf unterschiedliche mikro- und makroformale Maßstäbe beziehbar und setzen eine ›dramatische‹ Prozesshaf-

77 Geiringer 1964, 496 f.

78 Münster 1982, 165 f., 176 und 200.

79 Geiringer 1964, 498.

80 Vgl. die zusammenfassende Tabelle in ebd., 503.

81 Münster 1982, 165.

82 Ebd., 167 f. und 172.

83 Abgesehen davon, dass die Fuge als für sich stehende Einzelvariation wohl kaum als ein ›Äquivalent‹ zu mehreren Variationen wahrgenommen wird. Zur Kritik an Münster siehe auch Kinderman 1989, 109 f.

84 Vgl. Uhde 1976, 39: »Was sich uns zuerst mitteilt, ist der Klang. Er provozierte schon immer den Widerstand des Hörers, auch heute noch. Das heute etablierte Hören bewundert Alles an Beethoven, aber den Klang am wenigsten.« Siehe auch die klanglich-charakterisierenden Überschriften in Uhde 1980, 554 f.

tigkeit des Formverlaufs voraus wie in klassischen Sonaten und Sinfonien.[85] Seine Zeitcharaktere lassen sich somit mit grundlegenden zeitlichen bzw. formalen Funktionen vergleichen, wie sie auch von Kofi Agawu und William E. Caplin vor allem für den klassischen Stil formuliert wurden.[86] Uhde bezeichnet beispielsweise Variationen 10 und 20 als einander gegenüberstehende »Finalcharaktere«, die jeweils einen ersten bzw. zweiten Satz einer Art »Variationssymphonie« abschließen.[87] Prozesshafte Züge sieht Uhde besonders in seinem ersten, dritten und vierten Teil; die Analogie zu prozessorientierten klassischen Formen erscheint Uhde jedoch selbst als teilweise problematisch, so spricht er auch von »spiralartigen Kreisen […], die die Variationen in engeren oder weiteren Bahnen um das Thema ziehen« in Bezug auf die Gesamtform.[88]

Kindermans Studie geht neben Uhdes Texten unter den modernen analytischen Texten, die eine explizite und vollständige makroformale Gliederung enthalten, am Konkretesten auch auf unterschiedliche interpretatorische Gesichtspunkte ein, und zwar auch die Gesamtgestaltung des Zyklus betreffend. Dabei fällt auf, dass Kinderman klangliche Kontinuitäten zwischen aufeinanderfolgenden Variationen besonders hervorhebt, etwa zwischen Variationen 2 und 3, 12 und 13 sowie 19 und 20 (in Bezug auf melodisch-harmonische Anschlusstöne, Akkordlage und Register), und daher auch grundsätzlich für einen engen, nicht zu sehr von Pausen unterbrochenen Anschluss zwischen einzelnen Variationen in der Interpretation des Zyklus plädiert.[89] Diese einer kontinuierlichen Gesamtgestaltung verpflichtete Herangehensweise zeigte sich auch deutlich in einer Live-Performance von Kinderman im Rahmen eines Workshops des PETAL-Forschungsprojekts, der am 11.3.2020 an der Kunstuniversität Graz stattfand.[90] Auch in seiner Studioaufnahme von 1994 nimmt Kinderman beispielsweise so gut wie keine merkliche Zäsur nach Variation 20 vor, auch wenn er in seiner Analyse eine »drastic juxtaposition« zwischen Variationen 20 und 21 konstatiert,[91] somit scheint – zumindest in diesen konkreten interpretatorischen Realisierungen – die Kontinuität des Ganzen gegenüber dem Diskontinuierlichen im Einzelnen einen Vorrang zu haben. Kinderman steht mit dieser Deutung nicht alleine da, schon Lenz plädiert für eine Kontinuität des Vortrags mit Blick auf die ästhetische Einheit:

> Die Theile eines solchen Beethovenschen Ganzen haben, ohne daß auch nur eine Taktpause, eine Nummer von der anderen trenne, auf einander zu folgen, wie Motiv, Gegenmotiv, Rückkehr eines und desselben Satzes in der Sonatenform.[92]

85 Vgl. Uhde 1976, 50–53.

86 Vgl. Agawu 1991, 51–79 und Caplin 2010.

87 Vgl. Uhde 1976, 50 f.

88 Ebd., 51.

89 Vgl. Kinderman 1989, 85 f., 96 und 101.

90 William Kindermans Live-Performance vom 11.3.2020 ist abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=4vquJ_pHV7c.

91 Vgl. Kinderman 1989, 104. Nach Auskunft des Interpreten sind die Übergänge zwischen den Variationen in dieser Studioaufnahme nicht geschnitten, d. h. die Dauern der Zäsuren bzw. Pausen entsprechen hier der Intention bzw. Klangvorstellung des Interpreten, vgl. den Beitrag von Kinderman in dieser Ausgabe. Die Aufnahme ist abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=mlR89BMvQT0.

92 Lenz 1860, 134.

Bülow erscheint es ebenfalls »für Erreichung einer künstlerischen Wirkung im Vortrag dieses Werkes gerathen […], die einzelnen Variationen gruppenweise aneinander zu reihen, so dass der Zuhörer das Nachzählen der ›drei und dreissig‹ Nummern vergißt.«[93]

Insgesamt auffallend ist, dass ein großer Teil der moderneren Autoren seit Halm von einer absichtsvoll und minutiös geplanten, beziehungsreichen und in sich schlüssigen bzw. geschlossenen makroformalen Gestaltung des Zyklus ausgeht, die über eine bloße Reihung oder Sammlung von Charakterstücken oder Bagatellen hinausgeht: Dahinter steht entweder implizit oder explizit die ästhetische Prämisse, dass die musikalische (Makro-)Form in den ›Diabelli-Variationen‹ ein übergeordnetes Ganzes, also eine das Einzelstück integrierende ästhetische Einheit bildet.[94] Die Möglichkeit einer maßgeblich von einer individuellen Aufführung abhängigen sowie fragmentarischen und ›offenen‹ Gesamtform des Zyklus, etwa im Sinne der zeitgenössischen frühromantischen Ästhetik, wird hingegen weniger in Betracht gezogen, außer explizit bei Boucourechliev und Uhde sowie in einigen jüngeren Texten (in Ansätzen bei Martin, außerdem bei Picht und Janz). So schreibt Uhde zu seiner makroformalen Gliederung der Variationen in eine viersätzige ›Variationssymphonie‹ mit Blick auf die Interpretation: »Ein allgemeiner Consensus wird darüber kaum möglich sein, denn das Werk läßt der Interpretation einen so großen Spielraum, daß auch andere Ordnungen möglich erscheinen. Beethovens eigene Konzeption bleibt ein Geheimnis. Und dies Geheimnis ist ein Bestandteil des Werkes.«[95] Boucourechliev weist ähnlich wie Uhde auf eine nicht-lineare, gleichsam ›zirkuläre‹ Formgestaltung des Zyklus hin, die einer antihierarchischen Formkonzeption entspricht:

> Trente-trois constellations de l'imagination dont aucune ne peut être dite plus ou moins ressemblante, plus ou moins proche d'un ›modèle‹, initial, on pourrait les penser non en ligne droite, à la suite les unes des autres, mais comme en un cercle de métamorphoses, sans commencement ni fin, ou, mieux encore, comme une galaxie où chaque étoile, de même ›grandeur‹, est équidistante de toutes les autres.[96]

Auch Picht thematisiert die Offenheit und Multiperspektivität der ›Diabelli-Variationen‹ mit Blick auf das Problem der ästhetischen Einheit,[97] und Janz spricht von einem »mehrdimensionalen Zeitraum«, der hier anstelle der Dominanz einer teleologischen, linearen

93 Bülow 1892, 170.

94 Vgl. etwa Halm 1927, 176 f.

95 Uhde 1980, 556.

96 Boucourechliev 1963, 113 (»33 Konstellationen der Vorstellungskraft, von denen keine als mehr oder weniger ähnlich, als näher oder ferner zu einem ursprünglichen ›Modell‹ bezeichnet werden kann, man könnte sie nicht als geradlinig verlaufend denken, eine der anderen folgend, sondern wie in einem Kreis von Metamorphosen, ohne Anfang und Ende, oder, vielmehr, wie eine Galaxie, in der jeder Stern, von gleicher ›Größe‹, gleich weit entfernt zu allen anderen ist.«, Übersetzung d. Verf.). Diese Formauffassung erinnert stark an Adornos Modell einer antihierarchischen Form (in neuer Musik), in der alles gleichermaßen essentiell und entsprechend »gleich nah zum Mittelpunkt« ist (vgl. Adorno 2003, 156 und 228). Darüber hinaus verwendet Boucourechliev hier das Bild einer Konstellation äquidistanter Sterne, das bei Walter Benjamin und insbesondere Adorno ebenfalls eine zentrale Metapher für ein antihierarchisches Denkmodell ist. Adorno und Boucourechliev gehen zudem beide von der neuen Musik ihrer Zeit aus, so stellt Boucourechliev explizit einen Bezug zwischen den ›Diabelli-Variationen‹ und dem »l'esprit de la musique sérielle« her (ebd., 117 sowie Boucourechliev 1984, 143 f.).

97 Vgl. Picht 2011, 22–24.

Prozesshaftigkeit und Gerichtetheit des »Zeitpfeils« trete.[98] Eine herausgehobene Rolle spielt hierbei die letzte Variation im *Tempo di Menuetto moderato*, deren Verhältnis zum Thema und besonderer Schlusscharakter (sowie intertextueller Bezug zu op. 111) schon in älteren Texten intensiv diskutiert wird, sowie damit einhergehend die harmonisch bemerkenswerte Überleitung zwischen der Fuge und dem Menuett. Wie oben bereits angesprochen, ist hier etwa von Transformation, Transfiguration oder auch Transzendenz die Rede.[99]

4. Exkurs: Analytische Paradigmen bei Marx und Halm

In diesem Abschnitt werden zwei ältere relativ ausführliche Analysen der ›Diabelli-Variationen‹ mit Blick auf die jeweiligen analytischen Paradigmen, also die Prämissen, Perspektiven und Methoden der musikalischen Analyse auch mit Bezug zur Interpretation, einer gesonderten Betrachtung unterzogen. Dieses vergleichende *close reading* soll einen exemplarischen Einblick in zwei wichtige Stationen der analytischen Diskursgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹ und zugleich Aufschluss über das implizite und explizite Verhältnis von Analyse und Interpretation in analytischen Texten des mittleren 19. sowie frühen 20. Jahrhunderts geben.

4.1 Marx: Die »Energie des Blicks«

Marx' analytische Äußerungen zu den ›Diabelli-Variationen‹ stehen vorrangig im Kontext seiner mehrbändigen Kompositionslehre und zwar in den Abschnitten zur Gattung bzw. Form Variation im ›angewandten‹ dritten Teil seiner Kompositionslehre sowie ergänzend im dazugehörigen Anhang, der in der 3. Auflage von 1857 als »Beethoven's Muster-Variation« betitelt ist.[100] Hieran wird bereits ersichtlich, dass Marx die ›Diabelli-Variationen‹ trotz ihrer teils erratischen Qualitäten als ein ästhetisches Vorbild oder Modell in der Variationenform für sogenannte »Jünger«, also angehende Komponist*innen betrachtet,[101] wobei er auch Kunstfreunde, ausübende Künstler und insbesondere Dirigenten oder Lehrer grundsätzlich als Adressat*innen seiner auf »künstlerische Erkenntnis« und »tiefes Eindringen in die Kunst und ihre Werke« zielenden Kompositionslehre miteinbezieht.[102] Marx analysiert die ›Diabelli-Variationen‹ also entsprechend der kompositionsdidaktischen Funktion seines Lehrbuchs aus der Perspektive des Kompositionslehrers mit einem Fokus auf kompositionstechnische Eigenschaften, wobei die motivischen Bezüge der einzelnen

98 Vgl. Janz 2014, 334. Martins Vorschlag zweier alternativer bzw. komplementärer makroformaler Gliederungen weist ebenfalls in Richtung einer prinzipiellen Offenheit der Formauffassung des Zyklus, vgl. Martin 1997, bes. 13.

99 Etwa (sinngemäß) bei Tovey 1972, 133, Halm 1927, 301 f., Geiringer 1964, 497, Porter 1970, 298, Uhde 1976, 45 f., Kinderman 1989, 125, Picht 2011, 22 f. und Janz 2014, 340 f. Münster (1982, 172 f.) betrachtet Variation 33 hingegen nicht als ein »Pendant« zum Thema.

100 Marx 1857, 53–93 und 563–570. Die geringfügigen Abweichungen zur 1. Auflage von 1845 sind in den betreffenden Kapiteln vor allem stilistischer Art (vgl. Marx 1845, 51–90 und 539–546).

101 Vgl. Marx 1857, 563 f. und 569 f. So bezeichnet Marx (ebd., 563) die ›Diabelli-Variationen‹ auch als »eines der merkwürdigsten und lehrreichsten Erzeugnisse«, »dessen wohlüberlegtes Studium jedem Strebenden zur Pflicht gemacht wird.«

102 Vgl. Marx 1846, 3 (Einleitung).

Variationen zum Thema und untereinander im Mittelpunkt stehen. Aus meta-analytischer und diskurshistorischer Sicht bemerkenswert ist an seiner analytischen Perspektive und Methodik allerdings die anthropomorphisierende Sprache, die er verwendet: Zunächst nicht weiter ungewöhnlich erscheint das analytische Verfahren der Reduktion auf Grundmotive bzw. »Keime«,[103] Marx verbindet dieses Verfahren aber mit der »Energie des Blicks […], mit der der Meister seine Motive findet […]: Jeder Punkt, auf den er hinschaut, wird ihm lebendig, Gestalt, Erzeuger neuer Gestalten.«[104] Und auch in seiner Beethoven-Biographie von 1859 schreibt Marx über die ›Diabelli-Variationen‹: »Aber es ist das Werk eines Künstlers, eines Mannes, der überall, wohin sein Auge blickt, Leben schaut und Leben weckt.«[105] Diese anthropomorphisierende Blick-Metaphorik findet sich dann auch in den einzelnen analytischen Beschreibungen der Variationen und ihrer motivischen Beziehungen zum Thema sowie untereinander wieder, in denen Marx die analytischen »Wahrnehmungen« bzw. Erkenntnisse Beethovens und deren kompositorische Konsequenzen nachzuvollziehen sucht, etwa in Bezug auf das Festhalten des Anfangsakkords im Thema in der rechten Hand, das Marx insbesondere in den Variationen 1, 2, 8, 10, 13, 14, 19, 25, 26 und 27 wiederfindet.[106] Marx analysiert die ›Diabelli-Variationen‹ also gleichsam aus der Perspektive des analytischen und kompositorischen Blicks Beethovens, in den er sich hineinversetzt, und für angehende Komponist*innen. Analyse wird hier somit als Voraussetzung und zugleich wesentlicher Bestandteil kompositorischen Handwerks aufgefasst, und dementsprechend sind Kompositionslehre und Analyse noch nicht als eigenständige Bereiche voneinander geschieden. In Marx' dem Vortrag Beethoven'scher Klavierwerke gewidmeten Anhang zu seiner Beethoven-Monographie von 1859 macht er zudem deutlich, dass er die genaue Analyse oder ›Zergliederung‹ eines musikalischen Kunstwerks auch als notwendige Voraussetzung für dessen Vortrag ansieht:

> Ist eine allgemeine Anschauung vom Werke gewonnen, so muß nun tiefer und sorgfältiger in dessen Inhalt, in den Inhalt und die Bedeutung der einzelnen Partien eingedrungen werden, stets mit Rücksicht auf den Sinn derselben im Zusammenhang des Ganzen. Dieser zweiten Aufgabe kommt Kenntnis der Kunstformen […] ungemein zu statten. Sie hilft, den Inhalt in seine natürlichen Glieder auseinander zu legen und mit größerer Bestimmtheit jedes dieser Glieder abgesondert anzuschauen.[107]

Dabei ist Marx kein Verfechter einer buchstäblichen ›Texttreue‹, sondern reflektiert die Unvollständigkeit (bzw. Unterbestimmtheit) der musikalischen Schrift mit Blick auf den Vortrag: »[S]o müssen wir […] zuletzt eignes Gefühl, eignes Nachdenken zu Rathe ziehn, um die Unvollständigkeiten in der Schrift zu ergänzen, – oder wir müssen überhaupt darauf verzichten, daß ein Werk durch uns lebendig werde.«[108]

103 Marx 1857, 569.

104 Ebd., 565.

105 Marx 1859, 293.

106 Vgl. Marx 1857, 565–568 sowie Marx 1859, 293 f.

107 Marx 1859, Anhang, XXIX.

108 Ebd., Anhang, XLI. Siehe zu Marx' Vortragslehren weiterführend Zirwes 2019.

4.2 Halm: Phänomenologie der Form

Halms Analyse, die früheste und bis heute eine der ausführlichsten und vielseitigsten Analysen der ›Diabelli-Variationen‹, die eine explizite und vollständige Gliederung der Gesamtform des Zyklus enthält, erweckt gegenüber den Texten aus dem 19. Jahrhundert durch ihren sachlichen, überwiegend deskriptiven Sprachstil und die Reflexion ästhetischer und analytischer Voraussetzungen einen verhältnismäßig ›modernen‹, wissenschaftlichen Eindruck. Analyse ist hier nicht mehr Teil einer Kompositionslehre oder eingebettet in eine Biographie, in der Leben und Werkverständnis hermeneutisch aufeinander bezogen werden, sondern – ähnlich wie auch schon bei Klauwell und Leichtentritt – selbstständiges Mittel zum Verstehen von Werken. Halm positioniert sich dabei dezidiert gegen eine hermeneutische Deutung von Beethovens Werken und interessiert sich in seinem phänomenologisch orientierten Zugang einerseits für die »musikalische Erscheinung« selbst, andererseits für eine Charakteristik Beethovens bzw. von Beethovens Werk im Sinne einer ›musikalischen Physiognomik‹.[109] Im besonderen Fokus steht dabei die musikalische Form, der er grundsätzliche ästhetische und meta-analytische Überlegungen widmet.[110] Seine Formauffassung und sein (form-)analytisches Vokabular sind dabei stark energetisch geprägt:

> Erkennen wir aber die Form als den überlegenen musikalischen Willen, als den Trieb der Musik zu der großen und als großer notwendigen Erscheinung, als die eigentlichste Schöpferlust und -Kraft der Musik: so werden wir erst begreifen, daß und wie Beethoven ihr seine größte Phantasie-Kraft gewidmet hat.[111]

So spricht Halm in seiner Analyse der ›Diabelli-Variationen‹ mit Blick auf die Gesamtform auch von »zur Form wirkenden Kräften« oder »Formwerdung« etwa mit Blick auf den »Rhythmus im Wechsel von Nähe und Ferne des Harmonischen« in Bezug zum Thema.[112] Der Bezug auf das bzw. die jeweilige Nähe und Entfernung zum Thema spielt wie bei Marx auch bei Halm eine zentrale Rolle, mit dem Unterschied, dass hier nicht nur in erster Linie (melodisch-)motivische Bezüge im engeren Sinne untersucht werden, sondern eine Vielzahl von analytischen Gesichtspunkten wie etwa die Harmonik. Hierbei berücksichtigt Halm auch explizit interpretatorische Einzelaspekte wie Dynamik und Agogik und legt besonderen Wert auf die Periodik bzw. Phrasenstrukturen der einzelnen Variationen im Vergleich zum Thema und damit einhergehend auf das metrische Gewicht.

Besonders detailliert geht er hierbei auf die erste Variation ein[113] und bezieht sich dabei offensichtlich auf die instruktive Ausgabe Bülows, die in der ersten Variation hinzugefügte Phrasierungsbögen enthält (Bsp. 2).[114] Halms analytischer Fokus liegt hier auf der perio-

109 Vgl. Halm 1927, 64–72, hier 72: »Betrachten wir also nunmehr die eigentlich musikalische Erscheinung, so wollen wir, daß wirklich die Art der Kunst Beethovens ans Licht tritt, werden demnach die bedeutsamsten Züge des künstlerischen Wesens und Tuns zu zeichnen uns bemühen.« (Ebd., 72)

110 Vgl. ebd., 108–141 sowie 142–176 in Bezug auf die Sonatenform.

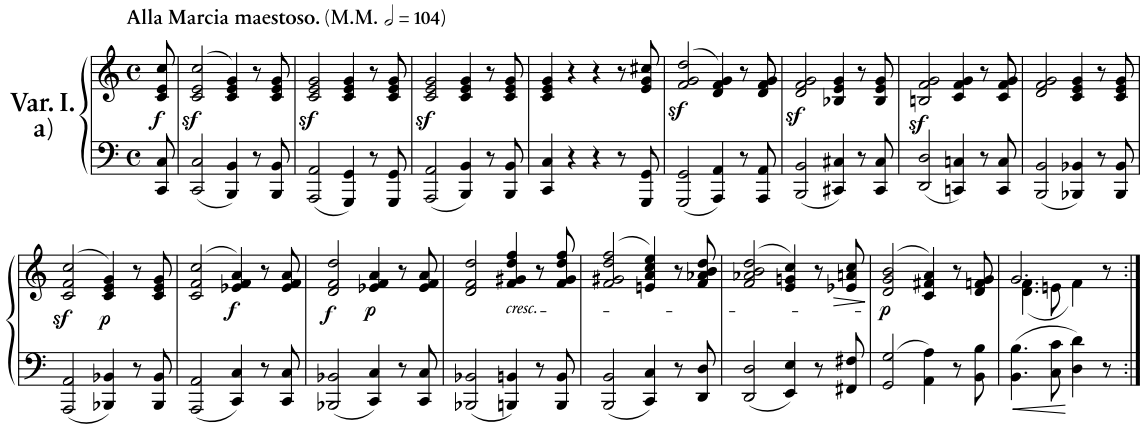
111 Ebd., 119. Siehe hierzu auch Halms zugleich anerkennende und kritische Auseinandersetzung mit Ernst Kurth (ebd., 125–127). Lee Rothfarb (1996, 68) spricht (in Anschluss an Leonard B. Meyer) von einer »›kinetic-syntactic‹ position« Halms.

112 Halm 1927, 192 und 197.

113 Vgl. ebd., 182–187, 189–191 und 263–269.

114 Vgl. ebd., 190 f. In Bülows Ausgabe (1892, 159) ist das dritte Viertel teilweise in beiden Händen oder zumindest in der linken Hand durch einen Phrasierungsbogen an die vorhergehende Halbe angebunden, während Beethoven nur im Schlusstakt des ersten Teils und in den Vorhaltsbildungen in den Takten 26 und 28 Phrasierungsbögen zwischen erstem und zweitem Viertel notiert. Vgl. auch den Beitrag von Jakob Raab in dieser Ausgabe.

disch bzw. metrisch teilweise ambivalenten Stellung des jeweils dritten Viertels aufgrund eines »harmonischen Oszillierens«.[115] Halm diskutiert im Detail, ob das dritte Viertel jeweils eine nachschlagende oder auftaktige Funktion hat und entsprechend an die vorhergehende Halbe angebunden oder von dieser abgesetzt werden soll: Beispielsweise ist in Takt 8.3 der Sekundakkord und damit der harmonische Auftakt zu Takt 9 vorgezogen, sodass die (achttaktigen) Perioden bzw. Zeilen »fluktuieren«, obwohl es sich im Thema um eine starke Zäsur zwischen zwei (achttaktigen) Perioden und damit um die Hauptzäsur des ersten Teils handelt.[116] Die Sequenztakte 9 bis 12 beschreibt er als zwei zweitaktige Perioden, denen eine viertaktige Schluss-Periode folgt. Diese zweitaktigen Perioden sind zudem jeweils durch die kontrastierende Dynamik in ein »Vorbild« und »Nachbild« ausdifferenziert, was durch den Vortrag besonders hervorgehoben werden soll.[117] Während Halm das dritte Viertel im zwölften Takt harmonisch gesehen noch als Auftakt auffasst, versteht er das dritte Viertel in den Takten 13 und 14 jeweils als nur nachschlagend. In den Takten 8 bis 12 sieht er daher einen Widerspruch oder Doppelsinn in der Struktur hinsichtlich des metrischen Gewichts des jeweils dritten Viertels.[118] Auch in Bezug auf den zweiten Teil von Variation 1 liegt sein Fokus auf dem »Oszillieren der Perioden«:[119] Hier hebt er insbesondere das *fis*[1] sowie das folgende *f*[1] als harmonische Vorausnahme in Takt 28 hervor und bezieht dies auch auf expressive Qualitäten des Vortrags:

> Hier also, unmittelbar vor der entschlossen einfachen Schlußzeile, glüht es von Widerspruch und Komplikation; und demzufolge müßte der Vortragende dem simplen Piano [ab T. 27.3] ein hemmendes, wenn auch zart angedeutetes Marcato beimischen, um die Krisis fühlen zu lassen.[120]

Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120 nach der instruktiven Ausgabe von Hans von Bülow (Bülow 1892), Variation 1, T. 1–16

115 Halm 1927, 184.

116 Vgl. ebd., 184 f.

117 Vgl. ebd., 185 f.

118 Vgl. ebd., 190 f.

119 Ebd., 263.

120 Ebd., 268.

In Bezug auf das Verhältnis von Analyse und Interpretation generell ist eine metaanalytische Fragestellung Halms von besonderem Interesse:

> Wenn es nun Beethoven […] in manchen Variationen dem Zuhörer schwer machte, das Thema zu erkennen: wollte er dann, daß dieser nachforsche und nachbohre? Oder wollte er nicht vielmehr, daß man hier eine solche lockere Aneinanderreihung von Bildern wahrnehme? So daß deren tatsächliche enge Verbundenheit mit dem Thema sozusagen seine, des Komponisten, eigene Sache und private Angelegenheit wäre? […] Was der Komponist verhüllt: will er das vom Zuhörer aufgedeckt haben? Oder was für ihn, den Autor, Antrieb und heuristisches Prinzip war: muß das auch den Zuhörer angehen; ist für diesen nicht die Erscheinung selbst da?[121]

Die Antwort Halms folgt in einer vorangestellten Hypothese:

> […] wir hätten jetzt schon Grund genug, jene Frage dahin zu beantworten, daß Beethoven, wie er selbst wußte was er tut, auch von dem Spieler und Zuhörer möchte, daß er an diesem Wissen teilnehme. Auch dürfen wir ihm wohl die Ehre antun, zu glauben, daß er sich an den guten, aktiven, beflissenen und nicht an den bloß leidend genießerischen Zuhörer wendet.[122]

In diesem Sinne fasst Halm ›technische‹ Analyse nicht als etwa Äußerliches auf, sondern sie soll die »Arbeitsweise Beethovens« und damit auch »die Art der Wirkung, die er will«, explizieren,[123] und so zu einem analytisch-informierten (und aktiven) Zuhören sowie Spielen führen. Dabei ist bemerkenswert, dass Halm entsprechend seines phänomenologischen Zugangs auch eine besondere Aufmerksamkeit für die Klang-Sinnlichkeit und Körperlichkeit von Beethovens oft als klanglich spröde, entsinnlicht und vergeistigt charakterisiertem Spätwerk hat: So hebt er in Bezug auf den Vortrag der *Großen Fuge* op. 133 die »Achtung vor der Körperlichkeit, die Liebe zur Erscheinung« besonders hervor.[124]

Marx und Halm gehen beide davon aus, dass eine genaue kompositionstechnische Analyse eine wesentliche Voraussetzung für eine ästhetisch gelungene Interpretation ist – an dieser Prämisse hat sich auch in den moderneren Analysen kaum etwas geändert. Ein alternatives Verständnis aber, dass also Analyse auf eine konkrete Interpretation reagiert bzw. das Verhältnis von Analyse und Interpretation als grundsätzlich reziprok aufgefasst wird, spielt in den von mir untersuchten musikanalytischen Texten im engeren Sinne kaum eine Rolle.[125] Erst ein *performative turn* in der Musikforschung und die Interpretationsforschung selbst haben zu einem allmählichen Verständniswandel hin zu einer idealerweise auch wechselseitigen Beziehung von Analyse und Interpretation maßgeblich beigetragen.[126] Im Schlussteil soll daher exemplarisch einer konkreten interpretatorischen Gestaltung der Gesamtform das ›Wort‹ gegeben werden.

121 Ebd., 180 f.

122 Ebd., 182.

123 Ebd., 198 f.

124 Ebd., 257.

125 Bengtson 2005 bildet hier zwar eine Ausnahme innerhalb des Textkorpus, aber seine vergleichende Interpretationsanalyse tangiert kaum Fragen der interpretatorischen Gestaltung der Makroform des Zyklus, sondern konzentriert sich auf einzelne Variationen (Variationen 14, 20 und 26 sowie auf den Übergang zwischen Variationen 32 und 33 und die Binnengestaltung von Variation 33).

126 Vgl. etwa Cook 1999.

5. Interpretatorische Gestaltung der Gesamtform bei Piotr Anderszewski

Konkrete Bezüge zur Interpretation sind in dem untersuchten Textkorpus relativ selten, in der Regel bloß punktuell, etwa bezogen auf interpretatorische Einzelaspekte wie bei Halm, und meist sehr allgemein gehalten. Mit Blick auf die interpretatorische Gestaltung der Gesamtform geht es hierbei vorrangig um die Frage, ob Variationen in unmittelbarem Anschluss aufeinander folgen oder durch eine merkliche Zäsur voneinander abgehoben werden sollen, während Fragen der konkreten Tempogestaltung eine eher untergeordnete oder nur in Bezug auf Einzelvariationen eine Rolle spielen. Einige der vorwiegend diskutierten Möglichkeiten von Zäsurbildungen wurden bereits in Zusammenhang mit der analytischen Gliederung der Makroform vorgestellt (siehe 3.). Mit einem besonderen Fokus auf Übergänge und formgliedernde Zäsuren habe ich exemplarisch eine Filmaufnahme mit Piotr Anderszewski (2000) untersucht,[127] in der die Gestaltung der Übergänge bzw. Zäsuren zwischen den einzelnen Variationen aufgrund des verwendeten Mediums einen zumindest relativ hohen ›Authentizitätsgrad‹ aufweist, auch wenn hier die filmische Inszenierung durch den Regisseur Bruno Monsaingeon eine eigenständige künstlerisch-visuelle Ebene bildet und nicht bloß eine Live-Aufnahme dokumentiert; so spielt etwa der kinematographische Blick auf Gestik und Mimik des Pianisten eine wesentliche dramaturgische Rolle.[128] Der Eindruck einer kontinuierlichen Live-Performance ist durch das intermediale Format somit zwar bloß virtuell bzw. hochgradig artifiziell, dennoch lässt sich hieraus eher als aus Tonaufnahmen, die zumeist aus Einzeltracks bestehen, ein ästhetisches Konzept für die interpretatorische und dramaturgische Gestaltung der Gesamtform ableiten, für das der Pianist und der Regisseur gemeinsam verantwortlich sind. Daher ist diese Aufnahme ein besonders geeignetes Vergleichsobjekt zu den diskutierten analytischen makroformalen Gliederungen für eine interpretatorische Gestaltung der Gesamtform.

In Tabelle 4 sind enge Anschlüsse und hörbare Zäsuren in dieser Aufnahme dargestellt:[129] Anderszewski macht keine auffallende formgliedernde Zäsur nach Variation 10, die in der analytischen Literatur zumeist als Schluss des ersten größeren Formteils betrachtet wird, lässt allerdings den Schlussakkord fast drei Sekunden lang ausklingen.[130] Besonders signifikante Zäsuren treten dagegen nach den langsamen Variationen 14 (*Grave e maestoso*), 20 (*Andante*), 24 (*Andante*) und 31 (*Largo, molto espressivo*) sowie 32 (Überleitung *Poco adagio*) auf (Videobsp. 1–4), wobei die Zäsur nach Variation 20 von knapp 17 Sekunden Dauer mit Abstand die markanteste im ganzen Zyklus ist. Die zweitlängste Zäsur nach der *Fughetta* (Variation 24) inszeniert Anderszewski dadurch besonders, dass er den mit einer zusätzlichen Fermate bezeichneten Schlusston e^1 in der Mittelstimme mittels des vorhergehenden Quartvorhalts deutlich hörbar hinauszögert. Die *Fughetta* gehört zudem neben den Variationen 20 und 33 zu den einzigen drei Variationen, bei denen Beethoven eine Pedalisierung des Schlussklangs notiert. Weitere Zäsuren sind nach den Variationen 8 und 18 sowie 28

127 Anderszewski 2000; der Film enthält auch eine gut 20-minütige Dokumentation.

128 Siehe auch den kurzen Booklet-Text von Monsaingeon zu weiterführenden Informationen zur komplexen Aufnahmetechnik; die »illusion of a continuous performance« war ein Ziel des mehrschichtigen Aufnahmeverfahrens (Anderszewski 2000, 6 f.).

129 Als kurze Zäsuren habe ich Unterbrechungen gezählt, die unter drei Sekunden dauern, aber als Zäsur deutlich wahrnehmbar sind; die Dauern wurden mit *Sonic Visualiser* gemessen.

130 Meines Erachtens befindet sich hier allerdings auch ein wahrnehmbarer Schnitt in der Tonaufnahme.

und 30 hörbar. Anderszewski spielt außerdem auffallend enge Anschlüsse zwischen Variationen, die in der analytischen Literatur gemeinhin nicht als Variationenpaare im engeren Sinne gelten: nämlich zwischen Variationen 7 und 8, 12 und 13, 15 und 16, 27 und 28 sowie insbesondere zwischen 19 und 20; hier fällt die linke Hand mit dem Anfangston der 20. Variation der noch ausklingenden rechten Hand geradezu ins Wort.

Variation	**enger Anschluss**	**Zäsur**	**notierte Pause, Fermate/Pedal**
Thema–Var. 1		kurz	1/4
Var. 1–2		kurz	keine
Var. 2–3	ja		keine
Var. 3–4		kurz	1/8
Var. 4–5	ja		1/4
Var. 5–6		kurz (knapp 2,5 sec.)	1/4
Var. 6–7	ja		keine
Var. 7–8	**ja (sehr eng)**		keine
Var. 8–9		**4,5 sec.**	keine
Var. 9–10	ja		keine
Var. 10–11		kurz	1/4
Var. 11–12	ja		keine
Var. 12–13	**ja (sehr eng)**		1/4
Var. 13–14		kurz	1/4
Var. 14–15		**6 sec.**	keine
Var. 15–16	**ja (sehr eng)**		keine
Var. 16–17	ja (sehr eng)		keine
Var. 17–18		kurz	keine, Fermate
Var. 18–19		**3,5 sec.**	1/4
Var. 19–20	**ja (besonders eng)!**		keine
Var. 20–21		**knapp 17 sec.!**	keine, Fermate und Pedal
Var. 21–22	ja		1/4
Var. 22–23	ja		1/4
Var. 23–24		kurz	keine
Var. 24–25		**13 sec., herausgezögerter Schlusston**[1]	keine, Fermate und Pedal
Var. 25–26	ja		1/16
Var. 26–27	ja		keine
Var. 27–28	**ja (sehr eng)**		1/8
Var. 28–29		**knapp 4,5 sec.**	1/4
Var. 29–30	ja		keine
Var. 30–31		**4 sec.**	keine, Fermate
Var. 31–32		**9,5 sec.**	keine, rit., Fermate
Var. 32–33		**7,5 sec.**	keine, (Poco adagio), Fermate

Tabelle 4: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergänge und Zäsuren in der Aufnahme von Piotr Anderszewski 2000

In Anderszewskis Gesamtdramaturgie wirken daher nicht die insbesondere von Porter beschriebenen »natural climaxes« der schnellen und virtuosen Variationen 10, 16–17 und 23 sowie 28 als abschließende Zielpunkte, sondern vielmehr die langsamen und als erhaben oder besonders expressiv charakterisierten Variationen 14, 20, 24 und 31, die in Anderszewskis interpretatorischer Gestaltung der Gesamtform jeweils einen Finalcharakter annehmen. Bei Anderszewski und Monsaingeon übernimmt die Stille, als konzentriertes Innehalten und dann gezieltes Neuansetzen, insgesamt eine starke formgliedernde Funktion in der Gesamtdramaturgie des Zyklus – auch unterstrichen durch die filmisch in Szene gesetzte Mimik und Gestik des Interpreten: etwa durch die Nahaufnahmen von Anderszewskis Gesicht an den Übergängen von Variationen 20 zu 21 und 24 zu 25, die jeweils das akustische Verklingen des Schlussklangs überdauern und durch die teils indirekte Perspektive (insbesondere bei Variation 20) eine Atmosphäre konzentrierter Innerlichkeit evozieren,[131] sowie durch die Einstellungswechsel der Kamera(s) kurz vor bzw. zu Beginn der jeweils folgenden Variation (außer nach Variation 24), die den Eindruck eines Neubeginns auch visuell verstärken. Zudem fallen auch die gewählten Tempi bzw. Dauern der langsamen Variationen 14 und 31 in besonderem Maße auf: Diese gehören mit jeweils 6:17 bzw. 6:28 Minuten Dauer zu den längsten Deutungen dieser beiden Variationen innerhalb des im Rahmen des PETAL-Forschungsprojekts untersuchten Aufnahmekorpus von 66 Gesamtaufnahmen.[132] In Variation 31 geht dadurch stellenweise fast das Gefühl für einen durchgehenden Achtelpuls verloren. Insgesamt erhält bei Anderszewski die Schlussgruppe (ab Variation 29) auch durch die Zäsuren nach Variation 30 und 32 eine besondere Gewichtung innerhalb der Gesamtdramaturgie im Sinne eines ›Finalmodells‹.[133] Dass die markierten Zäsuren nach den genannten langsamen Variationen bei Anderszewski eine gezielte Strategie der makroformalen Gestaltung darstellen, zeigt meines Erachtens auch ein kursorischer Vergleich zu der Live-Aufnahme von Brendel auf LP (1976),[134] in der Brendel praktisch ohne Zäsuren und mit generell sehr engen Anschlüssen zwischen den Variationen durchspielt (kürzere Zäsuren sind allenfalls nach Variation 10, 19 und 28 erkennbar), wobei allerdings der Seitenwechsel der Schallplatte nach Variation 20 stattfindet, sodass keine Aussage über die Gestaltung der von Brendel selbst als unerlässlich erwähnten Zäsur nach Variation 20 getroffen werden kann.[135]

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1125/Linke_Diabelli_Video01.mp4

Videobeispiel 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergang von Variation 14 bis 15, Piotr Anderszewski 2000, *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaingeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9, ℗&© 2004, 38:44–46:02

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1125/Linke_Diabelli_Video02.mp4

Videobeispiel 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergang von Variation 19 bis 21, Piotr Anderszewski 2000, *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaingeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9, ℗&© 2004, 50:39–54:50

131 Auch bei Variation 14 handelt es sich um eine indirekte Nahaufnahme, insofern sich Anderszewskis Gesicht im Tastaturdeckel spiegelt.

132 Siehe den Beitrag von Thomas Glaser in dieser Ausgabe, Tabelle 1.

133 Siehe hierzu den Beitrag von Christian Utz in dieser Ausgabe.

134 Live-Aufnahme Royal Festival Hall London 1976, veröffentlicht 1977 Philips 9500 381 (LP).

135 Vgl. auch die oben angesprochene kontinuierliche interpretatorische Gesamtgestaltung in der Live-Performance (2020) und Studioaufnahme (1994) Kindermans.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1125/Linke_Diabelli_Video03.mp4

Videobeispiel 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergang von Variation 24 bis 25, Piotr Anderszewski 2000, *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaingeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9, ℗&© 2004, 58:06–01:02:50

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1125/Linke_Diabelli_Video04.mp4

Videobeispiel 4: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120*, Übergang von Variation 31 bis 32, Piotr Anderszewski 2000, *Piotr Anderszewski plays the Beethoven Diabelli Variations. A film by Bruno Monsaingeon*, Virgin Classics 7343 5 99463 9 9, ℗&© 2004, 01:10:33–01:17:21

Mit dem Fokus auf die Gestaltung der Übergänge und Zäsuren konnte hier nur ein spezifischer Aspekt makroformaler Strategien in der Interpretation berücksichtigt werden, aber bereits hieran zeigt sich eine sehr eigenständige und individuelle Lösung von Anderszewskis Deutung, die sich mit den in der Literatur diskutierten makroformalen Gliederungen (siehe oben, Tab. 3) nicht ohne Weiteres in Einklang bringen lässt. Während Variation 20 und teilweise auch 28 in einigen expliziten Analysen der Gesamtform als Abschluss eines größeren Formabschnitts betrachtet werden, werden Variation 14 und 24 weniger explizit in dieser Hinsicht diskutiert; eine Ausnahme stellt hier die zweite makroformale Gliederung von Martin dar, nach der Variationen 14 und 24 den ersten sowie zweiten von insgesamt drei Hauptteilen beschließen.[136] Bemerkenswerterweise gibt es jedoch einen analytischen Ansatz innerhalb des Textkorpus, der mit Anderszewskis Interpretation besonders hohe Übereinstimmungen aufweist: So sieht Solomon »strategically placed plateaus« als maßgeblich für die Makroform an, und als solche Plateaus versteht er die »slower, songful, affect-laden« Variationen 8, 14, 20 und 24 sowie 29 bis 31 als »enormously extended plateau« und Variation 33 als »final plateau«:[137]

> Each plateau explores different degrees and aspects of slowness, sharply contrasting with the sharply profiled, motion-filled variations that experiment with degrees and kinds of quickness, until, as we will see, arriving at the edge of motionlessness in the Poco adagio that precedes the final variation.[138]

Anderszewskis Interpretation legt offensichtlich ebenfalls einen besonderen Nachdruck auf diese langsamen und expressiven Variationen innerhalb der Gesamtdramturgie des Zyklus, einerseits durch die signifikanten Zäsuren und die filmische Inszenierung eines Innehaltens, andererseits durch die auffallend langsamen Tempi besonders in den Variationen 14 und 31.

***

Wie die zahlreichen divergierenden expliziten (sowie impliziten) analytischen Gliederungen der Makroform der ›Diabelli-Variationen‹ zeigen, lässt sich eine eindeutige Gliederung der Makroform des Zyklus aus der genauen Analyse des Notentextes und seiner implizierten klanglichen und zeitlichen Erscheinung allein nicht ableiten: Zu ›mannigfaltig‹ sind die einzelnen Variationen in Klang, Faktur und Charakter, zu vielfältig und offen sind ihre mög-

136 Vgl. Martin 1997, 11. Auch Kinderman zählt Variation 24 zu den ›middle variations‹; Porter (1991, 295) hingegen kritisiert diese Gruppierung Kindermans insbesondere mit Blick auf die Interpretation und betrachtet Variation 23 als Klimax, nach der eine Pause erfolgen sollte (ebd., 295).

137 Solomon 2003, 192–197.

138 Ebd., 192 f.

lichen Beziehungen und Querverbindungen untereinander wie ihre konzentrischen und exzentrischen Bezüge zum impulsgebenden Thema und zu singulär, ›rätselhaft‹ und ungreifbar ist nicht zuletzt der Zyklus als ein Ganzes wie als ästhetischer Zusammenhang. Über Makroform in den ›Diabelli-Variationen‹ zu sprechen, heißt aus meiner Sicht daher auch, individuelle interpretatorische Strategien der makroformalen und -zeitlichen Gestaltung und deren Wirkung auf die Wahrnehmung explizit in der musikalischen Analyse miteinzubeziehen und zu reflektieren; denn musikalische (Makro-)Form, in einem phänomenologischen und performativen Sinne verstanden, wird erst in einer konkreten musikalischen Interpretation aktualisiert und von dem oder der Hörer*in mitkonstituiert. Angesichts der nun fast 200-jährigen Diskursgeschichte von Analysen der ›Diabelli-Variationen‹ fällt das Fazit mit Blick auf das Verhältnis von Makroform und Interpretation im Spiegel analytischer Texte insgesamt eher ernüchternd und damit auch bezeichnend für das Verhältnis von Analyse und Interpretation generell aus: Musikalische Interpretation spielt (wenn überhaupt) nur in sehr wenigen der untersuchten analytischen Texte im engeren Sinne eine explizite Rolle, zumeist dann aber nur punktuell im Hinblick auf interpretatorische Einzelaspekte; als argumentative Begründung für analytische Entscheidungen in Bezug auf die makroformale Gliederung des Zyklus dient sie aber in den wenigsten Fällen.

Literatur

Primärquellen / Textkorpus

Bekker, Paul (1911), *Beethoven*, Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler.

Bengtson, Matthew (2005), »Interpretative Questions in the ›Diabelli‹ Variations«, *Beethoven Forum* 12/1, 97–110.

Boucourechliev, André (1984), »L'unité en question«, *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 5, 140–151.

Boucourechliev, André (2020), *Beethoven* [1963], Paris: Seuil.

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.

Brendel, Alfred (2005), »Das umgekehrte Erhabene II. Beethovens Diabelli-Variationen« [1989], in: ders., *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München: Piper, 152–169.

Czerny, Carl (1842), »Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein«, in: ders., *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Clavierkompositionen oder: die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4ter Theil) zur großen Pianoforte-Schule op. 500, in 4 Capiteln*, Wien: Diabelli, 32–76.

Dahlhaus, Carl (2013), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* [1987], Laaber: Laaber.

Geiringer, Karl (1964), »The Structure of Beethoven's Diabelli Variations«, *Musical Quarterly* 50/4, 496–503. https://doi.org/10.1093/mq/L.4.496

Halm, August (1927), *Beethoven*, Berlin: Hesse, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971.

d'Indy, Vincent (1909), *Cours de composition musicale*, Bd. 2, Teil 1, Paris: Durand.

Janz, Tobias (2014), *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink.

Klauwell, Otto (1906), »Ludwig van Beethoven und die Variationenform« [1901], in: ders., *Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik*, Langensalza: Beyer & Söhne, 56–80.

Kinderman, William (1989), *Beethoven's Diabelli Variations* [1987], Oxford: Oxford University Press.

Leichtentritt, Hugo (1927), *Musikalische Formenlehre*, 3. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Reprint 1948.

Lenz, Wilhelm von (1860), *Beethoven. Eine Kunst-Studie, Fünfter Theil: Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben, Vierter Theil: III. Periode op. 101 bis op. 138*, Hamburg: Hoffmann & Campe.

Marx, Adolf Bernhard (1830), »Beurtheilungen. Hundert Rondo's, Fantasien usw. von usw. […]«, *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 7/47, 369–371. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10528068_00393.html

Marx, Adolf Bernhard (1857), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Dritter Theil* [1845], 3. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Marx, Adolf Bernhard (1859), *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 2, Berlin: Janke.

Martin, James (1997), »The Structure of Beethoven's Diabelli Variations«, *The Beethoven Journal* 12/1, 7–13.

Münster, Arnold (1982), *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*, München: Henle.

Nohl, Ludwig (1874), *Beethoven's Leben*, Bd. 3: *Die letzten 10 Jahre. I. Abtheilung 1815–1823*, Leipzig: Günther.

Picht, Johannes (2011), »Komik, Abstraktion und Transfiguration in Beethovens Diabelli-Variationen«, *Musik & Ästhetik* 15/57, 10–25.

Porter, David H. (1970), »The Structure of Beethoven's Diabelli Variations op. 120«, *The Music Review* 31/4, 295–301.

Porter, David H. (1991), »The Structure of Beethoven's Diabelli Variations op. 120 – again«, *The Music Review* 52/4, 294–298.

Rolland, Romain (1943), *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, Bd. 4: *La cathédrale interrompue*, Bd. 1: *La Neuvième Symphonie*, Paris: Sablier.

Schiff, András (2016), »Nur aus reiner Quelle. Fragen und neun Antworten«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte, Bd. 171), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 35–39.

Schindler, Anton (1860), *Biographie von Ludwig van Beethoven. Zweiter Theil* [1840], 3., neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Münster: Aschendorff.

Schmidt, Christ. Wilhelm [Pseudonym Janus a Costa] (1823), »Van Beethoven neuestes Werk: ›Drei und dreißig Veränderungen über einen Walzer, 120stes Werk‹«, *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 38/77, 635–637. https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00090069

Schnabel, Artur (Hg.) (1924), *L. v. Beethoven. 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli C-Dur, op. 120*, Berlin: Ullstein.

Solomon, Maynard (2003), *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*, Berkeley: University of California Press.

Thayer, Alexander Wheelock / Hermann Deiters / Hugo Riemann (1907), *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Reprint Hildesheim: Olms 2001.

Tovey, Donald (1972), »Beethoven. Thirty-Three Variations on a Waltz by Diabelli, for Pianoforte« [1900], in: *Essays in Musical Analysis. Chamber Music*, London: Oxford University Press, 124–135.

Uhde, Jürgen (1976), »Reflexionen zu Beethovens op. 120 (33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli)«, *Zeitschrift für Musiktheorie* 7/1, 30–53.

Uhde, Jürgen (1980), »Dreiunddreißig Veränderungen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120«, in: *Beethovens Klaviermusik*, Bd. 1: *Klavierstücke und Variationen* [1968], 2. Auflage, Stuttgart: Reclam, 503–556.

Zenck, Martin (1985), »›Bach, der Progressive‹. Die ›Goldberg-Variationen‹ in der Perspektive von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹«, in: *Johann Sebastian Bach.* Goldberg-Variationen (= Musik-Konzepte, Bd. 42), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 29–92.

Weitere Literatur

Adorno, Theodor W. (2003), *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 7), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (2005), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (= Nachgelassene Schriften, Abt. I / Bd. 2), hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Agawu, V. Kofi (1991), *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.

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

Barthes, Roland (2015), »Musica practica« [1970], in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 264–268.

Butor, Michel (1971), *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris: Gallimard.

Caplin, William E. (2010), »What are Formal Functions?«, in: ders. / James Hepokoski / James Webster, *Musical Form, Forms, and Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 21–40.

Cook, Nicholas (1999), »Analyzing Performance and Performing Analysis«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 239–261.

Jean Paul (2015), *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit* (= Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 5.1), hg. von Florian Bambeck, Berlin: De Gruyter.

Heinemann, Michael (2020), *Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören*, München: edition text + kritik.

Herzog, Patricia (1995), »The Practical Wisdom of Beethoven's ›Diabelli‹ Variations«, *The Musical Quarterly* 79/1, 35–54.

Marx, Adolph Bernhard (1845), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Dritter Theil*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Marx, Adolf Bernhard (1846), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Erster Theil* [1837], 3. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Mayring, Philipp (2015), *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, 12., überarbeitete Auflage, Weinheim: Beltz.

Riepel, Joseph (1755), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, Teil 2: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt a. M.: o. V.

Rothfarb, Lee (1996), »Beethoven's Formal Dynamics. August Halm's Phenomenological Perspective«, *Beethoven Forum* 5, 65–84.

Stenzl, Jürg (2016), »›das Heiligste mit dem Harlequino vereint…‹? Auf der Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Beethovens ›Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli‹, op. 120«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte, Bd. 171), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 48–95.

Weber, Horst (2012), »Variation als Prinzip und Form«, in: *Beethovens Klavierwerke* (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 2), hg. von Hartmuth Hein und Wolfram Steinbeck, Laaber: Laaber, 329–352.

Weißgerber, Lydia (1999), »Intervallsatz beim späten Beethoven. Zur 20. Diabelli-Variation«, *Musiktheorie* 14/2, 171–178.

Zenck, Martin (1997), »Musik über Musik mit Michel Butors ›Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli‹« [1995], in: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, hg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Lang, 283–291.

Zirwes, Stephan (2019), »Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen«, in: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen: Argus, 291–300.

© 2021 Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de)

Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar]

Linke, Cosima (2021), »Eine Diskursgeschichte der ›Diabelli-Variationen‹. Makroform und Interpretation im Spiegel analytischer Texte aus 200 Jahren« ["A Discourse History of the 'Diabelli Variations': Macroform and Interpretation through the Lens of Analytical Texts from the last 200 Years"], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 169–207. https://doi.org/10.31751/1125

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: 06/02/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 06/11/2021

The Performance of Beethoven's "Diabelli Variations"

Continuity, Discontinuity, Cyclic Integration, Irony[1]

William Kinderman

This essay explores the performance challenges of Beethoven's "Diabelli Variations"; it is paired with the author's own studio recording of the work coordinated with the musical score. The commentary seeks to address issues of compositional genesis, motivic development, musical character, and formal shaping, while keeping aesthetic matters in view. Beethoven's transformations of Anton Diabelli's waltz — which the composer described in a letter as a "SchusterFleck" ("cobbler's patch") — indulge in persiflage, irony, and parody, qualities that invite critical scrutiny. Beethoven was sometimes compared during his lifetime to Jean Paul, whose concept of humor as "the inverted sublime" and notion of a tensional duality of the Great and the Small applies well to Beethoven's most paradoxical composition. How can we best shape this cycle as a whole in performance, while doing justice to its vivid contrasts and rich allusiveness? Numerous performance recommendations emerge from the integrated consideration of historical documents, musical analysis, and aesthetic reflection. Since the subject concerned here is animate rather than inanimate, it is not well grasped from just an objectivist, factual perspective.

Dieser Beitrag untersucht die interpretatorischen Herausforderungen von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹; er ist eng bezogen auf die mit der Partitur synchronisierte Studioaufnahme des Werkes durch den Verfasser. Der Kommentar behandelt Fragen der kompositorischen Entstehungsgeschichte, der motivischen Entwicklung, des musikalischen Charakters und der formalen Gestaltung des Zyklus, wobei ästhetische Gesichtspunkte ebenso im Blick behalten werden. Beethovens Veränderungen des Walzers von Anton Diabelli – den der Komponist in einem Brief als ›SchusterFleck‹ bezeichnete – schwelgen in Persiflage, Ironie und Parodie, Qualitäten die einer kritischen Untersuchung bedürfen. Zu Lebzeiten wurde Beethoven manchmal mit Jean Paul verglichen, dessen Konzepte des Humors als ›umgekehrtes Erhabenes‹ und eines spannungsvollen Dualismus zwischen dem Großen und dem Kleinen sich gut auf Beethovens paradoxeste Komposition anwenden lassen. Wie kann der Zyklus als ganzer in der Interpretation bestmöglich gestaltet werden unter Berücksichtigung der lebendigen Kontraste und seines Anspielungsreichtums? Zahlreiche Empfehlungen zur Interpretation ergeben sich aus einer integrierten Betrachtung historischer Quellen, musikalischer Analyse und ästhetischer Reflexion. Insofern der betrachtete Gegenstand eher belebt als unbelebt ist, lässt er sich nicht aus einer bloß objektivistischen, sachlichen Perspektive erfassen.

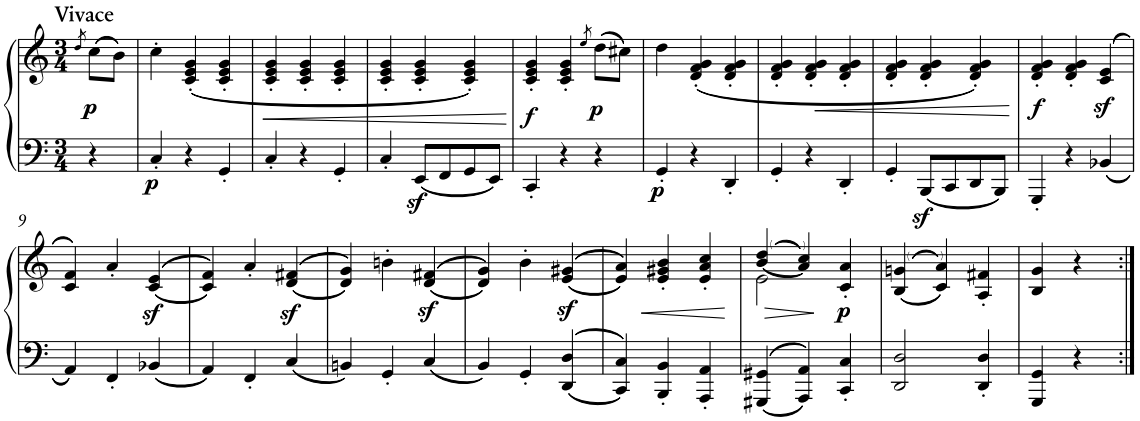
Schlagworte/Keywords: compositional genesis; Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; Interpretation; inverted sublime; Ironie; irony; Jean Paul; kompositorische Entstehung; Ludwig van Beethoven; performance; umgekehrtes Erhabenes

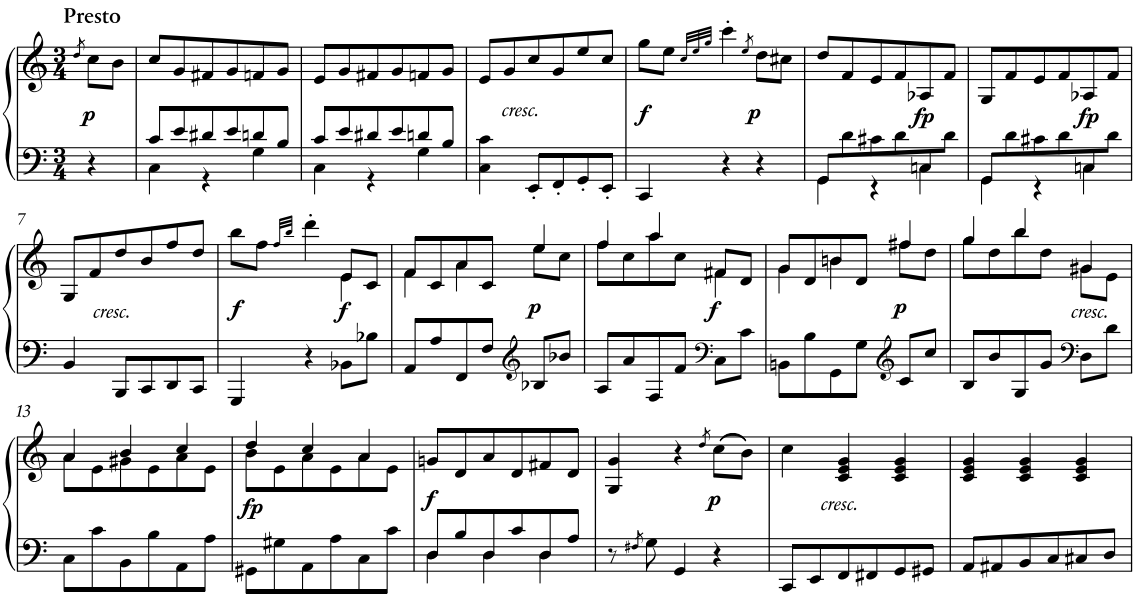
1 The present essay builds upon and augments earlier publications devoted to this work and its genesis, including my book *Beethoven's Diabelli Variations* (Kinderman 1987), my essay (in English and German) "The Evolution of Beethoven's Diabelli Variations" (Kinderman 2010) in the facsimile edition of the autograph score, as well as my essays "Von der ironischen Karikatur zum genialen Kunstwerk: Beethovens Diabelli-Variationen" (Kinderman 2008) and "Die Diabelli-Variationen von 1819. Die Skizzenbefunde zu op. 120. Eine Studie zum kompositorischen Schaffensprozeß" (Kinderman 1984). My CD recording of Beethoven's "Diabelli Variations," first issued by Hyperion Records (CDA66763), is currently available as a two CD set (studio recording and lecture recital) with Arietta Records (Arietta ART-001). A recording of the lecture-recital at the University of Music and Performing Arts Graz on 11 March 2020, from which this essay emerged, can be viewed at https://youtu.be/4Py8EneReaM. My performance of the "Diabelli Variations" on the same day and during the same event is available at https://youtu.be/4vquJ_pHV7c.

Introduction

How can insight into the artistic creative process prove useful to the interpretation and performance of a challenging cyclic musical composition? An example of such an undertaking is offered by Beethoven's largest piece for piano, the *33 Variations on a Waltz by Diabelli*, op. 120. This cycle, written between 1819 and 1823, displays an unsurpassed range of musical character, embracing contrasts and polar dualities. The aesthetic field of the work reaches well beyond conventional models.

The present essay is closely linked with my own performances and recording of Beethoven's work. This study took shape as a lecture paired with my live performance at the University of Music and Performing Arts Graz (University of Music and Performing Arts Graz; KUG) on 11 March 2020, days before the pandemic curtailed such events. My commentary is bound up with an experience of seeking to convey aesthetic meanings through sound; awareness of historical and analytical issues can contribute to this goal. My studio recording from 1994, coordinated with the score, using the older complete edition from Breitkopf & Härtel, is available on YouTube.[2] Any divergences from that printed text (variations 12, 15) are addressed in my studies cited in footnote 1 below.

A conventional reply to Anton Diabelli's call for variations on his theme is readily illustrated by some of the other composers who responded to his project. The variation by Beethoven's declared rival Joseph Gelinek (1758–1825), for instance, is confined to figural elaboration of the waltz. The beginning of Diabelli's theme and Gelinek's response are shown in Examples 1 and 2. Gelinek responds to Diabelli with decorative embellishment. Much stays unchanged: the key, meter, and basic harmonic structure with the "cobbler's patch" sequences remain intact. Gelinek adds some chromatic spice in a continuous rhythmic texture of running notes; an upward registral expansion marks the *forte* arrival point at measure 4. When the first half of the theme is repeated, Gelinek retains Diabelli's repeated chords, slipping a rising chromatic scale into the bass. At the close of the first part, the notes in the left hand are rendered as after-striking octaves (mm. 9–16). Gelinek's variation technique is limited to such figurative elaboration. It is as if the attire is adjusted while the individual remains the same. Diabelli remains the master, but dons a purple vest.

Example 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Theme by Anton Diabelli, mm. 1–16

2 https://youtu.be/mlR89BMvQT0.

Example 2: Vaterländischer Künstlerverein, *Veränderungen für das Piano-Forte über ein vorgelegtes Thema componirt von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wien's und der k.k. österreichischen Staaten*; variation by Joseph Gelinek (variation 11), mm. 1–18

By contrast, Beethoven's approach is radical and transformational, and indulges in humor and irony. According to Jean Paul, the novelist and aesthetic philosopher whose work was sometimes compared to Beethoven's, humor is understood as the "inverted sublime […] [which] lowers the sublime, while raising up the trivial, and […] sets the trivial beside the sublime and so annihilates both, since in relation to the infinite everything is the same and nothing."[3] The passage in the original German is as follows: "Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, [...] erniedrigt das Große [...] und erhöhet das Kleine [...], um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts."

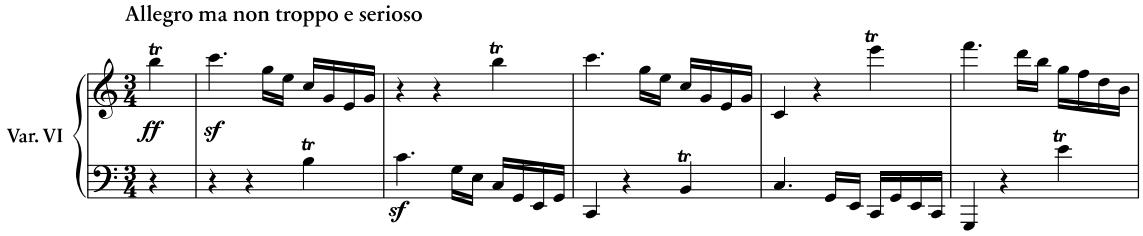
Jean Paul's tensional duality of the Small and the Great ("das Kleine" and "das Große") fits with Beethoven's engagement with Diabelli's theme. In a letter, Beethoven described the waltz as a "Schusterfleck" or "cobbler's patch," pointing thereby to the mechanical sequences with all the voices moving in the same direction in measures 9 to 13.[4] In viewing Diabelli's waltz critically, indulging in ironic distance while seeking numerous far-reaching transformations of the theme, Beethoven exploits its motivic possibilities while departing from its model in many of his variations. These variations are rebellious. They decide what they wish to take from the waltz.

The nature of Beethoven's approach is illustrated by his handling of the turn figure from the outset of Diabelli's theme. For Diabelli – as for Gelinek – this gesture is a conventional ornament. For Beethoven in his variation 6, it becomes an emphatic trill on the leading tone, delivered *fortissimo* (Ex. 3). Its importance is underscored by the presence of the trill sounding contrapuntally in different registers throughout the variation. At the same time,

3 Jean Paul 2015, 181 (translation by the author). On Beethoven as "Jean Paul of music," see Geck 2017, 30–31.

4 In his bitingly humorous letter to Diabelli of 20 July 1825, Beethoven refers to the waltz as a "Schuster-Fleck," writing that "Es Lebe dieser euer Österr. Verein, welcher [einen] SchusterFleck – Meisterl.[ich] zu behandeln weiß –" (Beethoven 1996b, 115, Nr. 2017). In the eighteenth century, the term "Schusterfleck" was broadly used for such rising sequences (as in Riepel 1755, 44), so the somewhat pejorative implication does not originate with Beethoven, despite the sarcastic tone of his letter.

this potent transformation of Diabelli's conventional turn figure appears as an outcome of a motivic development stretching across several variations. In variation 3, for instance, the decorative upbeat figure from the waltz becomes a three-note descending turning motive and in variation 4 a rising two-note idea in a slightly faster tempo. Repeated eighth notes mark this upbeat in variation 5, preparing for the brilliant trill motive in variation 6 and the coordinated gestures in both hands in variation 7. This unfolding series of five variations brings a gradual quickening in tempo and increasing brilliance of sonority.



Example 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, variation 6, mm. 1–5

What served as a possible model for Beethoven's use of driving trills in his sixth "Diabelli" variation? Among his own earlier piano works, one thinks of the fugal finale of the "Hammerklavier" Sonata, op. 106. At the threshold to the finale of this sonata he reshapes the ascending motivic leap of a tenth from the opening *Allegro*, the first movement. Endowing that gesture with fiery brilliance, Beethoven crowns the destination pitch with a trill on the leading tone – A moving to B♭. In various passages of the "Hammerklavier" finale, Beethoven develops this trill motive in *stretto* passages, with a strident ringing of sound. This figure of a rising tenth and trill leads to the culminating cadence at the close of the fugue.

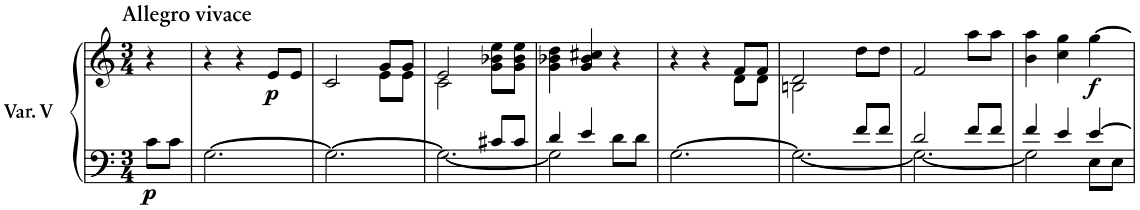
Beethoven's original model for this idea was likely the fugue in F♯ major from the second book of the *Well-Tempered Clavier* by Johann Sebastian Bach. Strikingly, Bach employs a leading tone trill to launch his fugue, with resolute effect. The use of such a figure at the outset of a fugal subject corresponds to Beethoven's op. 106. In the sixth "Diabelli" variation, a hard brilliance is conveyed through the *fortissimo* trill leading to an accented downbeat. The rugged insistence of the gesture is reinforced by close canonic imitations and through registral contrast, with a wide spacing of the dominant chord reached in the second phrase (G1–F6, mm. 5, 7).

This motivic transformation carries implications for performance. With weight and gravity – the variation is marked *serioso* – Beethoven replaces the conventional turn figure from the original waltz by a vibrating tensional shift emphasizing the semitone rise from upbeat to downbeat. The trill motive is not merely a vacillation between tones, but an incisive gesture, rising to an accented downbeat. Its opening pitch marked *fortissimo* is not yet the most intensive sound; the momentum and biting arrival from the first to the second note need to be conveyed. Register plays a role in this gestural articulation. This *Allegro ma non troppo e serioso* is the first of the variations to begin in the higher treble register, a position that is maintained in the ensuing variation 7, *Un poco più allegro*.

A challenge to performance of this music is the need to adequately render vivid details while maintaining control of the larger artistic context. In assessing these performance challenges, we shall first examine the narrative progression from one variation to the next, and then consider the pacing and architecture of the whole cycle of thirty-three variations, whose vast scale embraces nearly an hour of performance time.

The Continuity of the Variations

The progressive connection between successive variations is illustrated by the sequence of variations 3 to 7, which has already been summarized above. Each of these five variations engages with Diabelli's upbeat figure, contributing to a pattern of increased animation and intensity. Study of the genesis of the "Diabelli Variations" reveals that this series originally was to have launched the work. Variation 3 was first planned as the very first variation, as shown in Beethoven's draft of the piece from 1819. Variation 4, like variation 3, is marked *dolce*, but carries the direction *Un poco più vivace*. It is livelier than the preceding variation, enriched by contrapuntal voices, a thickening of texture, an ascent in register, and a prolonged *crescendo*, reaching *forte* at the end of each variation half.

Variation 5, marked *Allegro vivace*, ingeniously reasserts and transforms Diabelli's awkward emphasis on G as the highest pitch of tenfold repeated chords (Ex. 4). Beethoven here makes G the *lowest* pitch at the outset, prolonged through four measures in each of the opening phrases. The falling fourth C-G and falling fifth D-G thereby provide the harmonic foundation for the ensuing imitative phrases, with their increasing density of voices. A conversational aura emerges. This variation engages in active dialogue with Diabelli's waltz. By shifting the falling fourth and fifth to fall on downbeats, Beethoven unleashes rhythmic energy, enlarging these gestures; the three-note upbeat figures fill four measures each. An acoustical performance consideration rests in the prolonged resonance of these Gs as basis of the harmony. These pitches need to be rhythmically placed and rendered distinctly, lest they be overshadowed by the ensuing imitative phrases above them. A character of wry wit emerges, which becomes more pointed through the sharp contrasts in the second half of the variation.

Example 4: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, variation 5, mm. 1–8

If variation 5 has made its mark, the trills of variation 6 can be heard as a still more acute rendering of the upbeat figure. The coiling figuration in sixteenth notes of this variation is somewhat reminiscent of the contrapuntal textures in the opening movement of Beethoven's last piano sonata, op. 111. Its *serioso* character distances this variation from the more jocular variation 5, reinforcing the contrapuntal gravity of the canonic textures. The two-voiced textures of variation 6 then give way to more elaborate sonorities in variation 7, as Beethoven reinforces the downbeats in the opening phrases with accented octaves, falling through three octaves. The swirling triplet figuration in the right hand conveys an agitated character, as contrapuntal lines emerge out of these rhythmic textures. The tempo, *Un poco più allegro*, represents an intensification from variation 6.

A remarkable aspect of the "Diabelli Variations" resides in Beethoven's overall shaping of the immense chain of transformations. If variations 3 to 7 display aspects of continuity connected to their original role as the first five members of the cycle, other parts of the work emphasize contrast and non-adjacent affinities. Variation 8, for instance, recaptures the *dolce* character from variation 3, with fuller, almost Brahmsian harmonies and a

rich registral treatment. Variation 9 shifts the meter to 4/4 time, and the mode to C minor, while placing a stubbornly humorous stress on the turn figure extracted from the outset of Diabelli's waltz. These elements of contrast in variations 8 and 9 precede the most virtuosic of the variations in this part of the cycle: the *Presto*, variation 10. Through the swift brilliance of its light *staccato* chords, tremoli, and trills, and heightened by extremes of dynamics and register, variation 10 brings the larger initial section of the work to a culminating point, clearing the way for a new quiet beginning in the ensuing variations. Heard in context, variation 10 intensifies the brilliance of variation 7 while prefiguring aspects of variations 16, 17, 23, or 27. In its immediate environment, on the other hand, the climactic effect and *fortissimo* cadence in extreme registral position of variation 10 signal an outcome of the progressive development from variations 3 to 7.

In considering such expressive affinities between variations separated in the unfolding continuity, we confront issues urgently relevant to performance. Elsewhere in this issue, Martin Zenck has shown how Eduard Steuermann drew attention to certain of these relationships in his annotations in the score and analytical sketches.[5] Steuermann perceived an expressive kinship between variation 5 and the *Presto scherzando*, variation 15. Both variations rhythmically shift the initial falling fourth from Diabelli's waltz such that the lower pitch G falls on the downbeat, heightening the tension of the gesture. Another affinity that drew Steuermann's attention was that between variations 9 and 28, a kinship based on rhythmic and motivic parallels. A less obvious parallel noted by Steuermann is the affinity between the variation pairs 11–12 and 18–19, where his attention was drawn to Beethoven's use of imitative and canonic textures in successive variations.

In my recording, cuts were avoided between the successive variations: the progression from one variation to the next was always included during the takes. The timing and character of these transitions between variations are crucial, forming an integral part of the audible conception or *Klangvorstellung*. An arbitrary separation between successive variations — as resulting from the use of discrete digital files — would damage the psychological continuity. The ways in which the variations emerge in a continuity — or sometimes clash through contrast or contradiction — are important. Nuanced transitions between variations should not be sacrificed on account of technical expediency.

The Genesis of the Cycle

The manuscript sources for the "Diabelli Variations" offer a fresh platform for assessing the formal build of the work. Tables 1 to 3 display important aspects of the compositional genesis, which took place in two distinct temporal phases:[6] the first half of 1819, and from late 1822 until April 1823. The manuscript sources are listed in Table 1, with a draft from 1819 encompassing twenty-three variations shown in Table 2, and a comparison of this preliminary draft with the finished piece displayed in Table 3.

5 See Martin Zenck's contribution to this issue.

6 All three tables are taken from Kinderman 2010, 48–50.

Manuscript	Location	Date
1. leaf at head of autograph	Bonn, Beethoven-Haus	1819
2. Paris MS 58B (= No. 2), fols. 1r–2v	Paris, Bibliothèque nationale de France	1819
3. Paris MS 77A (2 leaves)	Paris, Bibliothèque nationale de France	1819
4. Paris MS 77B (2 leaves)	Paris, Bibliothèque nationale de France	1819
5. Wittgenstein Sketchbook, fols. 3v–9r, 10v–11r	Bonn, Beethoven-Haus	1819
6. Landsberg 10 Sketch Miscellany, 165–176	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz	1819
7. Montauban leaf fragment, esquisse No. 30	Montauban, France, Musée Ingres	1819
8. Artaria 180/200, 35	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz	1819
9. Artaria 201 Sketchbook, 123–125	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz	1822
10. Paris MS 57, fol. 1r, 2r	Paris, Bibliothèque nationale de France	1823
11. Paris MS 96, fol. 1r, 1v, 2r	Paris, Bibliothèque nationale de France	1823
12. Engelmann Sketchbook, 1–7, 16–18, 30, 37	Bonn, Beethoven-Haus	1823
13. Autograph	Bonn, Beethoven-Haus	1823

Table 1: Sources of Beethoven's "Diabelli Variations"[7]

source	pages	contents (variations)
Autograph, fol. 1		Theme
Paris, Bibliothèque nationale de France, MS 77	1–2	Var. 3 (1)*
		Var. 4 (2)
lost bifolio, originally part of the Paris-Landsberg-Montauban draft		Var. 5 (3)
		Var. 6 (4)
		Var. 7 (5)
		Var. 8 (6)
Paris, Bibliothèque nationale de France, MS 77	3–4	Var. 9 (7)
		Var. 10 (8) beginning
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Landsberg 10**	165–166	Var. 10 (8) continuation
		Var. 11 (9)
		Var. 12 (10)
	167–168	Var. 12 (10) continuation
		Var. 13 (11)
		Var. 14 (12) beginning
	169–170	Var. 14 (12) continuation
		Var. 16 (13)
		Var. 17 (14) beginning
	171–172	Var. 17 (14) continuation
		Var. 18 (15)
		Var. 19 (16) beginning
	173–174	Var. 19 (16) continuation
		Var. 20 (17)
		Var. 21 (18) beginning
	175–176	Var. 21 (18) continuation
		Var. 22 (not numbered by Beethoven)
		Var. X (not used; 19)
Montauban leaf fragment	recto	Var. 27 (20)
		Var. 30 (21)
		Var. 32 (22) (fugue)

Table 2: The Paris-Landsberg-Montauban Draft of 1819;
* the variations are given their final numbering, with the original number in parentheses;[8]
** for a description of this manuscript see Beethoven 1975, 144–145.

7 Kinderman 2010, 48.

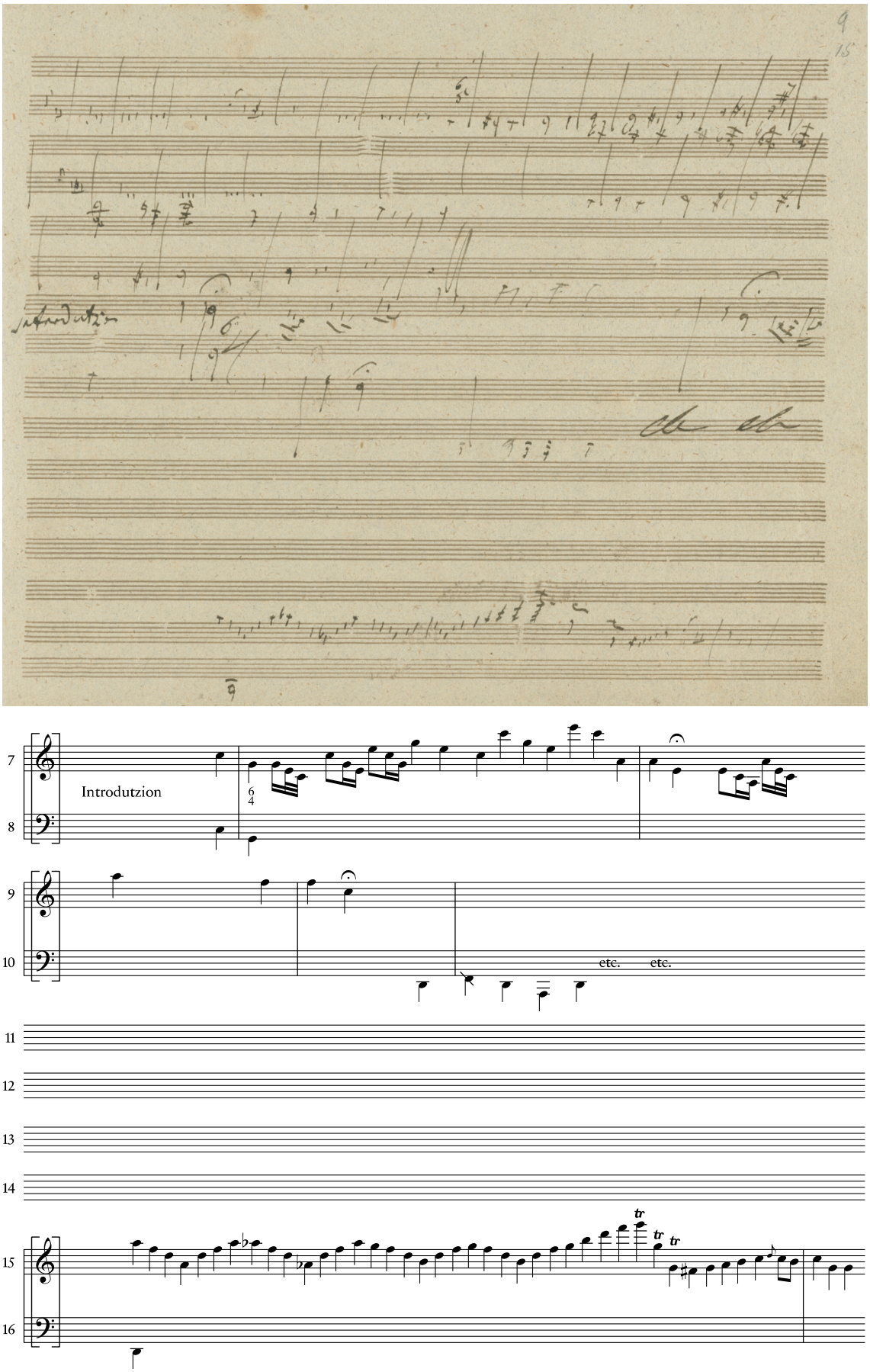
8 Ibid., 49.

draft (1819)	finished work (1823)
	1*+
	2+
1	3
2	4
3++	5
4++	6
5++	7
6++	8
7	9
8	10
9	11
10	12
11	13
12	14
	15*+
13	16
14	17
15	18
16	19
17	20
18	21
19	22
unused variation	–
	23+
	24+
	25+
	26*+
20	27
	28*+
	29+
21 ("minore")	30
	31+
22 (fugue)	32
	33+

Table 3: A comparison of the early plan for the "Diabelli Variations" with the finished work;
* variations absent from draft for which related material occurs in the Wittgenstein Sketchbook and in Paris MS 77B;
+ variations (eleven in all) missing from the 1819 draft;
++ variations presumably sketched in a missing bifolium[9]

Some striking implications of this revelation of the work's genesis relate to larger dimensions of its form. Beethoven weighed certain compositional options which he eventually set aside. For example, he considered including an improvisatory prelude to the piece preceding Diabelli's theme (Ex. 5). This sketch for an "Introdutzion" is found toward the end of the extended series of entries for the Variations in the *Wittgenstein Sketchbook* used in 1819. The spatial disposition of this sketch in the original manuscript is revealing. Beethoven develops here the falling fourth interval from the head of Diabelli's waltz. This descending fourth interval is stated five times, with the pitch levels of the second, third, and fourth statements generated through a chain of descending thirds: C-G, A-E, F-C, D-A, returning to C-G at the beginning of the theme. Each appearance of the motive is punctuated by a bar line, but a specific quality of the introduction's initial gesture is conveyed through a metrical repositioning of the figure; unlike in Diabelli's waltz, the falling

9 Ibid., 50.



Example 5: Beethoven, Improvisatory prelude "Introdutzion" (above: manuscript; below: transcription of staves 7 to 16)

fourth from C to G is positioned between upbeat and downbeat of measure 1, and Beethoven specifies the resulting 6/4 harmonic position of the chord on the downbeat. In the subsequent appearances, an upbeat precedes the two pitches of the falling fourth motive, as in Diabelli's theme. Fermatas over the first three sustained pitches mark junctures for rhetorical elaboration and improvisation. Not all of the implied notes are written out.

Beethoven plays here with the registral disposition of the falling fourth motive and makes its appearance on D-A stand out by utilizing the lowest register in the bass. This moment calls for extensive improvisatory elaboration, as is signaled by Beethoven's twofold "etc." indication, as well as by the conspicuous gap on the page itself, with space for two systems left empty. This gap is meaningful and implies the need for temporal expansion on D, the dominant of the dominant. If Beethoven leaves ample room for elaboration, he nevertheless provides an overall map for the progression. For as the lowest system indicates, D becomes an extended pedal point; the upward projection of the fifth of the D minor triad from stave 10 marks a reemergence of notated music. The figuration written here traces a descent from A through A♭ to G, supported by a dominant-ninth harmony, and then further emphasizes the dominant of C major through trills played in different registers, leading to Diabelli's theme. As this sketch shows, the falling fourth interval drawn from the waltz assumes primacy, while Beethoven already envisions the most important structural and registral relations of his material. His blueprint has blank spaces to be filled out with figuration, but it is not just an abstract matrix. It clearly has been imagined in sound.

Although Beethoven did not decide to begin with such an introductory preface to Diabelli's theme, he did utilize some of these ideas in his completed work. The repositioning of the initial falling fourth to coincide with the downbeat is a feature of variation 5, as we have seen, and this recurs in other variations of diverse character, such as the *Andante*, variation 20, the final minuet variation, and the penultimate variation – the fugue. The fugue most powerfully explores the artistic potential of the motivic falling fourth, whose rhythmic impact is reflected in the repeated impulses and continued stepwise melodic descent of the musical texture, while the contrapuntal density of interwoven voices generates an almost explosive tension, a power far beyond what Diabelli envisioned.

The most conspicuous implication of the work's genesis for an understanding of its overall shape lies in Beethoven's insertion of ten new variations at strategic points when he completed the work in 1823. As Table 3 shows, these inserted variations included variations 1–2, 15, 23–26, 28–29, 31, and 33. The presence of these variations strengthens the relation between the original theme and the bewildering diversity of transformations, on the one hand, while building up culminating groups of variations in the last third of the piece, on the other. In the remaining sections of this essay, I shall consider how these added variations offered opportunities for shaping the work into a whole greater than the sum of thirty-three transformations of Diabelli's beer-hall waltz.

Ironic Parody: The Small and the Great

Let us return to Jean Paul's tensional dichotomy of the Small and the Great, a duality reflected in Diabelli's theme, on the one hand, and Beethoven's formidable array of transformations, on the other. Beethoven seems to have recognized an aesthetic problem in his draft version of twenty-three variations from 1819, inasmuch as the waltz was still

insufficiently integrated in the work as a whole. Beethoven's means of addressing this shortcoming was to insert several fresh variations in 1823 that display a particularly direct relation to the original waltz: variations 1, 15, and 25.

If a performer is to convey this tension between the Small and the Great, a character of engagement with Diabelli's waltz needs to be vividly conveyed in sound. Qualities of connection and disjunction, assimilation and transformation, are in play. What Beethoven had generally avoided until his incorporation of these variations was the repetitious pattern of rather chunky chords emphasized in Diabelli's opening phrases: tenfold tonic and dominant sonorities with highest tone G in the right hand. The repeated chords carry *crescendo* markings, but these gestures are weakly motivated in intrinsically musical terms. It is conspicuous that Beethoven departs from Diabelli's model in most of his variations. In the inserted variations 1, 15, and 25, however, he restores and stresses precisely these features, thereby evoking our recollection of the original waltz.

In performance, it is fitting to underscore the resolute quality of these chords in launching the march, variation 1. With a display of pomp even foreshadowing Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*, Beethoven reproduces the sounding substance of the waltz while casting his glance beyond it. The march is majestic yet stilted, as befits the tension between the Small and the Great. Diabelli would hardly have anticipated that his modest request for a single variation would trigger such a rich artistic harvest. Variation 1 sets forth a majestic transformation of the waltz not untouched by mockery. It is noteworthy that Beethoven conceived this music as an addition to his plan only in 1823, when he knew that his composition had assumed such expansive dimensions.

The player does well not to beautify the march, not soften its edges, but allow for audacious exposure of its Janus face. Already in the initial moments, Beethoven sets forth a dissonant clash between the octaves in the bass spelling out the falling fourth from the waltz and the repeated C major chords in the right hand. The mood is confident and expansive, yet somewhat brusque. This march is coupled with Diabelli's "cobbler's patch" whereas variation 3 – the original opening variation of the cycle – leaves Diabelli behind. In variation 1, a certain overextension bordering on the pompous is blended with muscular strength, conjuring an impressive opening salvo of Beethoven's monumental cycle.

Variation 15 is a miniature, the shortest of all thirty-three variations, and likely the last one composed. This *Presto scherzando* displays unmistakably comic features. Its brevity conveys wit, as does its curious harmonic plan – conspicuous augmented chords at the outset, with an absence of modulation, for the first half closes on the tonic. The striking leap of the lowest voice into the bass in the second half of (m. 21) has provoked attempts at correction by misguided editors. Here, as in variation 1, Beethoven restores the register and repetitious sonorities of Diabelli's theme, recalling the waltz after far-reaching transformations in the preceding variations. Variation 15 references Diabelli theme as a kind of comic hallucination, with elements of distortion. For instance, the augmented triads including D♯ (mm. 2/4) stand out. Such comic touches need to be given their due.

The humorous reprise of elements drawn from the "cobbler's patch" in variation 15 precedes an imposing pair of march-variations in variations 16 and 17. These three variations are counterpoised to the theme and variation 1, introducing a march with a different, more stilted character. The powerful rhythmic drive of the march-pair and their contrapuntal mirroring effect – with the roles of the hands inverted in variation 17 – opens new vistas of creative interpretation as we move into the large central section of this vast cycle. In this instance, the adjacent variations are bound up tightly into an organic se-

quence. If variations 16 and 17 form a tight double-variation, some of the following numbers involve expressive opposition, involving polar contrasts. Variations 19 and 20 represent a pair of canonic variations, yet in character they are utterly disparate. The headlong swift drive of the *Presto*, variation 19, yields to almost motionless mystery in the *Andante*, variation 20. Some performers elect to pause conspicuously at the end of variation 20, which marks the midpoint in performance time of the entire cycle. Yet that decision seems questionable, since Beethoven delivers a shock with the parodistic eruption of loud trills and ostinato rhythms in the *Allegro con brio*, variation 21, while the idea of sharp contrast is developed further in this variation, with each half split between the bold outburst of the *Allegro* and the changes in key, meter, and texture brought by the *Meno allegro*. It seems preferable to allow the variations to collide with one another; the unexpected impact of variation 21 delivers energy by ambush, through a shock effect. The first four measures of variation 21 form a grotesque exaggeration of the primitive chord repetitions in the waltz and its conventional turn at the end of the melody. The chords repeat each harmony sixteen times, the turns multiply themselves down three octaves. The juxtaposition of this passage with the ensuing *Meno allegro* in 3/4 meter is an instance in which the notes speak with rhetorical significance. It is as if Beethoven meant to say, after the *Schreckensfanfare* of the first four bars, "nicht diese Töne."

Such drastic contrasts as between variations 19, 20, and 21 invite comparison to ironic strategies in literature, in which a protagonist seeks protective seclusion through subjective inwardness while nevertheless remaining open to the demands of society and the world-at-large. One example among many stems from *Marius the Epicurean*, Walter Pater's 1885 philosophical novel set in antiquity, in which the hero "was become aware of the possibility of a large dissidence between an inward and somewhat exclusive world of vivid personal apprehension, and the unimproved, unheightened reality of the life of those about him […]. To move […] in that outer world of other people, as though taking it at their estimate, would be possible henceforth only as a kind of irony."[10]

Another comic reincarnation of elements from the waltz comes in variation 25, in which the consistent sixteenth-note figuration in the bass develops Diabelli's initial turn figure, while the pattern of repeated chords is reasserted in its original register. This variation brings a return of the commonplace following the ethereal *Andante*, the Bachian *Fughetta* (variation 24). The humorous character of variation 25 takes shape as a kind of German dance, with a stumbling effect at the end of the first half of the variation, where Beethoven pushes the music forward by deleting a measure from the pattern of four-bar phrases. In the opening phrases, the dissonances in the left hand, with B, D♯, B, and F♯ grating against C major chords in the right hand, foreshadow those harmonic clashes that will reach a peak in variations 27 and 28.

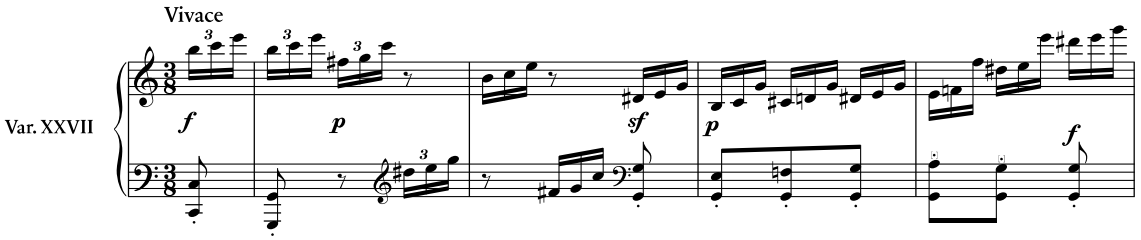
The Form as a Totality

Of the group of four interrelated fast variations 25 to 28, only variation 27 was included in the 1819 draft. Working backwards from this swift *Vivace* in 3/8 meter in perpetual-motion triplets, Beethoven devised the two preceding variations and one succeeding vari-

10 See Muecke 1969, quotation on 237, and the entire concluding chapter of Muecke's study "Irony and the Ironist," 216–247.

ation to shape a grouping of four interconnected pieces. This section marks the beginning of a consolidation of the overall form of the whole, leading to a grouping of three slow variations in the minor (variations 29 to 31), which lead without a break into the penultimate fugue and the final minuet variation and coda. In my interpretation, these nine variations form the concluding large section of the cycle, following the diverse, radical contrasts contained in the middle of the work, from variation 11 to 24.

Many pianists tend to play variation 25 too fast, foreclosing a building up of gradual intensity across these variations. That the tempo of this *Allegro* should approximate that of variation 26 is implied by the lack of a separate tempo indication for variation 26, which is marked only *piacevole*; this variation prolongs the texture of continuous sixteenths from variation 25. The rhythmic texture in variation 25 derives from Diabelli's turn figure; Beethoven spreads this continuous motion across all the pitch registers in variation 26. The *piacevole* assumes the character of a free improvisation, displaying increasing definition and density as its voices are combined and doubled. The 3/8 meter from variation 25, which emphasizes each upbeat and downbeat of the 3/8 meter, carries over to variation 26, which has a hemiolic grouping with two pronounced beats per bar. The opening notes of each six-note phrase should not be accented, as is done in many performances. A more rounded rhythmic shaping in connection with the direction *piacevole* provides a subtle characterization. It is best if the tempo and length of measures in variations 25 and 26 are approximately equal.

Prepared through these two interconnected pieces, variation 27 assumes a role as a biting persiflage of Diabelli's "cobbler's patch" (Ex. 6). The mechanical sequences of the waltz employ the three-note figure E-F-A (mm. 9–10), which is reproduced as F♯-G-B and G♯-A-[B-]C in the ensuing bars. In Beethoven's variation 27, this figure of a semitone and third is spread across the musical texture continuously in triplet sixteenths, appearing more than a dozen times just in the initial four-bar phrase. Although derived from Diabelli's initial rising half-step and third, E-F-A, Beethoven heightens the dissonance through rapid three-note figures such as D♯-E-G. This compressed distillation of the "cobbler's patch" motive, with dissonances placed relentlessly on strong beats throughout, contributes to the wild intensity of this variation, which is even heightened in its second half, with striking registral disparities.

Example 6: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, variation 27, mm. 1–4

Through progressive rhythmic intensification, we move gradually from the reincarnation of Diabelli's waltz as a comic German dance in variation 25 to the cathartic effect of variation 28, in which the music is dominated by accented dissonant chords (or octaves) placed on every strong beat. A further telescoping of rhythm is promoted through the use of 2/4 meter. This last of the four interconnected fast variations seems to obliterate the image of the waltz evoked in variation 25. For this dramatic progression to be conveyed, the player needs to grasp how one variation yields to the next, with the dissonant appog-

giaturas derived from the theme in variation 27 heightened by the full-voiced abrasive chords of variation 28.

Remarkable about the later "Diabelli Variations" is how the music develops and evolves, both within individual variations and across groups of interconnected pieces. In the slow minor variation group (variations 29 to 31), the mournful, muffled *una corda* textures of variation 30 were envisioned first, as is shown from its presence in the 1819 draft (see Tables 2 and 3 above). Beethoven expanded this single variation into a virtual slow movement by adding variations 29 and 31. In their character, these variations seem to look forward and back, lifted out of time. Both pieces display a Bachian aura: variation 29 evokes the atmosphere of the prelude in E♭ minor from Book 1 of the *Well-Tempered Clavier*, whose lamenting melodic character also somewhat foreshadows the variation with solo flute in 3/2 meter in the finale of Brahms's Fourth Symphony. Variation 31 is reminiscent of the decorated minor variation, the chromatic variation 25 of the "Goldberg Variations," while also prefiguring the melodic style of Chopin. The expanded proportions of variation 31 take up five minutes of performance time, making it the longest of all thirty-three variations.

The consolidation of form in the last nine "Diabelli Variations" involves a culminating two-part fugue in E♭ that resolves into a closing minuet variation and coda. Alfred Brendel described variation 32 as Beethoven's "most personal contribution to contrapuntal writing: the explosive fugue."[11] Its first part unites two subjects exploiting the falling-fourth and repeated impulses, on the one hand, with sequential motion, on the other, utilizing a sequential pattern that descends instead of ascending, as in the waltz. Once a third contrapuntal subject joins—one derived from Diabelli's turn figure (m. 116)—the music reaches its highest peak of dramatic and rhythmic intensity. Expanding to four voices, the cumulative power of the swinging repeated notes and harmonic sequences discharges its energy onto a *fortissimo* diminished-seventh chord over a pedal point, the strongest structural downbeat in the entire work (m. 160). A challenge in performance is to guide the swirling contrapuntal developments of the fugue into this culminating gesture, which serves in turn as springboard for the impressive mysterious transition to the final variation, as the high C♭ of the colossal dissonance (mm. 160–161) is transmuted to B natural —leading tone of the tonic C major—in the *pianissimo* sonority of the *Poco adagio* (m. 165–166). These last variations lead directly into one another. As we have seen, Beethoven did not readily envision in 1819 how to conclude this huge cycle of variations. Only in 1823 did the final variations take shape.

The Importance of Irony

Irony is a state of affairs that seems intentionally contrary to what is expected and which in consequence can be amusing. Beethoven was a highly ironic artist. It was likely this ironic reflex that helped motivate him to undertake such an obsessive response to Diabelli's call – a request for just a single variation! Once his own set of thirty-three variations was complete, the composer wrote to Diabelli in 1823, congratulating the collective group of respondents to Diabelli's call on their excellent handling of his "cobbler's patch" ("SchusterFleck"), a gesture that was itself richly laden with irony.

11 Brendel 1990, 39.

Wherein lies this ironic capacity? In an essay on "Goethe and Tolstoy," Thomas Mann refers to the "indispensable value of reserve in art" while identifying this restraint with irony. Alluding to music, Mann espouses

> a type of irony which glances at both sides, which plays slyly and irresponsibly – yet not without benevolence – among opposites, and is in no great haste to take sides and come to decisions […]. […] the real goal to reach is not decision, but harmony, accord. And harmony, in a matter of eternal contraries, may lie in infinity; yet that playful reserve called irony carries it within itself, as the sustained note carries the resolution.[12]

In the "Diabelli Variations," Beethoven indeed "plays slyly […] among opposites," exploring "eternal contraries" while enlarging the scope of what the sturdy, rough-hewn waltz might trigger. Overreacting to Diabelli's modest invitation, Beethoven's creative response surpassed the entire collective project that the publisher had envisioned.

A precursor to the "Diabelli Variations" is his "Prometheus" Variations, op. 35, from 1802. Although these variations are based on the contredanse from the allegorical ballet *The Creatures of Prometheus*, op. 43, Beethoven begins not with that preexisting theme, but just its bass-line, which is fragmentary and grotesquely funny: in its humor of contrasts and expressive silences, this *basso del tema* bears comparison with the thirteenth "Diabelli" variation. The point of Beethoven's approach in op. 35 is twofold: the stiff awkwardness of the clay figures or proto-humans in the ballet is reflected by the rough fragmentary quality of the bass-line, while the rich development of this elemental musical material becomes a metaphor for creativity.[13] In the "Diabelli Variations," Beethoven's response to Diabelli's rough-hewn "cobbler's patch" theme follows a parallel path, and as in op. 35, it is deeply touched by humor.

In 1814, the critic Karl Blum observed that "[i]n the works of the greatest poets there is often an irony that hovers gently above the whole but that breaks through incisively at times." He names Shakespeare, Cervantes, and Goethe in this regard, but continues that "Beethoven's compositions have not been considered nearly enough from this perspective; yet only in this way will that which is *seemingly* unpleasant and alien be recognized as exquisite and necessary."[14] Blum's words capture the spirit of Beethoven's "Diabelli Variations," the most extreme of which indeed "break [] through incisively" in unrestrained exploitation of motivic figures drawn from the unsuspecting waltz. The sharp wit of many variations arises as a pointed response to the naiveté of the theme, involving transformation of its motivic elements and exploration of its latent expressive potential.

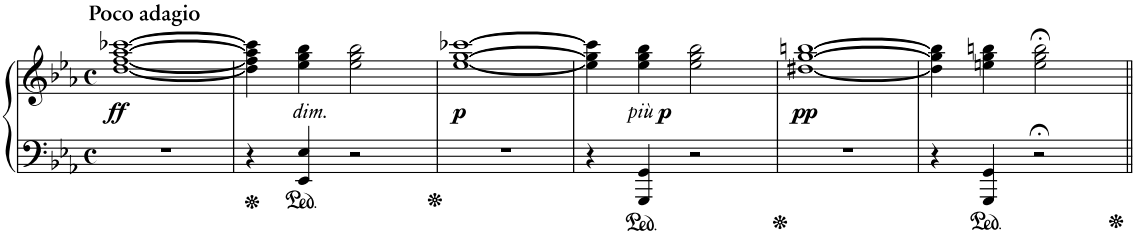
That irony "hover[ing] gently over the whole" embraces a range of musical styles, from the Bachian *Fughetta* (variation 24) and the *Largo, molto espressivo* (variation 31) to the Handelian opening of the climactic triple fugue (variation 32), the Mozartian reference to *Don Giovanni* in the Leporello parody (variation 22), and the final minuet variation. The player here confronts challenges of allusiveness, of a layered subtlety of aesthetic meaning. Glib adherence to the notes alone is inadequate. In the fugal subject of variation 32, for instance, Beethoven unpacks the power of the falling fourth to a downbeat, energizing

12 Mann 1947, 109.

13 For a discussion of Promethean symbolism in these works, see my study *Beethoven: A Political Artist in Revolutionary Times* (Kinderman 2020, 79–84; 96–109; in the German edition, 75–78; 94–106).

14 Quoted in Bonds 2017, 309; and Bonds 2020, 87. Original quotation from Karl Blum, "Miscellen," *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16 (8 June 1814): 505–506.

the pattern of repeated impulses to generate the descending sequence of pitches, four measures long. Only at the climactic end of the fugue – after three subjects are combined – does this rhythmic pattern discharge its energy onto an accented dissonance, the strongest downbeat of the entire work, as we have seen (m. 160). The ensuing transition from the fugue to the minuet variation demands heightened sensitivity (Ex. 7). The tremendous accented dissonance marking the fugue's abrupt termination has suddenly absorbed and concentrated its rhythmic drive; the *Poco adagio* transition then looks back at its key of E♭ major before opening a new harmonic path to C major, clearing the air for the final variation.



Example 7: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, variation 32, mm. 161–166

If this impressive transition already exemplifies the "indispensable value of reserve in art" (in Thomas Mann's words), the Finale of the "Diabelli Variations" goes further still. The impressive two-part fugue has already formed part of a larger coherent process, not just an additive link in a chain of events. Immediately following, we hear a kind of spiritualized reminiscence of Diabelli's country dance as a minuet, with all the grace of the classical minuets of Mozart. More lies behind this Finale than an evocation of the classical minuet, however. There is a parallel with Mozart's *Don Giovanni*, the opera cited by Beethoven in variation 22. At the beginning of the Finale to the second act of the opera, Mozart cites a series of popular tunes from other operas, from Martín y Soler's *Una cosa rara,* Giuseppe Sarti's *Fra i due litiganti il terzo gode*, and finally from his own *Le nozze di Figaro*. These excerpts, played by the band on stage, provide the pretext for humorous commentary by Leporello, who remarks ironically that the tune from *Figaro* sounds "very familiar." *Don Giovanni* was written for Prague in 1787 after the success of *Figaro* a year earlier: Mozart's witty allusions to *Figaro* were aimed at the original audience. We know that Beethoven's initial visit to Vienna in early 1787 lasted longer than previously recognized, and would have enabled the sixteen-year-old composer to encounter Mozart at around the time he began work on *Don Giovanni*.[15]

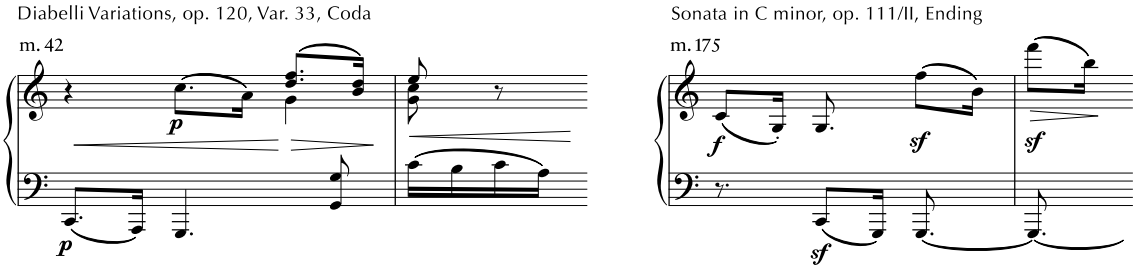
It is remarkable how Beethoven follows Mozart's artistic strategy towards the conclusion of the "Diabelli Variations," where, however, he alludes to the styles of other composers rather than quoting them directly, as Mozart did. As in *Don Giovanni*, there is a series of allusions to other composers leading ultimately to the self-quotation of a work written a year earlier: in Beethoven's case the *Arietta* movement from his final Piano Sonata in C minor, op. 111. Furthermore, there is an additional point of contact between the "Diabelli Variations" and *Don Giovanni* at the beginning of the Minuet finale, which shows a kinship to the opening of the G major minuet from the Finale to the first act of

15 Important documentation of Beethoven's three-month stay at Vienna in 1787 – correcting earlier scholarship – is offered by Haberl 2006.

the opera. Beethoven's reference to *Don Giovanni* is more extensive than is implied by the parody of "Notte e giorno faticar."

It is in the context of these allusions to Mozart and the historical vision embodied in the last variations that we may view the most fascinating relationship of all: how Beethoven's own last piano sonata becomes the subject of the coda. Even at the beginning of the minuet finale, the op. 111 *Arietta* is close at hand. In this variation, as in variations 29 and 31, Beethoven foreshortens the proportions of the first measures of the waltz, making the melodic parallel with the *Arietta* more evident. As Beethoven's sketches for the sonata show, the *Arietta* theme was itself influenced by his preoccupation with the waltz.[16] The initial sketches for the *Arietta* theme do not yet contain the melodic falling fourth and fifth that conspicuously parallel Diabelli's theme. In the end, the variation movement concluding op. 111 became a kind of extension of the compositional project of the "Diabelli Variations," which remained unfinished during the period when the sonata was composed, between 1820 and 1822.

The affinity between the endings of these two weighty C major variation works is far-reaching. Both pieces utilize a framework of rhythmic diminutions leading to a high, ethereal, suspended texture, as occurs in variation 4 of the *Arietta* movement and in the coda of the "Diabelli Variations" (from measure 34). In their conclusions, the two pieces nearly quote one another while dwelling on the thematic descending fourth (m. 42 of the "Diabelli Variations" coda; m. 175 of op. 111; Ex. 8). Both works have open endings, but op. 111 assumes a more contemplative aura, whereas the "Diabelli Variations" are touched by wit: even the final syncopated chord is a surprise. The ascending scalar figure in the bass in the penultimate measure of the "Diabelli Variations" is an idea conceived for the final sonata but cancelled in its autograph score.[17] Another subtlety of that penultimate measure lies in the repeated dyad G-E leading to the *pianissimo* C major chord and then to the upward leap of a sixth in the final sonority of the work, played *forte*. Beethoven incorporated this gesture of repeated impulses into his autograph score of the Variations, thereby preserving a memory of the original context – the chord repetitions of the original waltz.



Example 8: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, variation 33, m. 42 (left), Piano Sonata C minor op. 111/ii, m. 175 (right)

There is something wonderfully paradoxical in Beethoven's open ending. The long-range backward glance to the waltz and conclusion on a weak beat conveys a sense of unfinished business, a smiling gaze, suggesting perhaps that the creative process is not ex-

16 See in this regard Kinderman 1987, 117.

17 See the sketch on the bottom stave of the penultimate page of the facsimile edition Beethoven 2011. This penultimate page was covered over by Beethoven with a revised version, with the original page concealed by a new page glued with sealing wax, but this original version is revealed in the facsimile edition.

hausted after all, that even more variations *could* have followed. The close of the "Diabelli Variations" is pregnant with implications. It ends in the middle of the thematic structure, poised before an open door, a door which leads, if it leads anywhere, into the midst of the *Arietta* movement of op. 111. So it is that Beethoven drew upon the substance of the last movement of his last sonata in completing the final section of the Variations, his last such extended work for piano.

The performance challenges of Beethoven's "Diabelli Variations" require moving beyond the bare notation to convey broader aspects of aesthetic interpretation. One is reminded of Friedrich Schiller's recommendation in the ninth of his *Aesthetic Letters* of 1796, that the artist endeavors to promote an "ideal" by "uniting the possible and the necessary […] stamp illusion and truth with the effigy of this ideal […] apply it to the play of imagination and […] to all sensuous and spiritual forms."[18] This work is an enduring monument to the principle that creative potential lies in the transformation of the commonplace. In these "extensive transformations of a familiar German dance" ("Grosse Veränderungen über einen bekannten Deutschen"), as Beethoven described them,[19] he extracted a nebula of associations from the waltz, finding riches even in its awkward sequences and repetitious chords. An irony that "hovers gently [but] breaks through incisively at times" (Blum) corresponds to Jean Paul's duality of the Small and the Great – the commonplace and the sublime – as embodied between Diabelli's "cobbler's patch" on the one hand, and Beethoven's colossal composition, on the other. In confronting this tension, the performer may play "slyly and irresponsibly – yet not without benevolence – among opposites" (Mann), thereby seeking to adequately realize Beethoven's vivid characterizations. The special meaning this piece assumed for the composer may be signaled by his dedication of the Variations to his intimate friend Antonie Brentano. How astonished Diabelli must have been at the outcome of his humble request for a single variation! In providing the real-life springboard, his "cobbler's patch" was indispensable, yet the brainstorm that ensued conformed to Beethoven's favorite saying: "Ars longa, vita brevis" ("Art is long, life is short").

References

Beethoven, Ludwig van. 1975. *Autographe und Abschriften.* Edited by Hans-Günter Klein. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Beethoven, Ludwig van. 1996a. *Briefwechsel: Gesamtausgabe,* vol. 4: *1817–1822*. Edited by Sieghard Brandenburg. Munich: Henle.

Beethoven, Ludwig van. 1996b. *Briefwechsel: Gesamtausgabe,* vol. 6: *1825–1827*. Edited by Sieghard Brandenburg. Munich: Henle.

18 Kinderman 2020, 29; in the German edition, 32. In his original text, Schiller envisioned an "Ideal" whereby the artist "strebe, auf dem Bunde des Möglichen mit dem Notwendigen, das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft, und in den Ernst seiner Thaten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit" (Schiller 2008, 35).

19 Letter from Beethoven to Peter Joseph Simrock, 10 February 1820 (Beethoven 1996a, 363, No. 1365).

Beethoven, Ludwig van. 2011. *Klaviersonate Nr. 32 c-Moll (op. 111)*. Facsimile edition with commentary by Siegfried Mauser. Laaber: Laaber.

Bonds, Mark Evan. 2017. "Irony and Incomprehensibility: Beethoven's 'Serioso' String Quartet in F minor, Op. 95, and the Path to the Late Style." *Journal of the American Musicological Society* 70/2: 283–356.

Bonds, Mark Evan. 2020. *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*. New York: Oxford University Press.

Brendel, Alfred. 1990. "Must Classical Music be Entirely Serious? 2: Beethoven's Diabelli Variations," In Alfred Brendel, *Music Sounded Out: Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*. New York: Farrar Straus Giroux, 37–53.

Geck, Martin. 2017. *Beethoven's Symphonies: Nine Approaches to Art and Ideas*. Translated by Stewart Spencer. Chicago: University of Chicago Press.

Haberl, Dieter. 2006. "Beethovens erste Reise nach Wien: Die Datierung seiner Schülerreise zu W. A. Mozart." *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 14: 215–255.

Jean Paul. 2015. *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit* (= Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 5.1), edited by Florian Bambeck. Berlin: De Gruyter.

Kinderman, William. 1984. "Die Diabelli-Variationen von 1819: Die Skizzenbefunde zu op. 120: Eine Studie zum kompositorischen Schaffensprozeß." In *Zu Beethoven,* vol. 2: *Aufsätze und Dokumente*, edited by Harry Goldschmidt. Berlin: Neue Musik, 130–162.

Kinderman, William. 1987. *Beethoven's Diabelli Variations*. Oxford: Clarendon Press.

Kinderman, William. 2008. "Von der ironischen Karikatur zum genialen Kunstwerk: Beethovens Diabelli-Variationen." *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 22: 129–145.

Kinderman, William. 2010. "Die Entstehung von Beethovens Diabelli-Variationen / The Evolution of Beethoven's Diabelli Variations." In Ludwig van Beethoven, *33 Veränderungen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli für Klavier op. 120*. Teil 2: *Faksimile der Originalausgabe (Widmungsexemplar) und Kommentare von Bernhard R. Appel, William Kinderman und Michael Ladenburger*, edited by Bernhard R. Appel and Michael Ladenburger. Bonn: Beethoven-Haus, 46–72.

Kinderman, William. 2020. *Beethoven: A Political Artist in Revolutionary Times*. Chicago: University of Chicago Press. [German edition *Beethoven: Ein politischer Künstler in revolutionären Zeiten*. Wien: Molden, 2020.]

Mann, Thomas. 1947. "Goethe and Tolstoy." [1925] In *Essays of Three Decades*, translated by Helen Tracy Lowe-Porter. New York: Knopf, 93–175.

Muecke, Douglas C. 1969. *The Compass of Irony*. London: Methuen.

Riepel, Joseph. 1755. *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach altmathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset, Tl. 2: Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt a. M.: publisher unknown.

Schiller, Friedrich. 2008. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Edited by Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam.

© 2021 William Kinderman (wkinderman@schoolofmusic.ucla.edu)

University of California, Los Angeles

Kinderman, William (2021), "The Performance of Beethoven's 'Diabelli Variations': Continuity, Discontinuity, Cyclic Integration, Irony", *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 209–228. https://doi.org/10.31751/1126

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: 27/02/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 08/11/2021

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 Kategorisierung[5] 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.

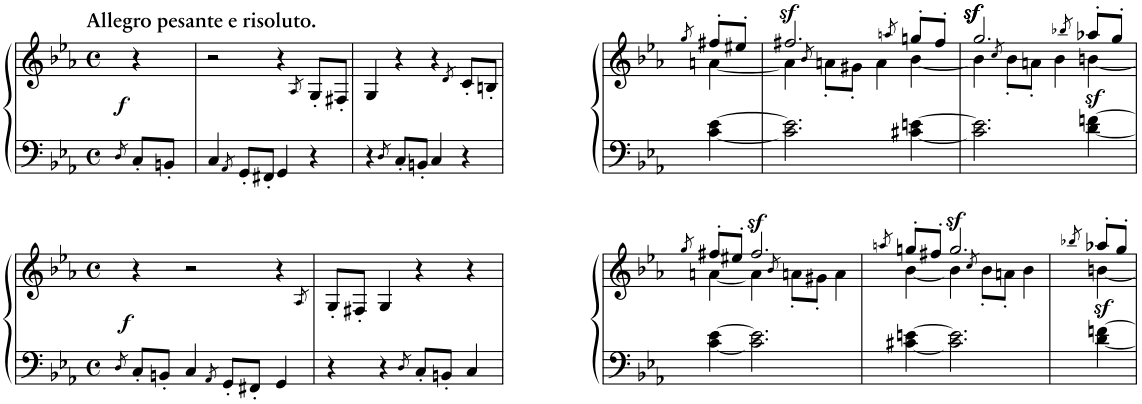
5 Eine solche Sammlung von Kriterien bezeichnet Markus Neuwirth als »Präferenzregeln« metrischer Analyse, vgl. Neuwirth 2014, 81 f.

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 Kadenzen 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 Taktschwerpunkte; 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).

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 abkadenziert, 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-es^2 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 Monsaingeon*, 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_Audio01 f.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;

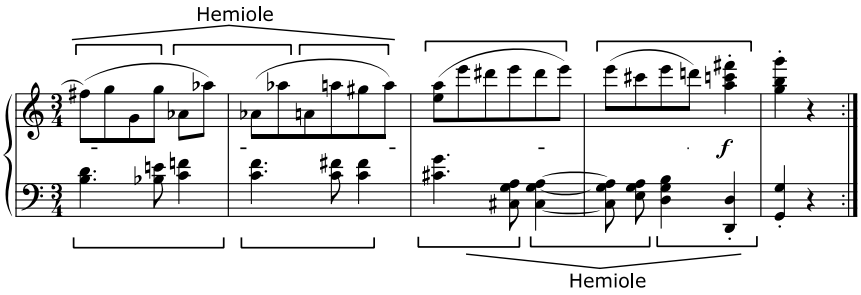
https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio01h.mp3

h. Mieczysław Horszowki 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 Dominantharmonien, 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 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-

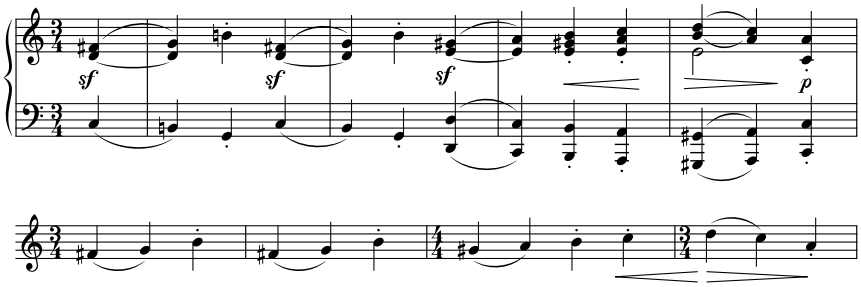
16 Zum Beispiel in Abraham 1967, 7 f.

17 Vgl. Münster 1982, 77.

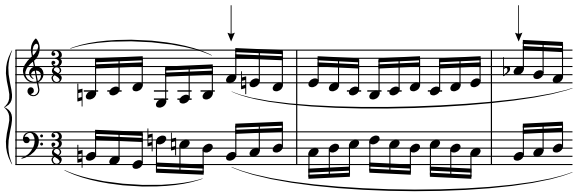
18 Die intrikate Form der Hemiolenbildung in den Variationen 2 und 3 wird uns später näher beschäftigen (vgl. Abschnitt 6 im zweiten Kapitel dieses Textes).

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).

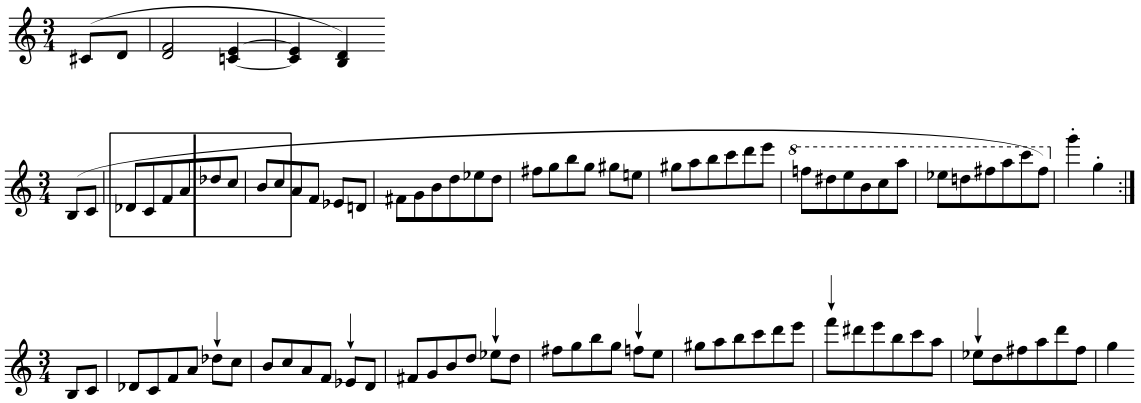
gibt sich nun zwischen der letzten Zählzeit von Takt 28 und der ersten Zählzeit von Takt 30, beide werden angesprungen und tragen lokale Spitzentöne, sind also analog zum Thema betont.



Beispiel 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Thema, T. 11–14 (oben: Original, unten: umnotierte 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 Taktdrei 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 Erstausgabe 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 Ausnahmeerscheinung dar (Audiobsp. 2a). Regelmäßg 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;

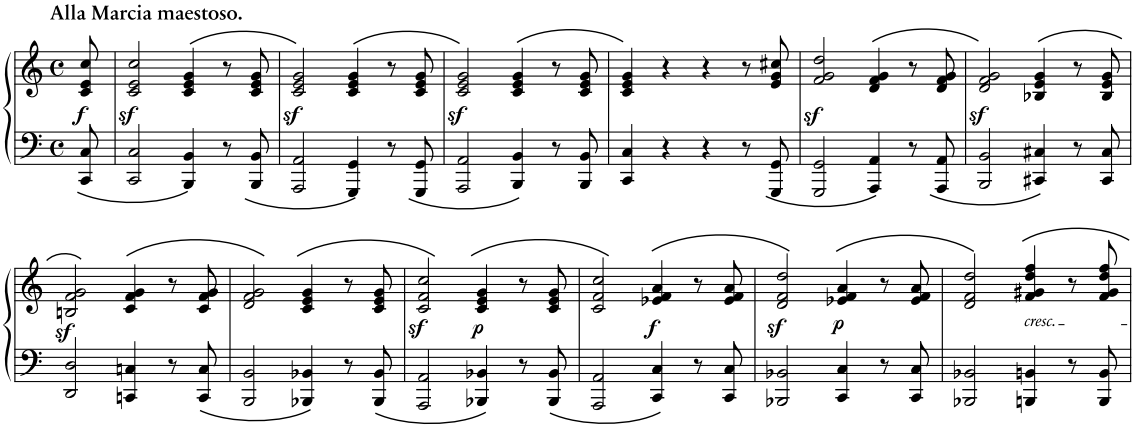
https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Audio02c.mp3

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 Sinnheinheiten (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 Sinngrenzen 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]

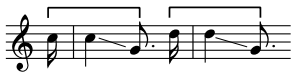



Abbildung 1: Amphibrachys nach Riemann

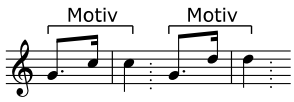



Abbildung 2: Anapäst nach Riemann

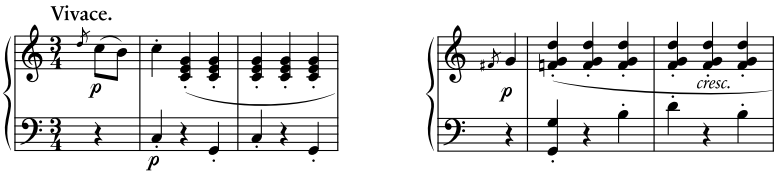
23 Klopstock 1830, 184.

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 Tonhöhensprung (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 Tonhöhensprung 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 (Achtelauftakt gegen Zweiviertelauftakt) 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)

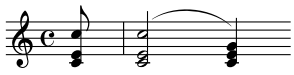
28 Dahlhaus 1987, 212. In Bezug auf die *Eroica-Variationen* konstatiert Dahlhaus dort: »Dem Zyklus liegt nicht ein geschlossenes Thema, eine fest umrissene melodisch-harmonische ›Bezugsgestalt‹, sondern eine Konfiguration aus prinzipiell voneinander unabhängigen Teilmomenten zugrunde […]«.

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 Auftakts 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 befinde 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 (♭)$\hat{2}$-$\hat{1}$-$\hat{7}$-$\hat{1}$.

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:

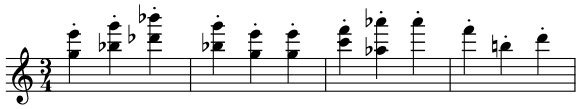
1. interner taktgruppenmetrischer Konflikt
2. interner taktmetrischer Konflikt
3. Taktgruppenmetrische Unschärfe in der Korrespondenz zum Thema
4. Taktmetrische Unschärfe in der Korrespondenz zum Thema
5. externer taktmetrischer Konflikt
6. externer taktgruppenmetrischer Konflikt.

1. Interner taktgruppenmetrischer Konflikt

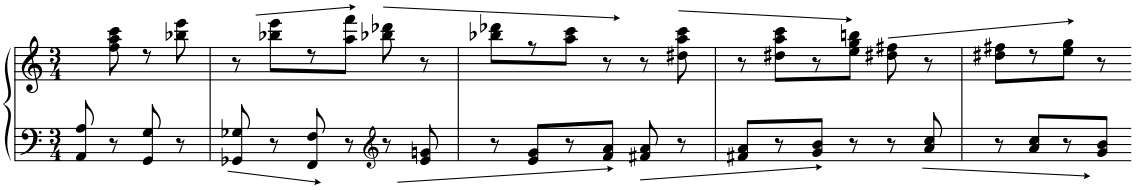
Zunächst seien Fälle des *internen taktgruppenmetrischen Konflikts* betrachtet, das heißt: taktgruppenmetrische Umdeutungen, die durch motivische Korrespondenzen innerhalb einer Variation erzeugt werden. Ich beschränke mich hier auf einen einfachen Spezialfall, nämlich die Vertauschung zweier ›Klangfüße‹, 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 Dominantharmonien) 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, Kleinterz- 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 des^3-c^3-h^2 in der Oberstimme bzw. e^1-f^1-fis^1-g^1 in der Unterstimme verstärkt wird.



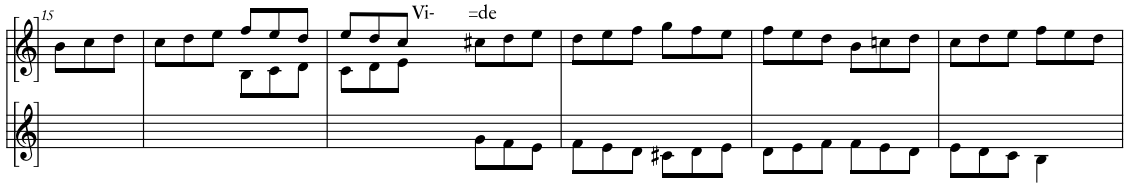
Beispiel 10: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 2, T. 25–28 (mit Auftakt)

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 Erfolg[37] (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).

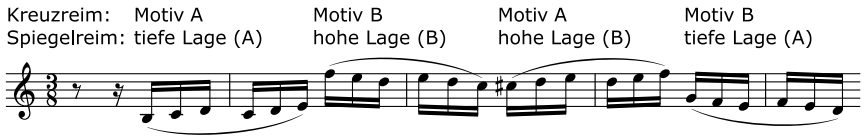
37 Eine Ausnahme, die in diesem Falle tatsächlich die Regel bestätigt, bildet die Variation 19: Die Monte-Sequenz ist hier insofern potenziert, als Fundamentalschritt der Harmonik und Oberstimme zusammenfallen. Beethovens Skizzen belegen jedoch auch hier eine anfänglich erzwungene Gegenbewegung in den 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).



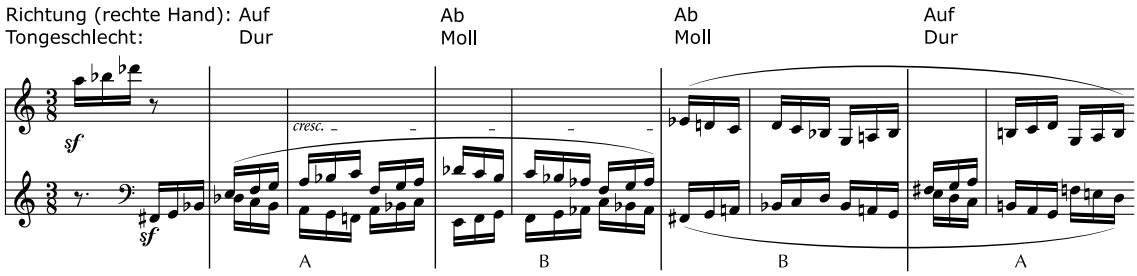
Beispiel 11: Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, Variation 26, T. 9–13 (Skizze Skizzenblatt Paris 77B MS fol 1r)[38]

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).



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).



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.

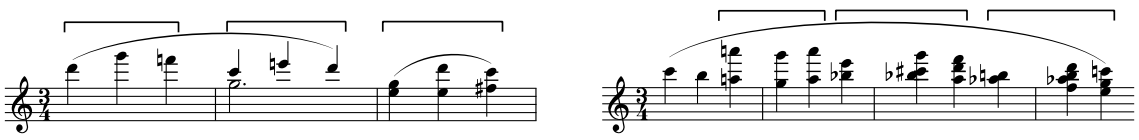
39 Als Monte-Sequenz wird gemeinhin ein häufig halbschlüssig endender sekundweiser Quartstieg bezeichnet, in der Regel auf den Stufen ›I-IV | II-V‹ in Dur.

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 Beschleunigungslogik[40] 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 dominantische 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.

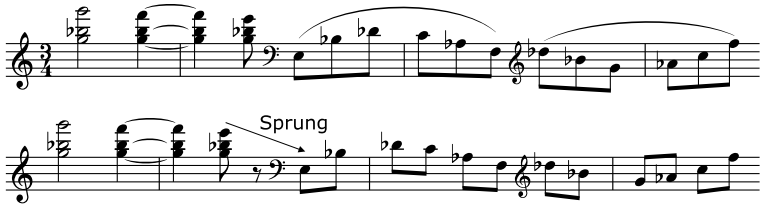
2. Interner taktmetrischer Konflikt

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: umnotierte 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=hTmQU4jEgJw, 22:49–23:15);

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

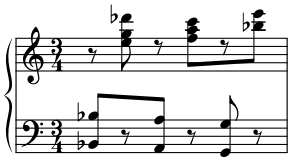
b. Mieczysław Horszowski 1982, Live-Mitschnitt, Triest (https://www.youtube.com/watch?v=GJdRxvH_HGQ&t=640s, 29:46–30:20);

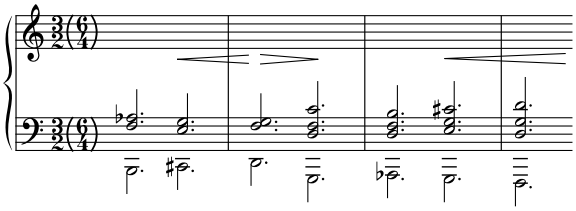
https://storage.gmth.de/zgmth/media/1127/Raab_Diabelli_Video01c.mp4

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 verschieden 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.

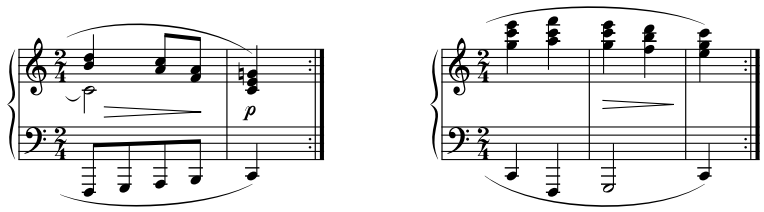
Wie William Kinderman bemerkt, sind die im ursprünglichen Entwurf Beethovens aus dem Jahr 1819 nicht enthaltenen Variationen 1, 15 und 25 die einzigen, die melodisch-motivische Korrespondenzen zum Thema in Originallage (rechte Hand zu Beginn: c^2-g^1, danach Repetitionen auf g^1) enthalten.[47] Die Assoziation 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.

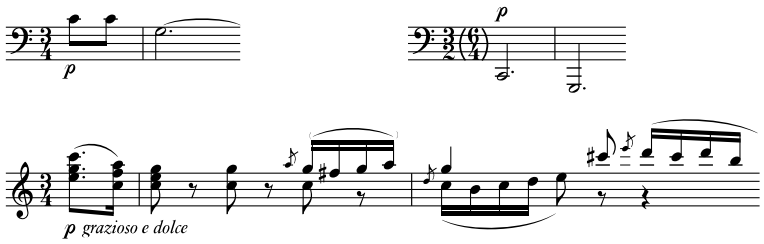
47 Vgl. Kinderman 1987, 72 f.

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 Takteins (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 Taktdrei des zweiten Takts sowie das im Vergleich zum Thema um ein Viertel[49] verfrühte, eben jenen Harmoniewechsel markierende *cis*^{3} bestätigt. Erst die unzweideutige Themenreferenz in Takt 5, gepaart mit auf die Takteins 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.

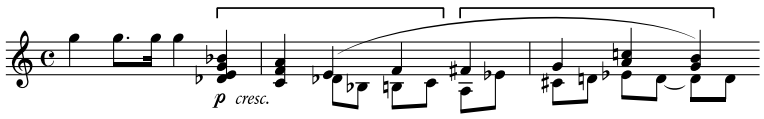
5. Externer taktgruppenmetrischer Konflikt

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.

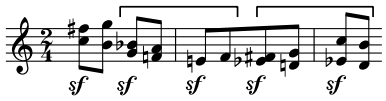
6. Externer taktmetrischer Konflikt

Neben den verschiedenen metrischen Stellungen des Themenauftakts, 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.

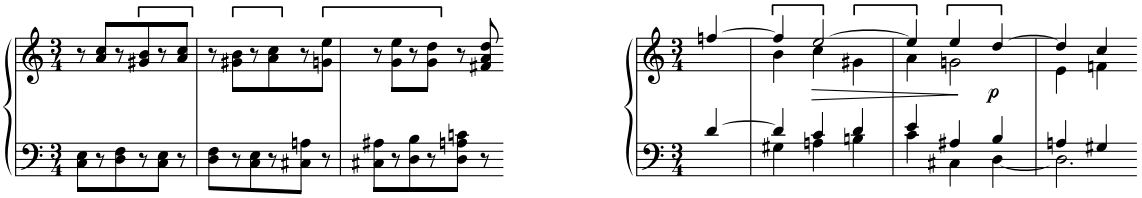
Ein Beispiel liefert das Motiv b^1-a^1-e^1-f^1, dem wir bereits im Kontext spiegelsymmetrischer Anordnungen begegnet sind (vgl. oben, Abschnitt 1): Die als Verschmelzung von Bass- und Oberstimme der Takte 9 und 10 des Themas gewonnene Tonfolge erscheint in Variation 16 an korrespondierender Stelle (T. 5) auftaktig (Bsp. 20). Das den Beginn der Monte-Sequenz signalisierende Intervall e^1-f^1 führt hier – anders als im Thema – zur Takt*mitte* 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 sämmtliche 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 Monsaingeon*, 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=hTmQU4jEgJw.

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

Formgestaltung aus aufführungspraktischer Perspektive

Zur Interpretationsgeschichte von Beethovens *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120[1]

Thomas Glaser

Dieser Beitrag untersucht auf Grundlage einer umfassenden quantitativen Datenerhebung aus 66 Gesamteinspielungen von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ mit Aufnahmedatum zwischen 1937 und 2018 Aufführungsweisen von Pianist*innen zur Gestaltung zyklischer Makroform. Aufnahmen dieser Variationenfolge bieten ein weites Feld, um methodische Ansätze der musikalischen Interpretationsforschung zu erproben. Es liegt ein Ansatz zugrunde, der sich sowohl einer computergestützten Auswertung als auch ästhetisch-deskriptiver Höranalysen bedient und es zulässt, innerhalb des aufführungsgeschichtlichen Kontextes unterscheidbare Gesamtdramaturgien zu differenzieren. Die Aufnahmeanalysen stützen sich auf die absoluten Dauern des Themas und der 33 Variationen sowie auf deren Prozentanteile an der Gesamtdauer. Weitere Datenbestände bilden die Werte der Initialtempi und der Grad an Stabilität und Flexibilität in den Tempogestaltungen der Pianist*innen (unter Bezugnahme auf die relative Standardabweichung). Die Untersuchung der Interpretationsgeschichte von Beethovens op. 120 legt pianistische Aufführungsstrategien offen, die ein Spannungsfeld zwischen makroformaler Kohärenz und mikroformalen Details abstecken.

In this article, a performance analysis of Beethoven's "Diabelli Variations" op. 120 is presented, based on a corpus of recordings made between 1937 and 2018. Complete recordings of this cycle offer ample opportunities to reconsider methodological approaches in musical performance studies. Discussions of the staging of large-scale form in performance emerge from quantitative and qualitative software-based research into sixty-six complete recordings. Pianists' form-shaping strategies are examined, tracing varying approaches to cyclic form and their historical contexts. Analyses of audio recordings involve the absolute durations of the theme and the thirty-three variations and their relationship to the total duration (expressed as percentage values). Further data assembled are initial tempo values and each pianist's degree of stability and flexibility in tempo (by referring to the relative standard deviation). By exploring the performance history of Beethoven's op. 120, this article aims at differentiating performative dramaturgies that move between the poles of macroformal coherence and microformal detail.

Schlagworte/Keywords: Analyse von Tonaufnahmen; analysis of sound recordings; Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; Interpretationsanalyse; Interpretationsforschung; Interpretationsgeschichte; Ludwig van Beethoven; macroform; Makroform; performance analysis; performance history; performance studies

Einleitung

Eine in ihrer Struktur komplexe Komposition wie Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ eröffnet vielfältige Möglichkeiten zur klanglichen Realisierung ihrer zyklischen Konzeption.

1 Die in diesem Beitrag dokumentierte Forschung wurde im Rahmen des Forschungsprojekts *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) (gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, P 30058-G26, 1.9.2017–31.8.2020) durchgeführt (https://petal.kug.ac.at). Alle im Rahmen des Projekts zu den ›Diabelli-Variationen‹ erstellten Datensätze sind über ein GitHub-Repositorium frei zugänglich (https://github.com/petal2020/petal_beethoven_diabelli-variations).

Auf einer Quellenbasis von 66 Gesamteinspielungen (1937–2018)[2] wird in diesem Beitrag eine aufführungsbezogene Analyse verfolgt, die die Eigenständigkeit der klanglichen Realisierungen in Bezug auf die notentextliche Vorlage herausstreicht. In den Fokus des Erkenntnisinteresses rücken musikalische Aufführungen als gültige Kunstwerke eigenen Rechts, die neben das schriftlich kodifizierte Werk treten. Dessen Formarchitektur erhält Gestalt durch eine spezifische Disposition von Aufführungsparametern wie Tempo, Dynamik, Artikulation etc., ebenso wie durch das Beachten oder – bei einer Reihe von Pianist*innen – Nicht-Beachten von Abschnittswiederholungen bzw. das Hinzufügen von Wiederholungen, die Beethoven nicht notierte.

Auch bieten die Gesamteinspielungen dieser Variationenfolge ein weites Feld, um methodische Ansätze der musikalischen Interpretationsforschung zu erproben. Methodisch liegt ein Ansatz zugrunde, der sich sowohl einer computergestützten Auswertung als auch ästhetisch-deskriptiver Höranalysen bedient und es zulässt, ein differenziertes Bild der Interpretationsgeschichte der Variationen op. 120 zu zeichnen. Folgende Daten wurden im Rahmen der Aufnahmeanalysen erhoben: Aus den Dauernmessungen des Themas und der Einzelvariationen wurden deren Prozentanteile an der Gesamtdauer der jeweiligen Einspielung berechnet. Für die 34 Stücke wurde zudem ein Initialtempo in jenen Takten ermittelt, die formal betrachtet als strukturelle Einheit maßgebend sind (vgl. unten, Tab. 3a). Das Initialtempo bildet dabei das Durchschnittstempo der vermessenen Takte ab, Temposchwankungen im Spiel der Pianist*innen innerhalb dieser Einheiten, etwa durch *ritardandi* oder *accelerandi*, berücksichtigt der Wert nicht. Den Dauern, Prozentanteilen und Initialtempi wurde als weiterer Wert die relative Standardabweichung zur Seite gestellt, die als Prozentanteil des Mittelwerts angegeben wird.

Die Längsschnittstudie erlaubt es, unterscheidbare Gesamtdramaturgien in den Tonaufnahmen zu differenzieren, die ein Spannungsfeld zwischen makroformaler Kohärenz einerseits und mikroformalen Details andererseits sicht- und hörbar machen (anhand der aus den Aufnahmeanalysen gewonnenen Daten und deren graphischer Aufbereitung im Zusammenspiel mit den bereitgestellten Audiobeispielen). Thematisiert werden auf diese Weise auch unterschiedliche Perspektiven auf die wechselseitige Beeinflussung von lokalen und globalen Dimensionen musikalischer Form. Neben Tonaufnahmen sind ebenso schriftliche Quellen Untersuchungsgegenstände. Die instruktiven Ausgaben von Hans von Bülow (1872) und Artur Schnabel (1924) enthalten neben Aufführungshinweisen und Metronomzahlen auch Angaben zur großformalen Anlage und erörtern Möglichkeiten der zyklischen Gestaltung von Beethovens op. 120. Konturen der Interpretationsgeschichte treten ab Mitte des 20. Jahrhunderts auf einer breiteren Quellenbasis an Tonaufnahmen zutage, wodurch sich Perspektiven eröffnen, die Interpretationsstile und Strategien von Pianist*innen zur formalen Gestaltung des Zyklus zu differenzieren und in den aufführungsgeschichtlichen Kontexten zu verorten. Den Dokumenten der Aufführungsgeschichte wird somit auf zweifache Weise begeg net: den Notendrucken mit einem theoretisch-hermeneutischen Ansatz, woraufhin die Einspielungen als praktizierte Interpretationen in den Blick genommen werden können.

2 Bei der Auswahl der Aufnahmen wurde versucht, ein möglichst ausgewogenes Sample heranzuziehen im Hinblick auf die historische Periode, die Prominenz der Interpret*innen und die Verfügbarkeit der Aufnahmen. Die vergleichsweise hohe Anzahl von Einspielungen, die nach 2010 entstanden sind (40), machte es (auch aus arbeitsökonomischen Gründen) notwendig, eine repräsentative Auswahl zu treffen. Der Verfasser dankt Jürg Stenzl und Werner Unger sehr herzlich für das Zurverfügungstellen eines Teils der Aufnahmen. Ein besonderer Dank geht an Petra Zidarić Györek und Tomislav Buzič für die Unterstützung bei den Messungen der Audiodateien. Diskographische Angaben zu den untersuchten Einspielungen finden sich in Tabelle 7 (Anhang). Alle auf LP vorliegenden Einspielungen wurden in ein digitales Format umgewandelt.

Methodischer Ansatz

Ausgangspunkt ist eine Untersuchung der Zeitgestaltung von Pianist*innen in ihren Gesamteinspielungen von Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ mit dem Ziel, Aussagen über Merkmale der praktischen Interpretationen treffen zu können. Zu diesem Zweck erfolgte zunächst eine Messung sowohl der absoluten Dauern des Themas und der 33 Variationen als auch der Gesamtdauer einer Tonaufnahme mit der Software *Sonic Visualiser*[3] (Tab. 1). In einem zweiten Schritt wurde der Quotient aus der Einzeldauer eines jeden der 34 Stücke und der Gesamtdauer einer Einspielung gebildet. Das Resultat dieser Division, multipliziert mit 100, wird in weiterer Folge Prozentanteil genannt und als Maßzahl interpretiert, die anzeigt, wie stark oder schwach Pianist*innen Thema und Variationen innerhalb der Gesamtdauer ›gewichten‹[4] und welche Stücke als Attraktionspunkte durch Verknappung bzw. Ausdehnung in der großformalen Anlage der Diabelli-Variationen hervortreten (Tab. 2). Auch die Reihung von Stücken mit ungefähr gleichem anteiligen Gewicht oder deren Vorkommen an verschiedenen Stellen der Variationenfolge lassen eine Deutung von Aufführungsstrategien zu und formale Bezüge erkennen. Für den Fall, dass in Einspielungen Teilwiederholungen von einigen Pianist*innen nicht beachtet bzw. ergänzt worden sind, sind neben den ›realen‹, auf Tonträger realisierten Dauern auch ›virtuelle‹ Dauern unter Beachtung der im Notentext festgehaltenen Wiederholungszahl berechnet worden.[5] Die Diagramme 1 und 2 versammeln die hinsichtlich einer Divergenz von realen und virtuellen Dauern auffälligsten Einspielungen. In den Gesamtübersichten der Dauern und Prozentanteile (Tab. 1 und 2) sind zum Zweck der besseren Vergleichbarkeit die virtuellen Werte dieser Aufnahmen berücksichtigt.

3 Vgl. zur Funktionsweise https://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_0_1.html. Unterschiede zwischen den Dauernmessungen der vorliegenden Studie und jenen, die Jürg Stenzl seiner Untersuchung zugrunde gelegt hat, sind auf verschiedene Messverfahren zurückzuführen. Vgl. Stenzl 2016, 63–66.

4 Wichtig zu beachten ist, dass die Prozentanteile nicht zwangsläufig mit der Position der absoluten Dauern innerhalb des untersuchten Samples korrelieren müssen. Erreicht der Prozentanteil von Variation 1 bei Sviatoslav Richter 1986 den höchsten Wert (4,66 %), so fällt deren Dauernwert (2:24) nicht mit dem Maximalwert zusammen. Dieser ist bei Anatol Ugorski 1991 (2:47) anzutreffen, bei einem Prozentanteil von 4,54 % an der Gesamtdauer. Bei Daniel Varsano 1980 (1:16 / 2,44 %) hingegen korrelieren die Minimalwerte von Prozentanteil und Dauer.

5 In seiner Aufnahme von 1937 spielt Artur Schnabel in Variation 2 eine von Beethoven nicht notierte Wiederholung. Nach dem Doppelstrich in Takt 16 beginnt er *da capo*, wodurch die Dauer der wiederholten Takte 1 bis 16 in die Dauer der Variation mit einfließt. Von dieser realen Gesamtdauer (1:11) auf dem Tonträger ist die Dauer der wiederholten Takte subtrahiert worden, sodass der berechnete virtuelle Wert in Tabelle 1 (0:54) die Spieldauer wiedergibt, die Schnabel für die von Beethoven komponierte Taktanzahl benötigt hätte. Umgekehrt spart Géza Anda 1961 beide Wiederholungen in Variation 1 aus. Die reale Dauer der Einspielung (1:13) wurde für die Datenauswertung folglich verdoppelt. Voraussetzung dafür ist freilich die Annahme, dass die Dauern der zu wiederholenden Teile identisch mit jenen des jeweils ersten Durchgangs sein würden. Andas Umgang mit Beethovens Wiederholungsvorschriften moniert eine Rezension aus dem Jahr 1962: »Vollkommen unerfindlich aber bleibt, nach welch einem Prinzip Anda gelegentlich die von Beethoven vorgeschriebenen Wiederholungen berücksichtigt und wann er glaubt, sich darüber hinwegsetzen zu können. Es bleibt ein etwas zwiespältiger Eindruck.« (Koegler 1962) Es wäre Aufgabe einer eigenen Studie, aus einem Vergleich der realen und virtuellen Dauern und Prozentanteile Rückschlüsse auf die jeweilige Gestaltung der zyklischen Anlage zu ziehen. Die Beschaffenheit und Kapazitäten des Aufnahmemediums dürften als Gründe wohl ausscheiden, um die ›Kurz-Versionen‹ von Anda, Yvonne Lefébure, Andrew Rangell und Varsano plausibel zu erklären.

Pianist*innen	Thema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Var. 5	Var. 6	Var. 7	Var. 8	Var. 9	Var. 10	Var. 11	Var. 12	Var. 13	Var. 14	Var. 15	Var. 16	Var. 17	Var. 18	Var. 19	Var. 20	Var. 21	Var. 22	Var. 23	Var. 24	Var. 25	Var. 26	Var. 27	Var. 28	Var. 29	Var. 30	Var. 31	Var. 32	Var. 33	total	Pianist*innen
Schnabel 1937	00:51	01:39	00:54	01:16	01:02	00:53	01:36	00:56	01:27	02:04	00:34	01:08	00:50	00:52	03:50	00:36	00:51	00:52	01:34	00:46	03:31	00:59	00:30	00:52	03:05	00:47	01:02	00:57	00:51	01:20	01:59	05:29	02:49	03:43	**0:52:24**	Schnabel 1937
Shure 1948	00:50	01:43	00:53	01:18	01:01	00:54	01:39	00:58	01:26	02:01	00:32	01:08	00:48	00:55	03:36	00:33	00:50	00:52	01:40	00:44	03:23	00:58	00:32	00:48	03:25	00:44	01:03	00:54	00:53	01:39	02:03	05:20	02:29	03:29	**0:52:00**	Shure 1948
Horszowski 1951	00:53	01:40	00:54	01:17	00:56	00:50	01:39	00:59	01:29	01:32	00:35	00:54	00:55	00:55	02:30	00:38	01:02	01:01	01:46	00:45	01:37	01:09	00:43	00:46	02:16	00:39	01:07	00:57	00:46	00:57	01:38	04:06	02:39	03:18	**0:45:50**	Horszowski 1951
Richter 1951	00:48	01:30	00:41	01:07	00:55	00:46	01:27	00:56	00:52	01:14	00:35	01:02	00:42	00:50	02:53	00:36	00:54	00:56	01:30	00:51	01:52	01:14	00:41	00:51	02:03	00:41	00:43	00:52	00:49	01:02	01:38	03:39	02:47	02:35	**0:42:33**	Richter 1951
Arrau 1952	00:51	01:44	01:06	01:35	01:06	00:55	01:36	01:03	01:26	01:41	00:36	01:09	01:02	00:52	03:09	00:39	00:57	00:55	02:03	00:49	02:47	01:19	00:41	00:58	03:41	00:49	01:24	01:02	00:58	01:12	02:25	04:53	02:52	04:02	**0:54:17**	Arrau 1952
Baumgartner 1952	00:51	01:45	00:54	01:11	00:57	00:56	01:47	00:55	01:12	01:45	00:37	01:00	00:59	00:58	03:05	00:35	00:54	00:58	01:44	00:47	01:51	01:07	00:40	00:52	02:16	00:43	01:01	00:56	00:49	01:14	01:53	04:00	02:39	03:01	**0:46:53**	Baumgartner 1952
Katchen 1953	00:49	01:16	00:44	01:12	01:03	00:49	01:23	00:57	01:11	01:29	00:32	00:50	00:46	00:50	04:34	00:33	00:57	00:56	01:29	00:42	01:44	01:11	00:45	00:49	01:48	00:46	00:46	00:54	00:46	01:08	01:38	04:53	02:47	03:10	**0:46:06**	Katchen 1953
Serkin 1954	00:51	01:53	01:00	01:28	00:57	00:50	02:05	01:12	01:45	02:08	00:32	01:13	00:47	01:00	02:56	00:30	01:01	01:07	01:37	00:44	02:33	01:07	00:49	00:44	03:21	00:47	01:00	00:49	01:02	01:29	02:00	04:58	03:07	04:16	**0:53:37**	Serkin 1954
Backhaus 1955	00:44	01:34	00:35	01:04	01:03	00:50	01:27	00:57	00:57	01:25	00:36	00:46	00:37	00:54	02:09	00:37	00:56	00:49	01:11	00:52	01:28	01:00	00:37	00:47	02:53	00:38	00:57	00:58	00:58	00:59	01:42	04:05	02:43	03:37	**0:43:24**	Backhaus 1955
Serkin 1957	00:51	01:43	00:50	01:20	00:55	00:49	02:05	01:05	01:37	02:05	00:32	01:08	00:46	00:57	02:55	00:30	01:06	01:10	01:28	00:43	02:00	01:17	00:50	00:45	02:53	00:45	01:02	00:52	00:57	01:10	02:01	04:27	03:03	03:55	**0:50:32**	Serkin 1957
Gulda 1957	00:40	01:33	01:02	01:25	01:01	00:45	01:27	00:51	01:30	01:50	00:32	00:45	00:53	00:42	03:24	00:35	00:50	00:53	01:21	00:56	01:48	01:09	00:37	00:48	01:58	00:39	01:11	01:02	00:56	01:01	02:04	03:59	02:41	02:59	**0:45:50**	Gulda 1957
Anda 1961	01:02	02:26	01:00	01:56	01:03	00:55	01:41	01:10	01:37	02:27	00:34	01:06	00:48	01:09	03:25	00:35	00:51	00:53	02:26	00:57	01:46	01:27	01:05	00:47	02:38	00:40	01:38	00:55	01:05	01:20	01:10	05:02	03:05	04:27	**0:55:07**	Anda 1961
Judina 1961	00:45	01:37	00:41	01:25	00:58	00:52	01:31	00:55	01:09	01:21	00:39	00:38	00:40	00:44	03:12	00:38	01:03	00:53	01:18	00:51	01:14	01:24	00:48	00:56	01:55	00:40	00:54	01:01	00:54	00:57	01:08	03:46	02:32	03:24	**0:43:22**	Judina 1961
Steuermann 1963	00:46	01:22	00:40	01:14	00:59	00:55	01:39	01:01	01:06	01:23	00:33	00:52	00:55	00:47	02:41	00:33	00:59	00:53	01:22	00:52	01:20	01:13	00:39	00:51	01:49	00:49	01:05	00:56	00:53	00:42	01:08	03:34	02:42	02:59	**0:42:13**	Steuermann 1963
Brendel 1964	00:51	01:52	00:47	01:21	00:57	00:54	01:40	01:17	01:25	01:45	00:38	00:54	00:46	00:57	04:02	00:34	01:00	01:05	01:39	00:51	02:10	01:20	00:40	00:48	03:43	00:49	01:00	00:58	00:57	01:17	02:30	04:27	02:53	03:47	**0:52:35**	Brendel 1964
Barenboim 1965	00:50	01:58	01:10	01:48	01:03	00:51	01:59	01:03	01:49	01:59	00:34	01:31	01:06	00:56	03:40	00:37	00:59	01:00	02:04	00:48	03:27	01:20	00:52	00:50	04:03	00:51	01:36	00:51	00:54	01:31	03:03	06:00	03:02	04:36	**1:00:41**	Barenboim 1965
Webersinke 1965	00:47	01:29	00:31	01:14	00:54	00:55	01:38	01:02	01:04	01:34	00:34	01:01	00:55	01:01	04:23	00:34	00:58	00:52	01:58	00:50	01:43	01:16	00:36	00:49	02:39	00:50	01:13	00:55	00:57	01:09	01:41	04:18	03:01	03:30	**0:48:52**	Webersinke 1965
Kovacevich 1968	00:49	01:31	00:39	01:25	00:55	00:53	01:52	01:04	01:36	01:49	00:34	01:07	00:55	01:04	05:15	00:35	01:02	01:00	01:27	00:47	02:04	01:05	00:46	00:49	03:13	00:46	01:13	00:56	00:48	01:27	02:06	05:04	02:50	04:06	**0:53:33**	Kovacevich 1968
Sultan 1969	00:49	01:40	00:46	01:33	01:06	00:54	01:34	01:09	01:22	01:51	00:36	00:56	00:52	01:04	04:11	00:35	00:58	00:59	01:30	00:50	02:00	01:04	00:37	00:56	02:26	00:42	01:16	01:00	00:51	01:19	02:19	05:02	02:54	03:45	**0:51:25**	Sultan 1969
Gulda 1970	00:41	01:25	00:55	01:25	00:56	00:45	01:20	00:51	01:21	01:50	00:31	00:47	00:47	00:47	03:21	00:33	00:51	00:53	01:16	00:53	01:49	00:53	00:38	00:46	01:36	00:45	00:50	00:52	00:52	01:07	02:08	03:58	02:39	02:53	**0:43:54**	Gulda 1970
Demus 1971	00:54	02:16	00:45	01:28	01:08	00:56	01:38	01:08	01:16	01:13	00:34	00:56	00:54	01:02	03:17	00:33	00:51	00:55	01:32	00:56	02:04	01:16	00:42	00:50	03:11	00:39	01:08	01:01	00:55	01:18	01:51	04:24	02:52	03:46	**0:50:11**	Demus 1971
Buchbinder 1973	00:49	01:35	00:51	01:29	01:10	00:49	01:30	00:58	01:22	01:41	00:35	01:02	00:52	00:56	03:28	00:34	00:56	00:53	01:49	00:57	02:04	01:06	00:37	00:56	02:51	00:50	01:07	00:56	00:49	01:22	02:07	04:13	02:51	03:40	**0:49:44**	Buchbinder 1973
Lefébure 1975	00:54	01:25	00:39	01:12	00:56	00:49	01:27	01:01	01:07	01:30	00:34	00:53	01:08	00:55	02:30	00:38	00:58	00:56	01:26	00:54	01:18	01:10	00:46	00:51	02:04	00:41	01:11	01:01	01:09	00:53	01:43	04:18	02:56	03:39	**0:45:36**	Lefébure 1975
Brendel 1976	00:46	01:36	01:00	01:24	01:05	00:53	01:41	01:13	01:39	01:32	00:33	01:14	00:52	00:50	03:41	00:35	00:56	00:59	01:51	00:46	01:49	01:04	00:49	00:43	02:59	00:39	01:06	00:56	00:49	01:12	01:57	04:22	02:46	03:49	**0:50:08**	Brendel 1976
Rangell 1977	00:55	01:33	01:00	01:43	00:55	00:52	02:23	00:57	02:09	01:22	00:32	01:11	01:12	00:55	03:14	00:34	00:56	00:54	01:47	00:48	01:23	01:27	00:47	00:46	02:39	00:50	01:54	00:54	00:59	01:20	02:07	05:25	02:44	04:40	**0:53:47**	Rangell 1977
Rosen 1977	00:50	01:40	01:01	01:29	01:11	00:57	01:40	01:10	01:30	01:53	00:32	00:53	00:51	00:59	03:37	00:35	01:03	01:06	01:30	00:51	01:58	01:08	00:37	00:51	02:54	00:47	01:02	00:59	00:53	01:10	01:50	05:19	02:49	04:08	**0:51:40**	Rosen 1977
Nikolayeva 1979	00:46	01:35	00:36	01:17	01:10	00:58	02:04	01:07	01:12	01:52	00:39	00:58	00:49	01:10	03:57	00:42	01:11	01:06	01:23	01:02	01:52	01:16	00:42	00:57	03:18	00:48	01:11	01:06	01:10	01:12	02:30	04:40	03:38	04:11	**0:54:09**	Nikolayeva 1979
Varsano 1980	00:49	01:16	00:44	01:32	01:10	00:56	01:38	01:02	01:24	01:45	00:39	01:01	01:06	01:02	03:04	00:41	01:02	01:01	01:39	00:59	01:36	01:13	00:45	00:58	03:15	00:44	01:23	01:02	01:09	01:09	02:12	04:58	03:02	03:57	**0:51:51**	Varsano 1980
Shure 1981	00:53	01:48	00:54	01:22	01:05	00:59	01:47	01:11	01:26	02:13	00:35	01:01	00:52	01:04	04:00	00:36	00:54	01:01	01:46	00:49	03:17	01:07	00:43	00:52	03:28	00:51	01:12	01:01	01:03	01:26	02:05	06:02	03:03	03:40	**0:56:06**	Shure 1981
Arrau 1985	00:49	01:48	00:55	01:24	01:05	00:58	01:44	01:12	01:36	01:41	00:42	01:06	01:00	00:55	03:29	00:40	01:01	01:00	01:52	01:01	02:18	01:40	00:47	00:58	02:53	00:50	01:19	01:10	01:01	01:15	02:08	05:14	03:18	04:10	**0:54:59**	Arrau 1985
Oelbaum 1985	00:52	01:46	00:50	01:29	01:00	00:59	02:03	01:24	01:31	02:04	00:35	01:04	00:50	01:14	03:33	00:37	01:04	01:05	01:33	00:44	02:38	01:20	00:54	00:48	02:50	00:45	01:25	00:53	00:57	01:21	01:44	07:03	03:12	03:52	**0:55:59**	Oelbaum 1985
Pludermacher 1985	00:45	01:32	00:40	01:14	00:45	00:43	01:19	00:52	01:11	01:38	00:30	01:03	00:40	00:57	03:27	00:31	00:51	00:53	01:08	00:44	02:09	01:11	00:33	00:44	03:20	00:35	01:04	00:50	00:50	00:58	01:28	04:19	02:53	02:59	**0:45:18**	Pludermacher 1985
Sokolov 1985	00:57	02:28	00:54	01:52	01:26	01:14	01:44	01:06	01:41	02:19	00:32	01:19	00:48	01:09	04:29	00:37	01:00	00:57	01:58	00:46	02:39	01:21	00:45	00:56	03:09	01:00	01:12	00:57	00:50	01:15	02:03	05:41	03:34	04:35	**0:59:12**	Sokolov 1985
Richter 1986	00:53	02:24	00:56	01:20	01:01	00:54	01:43	01:10	01:02	01:37	00:39	01:10	00:48	01:12	03:46	00:39	00:58	00:59	02:10	00:53	02:43	01:38	00:49	00:57	03:08	00:47	00:50	00:59	00:52	01:01	01:57	03:47	03:00	02:50	**0:51:31**	Richter 1986
Brendel 1988	00:47	01:35	00:52	01:16	01:00	00:56	01:41	01:15	01:38	01:42	00:39	01:08	00:50	00:55	04:07	00:37	00:58	01:02	01:53	00:50	02:04	01:09	00:51	00:47	03:39	00:42	01:02	01:00	00:54	01:13	01:54	04:28	02:58	03:59	**0:52:23**	Brendel 1988
Boyle 1989	01:05	01:35	00:57	01:30	01:05	00:58	01:46	01:09	01:14	02:05	00:36	01:06	00:58	01:15	06:15	00:36	01:06	01:05	01:52	00:57	02:40	01:31	00:47	00:52	03:40	00:46	01:11	01:05	01:04	01:41	02:27	05:09	03:44	04:07	**0:59:57**	Boyle 1989
Hill 1990	00:48	01:34	00:52	01:20	01:08	00:59	01:53	01:15	01:45	01:47	00:33	01:19	01:05	01:01	05:05	00:31	00:58	01:02	01:57	00:48	02:47	01:12	00:35	00:50	03:56	00:48	01:57	00:59	00:55	01:41	02:32	05:24	02:40	04:28	**0:58:22**	Hill 1990
Ugorski 1991	00:53	02:47	00:53	01:36	01:09	00:53	01:50	01:11	01:33	01:45	00:36	01:17	01:12	01:14	05:07	00:32	00:55	01:01	02:29	00:49	03:01	01:45	00:49	00:50	03:29	00:40	01:36	00:53	00:56	01:49	01:41	06:02	03:04	04:57	**1:01:14**	Ugorski 1991
Vladar 1991	00:50	02:00	00:47	01:25	01:01	00:56	01:25	01:05	01:38	01:26	00:34	01:11	00:47	00:57	04:47	00:35	00:53	00:55	01:30	00:52	02:02	01:14	00:41	00:47	03:15	00:40	01:07	00:56	00:46	01:29	01:56	05:05	02:55	04:37	**0:53:05**	Vladar 1991
Kinderman 1994	00:50	01:45	00:54	01:30	01:03	00:55	01:34	01:12	01:37	01:39	00:39	01:18	00:59	00:55	04:09	00:34	01:03	01:02	01:52	00:51	02:36	01:07	00:47	00:53	03:27	00:48	01:05	01:01	00:51	01:24	02:28	04:59	03:02	03:50	**0:54:39**	Kinderman 1994
Kontarsky 1996	00:46	02:08	00:43	01:30	01:21	00:54	01:37	01:08	01:14	01:38	00:39	01:09	00:51	00:59	04:06	00:34	01:02	01:03	02:00	00:59	01:44	01:14	00:39	00:55	03:38	00:41	01:07	01:04	01:02	01:27	01:51	04:55	02:37	03:27	**0:52:41**	Kontarsky 1996
Vieru 1996	00:51	02:17	01:03	01:37	01:05	00:56	01:39	01:06	02:07	01:48	00:36	01:31	00:54	01:03	05:23	00:40	01:03	01:00	01:41	00:54	02:16	01:12	00:48	00:52	03:52	00:49	01:33	01:02	01:00	01:31	02:16	08:01	03:06	04:52	**1:02:26**	Vieru 1996
Scherbakov 1997	01:06	02:07	00:50	01:31	01:06	01:00	01:41	01:06	01:25	01:54	00:37	01:17	00:56	01:02	03:52	00:37	00:57	00:56	02:03	01:03	01:55	01:41	00:58	00:48	02:55	00:48	01:09	01:00	01:04	01:19	02:43	05:35	03:12	03:45	**0:55:58**	Scherbakov 1997
Afanassiev 1998	01:01	01:47	01:08	01:54	01:41	01:06	01:52	01:11	01:38	02:28	00:36	01:16	01:18	01:06	05:06	00:38	01:09	01:07	01:49	00:51	02:37	01:43	00:48	00:59	03:24	00:53	01:24	01:06	01:01	01:47	03:11	05:31	04:03	05:35	**1:04:44**	Afanassiev 1998
Levinas 1998	00:48	01:41	00:54	01:38	01:27	00:54	01:46	01:03	01:25	02:11	00:32	01:17	00:57	00:58	04:43	00:34	00:55	01:04	01:25	00:47	02:58	01:14	00:42	00:50	02:52	00:43	01:22	01:01	00:50	01:40	02:15	05:34	02:44	04:00	**0:55:44**	Levinas 1998
Pollini 1998	00:46	01:40	00:51	01:12	00:59	00:49	01:32	01:15	01:24	01:58	00:35	01:02	00:50	00:53	03:26	00:35	00:56	00:59	01:24	00:47	02:05	01:07	00:50	00:52	02:48	00:47	00:57	00:54	00:56	01:07	01:46	04:49	02:53	03:52	**0:49:37**	Pollini 1998
Kurtág 1999	00:53	01:44	00:44	01:31	01:13	01:05	01:49	01:19	01:38	01:50	00:45	01:06	01:08	01:14	04:07	00:43	01:14	01:13	01:43	01:05	02:25	01:22	00:59	01:05	02:34	00:51	01:34	01:11	01:19	01:09	01:48	04:12	03:26	03:54	**0:55:51**	Kurtág 1999
Anderszewski 2000	00:53	01:51	00:54	01:33	01:03	00:58	01:56	01:14	01:25	01:49	00:38	01:28	00:59	01:05	06:17	00:38	00:59	01:03	02:17	01:02	02:47	01:35	00:52	00:52	03:42	00:48	01:06	01:04	01:02	01:17	03:08	06:28	03:43	03:48	**1:02:13**	Anderszewski 2000
Battersby 2003_Steinway	00:50	01:22	00:48	01:17	01:03	00:52	01:32	01:02	01:30	01:37	00:34	01:03	00:55	01:04	03:24	00:36	00:56	00:59	01:29	00:51	02:10	01:10	00:50	00:53	02:54	00:51	01:16	00:58	00:52	01:25	01:32	04:13	03:10	03:52	**0:49:54**	Battersby 2003_Steinway
Battersby 2003_Fortepiano	00:50	01:23	00:48	01:16	01:04	00:56	01:35	01:02	01:31	01:37	00:34	01:03	00:59	01:10	03:28	00:38	00:55	00:59	01:33	00:51	02:19	01:13	00:52	00:52	03:00	00:50	01:14	00:59	00:54	01:28	01:34	04:23	03:05	04:01	**0:50:56**	Battersby 2003_Fortepiano
Korstick 2004	00:52	01:59	00:49	01:13	01:00	00:50	01:40	00:59	01:19	01:43	00:36	01:12	00:57	00:55	06:23	00:32	00:51	00:52	02:04	00:52	02:41	01:10	00:48	00:48	03:29	00:46	01:14	00:55	00:56	01:23	02:33	06:11	02:58	04:09	**0:57:44**	Korstick 2004
Piazzini 2007	00:52	01:18	00:50	01:23	01:01	00:55	01:49	01:17	01:17	01:37	00:35	01:09	00:49	01:11	03:22	00:37	01:01	01:01	01:33	00:53	02:24	01:28	00:52	00:52	03:06	00:41	01:01	01:00	00:56	01:08	02:11	03:47	02:57	03:02	**0:49:57**	Piazzini 2007
Walsh 2007	00:46	01:45	00:58	01:33	01:04	01:00	02:00	01:15	01:27	01:47	00:37	01:08	01:03	01:00	04:42	00:38	01:10	01:12	01:34	01:01	02:01	01:21	00:49	00:56	02:56	00:54	01:35	01:06	01:02	01:26	01:54	04:26	02:57	03:49	**0:54:53**	Walsh 2007
Cooper 2008	00:55	01:28	00:50	01:56	01:11	00:57	01:57	01:15	01:35	01:33	00:42	00:59	00:57	00:57	04:43	00:35	01:05	01:04	01:27	00:59	02:26	01:21	00:37	00:56	02:44	00:46	01:39	01:15	01:04	01:18	01:27	04:37	03:11	04:42	**0:55:10**	Cooper 2008
Levin 2009	00:55	02:00	00:51	01:58	01:22	00:54	01:54	01:12	01:43	02:13	00:35	01:03	01:10	01:01	03:48	00:44	01:12	01:08	02:02	01:06	02:28	01:30	00:44	01:01	04:11	00:51	01:29	01:07	01:10	01:43	02:09	04:51	03:34	03:41	**0:59:21**	Levin 2009
Staier 2010	00:49	01:48	00:49	01:14	01:03	00:58	01:35	01:09	01:36	01:46	00:34	00:58	00:44	01:03	03:30	00:33	00:57	00:58	01:07	00:55	02:33	01:06	00:48	00:53	02:50	00:54	01:03	00:56	01:00	01:14	02:15	03:56	03:06	04:02	**0:50:42**	Staier 2010
Bjørkøe 2011	01:19	02:18	01:08	02:17	01:30	01:07	01:49	01:14	02:25	01:43	00:46	01:49	01:44	01:27	08:23	00:42	01:06	01:06	03:51	00:55	02:59	01:54	00:48	00:54	02:59	00:51	01:56	01:20	01:08	01:49	02:53	04:48	03:38	04:41	**1:11:14**	Bjørkøe 2011
Orth 2011	00:54	01:34	00:56	01:27	01:11	01:02	01:54	01:07	01:36	01:54	00:38	01:04	00:56	01:02	02:46	00:39	00:56	01:05	01:30	00:52	02:17	01:20	00:44	00:52	03:18	00:50	01:28	01:02	01:02	01:17	02:09	05:34	03:02	03:43	**0:53:40**	Orth 2011
Torbianelli 2011	00:49	01:29	00:42	01:07	00:59	00:51	01:48	01:03	01:09	01:30	00:38	00:53	00:44	00:57	03:07	00:39	01:06	01:03	01:13	00:53	01:30	01:08	00:49	01:03	02:16	00:50	01:11	01:11	00:58	01:06	01:27	03:30	02:51	03:08	**0:45:42**	Torbianelli 2011
Schiff 2012_Bechstein	00:44	01:38	00:49	01:20	01:00	00:59	01:35	01:08	01:28	01:52	00:39	01:09	01:00	01:10	03:34	00:37	01:03	00:59	01:35	00:58	01:40	01:08	00:38	00:56	02:31	00:52	01:28	01:01	01:03	01:08	01:46	04:31	02:53	04:03	**0:50:54**	Schiff 2012_Bechstein
Schiff 2012_Fortepiano	00:45	01:39	00:54	01:25	01:02	00:59	01:40	01:13	01:31	01:56	00:41	01:07	01:05	01:12	03:30	00:39	01:03	01:05	01:39	00:59	01:46	01:11	00:43	00:57	02:32	00:53	01:29	01:04	01:08	01:10	01:56	04:29	03:01	04:06	**0:52:29**	Schiff 2012_Fortepiano
Yan 2012	00:45	01:28	00:43	01:29	01:01	00:57	01:27	01:05	01:20	01:34	00:34	01:10	00:54	01:04	03:46	00:39	00:56	00:56	01:43	00:58	01:41	01:07	00:45	00:53	02:49	00:42	01:20	01:01	00:53	01:13	01:50	04:14	02:55	04:04	**0:49:58**	Yan 2012
Brautigam 2015	00:54	01:42	00:49	01:10	00:59	00:53	01:43	01:00	01:09	01:58	00:35	00:52	00:55	00:56	03:09	00:32	00:53	00:57	01:26	00:50	02:04	01:12	00:40	00:55	02:19	00:42	01:18	00:58	00:51	00:55	01:54	04:13	03:00	03:38	**0:48:01**	Brautigam 2015
Levit 2015	00:43	01:50	00:48	01:31	00:58	00:52	01:40	00:59	01:33	01:59	00:32	01:03	00:47	01:02	04:57	00:34	00:54	00:57	01:57	00:42	02:22	01:21	00:50	00:50	02:43	00:45	00:54	00:53	00:51	01:18	02:11	05:16	03:09	03:18	**0:52:59**	Levit 2015
Ahonen 2017	01:02	01:43	00:49	01:17	01:02	01:02	01:33	01:15	01:17	01:30	00:40	00:54	00:52	01:03	03:03	00:43	00:56	00:53	01:44	00:53	01:48	01:03	01:01	00:51	02:33	00:50	01:25	00:56	00:52	00:58	01:37	04:01	03:14	03:30	**0:48:49**	Ahonen 2017
Cooper 2018	00:54	01:48	00:56	01:24	01:10	00:58	02:00	01:19	01:32	01:45	00:38	01:16	00:53	01:07	05:35	00:35	01:05	01:06	01:52	00:56	02:15	01:24	00:51	00:55	03:16	00:48	01:13	01:07	01:08	01:21	02:10	05:05	03:12	04:13	**0:57:49**	Cooper 2018
MW (66)	00:51	01:44	00:51	01:27	01:05	00:55	01:42	01:06	01:27	01:47	00:36	01:05	00:55	01:01	03:57	00:36	00:59	01:00	01:43	00:52	02:12	01:16	00:45	00:52	02:58	00:46	01:14	00

Pianist*innen	Thema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Var. 5	Var. 6	Var. 7	Var. 8	Var. 9	Var. 10	Var. 11	Var. 12	Var. 13	Var. 14	Var. 15	Var. 16	Var. 17	Var. 18	Var. 19	Var. 20	Var. 21	Var. 22	Var. 23	Var. 24	Var. 25	Var. 26	Var. 27	Var. 28	Var. 29	Var. 30	Var. 31	Var. 32	Var. 33	Pianist*innen
Schnabel 1937	1,61	3,15	1,72	2,42	1,98	1,68	3,04	1,78	2,77	3,93	1,08	2,16	1,60	1,67	7,31	1,14	1,62	1,66	2,99	1,45	6,72	1,89	0,95	1,66	5,87	1,48	1,96	1,81	1,62	2,56	3,78	10,47	5,38	7,08	Schnabel 1937
Shure 1948	1,60	3,30	1,71	2,50	1,95	1,71	3,18	1,85	2,76	3,89	1,02	2,19	1,52	1,76	6,93	1,05	1,59	1,66	3,20	1,43	6,51	1,86	1,02	1,55	6,58	1,42	2,01	1,73	1,68	3,16	3,94	10,25	4,76	6,69	Shure 1948
Horszowski 1951	1,94	3,63	1,95	2,81	2,03	1,82	3,59	2,14	3,23	3,34	1,26	1,98	2,01	2,00	5,45	1,39	2,26	2,24	3,84	1,65	3,54	2,49	1,56	1,67	4,96	1,41	2,45	2,07	1,69	2,09	3,58	8,96	5,78	7,20	Horszowski 1951
Richter 1951	1,87	3,54	1,59	2,62	2,17	1,81	3,40	2,20	2,02	2,88	1,35	2,44	1,65	1,94	6,78	1,42	2,12	2,17	3,52	2,00	4,41	2,90	1,60	2,00	4,83	1,60	1,69	2,03	1,93	2,45	3,84	8,58	6,55	6,07	Richter 1951
Arrau 1952	1,57	3,19	2,02	2,92	2,01	1,68	2,95	1,94	2,64	3,10	1,11	2,11	1,91	1,60	5,80	1,19	1,76	1,68	3,77	1,52	5,12	2,41	1,27	1,78	6,79	1,50	2,58	1,89	1,77	2,22	4,46	9,00	5,27	7,43	Arrau 1952
Baumgartner 1952	1,80	3,74	1,93	2,54	2,03	2,00	3,79	1,97	2,55	3,72	1,31	2,13	2,09	2,06	6,58	1,24	1,92	2,06	3,69	1,69	3,95	2,38	1,43	1,85	4,83	1,52	2,18	1,99	1,75	2,62	4,03	8,54	5,66	6,43	Baumgartner 1952
Katchen 1953	1,75	2,74	1,59	2,61	2,26	1,78	3,00	2,08	2,57	3,20	1,16	1,80	1,65	1,82	9,89	1,20	2,07	2,02	3,23	1,51	3,77	2,55	1,64	1,79	3,91	1,65	1,66	1,96	1,65	2,45	3,55	10,60	6,03	6,88	Katchen 1953
Serkin 1954	1,59	3,50	1,87	2,75	1,78	1,56	3,88	2,23	3,28	3,97	1,00	2,27	1,47	1,86	5,48	0,92	1,89	2,09	3,01	1,38	4,76	2,07	1,52	1,38	6,25	1,45	1,86	1,51	1,91	2,78	3,72	9,26	5,81	7,96	Serkin 1954
Backhaus 1955	1,69	3,62	1,34	2,44	2,44	1,92	3,34	2,17	2,19	3,27	1,37	1,76	1,43	2,07	4,97	1,43	2,13	1,89	2,73	1,98	3,38	2,32	1,44	1,80	6,63	1,45	2,18	2,22	2,23	2,25	3,91	9,42	6,26	8,34	Backhaus 1955
Serkin 1957	1,70	3,39	1,64	2,62	1,82	1,61	4,11	2,16	3,19	4,12	1,07	2,23	1,53	1,87	5,78	1,00	2,19	2,32	2,90	1,41	3,97	2,55	1,64	1,49	5,70	1,50	2,04	1,71	1,86	2,31	4,00	8,80	6,03	7,74	Serkin 1957
Gulda 1957	1,45	3,36	2,25	3,10	2,21	1,64	3,18	1,87	3,26	4,00	1,17	1,65	1,94	1,53	7,43	1,26	1,83	1,94	2,94	2,05	3,92	2,49	1,34	1,75	4,30	1,42	2,59	2,26	2,05	2,23	4,50	8,69	5,87	6,50	Gulda 1957
Anda 1961	1,87	4,40	1,82	3,52	1,91	1,67	3,06	2,13	2,94	4,45	1,02	1,99	1,45	2,10	6,21	1,05	1,55	1,60	4,40	1,72	3,20	2,63	1,97	1,42	4,78	1,19	2,96	1,66	1,97	2,42	2,11	9,13	5,61	8,08	Anda 1961
Judina 1961	1,74	3,73	1,56	3,25	2,23	2,00	3,50	2,11	2,64	3,10	1,49	1,47	1,54	1,68	7,39	1,45	2,41	2,02	2,99	1,96	2,86	3,22	1,85	2,17	4,42	1,53	2,06	2,35	2,09	2,21	2,60	8,70	5,83	7,85	Judina 1961
Steuermann 1963	1,83	3,22	1,59	2,93	2,33	2,17	3,93	2,42	2,60	3,26	1,32	2,03	2,16	1,87	6,36	1,29	2,33	2,10	3,25	2,07	3,17	2,87	1,55	2,01	4,30	1,93	2,57	2,22	2,09	1,66	2,69	8,43	6,38	7,09	Steuermann 1963
Brendel 1964	1,62	3,56	1,50	2,57	1,82	1,71	3,17	2,45	2,69	3,33	1,20	1,72	1,46	1,80	7,68	1,07	1,90	2,07	3,13	1,61	4,13	2,53	1,27	1,52	7,06	1,55	1,90	1,83	1,79	2,44	4,75	8,46	5,49	7,20	Brendel 1964
Barenboim 1965	1,38	3,24	1,91	2,95	1,73	1,40	3,26	1,74	2,99	3,27	0,94	2,49	1,80	1,54	6,03	1,03	1,63	1,66	3,41	1,33	5,69	2,20	1,42	1,37	6,67	1,40	2,63	1,41	1,49	2,49	5,02	9,89	5,01	7,58	Barenboim 1965
Webersinke 1965	1,59	3,04	1,07	2,51	1,85	1,87	3,33	2,12	2,19	3,20	1,16	2,08	1,88	2,08	8,98	1,14	1,98	1,77	4,02	1,72	3,52	2,59	1,22	1,69	5,44	1,69	2,51	1,89	1,96	2,35	3,43	8,80	6,17	7,18	Webersinke 1965
Kovacevich 1968	1,54	2,83	1,21	2,64	1,71	1,65	3,50	1,98	2,98	3,40	1,04	2,08	1,72	2,00	9,79	1,08	1,94	1,87	2,72	1,47	3,86	2,04	1,42	1,54	6,00	1,43	2,28	1,76	1,51	2,70	3,91	9,47	5,28	7,66	Kovacevich 1968
Sultan 1969	1,59	3,23	1,50	3,03	2,13	1,75	3,04	2,22	2,65	3,59	1,16	1,80	1,69	2,09	8,15	1,14	1,88	1,93	2,91	1,61	3,89	2,08	1,18	1,81	4,73	1,37	2,47	1,93	1,66	2,58	4,49	9,77	5,64	7,31	Sultan 1969
Gulda 1970	1,57	3,21	2,08	3,21	2,14	1,70	3,02	1,95	3,07	4,19	1,19	1,78	1,80	1,78	7,64	1,26	1,95	2,03	2,87	2,02	4,15	2,01	1,43	1,73	3,63	1,73	1,91	1,96	1,96	2,53	4,87	9,04	6,02	6,57	Gulda 1970
Demus 1971	1,78	4,53	1,50	2,92	2,27	1,86	3,27	2,25	2,53	2,43	1,14	1,87	1,78	2,07	6,54	1,09	1,69	1,82	3,06	1,87	4,12	2,51	1,39	1,67	6,33	1,31	2,26	2,03	1,82	2,59	3,70	8,78	5,72	7,51	Demus 1971
Buchbinder 1973	1,64	3,17	1,70	2,99	2,34	1,65	3,03	1,95	2,75	3,40	1,17	2,06	1,75	1,86	6,98	1,15	1,87	1,78	3,64	1,92	4,15	2,22	1,23	1,87	5,73	1,67	2,26	1,86	1,64	2,75	4,25	8,48	5,72	7,36	Buchbinder 1973
Lefébure 1975	1,96	3,09	1,43	2,64	2,06	1,79	3,18	2,23	2,46	3,30	1,23	1,95	2,48	2,03	5,47	1,39	2,11	2,05	3,15	1,97	2,87	2,58	1,70	1,88	4,55	1,51	2,59	2,24	2,54	1,95	3,78	9,42	6,43	8,02	Lefébure 1975
Brendel 1976	1,54	3,19	1,99	2,80	2,18	1,75	3,36	2,43	3,28	3,05	1,11	2,47	1,72	1,67	7,34	1,17	1,88	1,97	3,68	1,52	3,64	2,12	1,64	1,43	5,94	1,30	2,20	1,87	1,63	2,41	3,88	8,71	5,52	7,61	Brendel 1976
Rangell 1977	1,72	2,89	1,87	3,19	1,70	1,62	4,43	1,78	4,00	2,53	0,99	2,20	2,22	1,70	6,01	1,04	1,72	1,68	3,31	1,50	2,56	2,70	1,44	1,44	4,92	1,54	3,53	1,68	1,82	2,47	3,94	10,08	5,09	8,67	Rangell 1977
Rosen 1977	1,61	3,24	1,96	2,86	2,28	1,83	3,22	2,27	2,90	3,65	1,03	1,71	1,63	1,89	7,01	1,14	2,04	2,12	2,91	1,65	3,81	2,18	1,19	1,64	5,60	1,51	2,00	1,89	1,70	2,24	3,54	10,29	5,45	8,00	Rosen 1977
Nikolayeva 1979	1,43	2,92	1,12	2,36	2,17	1,80	3,82	2,07	2,21	3,45	1,21	1,78	1,51	2,15	7,31	1,29	2,19	2,02	2,56	1,90	3,44	2,35	1,30	1,75	6,11	1,48	2,18	2,02	2,17	2,22	4,61	8,63	6,71	7,74	Nikolayeva 1979
Varsano 1980	1,59	2,44	1,40	2,97	2,24	1,80	3,16	1,98	2,70	3,39	1,24	1,95	2,11	1,99	5,92	1,31	2,00	1,96	3,19	1,88	3,09	2,36	1,44	1,86	6,28	1,42	2,66	1,99	2,20	2,20	4,23	9,59	5,84	7,62	Varsano 1980
Shure 1981	1,56	3,21	1,60	2,44	1,92	1,76	3,17	2,10	2,55	3,96	1,05	1,81	1,56	1,91	7,13	1,06	1,61	1,80	3,14	1,44	5,85	2,00	1,27	1,54	6,17	1,52	2,14	1,81	1,88	2,56	3,72	10,75	5,44	6,54	Shure 1981
Arrau 1985	1,49	3,28	1,67	2,55	1,98	1,76	3,15	2,17	2,91	3,06	1,28	2,00	1,83	1,67	6,32	1,22	1,85	1,80	3,38	1,84	4,19	3,02	1,43	1,77	5,24	1,51	2,40	2,11	1,85	2,26	3,89	9,52	6,00	7,58	Arrau 1985
Oelbaum 1985	1,54	3,15	1,48	2,65	1,79	1,75	3,66	2,49	2,70	3,70	1,05	1,89	1,49	2,22	6,34	1,11	1,91	1,93	2,78	1,31	4,70	2,38	1,62	1,43	5,07	1,34	2,52	1,57	1,70	2,41	3,11	12,59	5,72	6,91	Oelbaum 1985
Pludermacher 1985	1,67	3,39	1,49	2,71	1,64	1,58	2,92	1,92	2,60	3,61	1,10	2,31	1,48	2,11	7,60	1,14	1,87	1,96	2,49	1,60	4,76	2,63	1,22	1,61	7,37	1,27	2,36	1,85	1,85	2,15	3,25	9,54	6,36	6,57	Pludermacher 1985
Sokolov 1985	1,61	4,17	1,52	3,16	2,42	2,10	2,92	1,86	2,86	3,91	0,90	2,22	1,36	1,93	7,57	1,05	1,69	1,60	3,33	1,29	4,46	2,27	1,26	1,57	5,31	1,69	2,04	1,59	1,39	2,11	3,46	9,61	6,04	7,73	Sokolov 1985
Richter 1986	1,70	4,66	1,81	2,59	1,96	1,73	3,34	2,26	2,00	3,13	1,27	2,25	1,54	2,33	7,32	1,27	1,87	1,91	4,20	1,72	5,27	3,17	1,58	1,86	6,07	1,52	1,62	1,91	1,68	1,98	3,78	7,35	5,83	5,50	Richter 1986
Brendel 1988	1,51	3,03	1,66	2,43	1,92	1,77	3,22	2,39	3,13	3,26	1,23	2,17	1,59	1,74	7,87	1,18	1,84	1,97	3,60	1,59	3,95	2,18	1,63	1,51	6,95	1,34	1,98	1,90	1,72	2,33	3,63	8,52	5,65	7,60	Brendel 1988
Boyle 1989	1,80	2,65	1,59	2,51	1,81	1,62	2,95	1,92	2,07	3,46	0,99	1,85	1,61	2,08	10,42	1,00	1,84	1,82	3,11	1,59	4,45	2,53	1,30	1,44	6,11	1,29	1,97	1,81	1,79	2,81	4,08	8,60	6,23	6,86	Boyle 1989
Hill 1990	1,36	2,69	1,48	2,27	1,95	1,68	3,23	2,14	2,99	3,04	0,95	2,25	1,86	1,73	8,71	0,89	1,67	1,76	3,35	1,37	4,77	2,07	0,99	1,43	6,73	1,36	3,34	1,68	1,57	2,88	4,35	9,26	4,56	7,65	Hill 1990
Ugorski 1991	1,44	4,54	1,45	2,62	1,88	1,43	3,01	1,93	2,53	2,86	0,98	2,09	1,96	2,02	8,35	0,88	1,49	1,65	4,06	1,32	4,93	2,86	1,33	1,36	5,70	1,10	2,62	1,46	1,53	2,96	2,75	9,84	5,00	8,09	Ugorski 1991
Vladar 1991	1,58	3,76	1,46	2,68	1,92	1,75	2,68	2,03	3,09	2,71	1,07	2,24	1,46	1,80	9,02	1,09	1,68	1,72	2,83	1,62	3,82	2,33	1,29	1,48	6,11	1,27	2,10	1,75	1,44	2,80	3,64	9,57	5,49	8,71	Vladar 1991
Kinderman 1994	1,52	3,21	1,66	2,73	1,91	1,69	2,88	2,21	2,97	3,02	1,17	2,39	1,80	1,68	7,59	1,03	1,91	1,88	3,41	1,57	4,74	2,04	1,44	1,63	6,31	1,46	2,00	1,87	1,55	2,55	4,51	9,10	5,55	7,03	Kinderman 1994
Kontarsky 1996	1,44	4,04	1,37	2,86	2,55	1,71	3,07	2,15	2,33	3,10	1,25	2,19	1,60	1,86	7,77	1,09	1,98	1,99	3,78	1,85	3,30	2,34	1,25	1,74	6,90	1,29	2,12	2,03	1,95	2,76	3,50	9,34	4,97	6,55	Kontarsky 1996
Vieru 1996	1,37	3,66	1,68	2,60	1,74	1,50	2,65	1,75	3,39	2,88	0,95	2,44	1,45	1,68	8,63	1,06	1,67	1,61	2,70	1,43	3,62	1,92	1,28	1,39	6,19	1,31	2,49	1,66	1,61	2,43	3,64	12,84	4,98	7,79	Vieru 1996
Scherbakov 1997	1,97	3,78	1,50	2,71	1,97	1,80	3,01	1,96	2,53	3,39	1,09	2,28	1,67	1,86	6,91	1,10	1,69	1,67	3,67	1,88	3,41	3,02	1,73	1,44	5,20	1,44	2,05	1,80	1,92	2,34	4,84	9,98	5,71	6,70	Scherbakov 1997
Afanassiev 1998	1,58	2,75	1,75	2,92	2,61	1,71	2,87	1,83	2,53	3,82	0,93	1,96	2,01	1,69	7,89	0,98	1,77	1,72	2,80	1,30	4,05	2,66	1,25	1,52	5,25	1,37	2,17	1,69	1,57	2,76	4,92	8,51	6,26	8,62	Afanassiev 1998
Levinas 1998	1,43	3,02	1,61	2,94	2,59	1,62	3,17	1,90	2,55	3,91	0,96	2,29	1,69	1,73	8,46	1,02	1,65	1,92	2,56	1,39	5,31	2,20	1,24	1,50	5,14	1,28	2,46	1,83	1,51	3,00	4,05	9,97	4,91	7,16	Levinas 1998
Pollini 1998	1,55	3,36	1,72	2,42	1,97	1,66	3,10	2,51	2,82	3,97	1,19	2,10	1,68	1,79	6,91	1,18	1,89	1,97	2,81	1,56	4,22	2,26	1,67	1,75	5,64	1,58	1,92	1,81	1,88	2,25	3,57	9,69	5,82	7,80	Pollini 1998
Kurtág 1999	1,57	3,09	1,31	2,73	2,18	1,94	3,25	2,37	2,91	3,27	1,34	1,96	2,02	2,21	7,36	1,27	2,22	2,17	3,08	1,95	4,33	2,46	1,75	1,94	4,60	1,52	2,79	2,13	2,37	2,05	3,22	7,53	6,15	6,98	Kurtág 1999
Anderszewski 2000	1,41	2,98	1,44	2,49	1,68	1,55	3,11	1,98	2,28	2,91	1,02	2,34	1,59	1,75	10,11	1,02	1,59	1,69	3,67	1,66	4,47	2,54	1,40	1,39	5,94	1,29	1,76	1,71	1,66	2,07	5,03	10,38	5,98	6,12	Anderszewski 2000
Battersby 2003_Steinway	1,67	2,74	1,60	2,56	2,12	1,73	3,07	2,08	3,02	3,25	1,15	2,12	1,85	2,15	6,83	1,20	1,87	1,98	2,98	1,72	4,36	2,34	1,67	1,77	5,80	1,69	2,54	1,94	1,75	2,84	3,06	8,46	6,35	7,74	Battersby 2003_Steinway
Battersby 2003_Fortepiano	1,62	2,70	1,56	2,50	2,09	1,83	3,11	2,03	2,99	3,17	1,12	2,07	1,93	2,28	6,81	1,23	1,79	1,94	3,05	1,68	4,56	2,38	1,69	1,71	5,90	1,65	2,43	1,92	1,75	2,88	3,07	8,61	6,07	7,88	Battersby 2003_Fortepiano
Korstick 2004	1,50	3,43	1,43	2,12	1,72	1,45	2,89	1,70	2,29	2,98	1,04	2,09	1,65	1,59	11,04	0,94	1,48	1,51	3,58	1,50	4,64	2,03	1,39	1,39	6,04	1,34	2,13	1,59	1,62	2,41	4,42	10,72	5,14	7,20	Korstick 2004
Piazzini 2007	1,73	2,61	1,66	2,75	2,04	1,85	3,65	2,58	2,59	3,25	1,18	2,30	1,62	2,36	6,73	1,23	2,04	2,03	3,09	1,76	4,81	2,93	1,74	1,75	6,21	1,38	2,02	2,02	1,86	2,26	4,37	7,59	5,92	6,08	Piazzini 2007
Walsh 2007	1,41	3,17	1,76	2,83	1,94	1,81	3,64	2,27	2,66	3,25	1,13	2,06	1,91	1,84	8,58	1,16	2,14	2,19	2,86	1,86	3,67	2,46	1,49	1,71	5,33	1,65	2,88	1,99	1,89	2,61	3,47	8,07	5,37	6,94	Walsh 2007
Cooper 2008	1,67	2,67	1,50	3,50	2,15	1,72	3,52	2,28	2,86	2,82	1,25	1,78	1,72	1,72	8,56	1,06	1,98	1,93	2,63	1,77	4,43	2,44	1,12	1,70	4,95	1,39	3,01	2,27	1,94	2,37	2,63	8,37	5,78	8,52	Cooper 2008
Levin 2009	1,55	3,37	1,43	3,32	2,32	1,52	3,21	2,04	2,89	3,73	0,98	1,78	1,96	1,71	6,40	1,22	2,02	1,92	3,41	1,86	4,15	2,54	1,23	1,72	7,05	1,43	2,50	1,89	1,96	2,89	3,61	8,18	6,00	6,21	Levin 2009
Staier 2010	1,62	3,55	1,62	2,44	2,07	1,92	3,13	2,27	3,16	3,48	1,11	1,90	1,46	2,09	6,91	1,08	1,87	1,90	2,19	1,81	5,03	2,17	1,57	1,73	5,58	1,76	2,08	1,85	1,96	2,44	4,42	7,75	6,11	7,94	Staier 2010
Bjørkøe 2011	1,84	3,22	1,59	3,20	2,10	1,57	2,55	1,72	3,40	2,41	1,07	2,55	2,44	2,03	11,78	0,98	1,54	1,54	5,41	1,30	4,18	2,66	1,13	1,26	4,18	1,20	2,71	1,86	1,58	2,54	4,04	6,75	5,09	6,56	Bjørkøe 2011
Orth 2011	1,67	2,90	1,73	2,69	2,20	1,92	3,53	2,09	2,99	3,54	1,17	1,99	1,74	1,92	5,17	1,22	1,74	2,02	2,79	1,63	4,24	2,48	1,37	1,61	6,15	1,57	2,74	1,93	1,93	2,39	4,00	10,38	5,65	6,93	Orth 2011
Torbianelli 2011	1,80	3,26	1,53	2,45	2,16	1,86	3,96	2,30	2,52	3,29	1,40	1,93	1,60	2,07	6,80	1,42	2,42	2,29	2,66	1,95	3,28	2,48	1,80	2,31	4,98	1,82	2,57	2,59	2,11	2,42	3,18	7,66	6,23	6,87	Torbianelli 2011
Schiff 2012_Bechstein	1,43	3,20	1,59	2,62	1,95	1,92	3,12	2,24	2,89	3,68	1,26	2,25	1,95	2,30	7,01	1,22	2,05	1,92	3,11	1,89	3,27	2,24	1,24	1,82	4,96	1,71	2,89	1,99	2,06	2,23	3,46	8,88	5,66	7,96	Schiff 2012_Bechstein
Schiff 2012_Fortepiano	1,41	3,14	1,71	2,69	1,96	1,89	3,17	2,32	2,88	3,69	1,30	2,14	2,06	2,29	6,67	1,25	1,99	2,06	3,15	1,86	3,37	2,24	1,35	1,80	4,83	1,70	2,83	2,04	2,16	2,23	3,68	8,55	5,76	7,82	Schiff 2012_Fortepiano
Yan 2012	1,52	2,93	1,44	2,97	2,05	1,89	2,90	2,16	2,67	3,15	1,14	2,33	1,79	2,13	7,53	1,30	1,88	1,88	3,42	1,94	3,37	2,25	1,51	1,77	5,62	1,41	2,68	2,02	1,78	2,44	3,66	8,47	5,83	8,15	Yan 2012
Brautigam 2015	1,87	3,53	1,69	2,43	2,06	1,83	3,59	2,10	2,38	4,11	1,20	1,81	1,92	1,96	6,55	1,13	1,84	1,98	2,98	1,75	4,32	2,51	1,37	1,91	4,82	1,45	2,70	2,01	1,76	1,91	3,95	8,78	6,25	7,56	Brautigam 2015
Levit 2015	1,35	3,47	1,50	2,85	1,84	1,63	3,14	1,84	2,94	3,75	1,01	2,00	1,47	1,94	9,35	1,07	1,71	1,78	3,68	1,31	4,47	2,56	1,57	1,57	5,13	1,41	1,71	1,66	1,60	2,45	4,12	9,93	5,96	6,23	Levit 2015
Ahonen 2017	2,11	3,50	1,69	2,62	2,13	2,11	3,18	2,55	2,63	3,08	1,35	1,83	1,78	2,16	6,26	1,46	1,90	1,82	3,53	1,82	3,70	2,16	2,08	1,73	5,22	1,71	2,90	1,92	1,76	1,99	3,30	8,21	6,61	7,18	Ahonen 2017
Cooper 2018	1,55	3,12	1,63	2,43	2,02	1,66	3,46	2,29	2,66	3,04	1,10	2,18	1,54	1,92	9,66	1,02	1,86	1,91	3,23	1,61	3,89	2,42	1,48	1,59	5,66	1,40	2,09	1,93	1,95	2,34	3,74	8,79	5,52	7,30	Cooper 2018
MW (66)	1,62	3,30	1,62	2,74	2,05	1,75	3,26	2,11	2,76	3,38	1,14	2,06	1,74	1,92	7,43	1,15	1,88	1,90	3,24	1,67	4,16	2,41	1,44	1,66	5,60	1,48	2,34	1,90	1,82	2,43	3,82	9,17	5,75	7,32	MW (66)
Min	1,35	2,44	1,07	2,12	1,64	1,40	2,55	1,70	2,00	2,41	0,90	1,47	1,36	1,53	4,97	0,88	1,48	1,51	2,19	1,29	2,56	1,86	0,95	1,26	3,63	1,10	1,62	1,41	1,39	1,66	2,11	6,75	4,56	5,50	Min
Max	2,11	4,66	2,25	3,52	2,61	2,17	4,43	2,58	4,00	4,45	1,49	2,55	2,48	2,36	11,78	1,46	2,42	2,32	5,41	2,07	6,72	3,22	2,08	2,31	7,37	1,93	3,53	2,59	2,54	3,16	5,03	12,84	6,71	8,71	Max
STABW %	10,2	14,1	13,4	10,6	10,8	8,9	10,7	10,2	13,2	12,8	11,4

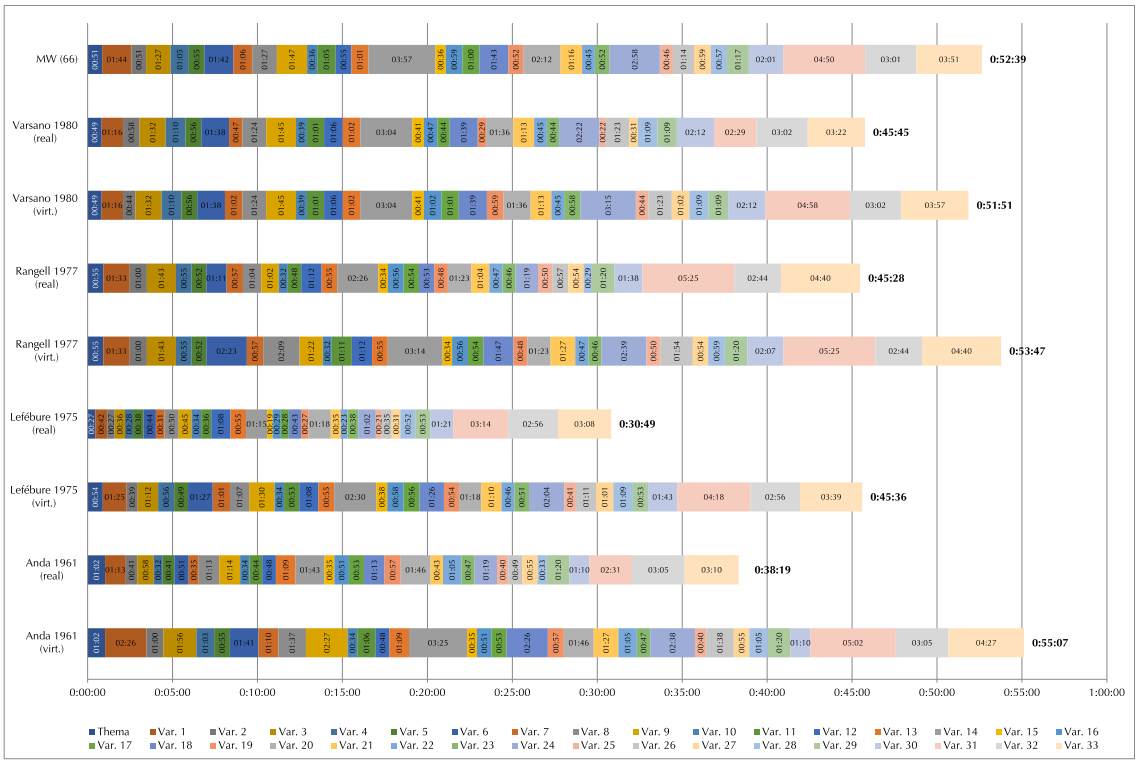


Diagramm 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, reale und virtuelle Dauern von Thema und 33 Variationen in vier Einspielungen (Géza Anda 1961, Yvonne Lefébure 1975, Andrew Rangell 1977, Daniel Varsano 1980) mit Angabe der Gesamtdauern und des Mittelwerts (MW 66)

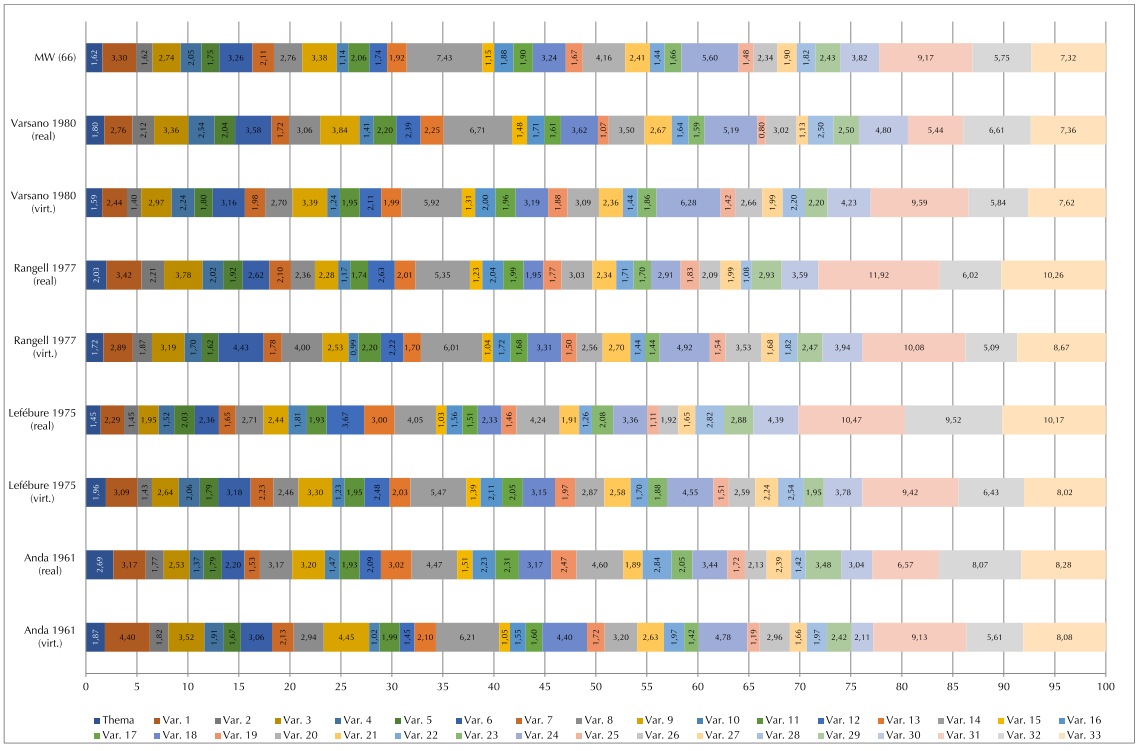


Diagramm 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, reale und virtuelle Prozentanteile von Thema und 33 Variationen in vier Einspielungen (Géza Anda 1961, Yvonne Lefébure 1975, Andrew Rangell 1977, Daniel Varsano 1980) mit Angabe der Gesamtdauern und des Mittelwerts (MW 66)

Bei der Bestimmung der Tempi ist die genannte Software zur Tonträgeranalyse ebenfalls zum Einsatz gekommen. Im Unterschied zu den Messungen der Dauern sind nicht vollständige Tempoverläufe für das Thema und die Variationen erfasst, sondern die erhobenen Daten gehen aus Messungen eines Initialtempos hervor, so wie es die Pianist*innen in einer ersten abgeschlossenen Formeinheit über eine Länge von vier bis zwölf Takten etablieren (Tab. 3a und 3b). Die Messeinheit orientiert sich an dem Grundpuls einer solchen Formeinheit. Der in den Anfangstakten gemessene Wert kann folglich nicht als mittleres Tempo für das gesamte Stück angenommen werden, da die weitere Tempoverlaufsgestaltung unberücksichtigt bleibt. Als weitere Messdaten treten zu den Dauern- und Tempowerten deren (arithmetische) Mittelwerte des Samples aus 66 Gesamteinspielungen und die relative Standardabweichung hinzu. Diese Prozentzahl ist ein relatives Streuungsmaß, das angibt, wie stark die einzelnen Messwerte um den Mittelwert streuen, und ermöglicht Aussagen über Flexibilität und Stabilität der Dauern- und Tempoverläufe. Mit anderen Worten: Je höher dieser Wert, desto auffälliger sind die Abweichungen zwischen den Aufnahmen.[6]

Für eine Priorisierung von Elementen der Zeitgestaltung spricht, dass die Analyse von Dauern und Tempi am ehesten objektive Befunde liefern und eine solide Datenbasis bereitstellen kann. Gegenüber anderen, nicht minder aufführungs- und für die Hörrezeption relevanten Phänomenen wie Artikulation, Phrasierung, Dynamik, Bewegungsform, Kontrastbildung etc. besitzen beide Parameter im Rahmen einer Korpusstudie den Vorteil, dass sie durch systematische Messungen in quantifizierbare Vergleichsgrößen überführt werden können. Um die Reliabilität der Datenerhebungen zu gewährleisten, sind bei der computergestützten Auswertung der Tonträger identische Messmethoden für den jeweiligen Parameter zur Anwendung gekommen, wodurch eine vergleichende Gegenüberstellung der Ergebnisse möglich wird. Ein weiteres Argument, das für diesen Zugang spricht, sind die (nach wie vor) vorhandenen technischen Hürden, mit denen Forschende sich bei der Parameterbestimmung in klingenden Interpretationen konfrontiert sehen. Die Bestimmung der Relationen zwischen verschiedenen Parametern ist weiterhin ein Desiderat, dem es zu begegnen gilt.[7]

Der vorliegende Beitrag orientiert sich an methodischen Ansätzen jüngerer Arbeiten, die sich ausgehend von der Erforschung von Zeitverlaufsphänomenen der Interpretations- und Aufnahmegeschichte von Beethovens Werken gewidmet haben:

> Aspekte der Zeitgestaltung sind – zumindest in der Untersuchung abendländischer Orchestermusik – die wichtigsten Komponenten musikalischer Interpretation, die sich durch quantitative Bestimmung von Dauern und Tempi vergleichsweise einfach objektivieren lassen und deren Messung als probates Mittel der musikalischen Interpretationsforschung allgemein akzeptiert ist.[8]

6 Berechnet wurde die Standardabweichung innerhalb eines Initialtempos sowohl (a) in jeder Aufnahme für die angezeigten Takte des Themas und der Einzelvariationen, d. h. sie gibt das Ausmaß der Temposchwankungen eines/einer Pianisten*in in den 34 Stücken an, als auch (b) innerhalb des gesamten Korpus, sprich die Standardabweichungen innerhalb der Initialtempi der 34 Stücke in 66 Aufnahmen. Hohe Werte weisen folglich einerseits (a) auf Schwankungen in der individuellen Temponahme hin, andererseits (b) darauf, wie stark im jeweiligen Stück die Tempi innerhalb des Samples an ausgewerteten Aufnahmen untereinander divergieren. Letztere Werte ermöglichen gewissermaßen eine ›globale‹ Einschätzung hinsichtlich der Stabilität und Flexibilität von Tempoverläufen.

7 Vgl. Bärtsch 2016, 2 f., Pfleger/Seedorf 2011, 113 und van Gessel 2020, 141–143.

8 Laubhold 2014, 67.

Des Weiteren wird als Argument ins Feld geführt: »[…] the musical parameter ›tempo‹ is, just as any other musical parameter, not only a measurable value but one always shaped by history and aesthetic judgements.«[9]

	Tempovorschriften	**Taktart**	**Puls**	**gemessene Takte**
Thema	Vivace	3/4	𝅗𝅥.	1–8
Var. 1	Alla Marcia maestoso	4/4 (C)	𝅗𝅥	1–8
Var. 2	Poco allegro	3/4	𝅗𝅥.	1–8
Var. 3	L'istesso tempo	3/4	𝅗𝅥.	1–8
Var. 4	Un poco più vivace	3/4	𝅗𝅥.	1–8
Var. 5	Allegro vivace	3/4	𝅗𝅥.	1–8
Var. 6	Allegro ma non troppo e serioso	3/4	♩	1–8
Var. 7	Un poco più allegro	3/4	♩	1–8
Var. 8	Poco vivace	3/4	𝅗𝅥.	1–8
Var. 9	Allegro pesante e risoluto	4/4 (C)	♩	1–8
Var. 10	Presto	3/4	𝅗𝅥.	1–8
Var. 11	Allegretto	3/4	♩	1–8
Var. 12	Un poco più moto	3/4	♩	1–8
Var. 13	Vivace	3/4	𝅗𝅥.	9–16
Var. 14	Grave e maestoso	4/4 (C)	♩	1 (m. Auft.)–4
Var. 15	Presto scherzando	2/4	𝅗𝅥	1–8
Var. 16	Allegro	4/4 (C)	♩	1–4
Var. 17		4/4 (C)	♩	1–9
Var. 18	Poco moderato	3/4	♩	1–8
Var. 19	Presto	3/4	𝅗𝅥.	1–8
Var. 20	Andante	3/2 (6/4)	𝅗𝅥.	1 (m. Auft.)–8
Var. 21[a]	Allegro con brio	4/4 (C)	♩	1–4
Var. 21[b]	Meno allegro	3/4	♩	5–8
Var. 22	Allegro molto alla »Notte e giorno faticar« di Mozart	4/4 (C)	𝅗𝅥	1–8
Var. 23	Allegro assai	4/4 (C)	♩	1–8
Var. 24 Fughetta	Andante	3/4	♩	1–8
Var. 25	Allegro	3/8	♩.	1–8
Var. 26		3/8	♩.	1–8
Var. 27	Vivace	3/8	♩.	1–8
Var. 28	Allegro	2/4	♩	1–8
Var. 29	Adagio ma non troppo	3/4	♩	1–4
Var. 30	Andante, sempre cantabile	4/4 (C)	♩	1–4
Var. 31	Largo, molto espressivo	9/8	♩.	1–4
Var. 32 Fuga	Allegro – Poco adagio	alla breve – 4/4 (C)	𝅗𝅥	1–12
Var. 33	Tempo di Menuetto moderato (ma non tirarsi dietro) (*aber nicht schleppend*)	3/4	♩	1–8

Tabelle 3a: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Messverfahren Initialtempi

9 Baldassarre 2013, 341.

Pianist*innen	Thema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Var. 5	Var. 6	Var. 7	Var. 8	Var. 9	Var. 10	Var. 11	Var. 12	Var. 13	Var. 14	Var. 15	Var. 16	Var. 17	Var. 18	Var. 19	Var. 20	Var. 21[a]	Var. 21[b]	Var. 22	Var. 23	Var. 24	Var. 25	Var. 26	Var. 27	Var. 28	Var. 29	Var. 30	Var. 31	Var. 32	Var. 33	Pianist*innen
Schnabel 1937	77,0	77,5	56,4	56,3	62,0	72,6	121,7	213,4	46,7	133,1	115,8	127,6	174,7	75,1	38,6	108,3	157,4	155,7	113,1	90,8	22,4	183,1	152,0	149,6	150,0	66,6	76,6	63,8	62,7	145,7	29,4	47,1	13,5	158,0	63,5	Schnabel 1937
Shure 1948	81,6	77,3	56,7	52,4	63,8	74,9	114,5	205,7	47,5	136,0	124,8	133,5	182,7	77,6	41,3	115,3	162,7	156,0	106,8	92,1	21,9	199,7	153,9	137,0	164,1	63,1	85,2	62,4	69,2	146,7	24,6	50,9	14,2	175,2	68,8	Shure 1948
Horszowski 1951	70,8	79,3	55,4	48,8	63,7	77,7	119,9	203,1	45,3	167,6	108,9	151,7	159,3	74,2	52,7	100,0	128,8	132,1	104,7	86,4	46,8	185,1	142,3	98,5	168,3	88,7	97,2	56,0	65,7	167,7	41,6	52,0	18,6	143,0	75,0	Horszowski 1951
Richter 1951	81,2	79,7	70,6	58,2	67,6	83,3	142,9	207,6	75,8	207,2	115,8	117,5	197,8	82,0	43,9	106,6	145,7	141,7	111,5	79,2	38,5	149,7	116,9	102,3	154,7	96,6	88,5	87,3	80,9	155,9	35,9	53,9	19,7	135,9	93,1	Richter 1951
Arrau 1952	76,4	74,9	46,2	43,1	62,6	72,6	123,6	187,3	47,8	159,6	109,7	125,2	144,7	81,7	43,7	103,7	139,3	144,5	96,1	82,3	26,9	177,0	120,8	107,2	136,2	59,5	81,5	48,4	64,4	134,9	31,9	37,6	16,5	144,8	62,3	Arrau 1952
Baumgartner 1952	76,7	79,9	55,7	56,6	68,3	72,4	115,3	212,4	58,4	157,4	110,2	153,5	157,4	67,1	41,5	116,1	152,9	138,0	109,8	89,3	38,5	176,8	139,5	109,1	152,1	95,2	89,8	65,0	71,2	161,0	31,7	46,0	19,8	153,7	82,7	Baumgartner 1952
Katchen 1953	79,7	100,0	69,9	56,8	57,2	76,6	142,1	201,8	58,1	177,9	121,0	158,6	205,4	77,3	27,9	121,4	144,3	138,8	130,1	94,4	44,2	176,6	122,8	96,3	161,6	115,2	79,9	84,3	71,7	171,9	36,0	54,4	15,4	134,7	72,5	Katchen 1953
Serkin 1954	78,3	65,0	53,7	47,3	67,4	79,5	89,7	169,2	42,0	127,4	127,5	127,0	190,0	70,9	40,8	138,2	122,6	129,1	124,3	91,2	29,4	184,1	146,7	93,1	180,0	61,9	84,5	72,0	82,7	130,0	27,6	49,9	15,1	114,2	56,3	Serkin 1954
Backhaus 1955	88,5	79,5	84,5	58,6	71,5	79,6	131,8	203,0	70,5	175,1	115,7	176,2	225,3	78,3	59,8	109,9	142,6	162,4	162,4	75,6	46,4	157,7	161,1	117,3	165,0	65,2	95,4	64,7	64,2	130,5	38,8	53,5	20,5	145,7	68,8	Backhaus 1955
Serkin 1957	74,5	70,0	61,9	50,7	69,7	82,7	93,2	184,4	47,4	125,8	126,1	141,3	190,6	71,8	43,2	140,3	120,0	117,8	132,1	95,4	36,9	189,7	117,8	87,0	176,5	75,8	85,7	72,1	77,4	139,5	34,9	47,4	16,7	120,9	59,7	Serkin 1957
Gulda 1957	100,2	87,0	47,4	47,5	63,6	87,1	128,8	227,2	45,3	141,4	125,8	193,5	167,0	93,6	37,2	114,7	154,7	148,1	141,6	67,0	38,6	149,3	134,6	118,2	161,0	100,8	98,7	54,8	61,2	135,6	38,3	41,9	17,8	141,7	80,1	Gulda 1957
Anda 1961	62,3	58,2	51,5	35,6	58,9	69,9	129,3	185,7	44,8	110,3	119,4	130,0	187,1	55,4	38,7	110,3	160,4	150,6	76,6	71,9	42,8	164,1	106,9	66,8	163,5	84,7	94,6	41,1	70,9	127,0	30,8	77,8	16,4	127,4	61,3	Anda 1961
Judina 1961	84,4	79,4	77,1	48,9	64,9	74,6	128,6	211,9	59,5	183,5	105,8	221,0	230,3	83,4	36,0	110,3	122,2	155,4	136,4	87,2	58,1	121,6	99,2	90,7	143,2	109,1	97,8	84,2	63,1	163,5	39,0	76,4	18,7	166,1	63,2	Judina 1961
Steuermann 1963	81,9	97,2	77,7	54,8	67,5	74,5	111,3	200,1	62,5	185,5	123,6	158,8	162,9	76,7	47,6	117,1	138,9	149,3	128,8	72,9	46,8	167,2	128,9	114,3	145,5	105,5	72,9	62,5	72,3	142,4	51,3	72,4	22,8	137,7	83,8	Steuermann 1963
Brendel 1964	81,1	73,0	60,8	51,8	67,3	76,2	120,7	152,4	52,7	161,1	108,5	159,1	189,7	77,0	34,6	119,9	132,3	122,0	108,5	77,8	38,5	160,8	104,9	114,3	166,5	59,7	77,5	61,5	65,2	140,9	32,9	36,1	18,2	136,0	68,3	Brendel 1964
Barenboim 1965	83,6	68,2	44,1	37,9	63,3	81,7	104,5	190,0	40,7	138,0	131,6	100,5	136,2	76,0	39,2	110,9	138,6	145,4	91,3	84,1	22,5	179,8	112,5	88,3	163,0	62,3	73,1	41,7	74,0	146,0	27,5	33,9	14,8	130,5	61,6	Barenboim 1965
Webersinke 1965	87,0	86,5	101,9	59,9	72,4	69,4	119,1	189,3	64,3	165,3	125,7	141,9	154,1	66,9	29,6	116,6	137,7	159,9	96,6	77,2	47,2	161,9	105,5	118,5	156,9	77,7	83,2	55,0	67,3	140,7	31,1	55,0	17,3	120,2	65,9	Webersinke 1965
Kovacevich 1968	79,2	86,4	71,4	49,6	68,4	72,4	103,0	181,3	45,9	143,2	120,3	132,9	159,7	64,4	26,4	108,6	124,4	132,2	122,8	86,6	35,6	158,3	141,8	96,1	158,8	71,5	82,2	53,8	67,2	159,3	27,2	47,7	15,5	142,9	58,4	Kovacevich 1968
Sultan 1969	79,5	80,5	67,2	44,3	59,0	73,8	131,5	177,8	50,1	148,3	115,8	143,2	184,9	67,8	30,5	120,9	146,0	131,6	131,2	91,5	35,4	190,7	147,4	117,8	140,0	87,4	95,3	54,3	70,2	153,0	29,9	39,9	14,4	152,8	64,6	Sultan 1969
Gulda 1970	96,4	91,8	53,1	51,3	67,8	87,3	140,6	236,3	50,6	142,4	127,6	182,7	193,5	86,0	40,4	123,2	154,7	147,8	150,6	74,0	40,5	193,0	179,4	114,8	169,7	126,1	80,4	76,1	73,9	149,4	32,9	40,5	18,8	154,2	82,9	Gulda 1970
Demus 1971	72,0	57,7	64,6	46,6	52,5	71,4	108,6	166,6	52,2	211,4	117,6	145,0	152,1	68,7	41,0	113,9	156,4	145,1	122,9	69,4	33,7	159,0	110,2	103,5	161,6	66,3	97,7	57,8	64,2	141,9	29,8	47,0	17,1	141,7	64,4	Demus 1971
Buchbinder 1973	82,8	83,8	58,6	45,7	56,1	78,9	126,9	197,5	48,1	153,6	117,3	148,8	170,2	74,4	36,6	119,5	140,6	149,8	99,2	71,2	34,1	180,5	131,2	115,2	141,8	74,5	76,1	58,9	69,1	157,1	28,0	44,3	18,7	147,5	65,9	Buchbinder 1973
Lefébure 1975	74,8	104,8	77,8	56,7	68,6	84,2	134,8	207,0	65,6	172,3	127,2	180,2	130,5	68,6	55,2	116,3	136,7	152,2	129,5	78,9	58,1	177,2	130,7	99,5	158,4	104,6	95,5	56,5	65,4	110,5	45,0	57,9	20,1	124,9	71,3	Lefébure 1975
Brendel 1976	88,3	81,5	48,7	45,8	59,5	80,2	120,6	153,4	43,4	182,6	115,2	113,9	165,9	81,7	38,2	117,8	141,2	137,8	104,3	85,8	43,8	185,7	131,6	93,2	178,9	71,9	95,4	56,8	65,3	156,0	35,0	47,3	17,9	137,0	66,6	Brendel 1976
Rangell 1977	77,2	89,0	49,2	40,4	67,6	75,1	88,4	207,5	33,4	202,8	118,7	119,5	137,4	73,5	44,9	125,7	145,7	155,1	112,7	87,0	55,3	141,0	113,9	101,7	169,1	82,9	80,7	34,9	72,8	148,8	29,2	46,1	16,3	152,7	57,7	Rangell 1977
Rosen 1977	76,8	79,1	45,6	42,4	54,1	62,4	116,8	165,6	44,1	137,0	127,0	159,4	172,3	75,5	36,0	111,3	133,1	123,8	120,0	78,9	39,4	189,0	134,8	116,4	155,4	70,7	79,3	60,8	64,2	148,0	33,8	51,6	12,6	138,3	57,3	Rosen 1977
Nikolayeva 1979	83,2	85,2	85,1	50,8	54,8	68,7	96,9	185,8	58,9	146,6	100,2	155,1	179,4	61,1	37,2	106,1	118,4	122,2	131,0	65,7	40,2	150,1	124,0	108,8	139,2	67,8	78,7	54,5	59,7	111,0	34,5	40,0	16,9	106,1	63,2	Nikolayeva 1979
Varsano 1980	82,8	103,2	68,8	46,2	56,5	77,6	121,1	197,6	50,2	150,6	104,0	146,6	131,1	62,5	43,2	107,7	128,9	145,5	101,7	74,3	44,5	154,7	116,1	95,3	143,4	68,0	94,3	48,9	63,9	110,5	35,0	42,3	15,4	135,8	65,6	Varsano 1980
Shure 1981	76,6	74,6	56,3	50,5	62,7	67,1	108,0	167,5	46,4	128,5	117,1	149,8	171,3	69,0	38,0	113,4	149,6	141,3	108,8	82,8	23,1	173,6	139,3	101,9	153,5	60,2	74,9	55,7	62,8	124,1	26,4	50,6	12,7	138,6	64,2	Shure 1981
Arrau 1985	80,8	73,2	57,1	52,9	64,9	72,3	123,1	171,6	44,7	156,8	99,6	130,6	150,2	77,3	39,4	102,5	134,0	135,5	106,8	69,8	29,7	128,4	97,6	96,3	138,5	76,4	76,5	53,5	57,4	131,9	30,5	41,7	18,3	128,4	62,5	Arrau 1985
Oelbaum 1985	75,1	73,8	62,5	51,2	65,1	70,9	93,2	146,1	46,6	128,6	117,1	137,8	182,8	58,1	34,0	110,1	136,3	125,9	135,8	93,7	27,1	161,5	127,2	79,7	165,9	74,5	84,9	52,5	74,9	137,0	26,9	49,5	12,1	150,4	68,9	Oelbaum 1985
Pludermacher 1985	85,3	85,7	69,3	54,0	82,5	96,0	140,9	209,2	55,6	152,7	127,5	134,6	199,7	72,1	36,2	124,9	161,0	162,4	164,4	87,9	34,7	171,7	128,9	124,9	176,1	63,6	105,5	61,5	74,0	147,3	39,6	62,8	16,7	133,6	84,9	Pludermacher 1985
Sokolov 1985	72,2	49,3	57,0	39,8	49,8	60,2	112,4	180,4	44,6	116,0	121,1	109,1	194,5	71,3	27,5	108,8	137,3	142,0	92,5	90,0	26,2	145,8	132,4	99,4	142,2	65,2	63,1	52,4	69,7	160,6	33,2	46,6	12,3	103,6	62,3	Sokolov 1985
Richter 1986	72,8	54,6	54,5	49,3	62,3	77,5	117,1	169,2	68,1	174,1	102,7	130,2	184,5	68,8	35,2	104,9	139,0	136,7	79,0	78,6	28,5	128,2	87,4	91,8	137,4	71,8	80,9	76,6	67,1	151,3	40,0	48,9	19,7	129,6	84,7	Richter 1986
Brendel 1988	87,5	84,4	55,0	53,6	64,5	78,8	120,7	149,0	43,1	159,4	107,6	123,8	174,4	75,2	34,1	111,8	132,9	131,9	101,8	81,5	38,6	174,7	131,5	86,0	167,0	60,7	90,3	60,8	61,2	151,4	35,7	49,8	17,6	127,4	63,1	Brendel 1988
Boyle 1989	62,9	83,7	56,7	48,8	63,2	69,7	120,4	177,4	63,3	135,6	117,1	133,0	163,4	55,1	23,4	114,4	126,2	127,5	106,0	70,6	32,9	152,4	94,1	97,5	157,3	61,2	79,3	57,4	59,8	120,8	25,2	41,4	15,7	108,2	57,4	Boyle 1989
Hill 1990	83,1	90,1	59,3	49,4	57,0	72,7	107,7	153,6	40,1	152,2	116,8	105,4	134,8	78,6	26,3	126,0	136,8	135,5	95,7	84,6	28,5	158,6	128,2	129,7	156,9	52,4	85,3	33,9	63,4	142,6	25,4	36,0	14,6	151,3	59,8	Hill 1990
Ugorski 1991	75,1	51,9	57,6	48,7	60,0	85,5	92,0	178,1	56,9	149,1	117,9	116,9	130,0	63,7	25,0	126,4	159,2	148,8	70,6	85,0	25,9	153,9	69,1	91,5	161,8	68,0	92,9	41,9	75,2	138,8	20,9	59,7	11,8	135,5	49,1	Ugorski 1991
Vladar 1991	83,8	69,5	66,7	46,9	65,7	75,1	136,8	185,6	42,6	187,1	120,5	122,0	200,7	80,6	27,5	119,2	153,6	148,8	124,0	81,7	38,5	190,6	121,6	106,3	174,8	64,4	96,0	62,6	70,9	183,2	27,2	55,5	16,6	145,4	57,9	Vladar 1991
Kinderman 1994	78,2	76,6	52,6	44,7	60,8	70,8	118,4	159,9	42,3	157,5	102,2	106,7	156,7	73,6	33,1	120,1	124,6	126,9	97,1	76,5	28,4	193,3	127,8	93,2	146,0	62,1	76,1	56,4	60,9	150,5	26,4	35,9	15,8	124,1	59,2	Kinderman 1994
Kontarsky 1996	84,1	62,2	71,2	48,5	46,3	76,7	119,2	170,8	57,3	162,6	107,9	114,0	176,8	69,9	31,4	115,5	127,7	128,7	95,5	73,6	47,0	170,7	123,7	105,0	144,8	60,5	93,4	59,7	58,1	131,4	27,9	48,6	16,6	154,4	69,7	Kontarsky 1996
Vieru 1996	81,4	63,6	51,6	43,3	59,6	77,8	115,0	192,8	28,6	144,4	118,1	92,0	163,2	64,8	25,6	104,1	126,7	138,6	108,9	74,1	30,5	154,8	130,1	97,9	153,3	54,8	81,1	44,0	64,2	132,2	25,7	41,7	9,2	138,3	53,6	Vieru 1996
Scherbakov 1997	59,9	63,2	58,9	43,0	57,8	63,4	110,0	176,8	48,1	137,2	111,9	114,4	156,4	62,5	33,3	105,0	139,9	138,9	88,9	63,3	37,6	132,4	88,2	75,1	162,3	73,2	77,5	57,4	65,7	123,7	29,5	33,0	12,0	116,2	66,1	Scherbakov 1997
Afanassiev 1998	64,9	73,1	48,8	37,1	39,2	61,2	108,4	169,8	44,2	103,0	113,2	116,7	116,2	65,7	25,9	104,0	120,8	118,0	111,8	82,7	30,7	134,6	81,3	91,6	134,5	66,0	74,1	53,0	57,5	132,3	21,5	30,1	15,5	112,3	42,9	Afanassiev 1998
Levinas 1998	83,9	77,1	58,5	42,8	43,4	77,3	107,8	186,3	48,7	118,9	123,4	106,4	162,2	70,6	27,6	117,8	147,4	132,7	131,9	91,0	22,1	192,8	131,2	109,8	157,9	72,7	88,3	55,0	67,5	158,4	24,7	42,3	14,2	149,3	60,0	Levinas 1998
Pollini 1998	87,4	77,3	56,5	54,1	66,3	80,4	125,7	157,6	47,7	133,7	116,3	136,4	166,5	75,2	37,2	121,1	140,8	138,7	135,6	92,4	34,3	169,1	139,3	86,6	153,5	70,0	79,9	68,5	71,1	138,5	32,8	49,7	15,4	144,1	62,8	Pollini 1998
Kurtág 1999	76,9	76,1	71,4	44,9	52,2	66,1	108,9	150,7	41,6	149,2	95,7	136,5	135,6	56,7	34,2	95,0	107,2	111,0	109,6	65,0	29,3	165,2	110,8	77,2	125,8	84,6	75,2	43,1	55,3	99,9	32,9	50,8	18,4	118,4	63,6	Kurtág 1999
Anderszewski 2000	77,2	71,5	54,3	45,8	61,7	69,0	96,2	156,1	51,2	145,0	109,7	93,8	147,8	64,2	20,7	105,2	136,3	128,0	90,1	61,8	26,5	141,3	98,6	80,0	150,4	55,6	76,2	60,5	60,8	132,4	29,9	27,9	10,7	112,8	62,7	Anderszewski 2000
Battersby 2003_Steinway	80,0	89,5	62,6	54,2	59,0	75,0	125,2	197,8	44,2	160,8	116,1	130,0	155,3	63,6	41,3	108,4	144,4	136,8	124,5	79,8	30,8	179,9	117,0	87,9	147,7	72,5	77,4	50,6	66,1	152,2	28,1	60,3	18,7	121,7	65,9	Battersby 2003_Steinway
Battersby 2003_Fortepiano	79,9	91,8	63,1	54,0	58,8	72,9	121,2	200,0	43,3	162,4	116,9	129,6	147,5	59,2	39,7	105,4	147,7	138,0	118,9	78,9	29,0	164,4	112,4	86,7	151,7	69,7	75,5	53,3	65,0	150,3	27,8	57,5	17,9	128,9	65,1	Battersby 2003_Fortepiano
Korstick 2004	76,4	65,1	63,4	55,2	65,1	80,6	119,3	210,7	51,4	149,5	110,5	125,0	148,7	74,3	20,5	127,1	154,1	150,7	87,4	77,5	26,6	180,0	119,9	91,6	163,5	60,7	81,6	53,0	69,0	143,2	28,0	37,4	11,1	135,2	59,2	Korstick 2004
Piazzini 2007	77,0	107,7	62,4	52,7	62,2	77,0	111,9	155,8	49,6	157,1	112,6	124,7	177,0	65,7	40,4	108,8	137,7	135,2	107,9	78,9	29,1	147,8	85,4	85,6	152,8	68,4	95,9	65,7	67,5	140,9	34,1	41,0	18,9	137,7	82,2	Piazzini 2007
Walsh 2007	87,2	78,0	53,7	42,7	62,8	69,5	105,1	162,6	46,2	150,4	111,3	128,0	138,0	73,9	28,0	108,4	118,5	112,0	121,6	66,7	35,7	158,8	112,7	88,3	144,6	71,6	69,9	43,1	59,5	129,1	26,7	46,5	16,7	132,8	62,3	Walsh 2007
Cooper 2008	71,9	90,2	64,1	35,4	52,4	76,3	104,8	159,6	44,2	162,5	103,9	146,9	156,9	76,1	25,7	109,4	126,0	124,8	133,4	71,3	28,6	144,4	128,3	117,7	147,7	84,0	85,5	44,5	51,7	126,6	28,5	63,6	18,7	129,0	74,1	Cooper 2008
Levin 2009	70,7	64,3	58,2	31,9	48,6	71,4	103,9	150,4	36,1	112,2	113,1	118,8	121,2	72,3	33,7	99,9	111,6	123,1	76,3	64,8	28,8	162,6	96,8	97,5	133,6	51,0	72,4	45,5	58,4	107,9	21,3	40,5	14,7	106,2	60,4	Levin 2009
Staier 2010	85,1	72,6	60,5	53,4	62,6	69,9	126,0	169,2	42,0	144,9	117,9	143,4	192,8	66,3	38,8	118,4	142,3	140,6	163,2	73,4	29,9	177,7	119,6	95,0	150,6	74,3	74,0	62,7	68,7	135,3	30,6	38,7	19,5	138,1	67,7	Staier 2010
Bjørkøe 2011	48,5	63,7	49,1	29,4	46,2	60,5	116,1	170,6	29,1	170,1	95,0	78,5	87,2	46,8	15,8	101,2	114,7	133,3	45,9	75,9	34,6	120,0	78,9	85,8	144,8	79,0	77,6	36,3	49,8	126,1	23,9	40,3	16,6	122,3	64,0	Bjørkøe 2011
Orth 2011	76,7	79,8	61,8	46,0	62,8	68,1	117,4	183,6	42,9	144,8	105,7	125,2	158,6	75,8	46,9	110,3	148,9	134,3	131,6	83,4	39,2	161,6	110,6	102,1	151,1	66,2	77,2	52,9	65,0	134,7	29,8	46,0	13,1	136,3	70,7	Orth 2011
Torbianelli 2011	82,7	84,0	67,3	58,3	64,3	88,8	101,8	187,7	60,0	177,7	113,0	152,1	210,2	79,0	40,1	105,6	124,3	130,2	154,7	82,7	47,2	159,6	148,6	93,1	127,9	85,4	75,3	58,2	59,2	148,2	33,9	66,9	23,2	136,4	81,4	Torbianelli 2011
Schiff 2012_Bechstein	94,4	81,6	59,4	53,1	66,2	70,9	127,2	174,3	46,6	142,9	105,0	132,1	156,8	60,4	38,2	109,0	133,8	139,0	113,6	69,6	50,6	182,9	121,5	118,6	144,3	87,4	70,9	50,1	62,1	132,5	33,0	51,9	18,6	136,0	70,7	Schiff 2012_Bechstein
Schiff 2012_Fortepiano	93,7	81,7	57,8	49,9	63,6	70,5	128,8	163,3	44,2	138,2	102,5	134,3	142,2	59,2	42,3	102,6	130,1	130,1	111,4	68,8	44,4	174,5	114,3	109,6	138,0	83,1	66,7	49,8	58,2	120,8	35,0	48,1	18,7	132,0	70,2	Schiff 2012_Fortepiano
Yan 2012	93,8	92,1	71,1	49,5	64,2	71,8	139,9	183,1	55,2	149,3	123,8	117,3	167,0	71,2	33,3	111,0	149,9	145,3	103,6	74,8	45,5	189,0	131,1	101,0	152,6	76,6	90,1	54,2	66,4	151,1	30,5	48,7	19,2	139,1	59,8	Yan 2012
Brautigam 2015	76,6	79,1	61,3	58,7	66,9	77,9	114,1	198,8	61,6	131,5	120,8	169,6	169,0	72,9	41,4	125,3	149,9	143,5	136,8	83,0	34,7	178,7	130,5	107,3	144,4	85,6	94,7	52,6	67,7	155,7	42,4	46,9	19,2	128,8	70,0	Brautigam 2015
Levit 2015	89,9	74,1	60,2	44,7	66,4	80,5	112,0	207,0	48,5	128,8	128,9	131,7	194,9	71,8	27,3	121,2	148,5	144,4	87,1	93,5	32,9	151,6	97,1	89,2	157,8	79,9	83,6	70,4	74,4	156,0	30,4	43,6	14,9	139,8	74,1	Levit 2015
Ahonen 2017	64,1	77,5	58,1	51,0	61,1	69,2	135,2	162,8	50,4	174,5	115,9	159,2	159,7	68,8	42,7	97,1	152,4	159,8	109,3	73,7	38,6	191,5	135,2	69,5	169,5	85,2	75,8	46,5	71,6	164,5	39,4	54,1	21,2	114,7	71,8	Ahonen 2017
Cooper 2018	75,5	76,3	55,4	49,0	58,9	73,5	96,3	150,7	47,4	154,1	110,5	97,3	165,4	62,6	24,2	114,8	127,8	121,8	97,2	80,1	35,5	151,7	105,8	87,3	147,9	68,9	82,6	58,2	60,5	127,6	26,6	45,7	15,1	133,4	63,6	Cooper 2018
MW (66)	79,3	78,1	61,0	48,5	61,4	74,7	116,9	182,1	49,3	152,2	115,1	134,8	165,9	70,6	35,8	113,1	138,3	138,3	113,3	79,4	35,9	165,7	120,9	100,1	153,9	75,0	83,3	56,7	66,0	141,2	31,5	48,0	16,5	134,7	66,6	MW (66)
Min	48,5	49,3	44,1	29,4	39,2	60,2	88,4	146,1	28,6	103,0	95,0	78,5	87,

Jede Auswertung von Dauern- und Tempodaten setzt ein Interpretieren voraus. Gleiches macht auch der Einbezug qualitativer Merkmale erforderlich, die im Rahmen dieser Studie durch Höranalysen ausgewählter Stellen und deren Vergleich erschlossen werden (»close listening«), um damit die skizzierte quantitative Datenanalyse, auf die sich die Korpusstudie stützt (»distant listening«[10]), zu ergänzen und weitere aufführungspraktisch relevante Momente der klanglichen Realisierungen zu erschließen. Unbestritten dürfte sein, dass praktische Interpretationen (und die Komplexität musikalischer Phänomene insgesamt) nicht ausschließlich in den Gestaltungsweisen musikalischer Zeitverläufe greifbar sind und eine Analyse von Aufführungsstilen weitere performative Elemente zu berücksichtigen hat.

Mit der graphischen Aufbereitung der gewonnenen Daten unter Verwendung verschiedener Visualisierungsformen findet eine mediale Übertragung vom Klang zum Bild statt. Die Präzision in der Wahrnehmung klanglicher Phänomene kann durch die beschriebenen Verfahren zweifelsohne erhöht werden. Einer Deutung zugänglich sind gleichwohl nur die spezifischen Elemente, die im Rahmen einer quantitativen Daten- und qualitativen Höranalyse eine Auswertung erfahren haben, nicht *die* Musik ›an sich‹.[11] Aus quellenkritischer Perspektive ist zu berücksichtigen, dass das jeweilige Aufnahmemedium durch die Art und Weise, wie es aufzeichnet, zugleich prägt, was es wiedergibt. Sind Einspielungen aus der Frühzeit der Aufnahmetechnik vor dem Hintergrund der medialen Bedingungen ihrer Aufzeichnung Forschungsgegenstand,[12] so rücken jüngere Aufnahmen aufgrund der technischen Möglichkeiten, die die *post production* zur Tongestaltung bietet, in den Fokus.[13]

Thema und Variation 1

Tonaufnahmen von Beethovens Werken für Klavier allein haben in jüngerer Zeit seitens der Interpretationsforschung einige Aufmerksamkeit erfahren. Insbesondere die Klaviersonaten standen im Fokus des Interesses,[14] Beethovens *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120 waren im Vergleich dazu weniger häufig Forschungsgegenstand im Hinblick auf Fragen der praktischen Interpretation.[15] In der analytischen Literatur zu Beethovens op. 120 sind der Umgang des Komponisten mit dem Thema und die

10 Vgl. zu beiden Begriffen Cook 2013, 135–175.

11 Insofern wird in diesem Beitrag eine weniger stark affirmative Position gegenüber den zur Verfügung stehenden computerbasierten Techniken eingenommen, als Nicholas Cook sie etwa vertritt: »As its name implies, Sonic Visualiser also offers a range of features for visualising what you hear […].« (Cook 2009, 223); »With the development of more sophisticated software for working with recordings, however, such as Sonic Visualiser, tempo graphs and other analytical visualisations can be incorporated into the playback environment: seeing what you are hearing and hearing what you see makes it much easier to link measurement to aural experience, in turn serving to heighten perceptions, to guard against the ear's tendency to hear what it expects to hear, and to make it easier to discuss details of recorded performances with other people.« (Cook 2011, 8)

12 Vgl. Martensen 2019.

13 Vgl. Schaper 2021, 169–173.

14 Vgl. unter anderem Kaiser 1975, Philip 1994, 198–200, Levy 2001, 46–52, Sobotzik 2005, Vogt 2006, Lagoumitzis 2010, Loesch/Brinkmann 2011, 2012, 2013/21, 2014, 2015a, 2015b, Baldassarre 2013, 339–348, Bärtsch 2019 und Swinkin 2019.

15 Vgl. unter anderem Bergquist 1992, Bengtson 2005, Stenzl 2016 und Laubhold 2019.

Referenzen der 33 Variationen zu dem von Anton Diabelli vorgegebenen Walzer vielfach thematisiert worden. William Kinderman weist darauf hin, dass Beethovens ›Kommentierungen‹ des Walzers sowohl auf der Ebene von Thema und Einzelvariation als auch für die Formgebung des Variationenwerks insgesamt prägend seien:

> […] thematic parody is used in an unprecedented way, to shape the overall form of the work. […]
>
> By parodying the theme directly, with its melodic contours intact, Beethoven made the waltz itself into an indispensable foundation for the overall musical progression. In fact, in the work we know, all of the supporting pillars of the overall form depend upon the recapitulation of the melodic shape of Diabelli's theme.[16]

Neben dem melodischen Umriss arbeitet Kinderman weitere Strukturmerkmale des Walzers heraus, die sich eigentümlich statisch ausnehmen und Beethoven Vorlagen für sein variatives Verarbeiten boten: »The static harmonic scheme of the waltz is underscored by […] repeated chords, with their persistent emphasis on G [Oberstimme, T. 1–8]. lt is not surprising that Beethoven should depart from this static aspect of the waltz in most of his variations.«[17] Neben Kinderman haben Lars Ulrich Abraham, Arnold Münster, Claus Raab und Johannes Picht aus je (auch in terminologischer Hinsicht) unterschiedlichen Blickwinkeln sich Diabellis Walzer genähert, diesen in Auseinandersetzung mit analytischen Befunden älterer Arbeiten kommentiert und sich um eine historisch-ästhetische Kontextualisierung von Beethovens kompositorischen Verfahrensweisen bemüht.[18] Die Annahme scheint berechtigt, dass die Rezeption von Diabellis Walzer nicht unwesentlich durch einen Beethoven zugeschriebenen Ausspruch geprägt worden ist, den Anton Schindler überliefert: »›Nu, der [Diabelli] soll über seinen Schusterfleck Variationen haben!‹«[19] Auf Basis der Annahme, Beethoven habe mit dieser satirischen Bemerkung einen normativen Bezugsrahmen geschaffen, in dem das eigene Komponieren gegenüber dem thematischen Ausgangsmaterial positioniert werde, rückten die 33 Variationen während der nachfolgenden Generationen in das Blickfeld der Kommentator*innen.[20]

Wie Kinderman anhand von Skizzenstudien zeigen konnte, plante Beethoven ursprünglich, die als Nr. 3 gedruckte Variation dem Thema folgen zu lassen; die Variationen 1 und 2 entstanden während der zweiten Kompositionsphase 1822/23.[21] Die in der letztgültigen Fassung auf den Walzer folgende Marschvariation beschreibt Kinderman als »pointed reference to the waltz« und »parody of the theme«[22] und identifiziert u. a. die Reihung von elf Tonikaakkorden in Grundstellung in der rechten Hand (T. 1–4) und die Quartbewegung im Bass (*c*-*G*-*c*) als parodistische Elemente in Beethovens kompositorischem Umgang mit Diabellis Walzer. Durch die Neuanlage der Reihenfolge, die Beethoven vornahm, bleibt in der gedruckten Fassung der melodische Umriss des Themas in

16 Kinderman 1999, 68 und 71 f. Vgl. auch Brendel 2005, 153.

17 Kinderman 1999, 72.

18 Abraham 1967, Münster 1982, Raab 1999 und Picht 2011.

19 Schindler 1860, 35. Schindler selbst spricht von »einem ziemlich ordinären Walzer« (ebd., 36). Auch für Alfred Brendel (2005, 152) ist Schindler der Gewährsmann hinsichtlich Beethovens Positionierung gegenüber dem Walzerthema.

20 Vgl. die Beiträge von Markus Neuwirth und Cosima Linke in der vorliegenden Ausgabe sowie Tadday 2016, 4–6.

21 Kinderman 1999, 34 und 84 f.

22 Ebd., 72 f.

Variation 1 erkennbar, der Kontrast zwischen dem Thema und dem Beginn der Variationenfolge wird gemildert bzw. deren ›Anschluss‹ gewährleistet. In diesem Sinne analysiert Kinderman die dritte Variation dann als »thorough transformation of the theme«.[23]

Um einen ersten Zugang zu den praktischen Interpretationen zu schaffen, bietet sich ein Vergleich der Zeitgestaltung der Pianist*innen in Thema und Variation 1 an. Vor dem Hintergrund der obigen Skizzen- und analytischen Befunde ist die Frage von Interesse, welche Gestaltungsweisen ausführende Musiker*innen wählen und wie sie Thema und erste Variation zueinander positionieren. Aus den 66 untersuchten Gesamteinspielungen ragen jene von Anatol Ugorski (1991) und Carmen Piazzini (2007) als besonders markante, in ihren zeitlichen Verläufen entgegengesetzte Deutungen heraus. Beide Einspielungen besetzen hinsichtlich ihrer Dauern- und Tempogestaltung Extrempositionen. Die innerhalb des Samples früheste Aufnahme, Artur Schnabel (1937), nimmt nicht nur im Vergleich mit Ugorski 1991 und Piazzini 2007, sondern auch mit Blick auf die aus allen Einspielungen ermittelten Durchschnittswerte eine eher mittlere Position ein (vgl. unten, Diag. 3a und 3b). Neben seiner Einspielung dient ebenso Schnabels instruktive Ausgabe der ›Diabelli-Variationen‹ von 1924, die weitere Einblicke in den interpretatorischen Zugang des Pianisten eröffnet, als Quelle.

Schnabels Aufnahme von 1937 weist ausgeglichene Werte in den Initialtempi zwischen Thema (*Vivace*; 𝅗𝅥. = 77,0) und Variation 1 (*Alla marcia maestoso*; 𝅗𝅥 = 77,5) auf, er überführt den Wert des ganztaktigen Pulses, den er im Walzerthema anschlägt, auf den Halbepuls in der Marschvariation (Audiobsp. 1). In den absoluten Werten liegt er damit etwas unter den Metronomzahlen seiner instruktiven Ausgabe (Tab. 4a), der gleichbleibende Grundpuls im Übergang von Thema zu Variation 1, den er dort anzeigt, zeichnet seine Einspielung aber gleichwohl aus. Durch die Beibehaltung der Metronomangabe M. M. (Mälzels Metronom) = 80–84 definiert er in seiner Ausgabe für die punktierte Halbe des Themas und die halbe Note in Variation 1 einen identischen Temporaum[24] und gibt bezüglich der Marschvariation die Anweisung »*sempre ben in tempo*«.[25] Die Dauer des Themas in Schnabel 1937 entspricht dem Mittelwert (0:51/0:51), die erste Variation unterschreitet diesen leicht (1:39/1:44). In Kindermans Einspielung (1994) bewegen sich die Dauern und Anfangstempi von Thema (0:50/0:51; 78,2/79,3) und Variation 1 (1:45/1:44; 76,6/78,1) nahe den Mittelwerten.

23 Ebd., xix und 72.

24 Schnabel 1924, 3 f. Weitere Pianist*innen, die ähnlich wie Schnabel verfahren, sich jedoch teils durch höhere absolute Tempi von ihm unterscheiden, sind Amadeus Webersinke (1965; 87,0–86,5; 2,7–2,6 %), Grete Sultan (1969; 79,5–80,5; 4,4–4,1 %), Rudolf Buchbinder (1973; 82,8–83,8; 5,0–2,4 %), Georges Pludermacher (1985; 85,3–85,7; 3,3–3,3 %), Márta Kurtág (1999; 76,9–76,1; 5,2–2,6 %) und Imogen Cooper (2018; 75,5–76,3; 4,9–4,9 %).

25 Ebd., 4.

	Tempovorschrift (*Ausdrucksbezeichnung)	**Taktart**	**Metronomangabe**	**Übergänge**
Thema	Vivace	3/4	𝅗𝅥. = 80–84	Lp: 6 x 1/4 + 1/8
Var. 1	Alla Marcia maestoso *sempre ben in tempo*	4/4 (C)	𝅗𝅥 = 80–84	Lp: 5 x 1/4
Var. 2	Poco allegro	3/4	𝅗𝅥. = 54	Lp: 6 x 1/8
Var. 3	L'istesso tempo	3/4		Lp: 3 x 1/4
Var. 4	Un poco più vivace	3/4	𝅗𝅥. = 60	Lp: 3 x 1/4
Var. 5	Allegro vivace	3/4	𝅗𝅥. = 76–84	Lp: 3 x 1/4
Var. 6	Allegro ma non troppo e serioso	3/4	♩ = 116	Lp: 6 x 1/4
Var. 7	Un poco più allegro	3/4	𝅗𝅥. = 58–63	Lp: 9 x 1/4
Var. 8	Poco vivace	3/4	𝅗𝅥. = 50	Lp: 6 x 1/4
Var. 9	Allegro pesante e risoluto	4/4 (C)	♩ = 132–138	Lp: 4 x 1/4
Var. 10	Presto	3/4	𝅗𝅥. = 112	Lp: 11 x 3/4
Var. 11	Allegretto	3/4	♩ = 144	Lp: 6 x 1/4
Var. 12	Un poco più moto	3/4	♩ = 176	Lp: 3 x 1/4
Var. 13	Vivace	3/4	𝅗𝅥. = 72	Lp: 7 x 1/4
Var. 14	Grave e maestoso	4/4 (C)	♪ = 92–100	Lp: 5 x 1/8
Var. 15	Presto scherzando	2/4	𝅗𝅥 = 104–108	Lp: 2 x 1/4
Var. 16	Allegro	4/4 (C)	♩ = 138–144	»Ohne Pause weiter«
Var. 17		4/4 (C)	♩ = 144–152	F: 2 x 1/4; Lp: 5 x 1/4
Var. 18	Poco moderato	3/4	♩ = 138	Lp: 3 x 1/4
Var. 19	Presto	3/4	𝅗𝅥. = 84	Lp: 12 x 1/4
Var. 20	Andante	6/4	♩ = 116–126	F: 9 x 1/4; Lp: 3 x 1/4 (♩ = 100; kein Pedal)
Var. 21[a] Var. 21[b]	Allegro con brio Meno allegro	4/4 (C) 3/4	♩ = 160–168 ♩ = 138–144 (T. 9: ♩ = 152)	Lp: 3 x 1/4
Var. 22	Allegro molto alla »Notte e giorno faticar« di Mozart	4/4 (C)	𝅗𝅥 = 116–126	Lp: 2 x 1/4
Var. 23	Allegro assai	4/4 (C)	♩ = 144	Lp: 5 x 1/4
Var. 24 Fughetta	Andante	3/4	♩ = 72–80	F: 3 x 1/4; Lp: 5 x 1/4
Var. 25	Allegro	3/4 [recte 3/8]	♩. = 84	Lp: 6 x 1/8
Var. 26	*Piacevole	3/8	♩. = 60	Lp: 3 x 1/8
Var. 27	Vivace	3/8	♩. = 66–69	Lp: 7 x 1/8
Var. 28	Allegro	2/4	𝅗𝅥 = 76–80	Lp: 10 (oder 12) x 1/4
Var. 29	Adagio ma non troppo	3/4	♪ = 80	Lp: 3 x 1/8
Var. 30	Andante, sempre cantabile	4/4 (C)	♩ = 52	F: 3 x 1/8; Lp: 3 x 1/8
Var. 31	Largo, molto espressivo	9/8	♪. = 56	F: 5 x 1/16; Lp: 6 x 1/16 (»= M 84«; kein Pedal)
Var. 32 Fuga	Allegro Poco adagio	alla breve 4/4 (C)	𝅗𝅥 = 132–144 (T. 117 ff.: ♩ = 126–132–138–144 [sic]) ♩ = 66 (T. 165: ♩ = 60)	F: 11 x 1/4, keine Lp (T. 166: Pedal legato → Var. 33)
Var. 33	Tempo di Minuetto moderato (ma non tirarsi dietro) (aber nicht schleppend)	3/4	♩ = 63	

Tabelle 4a: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, instruktive Ausgabe von Artur Schnabel (Schnabel 1924); Übersicht über Tempovorschriften, Taktarten, Metronomangaben und Länge der Übergänge zwischen den Einzelvariationen (F: Fermate, Lp: Luftpause)

	Tempovorschrift	**Taktart**	**Metronomangabe**	**Makroform**
Thema	Vivace	3/4	𝅗𝅥. = 80	
Var. 1	Alla Marcia maestoso	4/4 (C)	𝅗𝅥 = 104	I: Var. 1–10
Var. 2	Poco allegro	3/4	𝅗𝅥 = 63 [sic]	
Var. 3	L'istesso tempo	3/4		
Var. 4	Un poco più vivace	3/4	𝅗𝅥. = 69	
Var. 5	Allegro vivace	3/4	𝅗𝅥. = 80	
Var. 6	Allegro ma non troppo e serioso	3/4	♩ = 126	
Var. 7	Un poco più allegro	3/4	𝅗𝅥 = 160–168	
Var. 8	Poco vivace	3/4	𝅗𝅥. = 58–60	
Var. 9	Allegro pesante e risoluto	4/4 (C)	𝅗𝅥 = 80–92	
Var. 10	Presto	3/4	𝅗𝅥. = 108	
Var. 11	Allegretto	3/4	𝅗𝅥. = 56	II: Var. 11–23
Var. 12	Un poco più moto	3/4	𝅗𝅥. = 69	
Var. 13	Vivace	3/4	𝅗𝅥. = 80	
Var. 14	Grave e maestoso	4/4 (C)	♩ = 58	
Var. 15	Presto scherzando	2/4 [recte 3/4]	𝅗𝅥 = 100	
Var. 16	Allegro	4/4 (C)	𝅗𝅥 = 72	
Var. 17	L'istesso Tempo	4/4 (C)		
Var. 18	Poco moderato	3/4	𝅗𝅥. = 54	
Var. 19	Presto	3/4	𝅗𝅥. = 72	
Var. 20	Andante	6/4	𝅗𝅥. = 60	
Var. 21 [a]	Allegro con brio	4/4 (C)	♩ = 152	
Var. 21 [b]	Meno allegro	3/4	♩ = 120	
Var. 22	Allegro molto alla »Notte e giorno faticar« di Mozart	4/4 (C)	𝅗𝅥 = 116	
Var. 23	Allegro assai	4/4 (C)	𝅗𝅥 = 76	
Var. 24 Fughetta	Andante	3/4	♩ = 88	III: Var. 24–28
Var. 25	Allegro	3/8	♩. = 80	
Var. 26	Allegretto	3/8	♩ = 72 [sic]	
Var. 27	Vivace (L'istesso tempo)	3/8		
Var. 28	Allegro	2/4	𝅗𝅥 = 76–80	
Var. 29	Adagio ma non troppo	3/4	♩ = 50	IV: Var. 29–33
Var. 30	Andante sempre cantabile	4/4 (C)	♩ = 63	
Var. 31	Largo, molto espressivo	9/8	♪ = 72	
Var. 32 Fuga	Allegro Poco adagio	alla breve 4/4 (C)	𝅗𝅥 = 120	
Var. 33	Tempo di Minuetto moderato (ma non tirarsi dietro) (aber nicht schleppend)	3/4	♩ = 80–88	

Tabelle 4b: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, instruktive Ausgabe von Hans von Bülow (Bülow 1892 [1872]); Übersicht über Tempovorschriften, Taktarten, Metronomangaben und Makroform

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Thema und Variation 1; Artur Schnabel 1937 (*Beethoven. Piano Works Volume 11. Diabelli Variations – Bagatelles, Op. 126 – Rondo a capriccio*, Naxos Historical 8.110765, ℗&© 2005, Track 1 und Track 2, 0:00–0:30)

Im Vergleich mit Schnabel 1937 kann bei Piazzini 2007 (Audiobsp. 2) und – dazu entgegengesetzt – bei Ugorski 1991 (Audiobsp. 3) von einer dramaturgischen Verschiebung der Perspektive auf das vorgegebene Walzerthema gesprochen werden. Beide Pianist*innen arbeiten in ihren Einspielungen einen Kontrast heraus, der anhand einer Gegenüberstellung der initialen Tempowerte (Piazzini: 77,0–107,7;[26] Ugorski: 75,1–51,9) und Dauern (Piazzini 0:52–1:18; Ugorski 0:53–2:47) ersichtlich wird. Piazzini etabliert in der ersten Variation das Maximaltempo aller Einspielungen, Ugorski dagegen die Maximaldauer und das zweitlangsamste Tempo nach Grigory Sokolov (1985; 49,3). Folge dieser Deutungen ist, dass beide Male die für Schnabel 1937 so charakteristische Gleichmäßigkeit der Bewegung nicht hervortritt (Diag. 3a und 3b). Die kürzesten Dauern für Variation 1 (jeweils 1:16) finden sich bei Julius Katchen (1953) und Daniel Varsano (1980). Die Tempowerte dieser beiden Einspielungen liegen in den ersten acht Takten mit 𝅗𝅥 = 100,0 und 103,2 dann aber unter dem Maximalwert von Piazzini 2007 (107,7), deren Dauer geringfügig länger ist (1:18).

Den Befund, den diese Datenlage zulässt, dass nämlich im weiteren Verlauf Tempomodifikationen in Piazzinis Einspielung auftreten, kann eine Höranalyse im Detail aufschlüsseln, indem sie die Stellen benennt, an denen Piazzini etwas verlangsamt. Dies dient zunächst der Abschnittsgliederung. So ist nach dem wiederholten ersten Teil und im Übergang zum zweiten Piazzinis *ritardando* in Takt 16 ausgeprägter als bei der ersten Teilwiederholung. Zudem ›steuert‹ die Pianistin in der zweiten Variationshälfte das Erreichen der *sforzato*-artikulierten Subdominate in Takt 25 an. Eine nochmalige Temporeduktion erfährt diese Stelle im zweiten Durchlauf. Insgesamt setzt Piazzini agogische Nuancierungen in Variation 1 jedoch sparsam ein.

Neben Varsano 1980 ist Piazzini 2007 zugleich die Aufnahme, in der sich die Dauern von Thema und Variation 1 am stärksten einander annähern (Differenz 0:26), bei Ugorski 1991 ist die Differenz dagegen am größten (1:54) und exponiert diese Einspielung innerhalb des Samples (Tab. 5).[27] Sein sehr gedehntes Tempo eröffnet Ugorski die Möglichkeit, die dynamischen Verläufe in der ersten Variation gewissermaßen ›auszubuchstabieren‹ und dynamische Kontraste herauszupräparieren. Dabei wird aber zugleich dem ›Effekt-*Piano*‹ in Form eines *crescendo* mit nachfolgendem *subito piano* (T. 12–15) in beiden Durchläufen seine unvermittelte Kraft genommen. Schnabel dagegen weist in seiner Ausgabe durch Einfügen eines *forte* in Kleinstich ausdrücklich an, das letzte Achtel in Takt 14 entsprechend stark zu artikulieren. Einige Details des dynamischen Kontrasts, die seine Ausgabe vorsieht, lässt Schnabel in der Einspielung allerdings unberücksichtigt. So folgen die gegensätzlichen dynamischen Stufen am Ende von Takt 14 nicht unvermittelt aufeinander, da das *crescendo* nicht mit letzter Konsequenz weitergeführt wird (und bereits auf dem verminderten Septakkord in Takt 14 abbricht); das (*subito*) *piano* setzt im Grunde zu früh ein (besonders auffällig im zweiten Durchgang). Die ›Pointe‹ der dynamischen Entwicklung mit einem *crescendo*, das anstatt in einem *Forte*-Höhepunkt in einem (*subito*) *piano* auf der Dominante (T. 15) kulminiert, bleibt so aus.

26 Die Initialtempi von Piazzini 2007 (77,0–107,7) und Lefébure 1975 (74,8–104,8) entsprechen am ehesten dem Tempokonzept, das Hans von Bülow 1872 in seiner instruktiven Ausgabe vorschlug: Auf »ein ziemlich frisches Tempo« im Thema, für das Bülow 𝅗𝅥. = 80 angibt, folgt Variation 1 in 𝅗𝅥 = 104 (Bülow 1892, 158 f.).

27 Geringe Dauerndifferenzen (≤ 0:30) weisen außerdem die Aufnahmen Julius Katchen (1953; 0:49–1:16: 0:27) und Diana Boyle (1989; 1:05–1:35: 0:30) auf; hohe Dauerndifferenzen (≥ 1:30) finden sich bei Sokolov (1985; 0:57–2:28: 1:31) und Richter (1986; 0:53–2:24: 1:32).

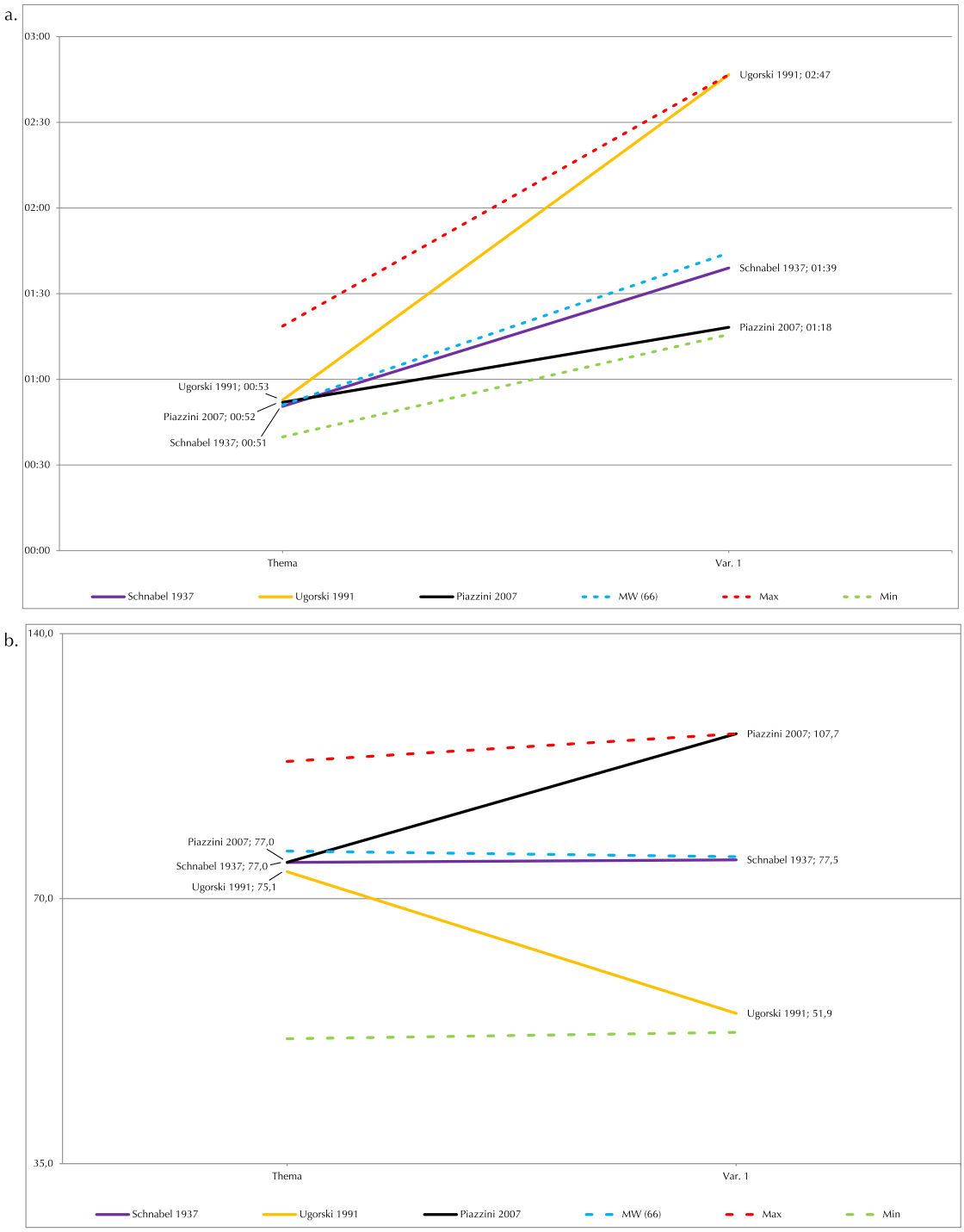


Diagramm 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Thema und Variation 1 in drei Einspielungen (Schnabel 1937, Ugorski 1991, Piazzini 2007); a. Dauern und b. Initialtempi mit Angabe von Mittel- (MW 66), Maximal- und Minimalwerten

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Thema und Variation 1; Carmen Piazzini 2007 (*Franz Hummel – L. v. Beethoven. Diabelli Variations*, Neos 20807/08, ℗ 2007 Bayerischer Rundfunk / NEOS Music GmbH / PRIMA LA MUSICA, © 2009 NEOS Music GmbH, Track 1 und Track 2, 0:00–0:22)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Thema und Variation 1; Anatol Ugorski 1991 (*Ludwig van Beethoven. Diabelli-Variationen*, DGG 435 615-2, ℗ 1992, Track 1 und Track 2, 0:00–0:46)

Pianist*innen	Thema	Var. 1	Var. 1–Thema		Thema	Var. 1	Var. 1–Thema
Schnabel 1937	77,0	77,5	0,5		00:51	01:39	00:48
Shure 1948	81,6	77,3	-4,3		00:50	01:43	00:53
Horszowski 1951	70,8	79,3	8,5		00:53	01:40	00:46
Richter 1951	81,2	79,7	-1,5		00:48	01:30	00:43
Arrau 1952	76,4	74,9	-1,4		00:51	01:44	00:53
Baumgartner 1952	76,7	79,9	3,2		00:51	01:45	00:55
Katchen 1953	79,7	100,0	20,3		00:49	01:16	00:27
Serkin 1954	78,3	65,0	-13,4		00:51	01:53	01:01
Backhaus 1955	88,5	79,5	-9,0		00:44	01:34	00:50
Serkin 1957	74,5	70,0	-4,5		00:51	01:43	00:52
Gulda 1957	100,2	87,0	-13,3		00:40	01:33	00:53
Anda 1961	62,3	58,2	-4,0		01:02	02:26	01:24
Judina 1961	84,4	79,4	-5,0		00:45	01:37	00:52
Steuermann 1963	81,9	97,2	15,4		00:46	01:22	00:35
Brendel 1964	81,1	73,0	-8,1		00:51	01:52	01:01
Barenboim 1965	83,6	68,2	-15,3		00:50	01:58	01:08
Webersinke 1965	87,0	86,5	-0,5		00:47	01:29	00:42
Kovacevich 1968	79,2	86,4	7,2		00:49	01:31	00:42
Sultan 1969	79,5	80,5	0,9		00:49	01:40	00:51
Gulda 1970	96,4	91,8	-4,6		00:41	01:25	00:43
Demus 1971	72,0	57,7	-14,3		00:54	02:16	01:23
Buchbinder 1973	82,8	83,8	1,0		00:49	01:35	00:46
Lefébure 1975	74,8	104,8	30,0		00:54	01:25	00:31
Brendel 1976	88,3	81,5	-6,7		00:46	01:36	00:50
Rangell 1977	77,2	89,0	11,8		00:55	01:33	00:38
Rosen 1977	76,8	79,1	2,3		00:50	01:40	00:50
Nikolayeva 1979	83,2	85,2	2,0		00:46	01:35	00:49
Varsano 1980	82,8	103,2	20,4		00:49	01:16	00:26
Shure 1981	76,6	74,6	-2,1		00:53	01:48	00:56
Arrau 1985	80,8	73,2	-7,6		00:49	01:48	00:59
Oelbaum 1985	75,1	73,8	-1,3		00:52	01:46	00:54
Pludermacher 1985	85,3	85,7	0,5		00:45	01:32	00:47
Sokolov 1985	72,2	49,3	-22,8		00:57	02:28	01:31
Richter 1986	72,8	54,6	-18,2		00:53	02:24	01:32
Brendel 1988	87,5	84,4	-3,0		00:47	01:35	00:48
Boyle 1989	62,9	83,7	20,9		01:05	01:35	00:30
Hill 1990	83,1	90,1	7,0		00:48	01:34	00:46
Ugorski 1991	75,1	51,9	-23,3		00:53	02:47	01:54
Vladar 1991	83,8	69,5	-14,4		00:50	02:00	01:10
Kinderman 1994	78,2	76,6	-1,6		00:50	01:45	00:55
Kontarsky 1996	84,1	62,2	-21,9		00:46	02:08	01:22
Vieru 1996	81,4	63,6	-17,8		00:51	02:17	01:26
Scherbakov 1997	59,9	63,2	3,3		01:06	02:07	01:01
Afanassiev 1998	64,9	73,1	8,3		01:01	01:47	00:46
Levinas 1998	83,9	77,1	-6,8		00:48	01:41	00:53
Pollini 1998	87,4	77,3	-10,2		00:46	01:40	00:54
Kurtág 1999	76,9	76,1	-0,8		00:53	01:44	00:51
Anderszewski 2000	77,2	71,5	-5,7		00:53	01:51	00:59
Battersby 2003_Steinway	80,0	89,5	9,5		00:50	01:22	00:32
Battersby 2003_Fortepiano	79,9	91,8	11,8		00:50	01:23	00:33
Korstick 2004	76,4	65,1	-11,3		00:52	01:59	01:07
Piazzini 2007	77,0	107,7	30,8		00:52	01:18	00:26
Walsh 2007	87,2	78,0	-9,3		00:46	01:45	00:58
Cooper 2008	71,9	90,2	18,3		00:55	01:28	00:33
Levin 2009	70,7	64,3	-6,4		00:55	02:00	01:05
Staier 2010	85,1	72,6	-12,5		00:49	01:48	00:59
Bjørkøe 2011	48,5	63,7	15,2		01:19	02:18	00:59
Orth 2011	76,7	79,8	3,0		00:54	01:34	00:40
Torbianelli 2011	82,7	84,0	1,3		00:49	01:29	00:40
Schiff 2012_Bechstein	94,4	81,6	-12,8		00:44	01:38	00:54
Schiff 2012_Fortepiano	93,7	81,7	-11,9		00:45	01:39	00:54
Yan 2012	93,8	92,1	-1,7		00:45	01:28	00:42
Brautigam 2015	76,6	79,1	2,4		00:54	01:42	00:48
Levit 2015	89,9	74,1	-15,9		00:43	01:50	01:07
Ahonen 2017	64,1	77,5	13,3		01:02	01:43	00:41
Cooper 2018	75,5	76,3	0,8		00:54	01:48	00:54

Tabelle 5: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Differenzwerte zwischen Variation 1 und Thema (links Initialtempi, rechts Dauern); rot: Maximalwerte; grün: Minimalwerte; gelb: mittlere Werte

Die Variationen 3 bis 10

Der sich steigernde Bewegungszug, den Beethoven von Variation 3 bis Variation 5 anlegt (*L'istesso tempo – Un poco più vivace – Allegro vivace*) und generell der ›Zusammenschluss‹ benachbarter Variationen durch aufeinander Bezug nehmende Tempoangaben sind merkmalsgebend für den Beginn der Variationen op. 120. Neben den Variationen 2 (*Poco allegro*) und 3 (*L'istesso tempo*) zeigt sich dies auch im Verbund der Variationen 6 (*Allegro ma non troppo e serioso*), 7 (*Un poco più allegro*) und 8 (*Poco vivace*) sowie in der Aufeinanderfolge von Variation 9 (*Allegro pesante e risoluto*) und Variation 10 (*Presto*). In seiner instruktiven Ausgabe setzt Schnabel eine klare Abschnittsgrenze nach Variation 10, wo er »Luftpause: elf 3/4-Takte«[28] notiert (vgl. oben, Tab. 4a). Diese Angabe markiert die ausgedehnteste Zäsur innerhalb der Abfolge aller Variationen bis zu diesem Punkt (und innerhalb des gesamten Zyklus überhaupt), womit der Schluss nahe liegt, dass für Schnabel der erste Teil der ›Diabelli-Variationen‹ nach dem Vortrag von Variation 10 seinen Abschluss findet. Diagramm 4 versammelt die Metronomwerte der Ausgaben von Bülow (1872; vgl. oben Tab. 4b) und Schnabel (1924; vgl. oben Tab.4a) sowie die Initialtempi von Schnabels Aufnahme und die Mittelwerte aus 66 Einspielungen.[29]

Die angezeigte Binnengliederung, die aus Beethovens Tempoangaben abgeleitet werden kann, kommt teilweise in Schnabels Ausgabe zum Tragen, indem der Herausgeber nach den Variationen 2, 3 und 4 mit sechs Achteln bzw. drei Vierteln die jeweils kürzesten Luftpausen des ersten Teils vorschreibt (Tab. 4a). Die absoluten Werte der von Schnabel in seiner Einspielung gewählten Initialtempi, 𝅗𝅥. = 56,4 (Variation 2) und 56,3 (Variation 3; vgl. oben, Tab. 3b), entsprechen den Angaben in seiner instruktiven Ausgabe (𝅗𝅥. = 54). Damit etabliert Schnabel zu Beginn seiner Einspielung eine paarige Anlage[30] sowohl von Thema und Variation 1 mittels des beibehaltenen Grundpulses als auch der Variationen 2 und 3 durch eine fast identische Tempowahl in diesen. Auch für Paul Baumgartner (1952; 76,7–79,9 / 55,7–56,6), Alfred Brendel[31] (1988; 87,5–84,4 / 55,0–53,6) und Ronald Brautigam (2015; 76,6–79,1 / 61,3–58,7) ist diese Anlage charakteristisch. Mit Blick auf die Dauernproportion von Thema und Variation 1 ist in Aufnahmen mit weitgehend ausgeglichenen Anfangstempi in diesen Stücken ein Verhältnis von

28 Schnabel 1924, 15. Nach der ersten Variation führt Schnabel aus, dass »die Werte selbstverständlich immer im Zeitmaß des vorangehenden Stücks zu zählen« sind (ebd., 4).

29 Sind in den instruktiven Ausgaben anstatt einer einzelnen Metronomzahl Temporäume angegeben, bei Bülow und Schnabel etwa die identische Angabe 𝅗𝅥 = 76–80 für Variation 28, so wurde für die graphische Darstellung jeweils der Wert gewählt, der in der Mitte (Median) des Temporaums liegt, für Variation 28 folglich 𝅗𝅥 = 78. Um die Vergleichbarkeit von Bülows und Schnabels Vorgaben mit den in den Aufnahmeanalysen ermittelten Tempowerten zu ermöglichen, ist der jeweilige Grundpuls, der den Messungen des Initialtempos zugrunde gelegt worden ist (Tab. 3a), auch zur Darstellung der Angaben von Bülow und Schnabel herangezogen worden. Bei den Variationen 7, 9, 11, 12, 14, 16, 18, 20, 23, 28, 29 und 31 war eine Umrechnung der gedruckten Metronomwerte notwendig (vgl. oben Tab. 3a, 4a und 4b). Die Wiedergabe von Bülows und Schnabels Wert für Variation 28 (𝅗𝅥 = 78) in Diagramm 4 mit ♩ = 156 erklärt sich aus dem Umstand, dass die Tempomessung dieser Variation in Vierteln erfolgte.

30 Schnabels Vortragshinweis »Ohne Pause weiter« (Schnabel 1924, 25) nach Variation 16 lässt eine solche Anlage auch in der Mitte des Zyklus vermuten.

31 Insgesamt zeigt der Vergleich der drei Brendel-Einspielungen (1964, 1976, 1988), dass der Pianist im Laufe der Jahre zu einer ausgeglicheneren Deutung des Anfangs der ›Diabelli-Variationen‹ gelangte. Brendel 1988 ist die Brendel-Einspielung, die die geringsten Differenzwerte hinsichtlich der Dauern und Initialtempi von Thema und Variation 1 sowie der Variationen 2 und 3 aufweist.

ca. 1:2 auffällig (vgl. oben Tab. 1). Eine Variante dieses interpretatorischen Zugangs findet sich bei Amadeus Webersinke (1965), der nach dem beschriebenen Beginn (87,0–86,5) in den beiden Folgevariationen die schnellsten Tempi (101,9–59,9) vorlegt und zugleich die größte Differenz zwischen diesen Werten erreicht. Auf das verklungene *Poco allegro* folgend, erscheint das *L'istesso tempo* in Variation 3 (trotz des Maximaltempos der 66 Aufnahmen) dann allerdings geradezu als Parodie. Claudio Arrau (1952) und Charles Rosen (1977), ähnlich wie Schnabel 1937 und Baumgartner 1952 mit (auf den jeweiligen Grundpuls bezogenen) vergleichbaren Initialtempi für das Thema und die erste Variation (76,4–74,9; 76,8–79,1), stufen Variation 2 (46,2; 45,6) und 3 (43,1; 42,4) dagegen stärker zurück. Gleichwohl wahren diese Pianisten, im Gegensatz zu Webersinke 1965, weitgehend die Temporelation beider Variationen. Eine Stringenz der Tempogestaltung, durch die ihre Einspielung innerhalb des untersuchten Samples heraussticht, erreicht Tatiana Nikolayeva (1979), indem sie den einmal im Thema etablierten Initialtempowert (83,2) beinahe identisch sowohl auf den Grundschlag der ersten (85,2) als auch der zweiten Variation (85,1) überträgt. Dieses hohe Tempoplateau verlässt die Pianistin in Variation 3 (50,8) allerdings abrupt, sodass diese Variation (entgegen der eigentlichen Vorschrift *L'istesso tempo*) in starkem Kontrast zu der vorausgehenden steht.[32] Nikolayevas interpretatorischer Ansatz könnte so gedeutet werden, dass die Pianistin gegenüber der Tempovorschrift die Ausdrucksbezeichnung *dolce*, die Beethoven hier erstmals verwendet, tendenziell in den Vordergrund rückt, deren praktische Interpretation aber dennoch auf der Tempoebene mittels klar voneinander abgegrenzter Initialwerte verankert, wogegen anschlagsmäßige oder dynamische Charakteristika eher zurückstehen.

Die komponierte Tempoverschärfung realisiert Schnabel in der Aufeinanderfolge der Variationen 4 und 5. Mit 𝅗𝅥. = 62,0 bewegt sich der absolute Wert von Variation 4 wieder nahe dem Partiturwert (𝅗𝅥. = 60), Variation 5 (𝅗𝅥. = 72,6) bleibt etwas darunter (Ausgabe: 𝅗𝅥. = 76–84). Auch die folgende Variation 6 ›bindet‹ Schnabel in seiner Ausgabe durch eine kurze Luftpause (drei Viertel) an, seinen vorgegebenen Tempowert übertrifft er (*Allegro ma non troppo e serioso*, ♩ = 116 in der Ausgabe, ♩ = 121,7 in der Einspielung).

Hingegen nimmt Variation 7 (*Un poco più allegro*) in Schnabels Einspielung einen eher transitorischen Charakter an, indem der Pianist einen Tempohöhepunkt ausbildet. Deren Initialtempo (♩ = 213,4), das den Mittelwert des Untersuchungssamples aus 66 Einspielungen (♩ = 182,1) und die Metronomzahl der instruktiven Ausgabe (𝅗𝅥. = 58–63) deutlich übersteigt, scheint zunächst darauf hinzudeuten, dass Schnabel die besprochene Steigerungsanlage, die sich anhand von Beethovens Tempovorschriften für die Variationen 6, 7 und 8 nachverfolgen lässt, als verbindlich betrachtete.[33] Verglichen mit Varia-

32 Nach Webersinke 1965 (42,0) ist Nikolayeva 1979 (34,3) die Einspielung mit dem zweithöchsten Differenzwert in den Anfangstempi von zweiter und dritter Variation.

33 Dass Schnabel den eigenen Aufführungshinweisen in seiner Einspielung der ›Diabelli-Variationen‹ nicht in jedem Detail folgte, veranschaulicht das oben thematisierte Hinzufügen einer Wiederholung im ersten Teil von Variation 2 (T. 1–16); weitere Beispiele ließen sich ergänzen. Auch ein Vergleich von Schnabels Ausgabe der Klaviersonaten Beethovens mit seinen Einspielungen bringt ähnliche Befunde hervor (Loesch/Brinkmann 2018). Von Schülerseite wird berichtet, dass Schnabel nicht sklavisch an den Angaben seiner Ausgaben festhielt und Vortragshinweise durchaus revidierte (vgl. Wolff 1987, 141). Schnabels Ausgabe der Beethoven-Sonaten erschien erstmals zwischen 1924 und 1927 (Schnabel 1924–27), eine Neuausgabe folgte 1935 in New York, jedoch ohne die von Schnabel projektierten Revisionen. Diese flossen 1949 in eine überarbeite dreibändige Ausgabe ein (Schnabel 1949). Zur Editionsgeschichte vgl. Schnabel 2001, 213–215.

tion 7 sieht Schnabels Ausgabe für Variation 8 allerdings einen niedrigeren Metronomwert (*Poco vivace*, 𝅗𝅥. = 50) vor. Eine mögliche Begründung dafür, die Steigerungsanlage, die in Beethovens Tempovorschriften (*Allegro ma non troppo e serioso – Un poco più allegro – Poco vivace*) erkennbar ist, aufzubrechen, mag der von Variation 7 zu Variation 8 sich vollziehende Charakterwechsel (Variation 8: *dolce e teneramente*) sein.

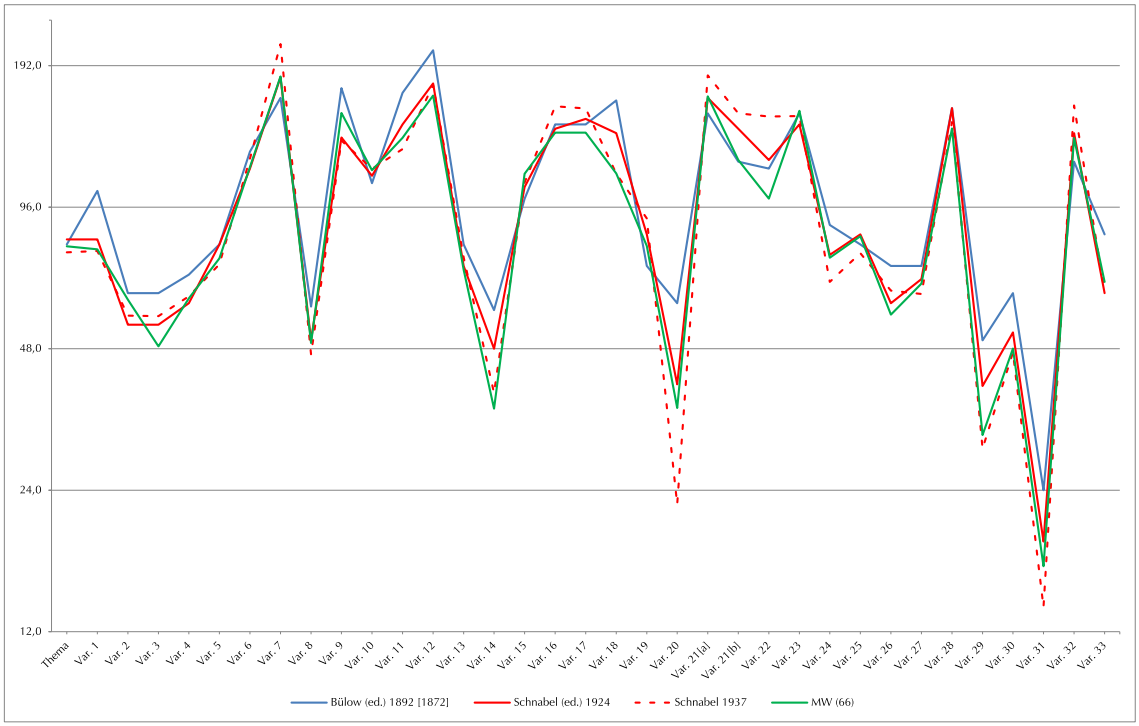


Diagramm 4: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, (Initial-)Tempi von Thema und 33 Variationen in den Ausgaben von Bülow (1872) und Schnabel (1924) sowie in der Einspielung Schnabel 1937 mit Angabe des Mittelwerts (MW 66)

Auffällig sind zudem eine von *fortissimo* bzw. *forte* in Variation 7 auf *piano* zurückgenommene (Grund-)Dynamik und eine durch Verzicht auf Triller und *sforzati* sich auszeichnende Artikulation sowie eine gebundene Spielweise in Variation 8 (*sempre ligato* [sic]; in der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe *sempre legato*). Somit wäre bei Schnabel eher von einer ›Paarung‹ der Variationen 6 und 7 und einer exponierten ›Einzelvariation‹ 8 zu sprechen. Diesen Befund stützt Schnabels Gestaltung des Übergangs: Nach der zweitlängsten Luftpause des ersten Teils (neun Viertel) folgt Variation 8 mit einem Initialtempo von 𝅗𝅥. = 46,7, das den Partiturwert (𝅗𝅥. = 50) zwar nur leicht unterschreitet, der Kontrast zur vorangehenden Variation fällt dadurch aber markant aus. Die Luftpausen, die Schnabels Ausgabe nach den Variationen 7, 8 und 9 verzeichnet, verringern sich von neun, über sechs zu vier Vierteln und lassen so die Tendenz erkennen, die Aufeinanderfolge der Stücke bis zum Abschluss des ersten Teils mit Variation 10 zu ›verdichten‹. Nach dem leichten Unterschreiten des mittleren Initialtempos in Variation 8, deren Dauer (1:27) dem Mittelwert entspricht, folgt bei Schnabel 1937 auf eine breit genommene Variation 9, deren Anfangstempo (133,1) und Dauer (2:04) sich deutlich von den Mittelwerten (152,2; 1:47) entfernen, die beschließende, sich wieder auf mittlerem Niveau bewegende zehnte Variation (115,8; 0:34 / 115,1, 0:36). Bei Leonard Shure (1948) ist diese ›Finaltendenz‹ nach einer ebenfalls zeitlich gedehnten Variation 9 (136,0; 2:01) stringen-

ter gestaltet, indem der Pianist in Variation 10 Initialtempo (124,8) und Dauer (0:32) in die Nähe der Extremwerte (131,6; 0:30) führt, und die schließende Funktion von Variation 10 quasi als ›Stretta‹ herausarbeitet.

Die Variationen 19 und 20

In Variation 20 weicht Schnabel 1937 auffällig von der Metronomangabe seiner Ausgabe der ›Diabelli-Variationen‹ ab. Sind es hier ♩ = 116–126, die Schnabel vorschreibt, so liegt das Initialtempo seiner Einspielung nur etwas über dem halben Wert dieser Angabe (♩ = 67,2/𝅗𝅥. = 22,4). Aus Gründen der Darstellbarkeit ist, wie oben ausgeführt, in Diagramm 4 der Wert angegeben, der in der Mitte des Temporaums von Schnabels Ausgabe liegt (♩ = 121). In diesem Diagramm beziehen sich die Werte für Variation 20 auf den auch den Messungen zugrunde gelegten Puls einer punktierten Halben. Als Vergleichswerte dienen die Metronomzahlen aus Bülows instruktiver Ausgabe von 1872 (vgl. oben Tab. 4b).

Was bei Beethoven als eine Gruppe von Variationen in raschen bis sehr raschen Tempi angelegt ist – die Variationen 19 (*Presto*) und 21 (mit der Binnengliederung *Allegro con brio–Meno allegro*) sowie in der Folge von Variation 22 (*Allegro molto*) und 23 (*Allegro assai*) –, erfährt mit Variation 20 (*Andante*) einen auffälligen ›eingeschobenen‹ Kontrast. William Kinderman führt hierzu aus:

> This Presto variation, No. 19, is in perpetual motion sustained between the close imitative exchanges of the voices. Rhythmically, it is in utter contrast with the following Andante, which is practically motionless. Beethoven's intention in juxtaposing these variations was to emphasize their difference, their polar opposition; they form a contrasting pair.[34]

Auch gibt Kinderman in Kenntnis von Beethovens Skizzen und nach deren Vergleich mit der finalen Partiturfassung den aufführungspraktischen Hinweis, zwischen Variation 19 und Variation 20 keine Zäsur zu setzen, sondern beide in einem ›Zug‹ zu nehmen:

> […] in Beethoven's final solution the last bar of Var. 19 is completely filled with eighth notes, creating an urgent need for immediate continuity into the Andante. At this juncture, […] there should be no sustained pause in performance. Arbitrary breaks between the variations only burden the listener by destroying the continuity between each variation and its larger context.[35]

Indem Schnabel Variation 20 mit der längsten Dauer im untersuchten Sample von 3:31 als Einzelvariation gewissermaßen ›zelebriert‹ (vgl. oben, Tab. 1), wird der *Piano*-Duktus des »unterirdischen Chorals«,[36] so Alfred Brendels Charakterisierung, in größtmöglichen Gegensatz zur vorangehenden Variation mit ihrer in der ersten Hälfte *forte* artikulierten und durch *sforzati* akzentuierten Achtelbewegung gebracht. Auch die Eingangstempi beider Variationen veranschaulichen diese Extreme (Audiobsp. 4): Mit 𝅗𝅥. = 90,8 (und einer Dauer von 0:46) bewegt sich Schnabel in Variation 19 über dem in seiner Ausgabe genannten Wert 𝅗𝅥. = 84 (und damit unter der mittleren Dauer 0:52 bzw. über dem Tempomittelwert 79,4). Solche Extremwerte sind bei Kinderman 1994 nicht anzutreffen. Hö-

34 Kinderman 1999, 101.

35 Ebd.

36 Brendel 2005, 159.

rer*innen bleibt gleichwohl nicht verborgen, dass Kinderman dem Binnenkontrast zwischen *Allegro con brio* und *Meno allegro* in Variation 21 einige Aufmerksamkeit schenkt und ihn durch ein besonders hohes Eingangstempo (♩ = 193,3) prononciert, während der Wert des *Meno allegro* (♩ = 127,8) sich in einem mittleren Tempobereich bewegt (Mittelwert *Meno allegro*: ♩ = 121,1; vgl. oben, Tab. 3b). Gleichzeitig lassen Kindermans Dauerngestaltung und initiale Tempi in Variation 19 (0:51, 𝅗𝅥. = 76,5) und Variation 20 (2:36, 𝅗𝅥. = 28,4) eine weniger scharfe Kontrastbildung erkennen, als sie für Schnabel 1937 und ebenso Leonard Shures Aufnahme von 1948 kennzeichnend ist (Variation 19: 0:44, 𝅗𝅥. = 92,1; Variation 20: 3:23, 𝅗𝅥. = 21,9).[37]

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variationen 19 und 20; Artur Schnabel 1937 (*Beethoven. Piano Works Volume 11. Diabelli Variations – Bagatelles, Op. 126 – Rondo a capriccio*, Naxos Historical 8.110765, ℗&© 2005, Track 20 und Track 21, 0:00–0:48)

Nicht auszuschließen ist, dass Shure als Schnabels Schüler und Berliner Assistent zur Vorbereitung seiner insgesamt drei Gesamtaufnahmen (1948, 1957, 1981) und zu Studienzwecken auch Schnabels Ausgabe und/oder Einspielung heranzog. Die im Abstand von elf Jahren entstandenen Aufnahmen Schnabel 1937 und Shure 1948 zeigen einige Gemeinsamkeiten, die in Shures dritter Einspielung (1981) – die zweite von 1957 stand nicht zur Verfügung – durchaus noch erkennbar sind (Audiobsp. 5 und 6). Neben den besprochenen Gemeinsamkeiten in der Zeitgestaltung in den Variationen 19 und 20 ist eine weitere schon genannte Schnabel'sche Aufführungsentscheidung auch bei Shure anzutreffen: Wie sein früherer Lehrer wiederholt er die Takte 1 bis 16 der zweiten Variation und bringt so deren beide Hälften in ein symmetrisches Verhältnis zueinander, was Beethoven durch das Auslassen des Wiederholungszeichens in Takt 16 so nicht vorsah (Tab. 6).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Audio05.mp3

Audiobeispiel 5: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variationen 19 und 20; Leonard Shure 1948 (*Beethoven. Variations On A Theme By Diabelli Opus 120 – Theme And Variations In F Opus 34*, LP Vox VLP 6360)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Audio06.mp3

Audiobeispiel 6: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variationen 19 und 20; Leonard Shure 1981 (*Ludwig van Beethoven. 33 Variations on a Waltz by Diabelli, Opus 120 – Piano Sonata No. 31 in A-Flat, Opus 110*, LP Audiofon stereo 2001)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Tab06.pdf

Tabelle 6: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, in den 66 Gesamteinspielungen realisierte Wiederholungen

37 Eine Kombination der Deutungen der Variationen 19 und 20, wie sie in Schnabel 1937 und Shure 1948 auffällig ist, und einem dann aber im Eingangstempo gegenüber dem *Allegro con brio* deutlich zurückgenommenen *Meno allegro* (Variation 21), wie von Kinderman 1994 gestaltet, zeigt sich bei Michaël Levinas (1998): Variation 19: 0:47, 𝅗𝅥. = 91,0; Variation 20: 2:58, 𝅗𝅥. = 22,1; Variation 21: 1:14; ♩ = 192,8–131,2.

Die stärkste Annäherung der zeitlichen Dauern in diesen beiden Variationen erfolgt bei Maria Judina (1961; Audiobsp. 7). Bei ihr ist der Differenzwert zwischen Variation 19 und Variation 20, d. h. die Dauer, um die Variation 20 (1:14) die Dauer von Variation 19 (0:51) übertrifft, auf 0:23 reduziert (in Prozentanteilen ausgedrückt, entfallen 1,96 % auf Variation 19 und 2,86 % auf Variation 20); zum Vergleich: bei Schnabel 1937 beträgt der Dauerndifferenzwert 2:45 (1,45–6,72 %), bei Shure 1948 2:39 (1,43–6,51%) und bei Kinderman 1994 1:45 (1,57–4,74 %). Judina setzt zur Gliederung deutliche *ritardandi* am Ende jeder der beiden Hälften der Variation. Als Teil einer gegenläufigen Dramaturgie zu Schnabel 1937 und Shure 1948 gewichtet Judina Variation 21 (1:24; 3,22 %) stärker als das vorangehende *Andante* (2,86 %) und bildet auf diese Weise gemeinsam mit Andrew Rangell (1977; 2,56–2,70 %) eine Ausnahme in der Interpretationsgeschichte des hier behandelten Zeitraums (vgl. oben Tab. 2). Der Vergleich der Eingangstempi zeigt, dass, bezogen auf den Viertelschlag, Variation 20 (𝅗𝅥. = 58,1 / ♩ = 174,3) die initialen Tempi von *Allegro con brio* (♩ = 121,6) und *Meno allegro* (♩ = 99,2) in Variation 21 deutlich übersteigt. Neben Judina 1961 ist auch für Rangell 1977 ein äußerst gehetztes *Andante* kennzeichnend (𝅗𝅥. = 55,3/♩ = 165,9), wodurch bei zwar gewahrter Tempoabstufung zwischen *Allegro con brio* ♩ = 141,0) und *Meno allegro* (♩ = 113,9) die Temporelation zwischen Variation 20 und Variation 21 unstimmig ist. Die Fermate am Ende von Variation 20 begrenzt Judina im Vergleich zu Schnabel und Shure deutlich in ihrer Dauer, was ebenfalls einen engen ›Anschluss‹ an Variation 21 bewirkt.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Audio07.mp3

Audiobeispiel 7: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variationen 19 und 20; Maria Judina 1961 (*The Legacy of Maria Yudina Vol. 1. Beethoven: »Eroica Variations« – 33 Diabelli Variations*, Vista Vera VVCD-00069, ℗&© 2004, Track 37 und Track 38)

Dass Schnabel sich in besonderem Maße Fragen der musikalischen Aufführung widmete, wird beim Blick in seine Ausgaben von Beethovens Klaviersonaten und der ›Diabelli-Variationen‹ ersichtlich (Schnabels Tonaufnahmen sind dann gewissermaßen Quellen einer praktizierten Interpretationstheorie): erstens in den Metronomisierungen, zweitens in einer Fülle von Kommentaren, die Aufführungshinweise enthalten bzw. Bezug nehmen auf Textvarianten, und drittens in Fußnoten, die die Länge der Fermaten und Pausen zwischen dem Thema und den Variationen festlegen. Schnabel zählt die Übergänge zwischen den Einzelvariationen in seiner Ausgabe der ›Diabelli-Variationen‹ aus, wobei er nochmals zwischen den von Beethoven notierten Fermaten (Schlusstakte der Variationen 17, 20, 24, 30, 31 und 32[38]) und den von ihm so bezeichneten Luftpausen unterscheidet, mittels derer er die Länge der Pausen zwischen den Einzelstücken bestimmt (vgl. oben, Tab. 4a). Den ersten Teil lässt Schnabel, wie gezeigt, mit Variation 10 enden. Der vierte Teil beginnt mit Variation 29, der eine Luftpause von »zehn (oder auch zwölf) Viertel[n]«[39] vorausgeht. Aufgrund einer entsprechenden Angabe in Schnabels Ausgabe nach

38 In Variation 32 legt Schnabel neben der Dauer der Schlussfermate (T. 166) auch die Dauern der beiden Binnenfermaten fest: Takt 117: »Fermate mit Pedal, dreizehn Viertel lang, danach ohne Luftpause weiter.«; Takt 160: »Fermate sieben Viertel lang. Danach etwa je acht Sechzehntel der Kadenz auf ein ♩ = M 132‹.«; Takt 166: »Fermate elf Viertel lang danach ohne Luftpause weiter. Pedal legato zum nächsten, dem Auftaktviertel der Variation 33 zugehörigen Pedal.« (Schnabel 1924, 50 und 52)

39 Ebd., 41.

Variation 19 (»Luftpause: zwölf Viertel«[40]) erscheint die Annahme einer Abschnittsgrenze zwischen zweitem und drittem Teil der ›Diabelli-Variationen‹ an dieser Stelle als eine plausible Folgerung. Rückschlüsse auf Schnabels Gliederung der Binnenteile lässt auch die Analyse seiner Einspielung zu.

Schnabels Erläuterungen zur Haltedauer der Variation 20 beschließenden Fermate bzw. zur Länge der nachfolgenden Luftpause sowie seinen Ausführungen zum Übergang von Variation 19 zu Variation 20 können Hinweise entnommen werden, wie der Pianist das *Andante* funktional in Hinblick auf die Großform von Beethovens op. 120 begreift (vgl. oben, Tab. 4a). Sowohl die Luftpause nach Variation 19 als auch die Summe aus der Dauer der Fermate in Variation 20 und der sich anschließenden Luftpause gibt Schnabel mit jeweils zwölf Vierteln an. Gleichzeitig spricht seine Anweisung zu einer relativ kurzen Luftpause nach Variation 20 (drei Viertel nach der über neun Viertel ausgehaltenen Fermate) für einen direkten ›Anschluss‹ der nachfolgenden Variation. Während Schnabel also die ›hörbare‹ Stille der Luftpause nach Variation 19 auf zwölf Viertel dehnt, begrenzt er jene nach Variation 20 auf drei Viertel, nimmt damit Abstand von einer formgliedernden Zäsur nach Variation 20 und scheint eine solche eher nach Variation 19 zu setzen.[41]

Unter Berücksichtigung der Metronomisierungen, die Schnabel in seiner Ausgabe anführt, erscheint die Frage durchaus zulässig, wie sich in einer Einspielung, die Schnabels vorgeschriebenen Temporaum von ♩ = 116–126 für das *Andante* ernst nimmt, die formale Position der zwanzigsten Variation bestimmen ließe. So würde eine Temponahme, die rascher als in Schnabel 1937 ist, sich aber eher im Mittelfeld der tatsächlichen realisierten initialen Tempowerte (zwischen 𝅗𝅥. = 21,9 und 𝅗𝅥. = 58,1) bewegt, zunächst einen exterritorialen Charakter, wie er für Variation 20 in Schnabels Aufnahme prägend ist, unterbinden. Und auch in der Wahrnehmung der Hörer*innen könnte die ›Anschlussfähigkeit‹ von Variation 19 an die Variationen 21 bis 23 als eine nicht nur in der Tempokonzeption aufeinander bezogene Gruppe, sondern auch als Gruppe, in der die strukturellen Bezüge zum Walzerthema bezeichnend sind, durch das ›Bindeglied‹ eines schneller genommenen *Andante* gewährleistet werden.[42] Eine solche Zeitgestaltung könnte dann der Idee eines Kontrastpaares, wie sie Beethoven mit Variation 19 und Variation 20 komponierte, auch auf mikroformaler Ebene Gestalt verleihen und sie in der Aufeinanderfolge von *Allegro con brio* und *Meno allegro* in Variation 21 zu Gehör bringen. Die zeitliche Sukzession gegensätzlich begriffener Elemente könnte so zu einem formbildenden Faktor werden, der in der Aufführungssituation seine Potentialitäten entfaltet. Das mikroformale Detail, das sich über den auf die Binnenebene verlagerten Kontrast der Einzelvariation definiert (Variation 21: *Allegro con brio – Meno allegro*), könnte so den Bezugsrahmen abgeben zur Gegenüberstellung zweier Variationen auf der (makro-)formalen Ebene (Variation 19 – Variation 20) und umgekehrt.

40 Ebd., 30.

41 Vgl. ebd., 31.

42 Als Beispiele für eine entsprechende Abfolge der Variationen 19 bis 21 (mit der Aufteilung in *Allegro con brio* und *Meno allegro*) können annäherungsweise etwa Steven Kovacevich (1968; 𝅗𝅥. = 86,6; 𝅗𝅥. = 35,6 / ♩ = 106,8; ♩ = 158,3; ♩ = 141,8) und Charles Rosen (1977; 𝅗𝅥. = 78,9; 𝅗𝅥. = 39,4 / ♩ = 118,2; ♩ = 189,0; ♩ = 134,8) herangezogen werden.

Die Variationen 14 und 31

Die hohen Werte der relativen Standabweichung sowohl beim Initialtempo (23,3 %) als auch bei der Dauer (27,2 %) und der hohe prozentuale Anteil an der Gesamtdauer (19,1 %) zeigen, dass Variation 14 (*Grave e maestoso*) im Laufe der Aufführungsgeschichte Pianist*innen zu stark divergierenden Deutungen motiviert hat. Ein ähnlicher Befund ist für Variation 20 zutreffend, in der diese Werte teilweise übertroffen werden (24,2 %; 24,2 %; 19,4 %; vgl. oben, Tab. 1, 2 und 3b).

In der Einspielung von Michael Korstick (2004) fallen in Variation 14 zweitlängste Dauer (6:23), zweithöchster Prozentanteil (11,04 %) und zweitgeringstes Initialtempo (♩ = 20,5) zusammen. Die jeweiligen Extreme dieser Werte sind bei Christina Bjørkøe (2011) zu finden, in deren Aufnahme im Thema und in einer Reihe von Variationen (2, 3, 8, 10–14, 18, 21, 26–27, 29) Maximaldauern auffallen, woraus die längste Gesamtdauer aller untersuchten Einspielungen resultiert (71:14/52:39; Diag. 5). Variation 14 gehen bei Korstick 2004 (Gesamtdauer 57:44/52:39) Variationen voraus, deren prozentuale Anteile an der Gesamtdauer um den Mittelwert (Variation 11: 2,09 % / 2,06 %) bzw. darunter (Variation 12: 1,65 % / 1,74 %, Variation 13: 1,59 % / 1,92 %) positioniert sind, worin der wesentliche Unterschied zu den hohen Werten bei Bjørkøe 2011 (2,55 %; 2,44 %; 2,03 %) ausgemacht werden kann. Die Tempo- und Dauernwerte dieser drei Variationen besetzen bei Bjørkøe 2011 die Minima bzw. Maxima. In den drei nachfolgenden Variation 15 bis 17 zeigen sich in den geringen Prozentanteilen Gemeinsamkeiten zwischen beiden Einspielungen; Unterschiede zu Bjørkøe 2011 treten bei Korstick 2004 jedoch in der deutlich zügigeren, die jeweiligen Mittelwerte überschreitenden Gestaltung des Eingangstempos dieser drei Variationen zutage (0:32/0:36, 127,1/113,1; 0:51/0:59, 154,1/138,3; 0:52/1:00, 150,7/138,3), während Bjørkøe 2011 weiterhin deutlich von den mittleren Werten entfernt ist (0:42/0:36, 101,2/113,1; 1:06/0:59, 114,7/138,3; 1:06/1:00, 133,3/138,3).

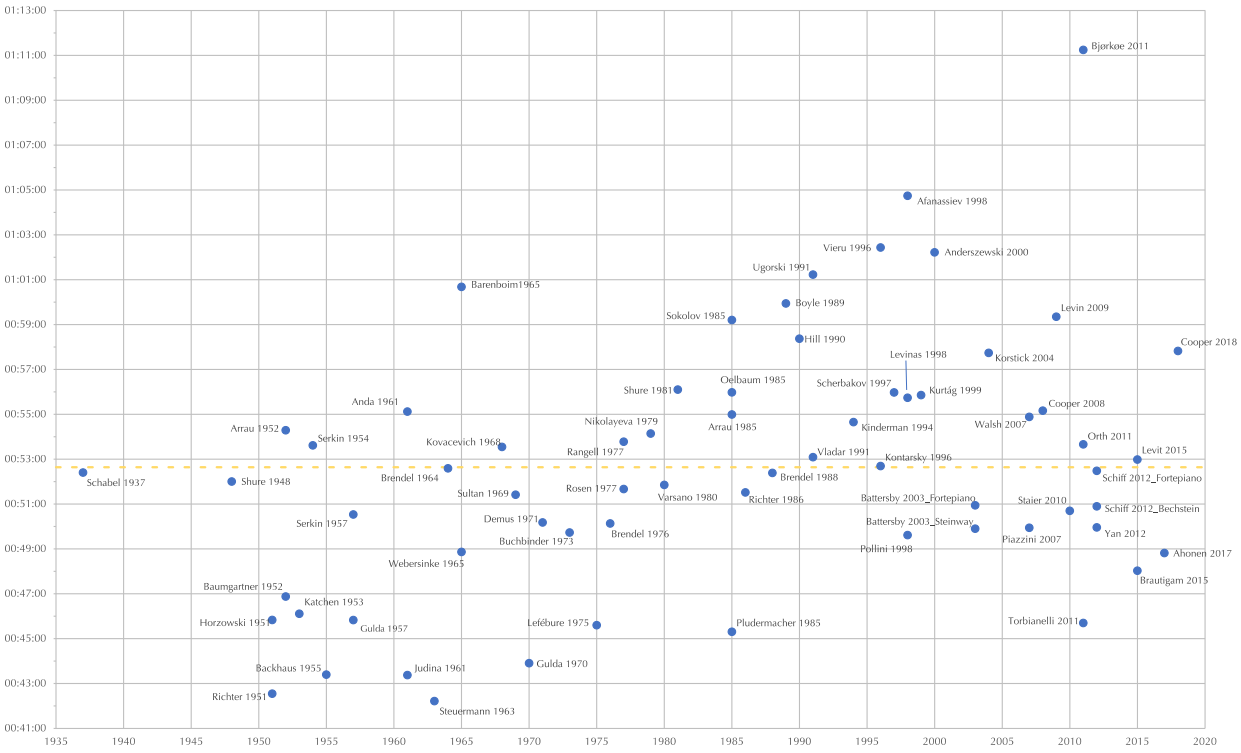


Diagramm 5: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Gesamtdauern von 66 Einspielungen mit Angabe des Mittelwerts (52:39; gestrichelte Linie)

Macht die Datenanalyse so individuelle Konzepte musikalischer Zeitgestaltung zugänglich, so stimmen Korstick 2004 (Audiobsp. 8) und Bjørkøe 2011 (Audiobsp. 9) tendenziell darin überein, dass beide das *Grave e maestoso* als ›Einzelereignis‹ innerhalb seiner formalen Umgebung, d. h. der unmittelbar vorausgehenden und nachfolgenden Variationen, hervorheben. So könnte dieser ›(Haupt-)Attraktionspunkt‹ auch als Ergebnis eines Entwicklungszugs gedeutet werden, den beide Pianist*innen so gestalten, dass beginnend mit Variation 11 zunächst ein ›Verdichten‹ des zeitlichen Verlaufs durch Beschleunigung, was Beethovens Tempoangaben nahelegen, einsetzt, bevor in Variation 14 die Musik beinahe zum Stillstand kommt. Eine dazu rückläufige Bewegung mit dem Zielpunkt *Poco moderato* in Variation 18 setzt mit Variation 15 (*Presto scherzando*) ein und fällt bei Korstick 2004 schlüssiger aus als bei Bjørkøe 2011.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Audio08.mp3

Audiobeispiel 8: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variationen 13 und 14; Michael Korstick 2004 (*Ludwig van Beethoven. Diabelli-Variationen op. 120*, Oehms Classics OC 105, ℗ 2005 OehmsClassics Musikproduktion GmbH in Co-Production with Bayrischer Rundfunk, © 2007 OehmsClassics Musikproduktion GmbH, Track 14 und Track 15, 0:00–1:44)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Audio09.mp3

Audiobeispiel 9: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variationen 13 und 14; Christina Bjørkøe 2011 (*Beethoven. Diabelli Variations*, Danacord 747, ℗ 2014, Track 14 und Track 15, 0:00–2:15)

Bei Wilhelm Backhaus (1955) wird eine andere Dramaturgie hörbar (und anhand der Daten sichtbar). Bei ihm folgt auf die rascheste Einspielung von Variation 14 unter allen untersuchten Aufnahmen – Maximum des Initialtempos (♩ = 59,8), Minima der Dauern (2:09) und Prozentanteile (4,97 %) – eine eher breit genommene Variation 15, die mit 𝅗𝅥 = 109,9 das mittlere Initialtempo (𝅗𝅥 = 113,1) unterschreitet. Wenngleich die absolute Dauer (0:37) des *Presto scherzando* nur eine Sekunde über dem Mittelwert (0:36) aus 66 Einspielungen liegt, was zunächst auf eine eher konsensuale Deutung hinzuweisen scheint, so gewährleistet Backhaus' Deutung von Variation 15, die einen im Vergleich mit allen Einspielungen besonders hohen Prozentanteil aufweist (1,43 %) – der Maximalwert bei Jonas Ahonen (2017) ist 1,46 % –, den Nachvollzug der Tempo- und Charaktergegensätze zwischen beiden Variationen, ohne diese zu überzeichnen. Das herausragende Merkmal von Backhaus' Zeitgestaltung besteht in diesem Fall nicht in einer ›plakativen‹ Gegenüberstellung von Extremen, wie sie bei Korstick 2004 und Bjørkøe 2011 anzutreffen ist, sondern eher in der Tendenz zu deren Ausgleich, ohne dabei formalen Zusammenhang stiftende Details zu nivellieren (Audiobsp. 10).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Audio10.mp3

Audiobeispiel 10: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variationen 13 und 14; Wilhelm Backhaus 1955 (*Beethoven. Piano Concertos 1–5 – Diabelli Variations*, Decca 433 891-2, ℗ 1992, Track 6, 1:23–4:26)

Der Prozentanteil von Variation 14 an der (vergleichsweise kurzen) Gesamtdauer von Backhaus 1955 (43:24/52:39) nimmt gleichwohl einen der höchsten Werte an, der nur von den Anteilen der Variationen 24 (6,63 %), 31 (9,42 %), 32 (6,26 %) und 33 (8,34 %) übertroffen wird. Bei Korstick 2004 und Bjørkøe 2011 trifft dieser Befund nicht zu

(vgl. oben, Tab. 2): Einzig bei Korstick 2004 hat Variation 31 (*Largo, molto espressivo*) (10,72 %) einen mit Variation 14 (11,04 %) vergleichbar hohen prozentualen Anteil, während Bjørkøe 2011 hier den geringsten Anteil (6,75 %) aufweist. Damit trifft das Merkmal des Extremen, das bereits in Variation 14 für Korstick 2004 notiert werden konnte, auch für seine Deutung von Variation 31 zu (zweitlangsamstes Initialtempo 11,2/16,5, viertlängste Dauer 6:11/4:50). Offenkundig stellt Korstick eine Relation zwischen diesen in der formalen Anlage auseinanderliegenden Variationen her, die sowohl hinsichtlich ihrer Tempo- und Charakterbezeichnung als auch hinsichtlich ihres Duktus Gemeinsamkeiten aufweisen.

Ein solches ›performatives Antizipieren‹ kann im Rückgriff auf einen Begriff von Daniel Leech-Wilkinson als »longer-term patterning«[43] bezeichnet werden. Der räumlichen Isolierung beider Variationen begegnet Korstick 2004 mit einer Zeitgestaltung, in der die gemessenen initialen Tempi (bezogen auf den jeweiligen Grundpuls) im Verhältnis von ca. 2:1 stehen (Variation 14: ♩ = 20,5; Variation 31: ♩. = 11,1), während die absoluten Dauern (6:23–6:11) und Prozentanteile (11,04–10,72 %) nahezu übereinstimmen. Für Hörer*innen nachvollziehbar wird ein solches Antizipieren gleichwohl erst, nachdem Variation 31 zur Aufführung gelangt ist. Das Erkennen der so herausgehobenen Bezüge in der großformalen Anlage ist gekoppelt an Rezeptions- (und Analyse-)leistungen der Hörenden, wobei Leech-Wilkinson einschränkend bemerkt, dass (strukturelle) Bezüge innerhalb der Makroform für Hörer*innen weniger leicht nachvollziehbar seien als zwischen musikalischen Ereignissen in zeitlich naher Abfolge:

> But how much any of us is aware of the span of a development in relation to that of the exposition, or of a movement in relation to the movement that preceded it, is another matter: clearly one is less aware the longer the spans of time. […] Most meaning is produced from moment to moment, by gestures in sound (whether composed or contributed by the performer) that take seconds, or less, rather than minutes. And there is therefore a case for an analytical view of music that pays far more attention to events at the surface than to longer-term patterning.[44]

Bereits die um 14:20 Minuten kürzere Gesamtdauer von Backhaus 1955 (43:24) im Vergleich zu der den Mittelwert (52:39) überschreitenden Gesamtdauer von Korstick 2004 (57:44; Diag. 5) lassen grundlegend unterschiedliche Aufführungsstrategien in Hinblick auf die musikalische Großform vermuten. Wie diese beiden Beispiele verdeutlichen, sind Aufführungsentscheidungen seitens der Pianist*innen stets im Kontext eines Konzepts zur Ausgestaltung großformaler Zusammenhänge zu denken. Mittel der Zeitgestaltung werden von Backhaus 1955 und Korstick 2004 in je unterschiedlicher Weise zum Herausarbeiten gemeinsamer Strukturmomente und zum Verknüpfen von Einzelvariationen in der Aufführung herangezogen. Die erwähnten hohen Werte der relativen Standardabweichung (Dauern: 27,2 %; Initialtempi: 23,3 %) für Variation 14 lassen auf eine gewisse Unentschiedenheit der Pianist*innen bei ihrer Ausführung im Kontext der sie umgebenden, von Beethoven durch deutliche Tempogegensätze kontrastierend angelegten Variationen schließen; auch lässt sich sagen, dass Einspielungen dieser Variation ein besonders großes Spektrum an divergierenden Deutungen hervorgebracht haben. Zugleich kann aufgrund der Daten zu Variation 31 darauf geschlossen werden, dass für diese Variation eine im Vergleich dazu stärkere Einheitlichkeit im Rahmen des hier be-

43 Leech-Wilkinson 2009, Kap. 2, Abs. 29.

44 Ebd.

handelten Zeitabschnitts kennzeichnend ist (relative Standardabweichungen Dauern: 17,4 %; Initialtempi: 17,4 %). Ihre Position innerhalb der Variationenfolge wurde offensichtlich als konsolidiert betrachtet; als dritte und letzte in der Reihe von Mollvariationen, deren Bewegungsformen als ›getragen‹ beschrieben werden können, ist sie eingebettet in eine formale Umgebung, die das Gegenbild zu jener abgibt, in der Variation 14 (*Grave e maestoso*) steht und die die Pianist*innen vor die Aufgabe stellt, diese erste langsame Variation nach einem vorausgehenden *Vivace* und mit Blick auf das nachfolgende *Presto scherzando* als »point of repose«[45] zu inszenieren, ohne dabei offensichtliche Gegensätze zu überzeichnen.

Medienkritik und Ausblick

Mit dem methodischen Rahmen, der dieser Studie zugrunde gelegt wurde, ist gewiss eine Problematik verbunden, die durch die Medialität des Untersuchungsgegenstands bedingt ist. Bei der Analyse der Einspielung Schnabel 1937 trat den Forschenden diese Problematik exemplarisch entgegen und soll hier abschließend den oben dargelegten Ausführungen zur Methodik an die Seite gestellt werden. Im Fall der untersuchten Schnabel-Aufnahme, erschienen 2005 als CD auf dem Label Naxos Historical (Naxos Historical 8.110765; vgl. auch Tab. 7), konnte nicht nachvollzogen werden, ob die originalen Takes der (im elektrischen Verfahren und auf 14 Plattenseiten[46] [78 rpm] gemachten) Studioaufnahme ohne Nachbearbeitung auf CD veröffentlicht worden sind. Hinsichtlich der auf CD verlegten Aufnahme ist festzuhalten, dass bisweilen die Übergänge zwischen einzelnen Stücken so eingerichtet worden sind, dass Schlussklänge nicht im selben Track enden, sondern, unterbrochen durch einen Schnitt, in den Folgetrack hineinreichen und erst dort verklingen. Dieser Umstand machte es in einigen Fällen notwendig, aufeinanderfolgende CD-Tracks neu zusammenzuschneiden, um in einem zweiten Schritt dann neue Einzeltracks erstellen zu können, die Grundlage der Aufnahmeanalyse waren. Die Pausen zwischen dem Thema und den 33 Variationen, so wie die Tonträger sie wiedergeben, sind für die Dauernmessungen nicht berücksichtigt worden. Bei Studioproduktionen ist nicht schlüssig zu entscheiden, ob Pausengestaltungen zwischen den Stücken auktoriale Setzungen der Pianist*innen sind oder nach Abschluss der eigentlichen Aufnahme das Ergebnis technischer Verfahren. Eine nachträgliche Bearbeitung von Pausenlängen ist auch bei veröffentlichten Live-Aufnahmen nicht ausgeschlossen. Mit dieser Problematik sehen sich Forschende bei der Untersuchung von auf LP vorliegenden Aufnahmen der ›Diabelli-Variationen‹ bereits aufgrund des unvermeidbaren Wechsels der Plattenseite konfrontiert. Berichte, etwa in Booklet-Texten, die die jeweilige Aufnahmesituation und/oder die Produktionsbedingungen sowie die Rolle der eingebundenen Akteur*innen (Interpret*innen, Produzent*innen, Tonmeister*innen)[47] beleuchten könnten, sind für die hier untersuchten Gesamteinspielungen der ›Diabelli-Variationen‹ selten do-

45 Kinderman 1999, 97.

46 Diese Zahl nennt das CD-Booklet. Die zugehörigen Matrizennummern sind: 2EA 5540-1, 5541-1, 5542-1, 5543-1, 5544-1, 5545-3, 5546-2, 5547-2, 5548-1, 5549-1, 5550-1, 5551-1, 5552-3 und 5553-3.

47 Vgl. Trezise 2009.

kumentiert.[48] Nicht verschwiegen werden soll, dass die Entscheidung über den exakten Zeitpunkt eines verklungenen Akkords oder Tons und den eigentlichen Beginn der Stille auf individuellen Hörerfahrungen der Forschenden beruht und damit Einfluss auf die Messungen hat.

Selbstredend gibt es neben den gemessenen Spieldauern, ihren Prozentanteilen an der Gesamtdauer und den initialen Tempowerten eine Reihe weiterer Faktoren, die zur Gewichtung einer Variation, einer Gruppe von Variationen oder eines Abschnitts beitragen können. Variationen, die durch hohe Prozentanteile innerhalb der Variationenfolge hervortreten, werden wohl nicht immer als ›Schwerpunkte‹ wahrgenommen werden, eine Prononcierung durch Verknappung ist ebenso denkbar, wie etwa die Einspielungen der Variationen 19 und 20 bei Judina 1961 zeigen. Sowohl durch das Komprimieren des zeitlichen Verlaufs als auch durch das zeitliche Expandieren einer Variation in der Aufführung – mit den Variationen 14 und 20 bieten Korstick 2004 und Bjørkøe 2011 bzw. Schnabel 1937 und Shure 1948 entsprechende Beispiele – entstehen aber zweifellos Orientierungspunkte innerhalb der formalen Anlage, die deren hörenden Nachvollzug prägen.

Auch der Umgang der Pianist*innen mit Beethovens Artikulationsvorschriften, dynamischen Angaben und Phrasierungen sowie die Kategorie des *subito piano*, dessen Bedeutung bereits Bülow in seiner Beethoven-Ausgabe kontextualisierte und mit Hinweisen zur Ausführung versah,[49] sind vielversprechende Untersuchungsgegenstände. Ebenso eröffnen sich mit dem Verhältnis von rechter und linker Hand – Stichworte sind hier manuelle Asynchronie bzw. »dislocation«[50] – und dem Arpeggieren von Akkorden, dem Umgang mit Tempo rubato sowie der Gestaltung der Wiederholungen von Teilabschnitten weitere Felder, die von der Forschung ertragreich genutzt werden können. So sind etwa Einspielungen auf historischen Instrumenten, in denen wiederholte Abschnitte mit Verzierungen versehen werden (Ahonen 2017: Variation 4) bzw. die eine Tendenz zu einem ›Dauerarpeggieren‹ erkennen lassen (Edoardo Torbianelli 2011: Variation 31), in dieser Hinsicht bemerkenswert.

Anhang: Diskographie

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1128/Glaser_Diabelli_Tab07.pdf

Tabelle 7: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Diskographie

48 Auf dem LP-Klappcover der Einspielung Shure 1981 (Audiofon stereo 2001) findet sich der Hinweis: »Since the musical flow is of prime importance, we have urged our artists to reduce editing to an absolute minimum so that the integrity of a real performance can be maintained. We at Audiofon feel that an occasional wrong note is far less bothersome than a note-perfect performance that emerges as musically sterile because the tape editor's scalpel has cut away the spontaneous breath of life along with the wrong notes. For the recording session, Mr. Shure performed these works in their entirety, along with other works by Beethoven, Brahms and Schubert before an audience. […] There are less than 5 splices in the Diabelli Variations.«

49 Vgl. Hinrichsen 1999, 197–199.

50 Vgl. Peres Da Costa 2012, 41–100.

Literatur

Abraham, Lars Ulrich (1967), »Trivialität und Persiflage 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*, Berlin: Merseburger, 7–17.

Bärtsch, Manuel (2016), »Wer hat das schönste Paradigma? Interpretationsforschung unter der Lupe«, *dissonance* H. 135, 2–8.

Bärtsch, Manuel (2019), »›Interpretation‹. Beethovens Sonate A-Dur op. 101 in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond«, in: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen: Argus, 49–70.

Baldassarre, Antonio (2013), »Text, Sound and the Freedom of Interpretation. Observations on Beethoven's Music«, *Musiktheorie* 28/4, 325–350.

Bengtson, Matthew (2005), »Interpretive Questions in the ›Diabelli‹ Variations«, *Beethoven Forum* 12/1, 97–110.

Bergquist, Stephen A. (1992), »Beethoven's Diabelli Variations. Early Performance History«, *The Beethoven Newsletter* 7/2, 38–41.

Brendel, Alfred (2005), »Das umgekehrt Erhabene II. Beethovens Diabelli-Variationen« [1989], in: *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München: Piper, 152–169.

Bülow, Hans von (Hg.) (1892), *Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke*, Abt. III, Bd. 5: *Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von 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.

Cook, Nicholas (2009), »Methods for Analysing Recordings«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 221–245.

Cook, Nicholas (2011), »A Bridge Too Far? Musical Performance between the Disciplines«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz: Schott, 1–14.

Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.

Finscher, Ludwig (2016), »Variationen über einen Walzer« [1968], in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte, Bd. 171), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 11–28.

Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart: Steiner.

Kaiser, Joachim (1975), *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt a. M.: Fischer.

Kinderman, William (1999), *Beethoven's Diabelli Variations. Reprinted with Corrections* [1989], Oxford: Oxford University Press.

Koegler, Horst (1962), »Beethoven, 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli, op. 120. Gespielt von Geza [sic] Anda«, *Fono Forum* 6 (1962), 15.

Lagoumitzis, Nicolas (2010), *Cinq pianistes interprètent Beethoven. Claudio Arrau, Friedrich Gulda, Michaël Levinas, Tatiana Nikolayeva, Arthur [sic] Schnabel face aux sonates op. 2 n° 1, op. 53 et op. 111*, Paris: L'Harmattan.

Laubhold, Lars E. (2014), *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text + kritik.

Laubhold, Lars E. (2019), »Arthur Friedheims Einspielung von Ludwig van Beethovens *Diabelli-Variationen* für das Philipps-Klavierrollensystem Duca. Eine interpretationsanalytische Studie anhand der Variation III«, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien: Hollitzer, 651–669.

Leech-Wilkinson, Daniel (2009), *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM. http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html

Levy, Janet M. (2001), »The Power of the Performer. Interpreting Beethoven«, *The Journal of Musicology* 18/1, 31–55.

Loesch, Heinz von / Fabian Brinkmann (2011), »Das Tempo in Beethovens Appassionata von Frederic Lamond (1927) bis András Schiff (2006)«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz: Schott, 83–100.

Loesch, Heinz von / Fabian Brinkmann (2012), »Die Tempogestaltung in Artur Schnabels Appassionata-Einspielung im Kontext zeitgenössischer Interpretationen«, in: *Beethoven 5. Studien und Interpretationen*, hg. von Mieczysław Tomaszewski und Magdalena Chrenkoff, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 215–224.

Loesch, Heinz von / Fabian Brinkmann (2013/21), *Tempomessungen in Klaviersonaten Beethovens*, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz. https://www.simpk.de/forschung/themen/interpretationsforschung/tempomessungen-in-klaviersonaten-ludwig-van-beethovens

Loesch, Heinz von / Fabian Brinkmann (2014), »›Diese Sonate ist als reine Virtuosen-Sonate zu beachten‹. Das Tempo in Beethovens Klavier-Sonate op. 2/3 von Josef Hofmann (1929) bis Lang Lang (2010)«, in: *Vom Klang zur Schrift – von der Schrift zum Klang. Beiträge des Seminars in Münster 2012 und des Kongresses in Magdeburg 2012*, hg. von European Piano Teachers Association, Düsseldorf: Staccato, 122–134.

Loesch, Heinz von / Fabian Brinkmann (2015a), »Langsamer und freier. Computergestützte Tempoanalysen russischer Pianisten im Vergleich«, in: *Russische Schule der musikalischen Interpretation*, hg. von Heinz von Loesch und Linde Großmann, Mainz: Schott, 203–213.

Loesch, Heinz von / Fabian Brinkmann (2015b), »›Feurig‹ oder ›majestätisch‹? Tempo und Deutung im ersten Satz von Beethovens Großer Sonate für das Hammerklavier op. 106«, in: *Beethoven 6. Studien und Interpretationen*, hg. von Mieczysław Tomaszewski und Magdalena Chrenkoff, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 309–319.

Loesch, Heinz von / Fabian Brinkmann (2018), »Macht Artur Schnabel eigentlich, was in seiner Beethoven-Ausgabe steht? Formkonzeptionen in Aufführungstheorie und Aufführungspraxis bei Artur Schnabel«, in: *Artur Schnabel. Interpret, Pädagoge und Komponist*, hg. von Albrecht Dümling, St. Ingbert: Röhrig, 59–70.

Martensen, Karin (2019), *»The Phonograph is Not an Opera House«. Quellen und Analysen zu Ästhetik und Geschichte der frühen Tonaufnahme am Beispiel von Edison und Victor*, München: Allitera.

Münster, Arnold (1982), *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*, München: Henle.

Peres Da Costa, Neal (2012), *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford: Oxford University Press.

Pfleger, Tobias / Thomas Seedorf (2011), »Tempo als relationaler Parameter. Überlegungen zur Interdependenz von Tempo und metrischer Schwerpunktbildung am Beispiel der 2. Sinfonie von Robert Schumann«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz: Schott, 101–114.

Philip, Robert (1994), »Traditional Habits of Performance in Early-Twentieth-Century Recordings of Beethoven«, in: *Performing Beethoven*, hg. von Robin Stowell, Cambridge: Cambridge University Press, 195–204.

Picht, Johannes (2011), »Komik, Abstraktion und Transfiguration in Beethovens Diabelli-Variationen«, *Musik & Ästhetik* 15/57, 10–25.

Raab, Claus (1999), *Merkwürdige Geschichten und Gestalten um einen Walzer Beethovens* Diabelli-Variationen *op. 120 und ihre Verbindung zu Graphik und Literatur*, Saarbrücken: Pfau.

Schaper, Christian (2021), »Technische Medien 1: Produktion von Tonträgern«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 2: *Medien – Institutionen*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter, 151–179.

Schindler, Anton (1860), *Biographie von Beethoven. Zweiter Theil*, 3., neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Münster: Aschendorff.

Schnabel, Artur (Hg.) (1924), *L. v. Beethoven. 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli C-Dur, op. 120*, Berlin: Ullstein.

Schnabel, Artur (Hg.) (1924–27), *Beethoven. 32 Klaviersonaten*, Berlin: Ullstein.

Schnabel, Artur (Hg.) (1949), *Beethoven. 32 Sonate per Pianoforte*, 3 Bde., Milano: Edizioni Curci.

Schnabel, Artur (2001), *Musiker Musician. 1882–1951*, hg. von Werner Grünzweig, Hofheim: Wolke.

Sobotzik, Werner (2005), *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*, Norderstedt: Books on Demand.

Stenzl, Jürg (2016), »›das Heiligste mit dem Harlequino vereint…‹? Auf der Suche nach einer Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Beethovens Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli, op. 120«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte, Bd. 171), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 48–95.

Swinkin, Jeffrey (2019), »Analytic Context and Aesthetic Properties. Listening to Recordings of Beethoven's *Largo appassionato* from Op. 2, No. 2«, *Intégral* 33, 1–31. https://www.esm.rochester.edu/integral/33-2019/swinkin

Tadday, Ulrich (2016), »Vorwort«, in: *Ludwig van Beethoven. »Diabelli-Variationen«* (= Musik-Konzepte, Bd. 171), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 3–8.

Trezise, Simon (2009), »The Recorded Document. Interpretation and Discography«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 186–208.

Van Gessel, Jeroen (2020), »Tonträger als Quelle und Gegenstand der Forschung«, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, 126–145.

Vogt, Mario Felix (2006), »Differierende Zeitgestaltungskonzepte bei Wilhelm Kempff und Rudolf Serkin in der Deutung von L. v. Beethovens Grave-Introduktion der Klaviersonate op. 13 *Pathétique*. Drei Interpretationen im Vergleich«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1, 87–105. https://doi.org/10.31751/221

Wolff, Konrad (1987), *Interpretation auf dem Klavier. Unterricht bei Artur Schnabel*, Einführung von Alfred Brendel, 2. Auflage, München: Piper.

© 2021 Thomas Glaser (thomas.glaser@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Glaser, Thomas (2021), »Formgestaltung aus aufführungspraktischer Perspektive. Zur Interpretationsgeschichte von Beethovens *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120« ["The Shaping of Form from a Practical Performance Perspective: The Performance History of Beethoven's 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120"], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 253–285. https://doi.org/10.31751/1128

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: 13/06/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 30/03/2022

Das Hörbar-Machen von zyklischen Potentialen in der musikalischen Interpretation

Eduard Steuermanns Live-Mitschnitt der ›Diabelli-Variationen‹ vom 13. Mai 1963[1]

Martin Zenck

Ausgangspunkt des Beitrags ist ein doppelter: einerseits eine Erörterung der Frage des Zyklischen und Anti-Zyklischen und des Konfliktverhältnisses von Totalität und Fragment im Sinne von Hegel und Novalis, andererseits eine Überlegung zur ›Stimmschrift‹ bei Novalis, demzufolge jedes Notat von Beethoven, wie die Skizzen und der fertiggestellte Partiturtext der ›Diabelli-Variationen‹ op. 120, immer Schrift sind und zugleich die Stimme des Autors verraten, womit Skripturalität und Oralität in eins gehen. Es geht also aus der Schrift ein oral-mimetischer Vorgang hervor, der als Subtext den gedruckten Text begleitet. Vergleichsweise wird dies auch bestimmend für die aus der performativen Praxis von Eduard Steuermann hervorgegangenen Eintragungen in seinem Handexemplar der ›Diabelli-Variationen‹ und seinen analytischen Notizen zu diesem Werk, aus denen auch Konsequenzen für seine klingende Interpretation gezogen werden. Für Steuermann ist die Zeitproportion zwischen den einzelnen Variationen und dem raschen Walzerthema sowie zwischen den einzelnen Variationen zentral, und er sucht dabei einen weitgehend durchgehenden Puls, wie er auch für die Ausgabe des op. 120 von Artur Schnabel und für dessen Einspielung maßgeblich war. Schließlich wurde die proportionale Verkürzung der 16 Takte des Walzers auf acht bzw. vier Takte gerade in den Schluss-Variationen für Steuermann von höchster Bedeutung, weil sie eine intrinsische Beschleunigung zur Folge haben.

The starting point of this article is twofold. On the one hand, regarding the question of the cyclical and the anti-cyclical, the discussion explores the conflicting relationship between totality and fragment in the manner of Hegel and Novalis. On the other hand, it applies the concept of "voice writing" (*Stimmschrift*) in Novalis, according to which every notation by Beethoven, such as the sketches and the completed score of the "Diabelli Variations" Op. 120, are always writing and at the same time betraying the author's voice, which means that scripturality and orality go hand in hand. An oral-mimetic process emerges from the writing, which accompanies the printed text as a subtext. In comparison, this is also decisive for the annotations in Eduard Steuermann's handwritten copy of the "Diabelli Variations," resulting from his performative practice, and his analytical notes on this work, from which one may draw implications for ahis interpretation in performance. For Steuermann, the proportion of time between the individual variations and the rapid waltz theme as well as between the individual variations is of central importance; in his reading, he looks for a largely continuous pulse, a concept which was also decisive for Artur Schnabel's edition and recording of Op. 120. Finally, the proportional shortening of the sixteen measures of the waltz to eight or four measures, especially in the final variations, became extremely important for Steuermann, because they result in an intrinsic acceleration.

Schlagworte/Keywords: Diabelli Variations op. 120; Diabelli-Variationen op. 120; Eduard Steuermann; Ludwig van Beethoven; Oralität und Skripturalität; orality and scripturality; sounded writing; Stimm-Schrift; Totalität und Fragment; totality and fragment

1 Ergänzend zu der hier vorliegenden Studie vgl. zum gesamten von Steuermann komponierten wie gespielten Klavierwerk das Kapitel »Eduard Steuermanns Kunst des Klavierspiels und der Klavierkomposition« in Zenck/Rülke i. V. Vgl. weiter die grundlegende Studie von Stenzl i. V. über Steuermanns Interpretation der ›Diabelli-Variationen‹ sowie zur grundsätzlichen Bedeutung von Beethovens op. 120 Kinderman 1987 und 2010 sowie William Kindermans Beitrag in der vorliegenden Ausgabe.

Einleitung: Schrift – Stimme – ›Stimmschrift‹

Der Pianist und Komponist Eduard Steuermann spielte die ›Diabelli-Variationen‹ in einschlägigen Konzerten, die der Pianist selbst chronologisch auflistete:[2]

ES – Diabelli Variations
February 16, 1948 / NYC – YM & YWHA
- Mozart Rondo, A minor
- Schumann Kreisleriana
- Schoenberg Op. 33ab
- *Intermission*
- Beethoven Diabelli

October 19, 1952 / Theater de Lys (NYC)
November 1, 1952 / Warner Concert Hall (Oberlin)
- Schoenberg Op. 11 & Op. 25
- *Intermission*
- Beethoven Diabelli

February 10, 1957 / Philadelphia Conservatory
February 19, 1957 / Princeton
- Mozart Rondo, A minor
- Schumann Kreisleriana
- Schoenberg Op. 19
- *Intermission*
- Beethoven Diabelli

July 29, 1962 / Salzburg
August 9, 1962 / Dartington Hall
- Mozart Rondo, A minor
- Schumann 6 Concert Etudes after Paganini, op. 10
- Schoenberg Op. 19
- *Intermission*
- Beethoven Diabelli

Diese Reihe von Aufführungen kulminierte am 13. Mai 1963 in einem ›Honoring-Concert‹ in der *Juilliard School of Music* in New York. Von diesem Konzert gibt es glücklicherweise einen Live-Mitschnitt, während von einem Salzburger Konzert aus dem Jahr zuvor in der Edward Steuermann Collection der Library of Congress (LoC) leider keine Aufnahme vorhanden ist.

Die folgenden Überlegungen und interpretationsanalytischen Einsichten gelten dem einzigartigen Tondokument des Mitschnitts der Live-Aufführung von 1963 in der *Juilliard School* in Verbindung mit Steuermanns Eintragungen in den Notentext seines Handexemplars der ›Diabelli-Variationen‹ in der Ausgabe von Louis Köhler (Leipzig: Peters 1881) und den analytischen Notizen, die sich der Pianist zu jeder der 33 »Veränderungen« machte. Notierte Musik von Beethoven, schriftliche Eintragungen in den Partiturtext

2 Typoskript, Library of Congress, Edward Steuermann Collection, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Rachel Steuermann und der Library of Congress.

und systematische analytische Betrachtungen zu einzelnen der Variationen von Steuermanns Hand bilden zusammen mit seinem Konzertmitschnitt eine unverbrüchliche Einheit. Notation, Schrift und Klang stellen einen innigen Zusammenhang dar, der im Sinne einer lebendigen Verbindung von Stimme, von mündlicher und »schriftliche[r] Stimme« verstanden werden kann, wie es Novalis 1798/99 in seinem *Allgemeinen Brouillon* ausführte:

> Wie die Stimme mannichfaltige Modificationen in Ansehnung des Umfangs – der Geschmeidigkeit – der Stärke – der Art (Mannichfaltigkeit) – des Wohlklangs – der Schnelligkeit – der Praecision oder Schärfe hat – so ist auch die schriftliche Stimme oder der Styl auf eine ähnliche Weise unter mannifachen Gesichtspunkten zu beurteilen. Die Stylistik hat ungemein viel Aehnlichkeit mit der Declamationslehre – oder der Redekunst im strengeren Sinne.
>
> Rhetorik ist schon ein Teil der angewandten Rede und Schreibekunst.[3]

Bei Novalis wird das Verhältnis von mündlicher und schriftlicher, von der Hand geführten Schrift angesprochen, und die Beziehung von Hand und Mund ist ohnehin bei der Notation von Musik und dem Spiel von ihr immer mitzudenken. Die »schriftliche Stimme« ist also weniger von der geschriebenen Notation der am Schreibtisch sitzenden Komponierenden her zu betrachten, sondern eher von der Artikulation der Rede aus, von der ›Klangrede‹ am Klavier. So kann in der Übertragung von Klang in Schrift oder der ›Stimmschrift‹ bei Beethoven, der ein gewaltiger Improvisator war und damit eine extemporierende orale und manuelle Kunst beherrschte, davon gesprochen werden, dass sich seine spontane Fähigkeit, aus der Spannung und Lösung der Hand zu spielen, sich in seine Notation eingeschrieben hat. Damit kann also auch in der Musik von einer »schriftliche[n]«, performativen Stimme im Sinne von Novalis gesprochen werden. In einer zu bestimmenden Weise findet sich mit der ›Stimmschrift‹ bei Novalis und Beethoven etwas ganz Modernes und Neues in der Ästhetik um 1800, wie es viel später bei Jacques Derrida mit der These vom »Phonozentrismus« der Schrift aktuell geworden ist.[4]

Im Folgenden werden die für die ›Diabelli Variationen‹ entscheidenden Kriterien des Zyklischen und Anti-Zyklischen in diesem Werk verhandelt, auch vor dem Hintergrund der bei Hegel und Novalis tragenden Kategorien von Totalität und Fragment, sowie Aspekte der musikalischen Interpretation der ›Diabelli-Variationen‹ durch den Pianisten Eduard Steuermann. Hierbei wird nicht nur die überlieferte Aufführung durch eine Aufnahme herangezogen, sondern sowohl die von Steuermann benutzte Ausgabe von Louis Köhler mit seinen eigenen Eintragungen als auch seine überlieferten analytischen Notizen von diesem Werk, bei denen zu fragen ist, inwiefern sich seine Überlegungen auch konkret in der musikalischen Interpretation niedergeschlagen haben.

Zyklisches, »Kreis von Kreisen«, Anti-Zyklisches

Im Vergleich von Bachs ›Goldberg-Variationen‹ und Beethovens ›Diabelli-Variationen‹ kann der maßgebliche Sachverhalt des ›Zyklischen‹ näher bestimmt werden. Bei Bach ist das Zyklische im Sinne des *kyklós* und der Symmetrie genau zu umreißen: Einmal mit der Tatsache, dass das *Da capo* der *Aria* vom Ende wieder in den Anfang zurückkehrt, zum

3 Novalis 1993, 236.

4 Vgl. Derrida 1967 und 2003.

anderen im Aufbau regelmäßiger Dreiergruppen, bei denen auf eine Figural-Variation eine Charakter-Variation und dann eine Kanon-Variation folgt, wobei jede Kanon-Variation einen Stimmeneintritt vom Unisono bis zur Dezime im *Quodlibet* durchmisst. Daraus ergibt sich die Gesamtsumme der 30 Variationen als 10 x 3. Die ausgezeichnete Mitte liegt genau nach dem Kanon in der Quinte (Variation 15), auf den mit der Variation 16 die französische Ouvertüre folgt, die den zweiten Teil des Zyklus eröffnet.

In den ›Diabelli-Variationen‹ ist das Verhältnis der einzelnen Variation zur jeweils folgenden und zum Ganzen weitaus komplexer, sodass einerseits von einem Anti-Zyklus gesprochen werden muss oder im Sinne von Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* von einer »Totalität«, die sich als ein System eines »Kreis[es] von Kreisen« herstellt:

> Die Wissenschaft [des Absoluten] ist wesentlich System, weil das Wahre als konkret nur als sich in sich entfaltend und haltend, d. i. als Totalität ist, und nur durch Unterscheidung und Bestimmung seiner Unterschiede die Nothwendigkeit derselben und die Freiheit des Ganzen sein kann. […]
>
> Jeder der Theile der Philosophie ist ein philosophisches Ganzes, ein sich in sich selbst schliessender Kreis, aber die philosophische Idee ist darin in einer besondern Bestimmtheit oder Elemente. Der einzelne Kreis durchbricht darum, weil er in sich Totalität ist, auch die Schranke seines Elements und begründet eine weitere Sphäre; das Ganze stellt sich daher als ein Kreis von Kreisen dar, deren jeder ein nothwendiges Moment ist, so dass das System ihrer eigenthümlichen Elemente die ganze Idee ausmacht, die ebenso in jedem Einzelnen erscheint.[5]

Es gibt zwar noch wie bei Bach in Ausnahmefällen Zweier- und Dreiergruppierungen, aber insgesamt eher dekadische Gruppierungen, denen gegenüber auch extreme Isolierungen einzelner Variationen zu stehen kommen wie etwa die Variationen 9 und 13, die durchaus ›Bagatellen‹ im Sinne von Beethovens op. 126 darstellen. Aber selbst die dekadische Gruppierung lässt sich nicht eindeutig fixieren. Zwar ist Variation 10 mit der Stretta eindeutig als ein Finale ausgewiesen, aber Variation 20 ist, gemessen an Variation 10, ein ausgesprochenes Anti-Finale, einerseits absoluter Endpunkt, andererseits auch Ausgangspunkt einer ganz neuen Entwicklung. In Variation 30 dann ist die dekadische Anordnung noch gebrochener als zuvor. Zwar ist diese Variation durch eine Fermate und damit als ein Ende ausgezeichnet, aber die drei »Veränderungen« in c-Moll (29, 30, 31) stellen für sich eine Einheit dar, sodass Variation 30 innerhalb dieser Gruppe keinen Endpunkt, sondern einen Übergang darstellt.

Mittels des Prinzips der entwickelnden Variation ergibt sich in den ›Diabelli-Variationen‹ insgesamt eine Durchdynamisierung der Gesamtform mit einer teilweise eingeschriebenen Finalisierungstendenz, die aber immer auch durchbrochen wird durch die gegenläufigen Gestaltungsprinzipien der unregelmäßigen Zweier- und Dreiergruppierung (Stimmtausch-Variationen und sich thematisch steigernde Variationen) und vor allem durch herausgesprengte und isolierte Einzelvariationen. Dazu kommen, wie wir es noch im Detail sehen werden, direkte und indirekte Rückbezüge und übergreifende Sprünge nach vorne, also intermittierende Referenzen in beide Richtungen.

Im Sinne von Hegels und Novalis' Enzyklopädien gibt es also einen noch näher zu bestimmenden Chorismus zwischen Totalität und Fragment, eine unaufgelöste Spannung zwischen einem »Kreis von Kreisen«, die jeweils im Einzelnen und im Ganzen als ge-

5 Ebd., 44 f. (§ 14 f.).

schlossen aufgefasst werden können, und einer Absolutsetzung des einzelnen Fragments, das sich als Bagatelle jeder zyklischen Einfügung widersetzt. Auch wenn es einigermaßen verwegen scheinen will, diese Überlegungen auf das Ordnungsprinzip der ›Diabelli-Variationen‹ anzuwenden, erscheint es doch aus zwei Gründen vertretbar dies zu tun:

1. Im Gegensatz zu den ›Goldberg-Variationen‹ sind die ›Diabelli-Variationen‹ nicht als einfacher Kreis mit einer Rückläufigkeit in den Anfang gegeben: Beethovens Dreier- oder Zehnergruppen sind sowohl Abschluss als auch Öffnung, die 33. Variation stellt kein *Da Capo* dar, sondern bringt den anfänglichen raschen Walzer in der transfigurierten Ebene des *Tempo di Minuetto* – eine ›zweite Naivität‹ im Sinne von Heinrich Kleists *Über das Marionettentheater*.[6]

2. Im Sinne von Hegel erscheint in Beethovens Zyklus die »ganze Idee […] in jedem Einzelnen.« Auf Beethovens op. 120 bezogen hieße das, dass sowohl das Thema des Beginns als auch seine Verwandlung in den einzelnen Variationen und somit jede singuläre »Veränderung« die »ganze Idee« enthält. Beethoven stellt diesen Bezug im Verhältnis von ›Geist‹ und ›Körper‹ so dar, dass der ›Charakter‹ eines Stückes, einer Variation das Verbindende zwischen dem ›Körper‹ eines Taktes, der Gangart einer Variation und dem ›Geist‹, der ›Idee‹ des ganzen Werkes wird, sich also die Idee des Ganzen in jeder Variation unterschiedlich spiegelt.[7] Hinzu kommt die Rückbezüglichkeit einer jeden Variation in unterschiedlicher Direktheit zum Anfang und zur jeweils fortlaufenden Variation im Sinne einer dynamischen Prozesskomposition.

Offen und fragwürdig bleibt aber bei diesem Bezug zwischen Beethoven und Hegel die Stellung der beiden so singulären »Veränderungen« 9 und 13, die isolierte Fragmente gegenüber einer Totalität darstellen und diese dadurch auch in Frage stellen, sodass hier eher der eingangs angesprochene Vergleich zwischen Beethoven und Novalis relevant werden kann.

Der Begriff des Zyklischen muss jedoch in Bezug auf *beide* Instrumentalzyklen präzisiert werden. So wurden bekanntlich von Christoph Wolff zu den ›Goldberg-Variationen‹ zehn weitere Kanons Bachs gefunden, sodass zumindest konzeptionell die bekannte Anzahl von 30 Variationen mit dem *Da Capo* der *Aria* als Grundlage des Zyklus in Frage steht (ob Bach einen zweiten Zyklus mit einer Weiterführung der regelmäßigen Dreiergruppen plante, ist derweil nicht zu klären). Und weiter spricht die fiktionale romantische Entgrenzung dieses Zyklus um weitere Variationen, die nach E. T. A. Hoffmann bei einem Damentee über die Variation 30 hinaus vom Kapellmeister Johannes Kreisler improvisiert wurden,[8] ebenso für eine potentielle Erweiterung der scheinbar fixierten Anzahl von 30 Variationen, womit auch hier zumindest eine Öffnung des scheinbar streng geschlossenen Zyklus erreicht werden sollte.

Ebenso könnte und müsste bei der Interpretation von Beethovens op. 120 die Frage des Zyklischen wie des Anti-Zyklischen mit Friedrich Schlegel und Novalis gegenüber Hegel weiter und genauer gefasst werden. Denn wenn es auch bei Schlegel deutlich ist, dass jedes Fragment als Teil eines Ganzen verstanden wird, so ist doch dieses Ganze vor dem Hintergrund der frühromantischen Ästhetik der Moderne eine ganz andere ›Totalität‹ als jene Hegels. Bei Schlegel erfolgt nicht mehr ein unmittelbarer Zugriff auf das Ganze,

6 Vgl. Brendel 2005, 168.

7 Vgl. Beethoven, Brief an Ignaz von Mosel, November 1817 (Beethoven 1996, 130).

8 Vgl. Hoffmann 2000, Nr. 1: »Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden«, 5–14, bes. 10 f.

sondern nur noch eine Ahnung von ihm. Vertieft werden kann diese Differenz zwischen Schlegel und Hegel hinsichtlich der Totalität einerseits mittels Novalis' eingangs zitierter Fragmentsammlung *Das allgemeine Brouillon*,[9] andererseits indem Hegels und Schlegels Enzyklopädien systematisch verglichen werden, wie dies in einer luziden Betrachtung von Ernst Behler geschieht. Ihm geht es darum, mit Schlegels Text »Über die Unverständlichkeit« (1800) eine anti-hegelianische »unbegreifliche Art des Verstehens« zu reklamieren.[10] Im Sinne einer geöffneten ›Totalität‹, die auf eine Unendlichkeit des Verstehens hinweist, hielt Schlegel fest: »Die Frage, was der Verfasser will, läßt sich beendigen, die, was das Werk sei, nicht.«[11]

***

Heranzuziehen ist in diesem Zusammenhang eine Korrespondenz zwischen dem Philosophen und Phänomenologen Bernhard Waldenfels und mir über die Frage von Ganzheit und Teil, Totalität und Fragment, von Vorgängigkeit und Unabschließbarkeit, wozu Waldenfels Folgendes schrieb:

> Hegel und Novalis, das Ganze und die Bruchstücke, das ist eine heikle Frage. Meines Erachtens scheitert Hegel schon bei der Wiederholung, wie Kierkegaard so lebendig gezeigt hat. Wenn es auf Ungewohntes ankommt, kommen wir über das Paradox einer Wiederholung des Unwiederholbaren nicht hinaus, und zwar deshalb, weil es schon begonnen hat, wenn ich einen Anfang mache oder setze. Deshalb hören wir nie völlig dasselbe, auch wenn wir etwas wiederhören. Und noch etwas Einfaches. Das Ganze enthält niemals das Sagen des Ganzen, es sei denn, wir reduzieren das Ereignis des Sagens auf Gesagtes und Wiedergesagtes. Ich frage mich, ob es in der Musik nicht auch ein ›Hören‹ gibt, das über das Gehörte und Hörbare hinausgeht. Aber das zu sondieren muß ich Ihnen als einem Tonexperten überlassen. Ich denke, daß Novalis' Fragmente wie vieles andere zu dem Rest gehört, der nicht im Ganzen aufgeht und den auch ein Ganzheitsdenker wie Hegel nicht verdauen kann.[12]

Auf diese erhellenden Überlegungen erwiderte ich:

> Haben Sie tausend Dank für Ihre so erhellende Antwort mit der Vorgängigkeit des Anfangs und der Nicht-Wiederholbarkeit der Wiederholung. Ich konnte mir dies anhand einer Diskussion mit dem Pianisten Christian Zacharias in einer Sendung des BR in München gut einsichtig machen, weil Schubert im ersten Satz seiner letzten Klavier-Sonate in B-Dur D 960 von genau dieser Frage ausgeht. So gibt es in der Coda der Exposition des ersten Satzes einen gewaltigen Ausbruch, mit dem sich die Frage stellt, wie die angesagte Reprise der Exposition wiederholt werden kann. Wenn schon eine normale Wiederholung nie eine eins zu eins sein kann, so stellt der Ausbruch eben diese Wiederholung vor ein besonderes, zu lösendes Problem, weil die Erschütterung im Spieler wie im Hörer so gewaltig ist, dass sie gleichsam noch in der Wiederholung nachzittert. Ich fragte damals den Pianisten, wie dann zu spielen sei, und er sagte, das könne man sich am Klavier nicht vornehmen: er müsse dies stets »geschehen lassen«.
>
> So ist es auch mit dem Beginn mit dem sangbaren Lied zu Beginn dieser Sonate, da ist der Pianist – wenn er auf die Bühne tritt – längst schon innerlich unterwegs, bevor er dann den Beginn spielt und so ist es auch bei der Reprise, bei welcher der Vorhang vor dem Hintergrund der gerade erfolgten Explosion ganz anders zu spielen sei, aber als ein sich Ergebendes, nicht direktional Vorgenommenes.

9 Vgl. Haering 1954 sowie die gründliche Rezension Pöggeler 1956.

10 Behler 1982, 191.

11 Schlegel, *Philosophische Fragmente* [1798–1799], zit. nach ebd.

12 E-Mail von Bernhard Waldenfels an den Verfasser, 23.3.2020.

> Bei Beethoven in den ›Diabelli-Variationen‹ ist dies aber schon anders, weil mit jeder Variation zugleich auf den Anfang des raschen Walzers zurückgegriffen wird und zugleich auf die vorhergehenden, und dies könnte dann auch in Ihrem Sinne eine Antwort auf die Frage sein, [ob] Beethoven damit den ständigen Rekurs auf die Macht des setzenden Beginns im Walzer auch unterläuft, also anti-hegelianisch argumentiert mit einem »Rest, der nicht im Ganzen aufgeht«. Dies gilt nicht nur für das Verfahren, die auch normative Kraft des Anfangs auszuhebeln, sondern mit der deutlichen Isolierung der Variationen 9 und 13 einen Fragment-Begriff im Sinne von Novalis und Friedrich Schlegel in Anspruch zu nehmen, der nicht mehr unmittelbar auf ein Ganzes verweist.[13]

Text – Kontext, Text – Subtext

In einer doppelten Weise reflektiert das Verhältnis von Text und Kontext, vom Text der Partitur und oral-mimetischem Subtext der musikalischen Aufführungsgeschichte die musikalische Essenz wie die akustische Realität des betreffenden Werkes. Insofern bringen Aufführungen und Einspielungen auf Tonträgern das jeweilige Werk in eine Konstellation von Text und Kontext. Gleichzeitig kann behauptet werden, dass sowohl die schriftlichen Notate, die Interpret*innen in die von ihnen verwendeten Partituren eintragen, als auch Einspielungen Interlinear-Versionen *zwischen* den Zeilen des Notentextes darstellen. Während dieser Begriff ansonsten der Über-Setzung eines Textes vorbehalten ist, wobei eine Interlinear-Version einen kommentierenden Zwischentext im Haupt-Text darstellt, kann im musikalischen Zusammenhang davon gesprochen werden, dass sich die Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis, wie sie sich in Annotationen und Aufnahmen dokumentiert, fortlaufend in den Text der Partitur einfügt und diesen kommentiert mit Blick auf die zu realisierende oder bereits verwirklichte Umsetzung der Notate in der Aufführung. Bei Steuermann ist dies insofern besonders bedeutsam, als wir von ihm einerseits handschriftliche Eintragungen in der von ihm verwendeten Ausgabe von Beethovens op. 120 von Louis Köhler haben, andererseits aber auch musikanalytische Notizen (vgl. unten, Tab. 2) zu jeder der 33 Variationen und des thematisch zugrunde gelegten raschen Walzers. Beide Quellen enthalten Hinweise auf die musikalische Interpretation, auf das Verständnis, das Steuermann hier mit Blick und Ohr auf das op. 120 bezeugt. Daraus ergibt sich die Frage, ob (und wie) er seine theoretischen und programmatischen Einsichten in seinem Konzert von 1963 umsetzt oder ob er in dieser konkreten Konzertsituation dem Zyklus darüber hinaus weitere Aspekte abgewinnt.

Im Verhältnis von Text, Kontext und Subtext wird aber noch ein ganz anderer Aspekt tragend, wenn Walter Benjamins Begriff des Übersetzers geltend gemacht wird.[14] Wir neigen allzu selbstverständlich dazu, von einem relativ starren und fixierten Text der Partitur auszugehen. Wenn wir aber die musikalische Interpretation eines Textes als eine Über-Setzung von einem Schrifttext in einen Klangtext fassen, dann könnte mit Benjamin

13 E-Mail des Verfassers an Bernhard Waldenfels, 23.3.2020.

14 Durchaus ist die Übertragung von Benjamins Theorie der Über-Setzung auf einen vergleichbaren Vorgang der musikalischen Interpretation problematisch, die aber doch grundsätzlich als Über-Setzung eines Notentextes verstanden werden kann. Benjamin nimmt hierbei zwei für unseren Kontext wesentliche Aspekte in den Blick: erstens, dass die Übersetzung erhellend für ein Verständnis des Grundtextes sein kann, und zweitens, dass bei dem Problem der Unübersetzbarkeit gerade auch die Brüchigkeit des Originals festgehalten werden kann (Benjamin 1969, bes. 66) – Theodor W. Adorno sprach in seinem Aufsatz »Nachtmusik« von einer »Uninterpretierbarkeit« musikalischer Werke (1982, 52, 56).

rückwirkend von einer unerhörten Instabilität und Fragilität des Ausgangstextes gesprochen werden.[15] Mit der Ausnahme von heiligen Texten sieht Benjamin in jeder Übersetzung eines wichtigen literarischen wie theoretischen Textes eine Erschütterung des zugrunde gelegten Textes. In Bezug auf Musik würde sich damit die Frage stellen, ob nicht mit jeder maßgeblichen Interpretation auch ein großes Fragezeichen hinter den Partiturtext gesetzt wird. Dies tritt insbesondere dann zutage, wenn man versucht, Musik anhand einer konkreten Einspielung zu notieren und diese Transkription dann mit der Notation des Komponisten zu vergleichen.

Um dieser Überlegung weiter zu folgen, kann zunächst untersucht werden, was Steuermann, der als Pianist und Komponist mit Notationsproblemen bestens vertraut war, in der von Louis Köhler herausgegebenen Ausgabe der ›Diabelli-Variationen‹ eingetragen hat.[16] So fällt bereits nach dem Thema mit der ersten Variation des *Alla marcia maestoso* die Gleichsetzung von »𝅗𝅥 = 𝅗𝅥. von früher« (handschriftliche Eintragung über der ersten Variation) ins Gewicht mit der Konsequenz, dass die drei Viertel des raschen Walzerthemas den zwei Vierteln einer Takthälfte des Marsches (4/4-Takt) entsprechen sollen. Steuermann realisiert dies in der Aufnahme von 1963 nicht ganz, er nimmt den Marsch deutlich rascher (𝅗𝅥 = 97,2, im Vergleich zu 𝅗𝅥. = 81,9 im Thema)[17] und verfehlt damit die von ihm geforderte Proportion zwischen Walzer und Marsch relativ deutlich (Audiobsp. 1).[18] Die Eintragungen von Steuermann haben also neben Fragen der Phrasierung, der hinzugefügten Fermaten insgesamt die Funktion, die Zeitproportionen zwischen den Variationen und dem Thema des raschen Walzers und zwischen den Variationen in der unmittelbaren oder intermittierenden Referenz hörbar und fühlbar zu machen.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1129/Zenck_Diabelli_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergang Thema – Variation 1, Eduard Steuermann, Konzertmitschnitt 13. Mai 1963, *Juilliard School of Music* New York (Library of Congress, Edward Steuermann Collection, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Rachel Steuermann und der Library of Congress)

Dieser erste Ansatz eines interpretationsanalytischen Zugangs, der sich auf alle Tempoproportionen der folgenden Variationen zum Thema übertragen und sich auf ein von Artur Schnabel eingeführtes Darstellungsprinzip zurückführen ließe,[19] ist dann von Be-

15 Vgl. Benjamin 1969, bes. 68.

16 Steuermann stellte sich im Briefwechsel mit Rudolf Kolisch im Umfeld seines zweiten Streichquartetts *Diary* die Frage, wie etwas so notiert werden könne, dass das gewünschte klangliche Resultat erreicht werden kann. So beruhigt Kolisch Steuermann hinsichtlich der Selbstkritik mit folgenden Worten: »Deine Enttäuschung über das Quartet liegt ganz bestimmt in der Aufführung, nämlich an mangelhafter Intonation und Präzision. Der Quartettsatz ist ganz vorbildlich und es müßte so ›klingen‹ wie Du es Dir vorgestellt hast.« (Brief von Kolisch an Steuermann vom 30. Mai 1963, Library of Congress, Edward Steuermann Collection, BOX 4/25–32).

17 Vgl. den Beitrag von Thomas Glaser in dieser Ausgabe, Tabelle 5.

18 Ein Grund könnte darin liegen, dass Steuermann die von ihm als gescheitert empfundene Uraufführung seines zweiten Streichquartetts *Diary* mit dem Juilliard String Quartet im selben Konzert vor der Pause noch nicht verarbeitet hatte. Vgl. Zenck i. V.a.

19 Schnabel schreibt in seiner instruktiven Ausgabe von 1924 für Thema und Variation 1 dasselbe Tempo vor (M. M. 80–84, bezogen auf die punktierte Halbe bzw. Halbe), nimmt in seiner Einspielung von 1937 allerdings den Walzer nicht so rasch wie Steuermann (𝅗𝅥. = 77,0), sodass sein Marsch ebenfalls deutlich verhaltener im Tempo bleibt (𝅗𝅥 = 77,5).

deutung, wenn dieser Grundsatz eines durchgehend gleichbleibenden Grundpulses etwa mit der Einspielung von Anatol Ugorski (1991) verglichen wird, der langsamsten Interpretation von Variation 1 im durch das Grazer Forschungsprojekt PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*) untersuchten Korpus von 66 Gesamtaufnahmen.[20] Demnach ergibt sich eine Proportion von ca. 2:1 hinsichtlich der Dauern von Variation 1 bei Ugorski (2:47) und Steuermann (1:22).[21] Steuermann nimmt Variation 1 also doppelt so schnell wie Ugorski, der dem Marsch einen schwer lastenden und ingrimmigen Charakter verleiht und damit auch das Thema gleichsam zerstört. Dagegen spielt Steuermann direkt ans Thema anschließend bei nahezu gleichbleibendem Puls in den Marsch hinein, lässt diesen unmittelbar weitergehen und unterläuft damit, fast im ironischen Understatement, den Kontrast von Thema und Variation 1 – er tut so, als ob nichts geschehen wäre. Die Einspielung von Ugorski wurde hier herangezogen, um zu zeigen, dass es auch ganz andere Kriterien der Gestaltung der Tempi gibt: auf der einen Seite, wie bei Steuermann, das direkte Durchspielen vom Thema in die erste Variation bei gleichbleibendem Grundpuls, bei Ugorski dagegen ein deutlicher Tempokontrast, um mit angespannter Verlangsamung die Zertrümmerung des Themas zu unterstreichen.

Ein besonderes Argument für die Frage der Interpretation des Marsches im Anschluss an den Walzer kann in einer Entdeckung eines Skizzenentwurfs Beethovens aus dem Jahr 1819 durch William Kinderman gefunden werden. Kinderman erläutert, dass Beethoven ursprünglich auf den Walzer direkt Variation 3 folgen lassen wollte.[22] Damit war also zunächst ein direkter Übergang vom raschen, pointiert daherkommenden Walzer in die leichte, schwebende Variation 3 intendiert, im Gegensatz zur späteren Fassung eines markanten Gegensatzes durch das *Alla marcia maestoso*. Man könnte also möglicherweise in Ugorskis ›Zerstörung‹ des Walzers durch das vollkommen zurückgenommene Tempo des Marsches eine Spur zur ursprünglichen Konzeption Beethovens erkennen.

Der Vorgang eines gleichbleibenden Grundpulses oder auch seiner deutlichen Veränderung setzt sich dann in den Variationen 2 und 3 mit der Überführung des wuchtigen Marsches ins Leichte und Schwebende fort, so als ob nun der Marsch das neue Thema des Zyklus geworden wäre. Es entsteht also eine ausgesprochene Doppelbezüglichkeit zwischen der einzelnen Variation und dem Thema des Walzers sowie zwischen den Variationen untereinander. Das lässt sich im emphatischen Sinn auch auf den Begriff der ›entwickelnden Variation‹ beziehen: dass zwar immer wieder der Rückbezug zum Ausgangspunkt aufgesucht wird, aber zugleich mit der ersten Variation ein neues Thema gesetzt wird, von dem aus weitere ›Veränderungen‹ erfolgen. Damit formiert sich das ständig Prozessuale, das aber immer wieder unterbrochen wird und zwar durch auch springende Bezüge nach vorne und zurück, um weder eine durchgehend direktionale und finale Ausrichtung noch eine zyklisch-formale zu verfolgen.

Im Verhältnis zu Rudolf Kolischs erstmals 1943 in *The Musical Quarterly* erschienenem Aufsatz »Tempo and Character in Beethoven's Music«[23] könnte wohl eine Differenz zwischen Kolisch und Steuermann geltend gemacht werden, die ich Volker Rülke verdanke: Während bei Kolisch von einem »tempo-gezeugten Charakter« auszugehen ist,

20 Vgl. den Beitrag von Thomas Glaser in dieser Ausgabe, Tabelle 5.

21 Vgl. ebd., Tabelle 1.

22 Vgl. Kinderman 1987, 1–28 sowie Kinderman 2010.

23 Kolisch 1943.

dominiert bei Steuermann ein »proportions-gezeugter Charakter«.[24] Dieser Sachverhalt könnte auch mit den einschlägigen Schriften zum Begriff des Charakters in Verbindung gebracht werden, etwa mit Christian Gottfried Körners in den *Horen* erschienener Schrift »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« (1795),[25] die Johann Jakob Engels Vorstellung von der musikalischen Naturnachahmung ablöste, sowie mit Beethovens oben bereits zitiertem Brief von 1817 an Ignaz von Mosel, in dem Beethoven den »Charakter« als etwas Verbindendes zwischen dem »Körper« des »Tact[es]« (also seiner Bewegung und Gangart) und dem »Geist des Stückes« bezeichnet, das sich unmittelbar in den Vortragsbezeichnungen äußert.[26]

Trennung und Verbindung, Isolierung und Gruppierung

Ungeachtet der Frage eines durchgehenden *tempo ordinario*, eines durchgehenden Pulses, ist die Frage der Isolierung einer einzelnen Variation sowie der Gruppierung von Variationen für die Bedeutung des Zyklischen wie Anti-Zyklischen ganz entscheidend. Beide Kriterien, also die Trennung der einen von der anderen Variation sowie deren unmittelbare Verbindung, können durch Messungen von Dauern- und Tempoverhältnissen genauer ausgewiesen werden.[27] Die weiter unten tabellarisch dargestellten Abstände und ›Räume‹ zwischen den einzelnen Variationen in der untersuchten Einspielung Steuermanns (Tab. 1) – das »Dazwischen«[28] – sowie das fast unmerkliche ›Ineinanderfließen‹ von einer Variation in die folgende können anhand syntaktischer und agogischer Kriterien systematisch und mit Blick und Ohr auf Steuermanns Einspielung etwa folgendermaßen gefasst werden:

1. In Form einer Atempause kurz am Ende einer Variation verweilen und dann weiterspielen.
2. Im Sinne einer Fermate (die Komponierende gesetzt oder Ausführende hinzugefügt haben können) den Schlusston oder Schlussakkord ins Pedal nehmen, um dann (a) entweder direkt weiterzuspielen, (b) auf der Fermate innezuhalten (Hermann Scherchen unterscheidet hierbei bereits systematisch zwischen Fermaten auf einem

24 Zenck/Rülke i. V.

25 Körner 1795. Vgl. dazu Dahlhaus 1987, 178–182.

26 Beethoven, Brief an Ignaz von Mosel, November 1817 (Beethoven 1996, 130; vgl. Anm. 6). Die enge Verbindung von Bewegung (Tempo, aber auch Taktart und Rhythmus) und dem bestimmten Charakter eines Stückes wird in ästhetischen und musiktheoretischen Quellen des späteren 18. Jahrhunderts explizit diskutiert; vgl. etwa Sulzer 1771, Art. »Ausdruck« (100–112) sowie Kirnberger 1776, 105–113.

27 Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Glaser in dieser Ausgabe.

28 Vgl. zum Begriff des ›Dazwischen‹ und den ›Zwischenräumen‹ in Architektur und Musik, vor allem hier im konstitutiven Zusammenhang der Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 von Anton Webern und bei Mark Andre, Zenck i. V.b. Demnach wäre es denkbar, von den zeitlich gestaffelten Zwischenräumen in Beethovens op. 120 auf diejenigen in den Bagatellen von Webern zu schließen. Dort wäre jedoch das, was bei Beethoven noch zwischen den Sätzen der einzelnen Variationen liegt, in den Werkprozess einer jeden Bagatelle selbst verlagert: Die Zwischenräume nehmen bei Webern also Gestalt in den Innenräumen an.

Ton oder auf einem Schluss- oder Doppelstrich)[29] oder (c) nach und nach wieder mit dem Spiel zu beginnen, wobei solche gedehnten Übergänge eher selten auftreten.[30]

3. Eine eindeutige Zäsur setzen, um danach *attacca* weiterzuspielen.
4. In Verbindung mit einer Fermate eine lange Zäsur setzen, wobei die Fermaten des Komponisten berücksichtigt oder auch eigene eingefügt werden. Besonders bedeutsam in Steuermanns Aufnahme von 1963 ist dabei die einzige von ihm selbst eingetragene Fermate zwischen den Variationen 17 und 18, ein Mittel, um die ›Echo-Wirkung‹ zwischen diesen beiden Variationen zu akzentuieren (Audiobsp. 2).
5. Besonders starke Zäsuren nimmt Steuermann vor, um einzelne Variationen, wie die Variationen 22 und 24 oder die drei Moll-Variationen 29, 30 und 31 herauszuheben und als eine dynamische Einheit darzustellen.
6. Übergreifend ordnet Steuermann mittels Zäsurgestaltung den Zyklus in Zweier- und Dreiergruppen oder in dekadische Gruppierungen: 10–20–30 (mit jeweils unterschiedlichen Kontexten).
7. Besonders auffallend ist das durchgreifende *crescendo*, mit dem Steuermann die Variationen 29 bis 31 in einem umspannenden Atembogen spielt, die Steigerung also so anlegt, dass sie unmittelbar in die Doppelfuge der Variation 32 mündet (Audiobsp. 3).
8. Gleichsam exterritorial ist das *Tempo di Minuetto* der abschließenden Variation 33 nach der Kadenz am Ende von Variation 32.

Auf drei Seiten hat sich Steuermann einige wichtige analytische Aspekte zu den einzelnen Variationen von Beethovens op. 120 notiert, teils mit möglichen Konsequenzen für die musikalische Interpretation (Tab. 2). Besondere Bedeutung hat er dabei den Beziehungen zwischen weit voneinander entfernten Variationen beigemessen, also solche der intermittierenden Referenz, wie etwa zwischen den Variationen 5 und 15, 13 und 17, 11/12 und 18 sowie 12 und 21. Zur Variation 17 schreibt er: »the same in a different way (scale progression in upper voice, halftone in lower plus rhythm – probably a resultant of XVI and echo of XIII[])].«[31] Zur Variation 18 heißt es: »like coming back to the idea of XI and XII, but in form of a dialogue; again the hesitation – a talk to himself.« In Bezug auf Variation 21 stellt Steuermann fest: »obvious contrast, – coming back again to Var. XII.«

29 Scherchen 1929.

30 Steuermann war der Auffassung, dass sich im Spätwerk Beethovens kaum noch komponierte Übergänge finden, sondern dass eine Verschärfung der Gegensätze, das Offenlegen von Kontrasten charakteristisch für diese Periode sei. Beethovens Spätwerk ist nicht durch eine abgeklärte, versöhnliche Objektivität gekennzeichnet, sondern durch extreme Subjektivierung. Dadurch geraten alte und neue Musik, auch die zukünftige in einen besonderen Hörwinkel. Nach dem Hinweis von Hans Zender ist das mittlere Werk Beethovens zwischen den Opera 31 und 75 von kompakt in sich geschlossenen Werken bestimmt im Gegensatz zur offenen Latenz im Spätwerk, mit der sich Zender in seiner komponierten Interpretation der *33 Veränderungen über 33 Veränderungen* (2010/11/19) besonders auseinandergesetzt hat (vgl. Zenck 2013 und 2015).

31 Dieses und die folgenden Zitate nach Eduard Steuermanns analytischen Notizen zu den ›Diabelli-Variationen‹ (vgl. Tab. 2).

Übergänge	Pause von–bis	Länge (sec.)	Anmerkungen
Thema–Variation 1	01:08:14–01:09:16	1:02	direkt vom raschen Walzer in den Marsch
Variation 1–Variation 2	02:31:03–02:31:08	0:05	Var. 2–3–4: triadische Gruppierung ohne Übergang
Variation 2–Variation 3	03:11:18–03:11:18	0:00	
Variation 3–Variation 4	04:25:23–04:25:23	0:00	Var. 4/5: duale Gruppierung
Variation 4–Variation 5	05:24:21–05:24:21	0:00	
Variation 5–Variation 6	06:19:23–06:21:03	1:04	Var. 5/6: deutliche Zäsur
Variation 6–Variation 7	08:00:18–08:00:18	0:00	Var. 6/7: eine Einheit
Variation 7–Variation 8	09:02:00–09:02:20	0:20	Var. 7/8: kurze Atempause
Variation 8–Variation 9	10:08:16–10:08:16	0:00	Var. 8/9: kurze Trennung
Variation 9–Variation 10	11:31:08–11:31:19	0:11	Var. 9/10: kleine Zäsur
Variation 10–Variation 11	12:04:16–12:07:12	2:20	nach Finale der Var. 10 doppelte Zäsur
Variation 11–Variation 12	12:58:18–12:59:11	0:17	Fermate von Steuermann, kurze Dehnung
Variation 12–Variation 13	13:53:14–13:54:17	1:03	Var. 12/13: deutliche Zäsur
Variation 13–Variation 14	14:42:10–14:43:09	0:23	Var. 13/14: quasi Fermate
Variation 14–Variation 15	17:24:12–17:24:12	0:00	Var. 14/15 (Variationspaar): eine Einheit
Variation 15–Variation 16	17:57:00–17:58:00	1:00	Var. 15/16: deutliche Zäsur
Variation 16–Variation 17	18:57:03–18:57:03	0:00	Var. 16/17: Variationspaar
Variation 17–Variation 18	19:50:08–19:51:08	1:00	Var. 17/18: erste Fermate Beethovens (lange Zäsur)
Variation 18–Variation 19	21:13:14–21:14:00	0:11	Var. 18/19: deutliche Zäsur
Variation 19–Variation 20	22:06:13–22:06:13	0:00	Var. 19/20: Variationspaar
Variation 20–Variation 21	23:25:06–23:25:06	0:00	Var. 20/21: zweite Fermate Beethovens
Variation 21–Variation 22	24:39:12–24:40:14	1:02	Var. 21/22: Trennung zur *Don Giovanni*-Parodie
Variation 22–Variation 23	25:19:20–25:20:23	1:03	Var. 22/23: Einheit, aber dennoch Trennung
Variation 23–Variation 24	26:12:01–26:13:15	1:14	Var. 23/24: quasi Fermate zur *Fughetta* hin
Variation 24–Variation 25	28:02:23–28:02:23	0:00	Var. 24/25: dritte Fermate Beethovens, dennoch *attacca*
Variation 25–Variation 26	29:07:09–29:07:09	0:00	Var. 25–26–27: eine ternäre Einheit
Variation 26–Variation 27	29:57:03–29:57:03	0:00	
Variation 27–Variation 28	30:53:10–30:54:01	0:15	Var. 27/28: Einheit durch abgesetzten Kontrast
Variation 28–Variation 29	31:47:04–31:48:22	1:18	deutliche Zäsur zur ersten großen Moll-Variation
Variation 29–Variation 30	32:30:17–32:30:17	0:00	eine Einheit aus beiden Moll-Variationen
Variation 30–Variation 31	33:39:05–33:39:05	0:00	vierte Fermate Beethovens, Pedal und *attacca*
Variation 31–Variation 32	37:12:24–37:12:24	0:00	fünfte Fermate Beethovens, Pedal und *attacca*
Variation 32–Variation 33	39:54:14–39:55:23	1:09	sechste Fermate in Var. 32; Var. 32/33: siebte Fermate

Tabelle 1: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Eduard Steuermanns Einspielung 1963: ›Räume‹ zwischen den einzelnen Variationen, gemessen in Minuten:Sekunden:Frames (25 Frames pro Sekunde) mit Angabe der jeweiligen Charakteristik[32]

32 Diese Synopsis ist in enger Zusammenarbeit mit Werner Unger (Kehl) entstanden, der alle verfügbaren Aufnahmen mit Werken von Eduard Steuermann sowie dessen Konzertmitschnitte auf dem Label *Archiphon* veröffentlicht hat. Ihm sei an dieser Stelle auf das Herzlichste gedankt. Vgl. auch Unger i. V. Die bisherigen Studien haben nicht eigens auf die Pausen zwischen den Variationen geachtet und nur jeweils die Gesamtzeit einer Variation mit oder ohne Pause berechnet und gestoppt. Dies erschien aber Werner Unger und dem Verfasser ganz entscheidend für die Frage der Gruppierung von Variationskomplexen und isolierten Variationen. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Cosima Linke in dieser Ausgabe.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1129/Zenck_Diabelli_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Übergang Variationen 17–18, Eduard Steuermann, Konzertmitschnitt 13. Mai 1963, *Juilliard School of Music* New York (Library of Congress, Edward Steuermann Collection, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Rachel Steuermann und der Library of Congress)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1129/Zenck_Diabelli_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Variationen 29–31 und Übergang zu Variation 32, Eduard Steuermann, Konzertmitschnitt 13. Mai 1963, *Juilliard School of Music* New York (Library of Congress, Edward Steuermann Collection, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Rachel Steuermann und der Library of Congress)

Besonders widmet er sich auch den Variationen 19 und 20:

> canon – partly –; making the impression of a bizarre Etude; compare canon from Eroica Var. Novelty and boldness to use simple triads for a canon; like proving that the will of the composer (the rhythm is enough characteristic for such a procedure)

Steuermann unterstreicht hier die Bedeutung des ›Bizarren‹ (auf das weiter unten noch eingegangen wird) dieser »Etude« und vergleicht diese Variation mit der zehnten Variation der ›Eroica-Variationen‹ op. 35; er wundert sich zwar über Beethovens Beschränkung auf Dreiklangstöne für das Thema des Kanons, meint aber, dass dies charakteristisch genug sei, um dieser Variation ihr eigenes Gepräge zu geben. Zu Variation 20 heißt es:

> most mysterious; watch A and A-flat / why did B. like this minor-maj.? gives him additional scope of movement in the realm of tonality which he stuck firmly to – always. Harmonic regions (Schönberg) go far away – but he comes back immediately.

Steuermann hebt das Rätselhafte von Variation 20 hervor, auch mit Blick und Ohr auf die »harmonischen Regionen« nach Schönbergs Theorie der Harmonik, ebenso die Frage der Ambivalenz von A- und As-Dur, die Beethoven aus der Variation 19 ableitet und die auf das Motiv *e-f-a* aus dem Walzerthema (T. 9–10) zurückgeht. In Variation 20 splittet Beethoven dieses Motiv auf und setzt es einer harmonisch irritierenden Bearbeitung aus; der Halbton *e-f* aus dem Thema wird hier zum Halbton *b-h*, der in changierende, unaufgelöste oder verzögert aufgelöste Zwischendominanten bzw. Subdominanten eingebunden wird, die in eine A-Dur-Region tendieren (T. 9–10).[33] Steuermann weist so implizit auch hin auf die Verwandlung der Tonikaparallele a-Moll aus dem Thema (T. 13–14) in das A-Dur mit Septime und der None *ais* im Bass (*ais-e-g-cis*, T. 11–12), auch lesbar als hochalterierter Grundton. Analog dazu wendet sich der zweite Teil der Variation vorübergehend in eine As-Dur-Region (T. 27–28). Dabei geht die Ambivalenz zwischen *a* und *as* aus der Spannung zwischen Dur- und Molltonika (C-Dur/c-Moll) hervor, wie sie am Beginn der Variation bereits etabliert wird (T. 4, 6).

33 Eine genaue harmonische Analyse bietet Zenck 1985, 56.

Var. I	filling out; introducing different intervals [Harmony!]
Var. II	concentrating on 2 appoggiaturas; the a shifting form pos[iton] of tonic (in Melody to the 3d)
Var. III	motiv from bar 9 (second quarter) suspension (dim 7th) from bar 10; play around g-sharp – a-flat
Var. IV	Motiv inversion of bar 9; point out stop in bar 13; play around g-flat – f-sharp (bar 10 – second half) – minor-major idea of Beethoven -- the necessity of it
Var. V	coming back to triad figurations – ending in dim 7th. "Rosalie[″] sequence without halfto[ne] step – only relat[??] I-IV – but the following bars in the half-tone step harmony (b. 13, 14 etc.[)]; emphasizing the e minor (III step, substitute of the dominant)
Var. VI	introducing 16th; changes of position
Var. VII	up-beat – a third; (from bar 3–4?); from bar 9 – harmonic progressions – compare with theme!
Var. VIII	upbeat – fifth – going to 3-2-1! / bass halftone step; 5th bar on second degree; followed by half-tone motiv – and diatonic melody correspondent to beginning.
IX	minor – in triad-progression – followed by intensifying of half-tone motiv. Second part on dominant of the Neapolitan sixth region.
X	triad filled out by scale progression; halftone motiv.
XI	up-beat of thema – changed into triplet. Observe the change of harm. progression from bar 9! top voice of the theme identical but harmony of V-I not I-IV – creating an impression of slowing down the harmonic p[r]ocess. (Thoughtfulness instead of drive)
XII	Development of same motiv in constant 8ths motion – the whole var. almost covered by the same motiv. -- This "monotony" interrupted by sharp contrast of Var
XIII	only corner tones of theme – but in changed harmony – and rhythm
XIV	Grave – the slowest tempo; rhythmically development of precedent rhythm: when in XIII were 4 units to count before the next "attack" – here are 6 – besides 64th are the 16th part of the rhythm; – the 16th's of XIII are the 12th part (24th?) In XIV one bar stands for 2 of them; observe the ending of phrase in harmony of the following phrase. XIII's first part ends on the A / XIV on E
XV	relatively simpler; contrast and harmonic "relaxation."
XVI	octav runs – a mixture of halftone motiv and scale idea.
XVII	the same in a different way (scale progression in upper voice, halftone in lower plus rhythm – probably a resultant of XVI and echo of XIII[)]
XVIII	like coming back to the idea of XI and XII, but in form of a dialogue; again the hesitation – a talk to himself
XIX	canon – partly –; making the impression of a bizarre Etude; compare canon from Eroica Var. Novelty and boldness to use simple triads for a canon; like proving that the will of the composer (the rhythm is enough characteristic for such a procedure)
XX	most mysterious; watch A and A-flat / why did B. like this minor-maj.? gives him additional scope of movement in the realm of tonality which he stuck firmly to – always. Harmonic regions (Schönberg) go far away – but he comes back immediately.
XXI	obvious contrast, – coming back again to Var. XII
XXII	Climax of contrasting bizarreries
XXIII	Harmonically simpler – but for the second part, where the dim. 7th chord adds a "painful" note. Observe that no progression to 5th degree onle [*sic*] dominant of 4th (C-sharp [d-flat]-C, C-B and Cadence.
XXIV	Fughetta: first bar corresponds to the up-beat instead of 4 bars I, 4 – V, there is for obvious reasons 2 – I, 2 – V, and again 2 – I, 2 – V / first tones of theme – triad –
XXV	"Ländler" – again figuration derived from halftone step; – right hand exphasizing [*sic*] harmony.
XXVI	needs hardly explanation
XXVII	again in bar 9 and following A min, E min instead of F and G; in second part coming back to original pattern; underlying dim. 7th chord

Tabelle 2: Beethoven, *33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli* op. 120, Eduard Steuermann, analytische Notizen, dreiseitiges Typoskript (erstellt von Clara Steuermann nach handschriftlicher Vorlage Eduard Steuermanns) »EDWARD STEUERMANN: Notes on the Diabelli Variations« (Library of Congress, Edward Steuermann Collection, Box 1 / Folder 10, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von Rachel Steuermann und der Library of Congress)

Zusammenfassend kann zu Steuermanns analytischen Notizen zu den Variationen festgehalten werden:

(1) Erstens akzentuiert Steuermann gegenüber den Zusammenhängen zwischen paarigen Variationen, etwa den Variationen 11 und 12, das Extreme der Isolierung in Variation 13, bei der die Ecktöne des Themas ›herausgeschlagen‹ werden (»only corner tones of theme – but in changed harmony and rhythm«).

(2) Ein besonderes Gefühl, auch beim Spielen, spricht Steuermann Variation 11 zu: »impression of slowing down the harmonic p[r]ocess. (Thoughtfulness instead of Drive)«, also tiefste Gedankenversunkenheit inmitten des dynamischen Fortschreitens.

(3) Nachdrücklich hebt Steuermann eine doppelte Rückbezüglichkeit hervor: einmal diejenige der Variationen zum Thema des raschen Walzers, dessen einzelne Aspekte in einem analytischen Verfahren abgespalten werden; zum anderen Bezüge von einer Variation aus zurück auf vorhergehende, zumeist aber weiter zurückliegende Variationen (zu Variation 21: »obvious contrast, – coming back to Var. XII«). Es gibt also sowohl eine direkte als auch eine intermittierende Referenz.

(4) Weiter verfolgt Steuermann den Aspekt der Kürzung, Stauchung sowie der Dehnung von Taktgruppen zwischen den einzelnen Variationen und dem Thema. So erfolgt in der für die Kompression grundlegenden Variation 29 eine Stauchung von 16 auf zwölf Takte; in der Variation 30 werden dann größere Takteinheiten von vier bzw. acht Takten im Thema auf zwei bzw. vier Takte verkürzt. Besonders wichtig erscheint Steuermann die fallende Linie in dieser Variation 30 am Ende hinab zum *c* und er bringt diesen Vorgang mit einem »quieting effect« in Verbindung. Obwohl diese Variation dann mit einer Fermate endet, um die Beruhigung gewissermaßen auf einen Haltepunkt zu bringen, ist es eine Frage der Artikulation, des Nachlassens der Spannung in den Händen, die einen solchen Ausdruck jenseits eines ausgiebigen *ritardando* ermöglicht. Eine besondere Bedeutung erlangen die metrischen Verkürzungen in den Variationen 29 und 30. Paradoxerweise werden Taktgruppen des raschen Walzers von jeweils vier Takten auf je zwei Takte zusammengezogen, obwohl die Schussvariationen immer ausgedehnter werden. Diese metrischen Kontraktionen, die im Verhältnis zu den ursprünglichen Verhältnissen im Thema als Beschleunigungen aufgefasst werden können, drückt Steuermann aus als 29 = 16:12; 30 = 8:4; 4:2.

(5) Aufschlussreich für Steuermanns Interpretation ist der bereits zitierte Sachverhalt des ›Bizarren‹, den er in Verbindung mit dem Kanon der ›Eroica-Variationen‹ bringt, wobei er festhält, dass Variation 19 einer »bizarren Etude« gleiche, womit er einen Topos der romantischen Musikästhetik und der Beethovenkritik aufruft. Ebenso sieht Steuermann in der *Don Giovanni*-Parodie der Variation 22 einen »Climax of contrasting bizarreries« und unterstreicht somit nochmals die Bedeutung des ›Bizarren‹, wie es E. T. A. Hoffmann mit Blick auf Beethoven festgehalten hatte: »Von regem Aufflackern, wie etwa in der Beethovenschen Musik, wo es in den eigenen, überraschenden Modulationen, in dem originellen Thematisieren, so wie in den oft bis ins höchst Abenteuerliche und *Bizarre* herüberspielender Figuren hervorleuchtet […].«[34]

34 Hoffmann 1977, 197. Vgl. dazu Tadday 1999. Vgl. auch in eindeutig negativer Konnotation das ›Bizarre‹ einer »bizarren Composition«, wie es in einer Rezension der Neunten Sinfonie Beethovens festgehalten und dagegen auch opponiert wird (*Allgemeine musikalische Zeitung* 1828; zit. nach Kunze 1987, 499). Die Kategorie des ›Bizarren‹ wird mehrmals in den Rezensionen der Sinfonien aufgerufen, vor allem auch kritisch gegenüber der Dritten Sinfonie (*Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 1805; ebd., 50 f.), wohingegen Beethoven sich mit dem ›Bizarren‹ in der Vierten Sinfonie zurückgehalten habe (*Allgemeine musikalische Zeitung* 1811; ebd., 73). Damit ist das ›Bizarre‹ eine Eigenschaft, welche mit der Klassizitätsnorm des Schönen unvereinbar ist und deutlich in seiner drastischen Erweiterung des ›Charakteristischen‹ auf die romantisch entgrenzende Ästhetik von E. T. A. Hoffmann und Jean Paul verweist.

Mit dieser Auszeichnung des »Bizarren« benennt Steuermann eine Kategorie jenseits des harmonisierten Schönen, eine spezifische Eigenschaft des sich vom Schönen emanzipierenden ›Charakeristischen‹, wobei das ›Bizarre‹ seine Zuspitzung an der Grenze zum Grotesken und Hässlichen erfährt, wie es programmatisch für die romantische Ästhetik in Victor Hugos Vorrede zum Monsterdrama *Oliver Cromwell* (Paris 1827) wurde. Zur Interpretation der Beethoven'schen Musik fehlt immer noch der Bezug zu einer möglicherweise adäquaten Ästhetik, welche die klassische im Umfeld von Hegel nicht zu liefern vermochte. Dagegengesetzt werden kann die Bedeutung, die Beethoven in Frankreich erfuhr – Leo Schrades Buch *Beethoven in France*[35] ist dafür ein sprechendes Modell –, und so ist es naheliegend, Victor Hugo hier heranzuziehen, auch unter der Prämisse der Rezeption E. T. A. Hoffmanns, einem maßgeblichen Interpreten von Beethovens Instrumentalmusik – auch Hoffmann erfuhr in Frankreich unter dem Ideal »Hoffmann, le fantastique«[36] nachhaltige Resonanz.

Fazit

Insgesamt bleibt es ein Geheimnis, auch ein Rätsel, wie bei einer sehr genauen, analytisch begründeten Prädisposition der Vorordnung des Gesamtzyklus und ihrem unmittelbaren Niederschlag im Muskel- und Ablaufgedächtnis der Hände sowie der inneren Vorstellung des Pianisten oder der Pianistin, wie zu spielen sei, dann dennoch im Konzert, in der aktuellen Spielsituation ganz andere, ungeplante Aktionen zum Tragen kommen, womit das Resultat, gerade auch in der Wechselwirkung mit dem Publikum, auch unabsehbar wird. Mit den Worten von Christian Zacharias kann man argumentieren, dass man sich als Interpret*in letztlich nichts vornehmen solle, sondern dass es darum gehe, es »geschehen zu lassen«, aus dem Augenblick heraus, aus seiner Spannung und seiner Stille, aus den momentanen Triebenergien, die sonst gefesselt sind durch ein Übermaß an verinnerlichter Ordnung. Es gilt also, diesseits aller interpretatorisch selbst gewählten Vorgaben des Pianisten oder der Pianistin und jenseits der verdienstvollen und notwendigen von der aktuellen Interpretationsforschung vorgenommenen Berechnungen, im Augenblick des Spiels und Zuhörens etwas Unerwartbares zuzulassen, und dies ist es erst, was Kunst von Wissenschaft unterscheidet. Was wäre in solchen Berechnungen: die plötzliche Stockung, das kaum merkliche Innehalten, der gespannte Atem, der leichte, nachlassende Nachdruck der Hand im *espressivo*, die geringfügige, nicht messbare Verzögerung beim *tempo rubato*? Jede und jeder, die oder der professionelle Aufnahmen im Studio gemacht hat, weiß darum, dass diese äußerst sensitiven Ausdrucksbereiche außerhalb des Kontrollierbaren und Messbaren liegen. Aber sie sind es, die während der Aufführung, auch im Konzertsaal, ihre Wirkung tun. Gleichwohl ist trotz solcher – auch erwartbaren – Überraschungen zu bedenken, dass die Eintragungen Steuermanns in seine Partitur von op. 120 und deren Realisierung am Klavier auf einer präzise gedachten zeitlichen Proportionalität zwischen der einzelnen Variationen und dem Tempo des raschen Walzers sowie zwischen den Variationen bestehen, mit dem paradoxen Resultat, dass inmitten von messbaren Vorgängen in Form von subliminalen Abweichungen auch vollkommen Unverfügbares und Unerwartetes sich ereignen kann und sollte.

35 Schrade 1978.

36 Vgl. Kanzog 1997, 10.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1982), »Nachtmusik« [1929], in: ders., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus* (= Gesammelte Schriften, Bd. 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 52–59.

Beethoven, Ludwig van (1996), *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 4: *1817–1822*, hg. von Sieghard Brandenburg, München: Henle.

Behler, Ernst (1982), »Friedrich Schlegels Enzyklopädie der literarischen Wissenschaften im Unterschied zu Hegels Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften«, *Hegel-Studien* 17, 169–202.

Benjamin, Walter (1969), »Die Aufgabe des Übersetzers« [1923], in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 56–69.

Brendel, Alfred (2005), »Das umgekehrt Erhabene II. Beethovens Diabelli-Variationen« [1989], in: *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München: Piper, 152–169.

Dahlhaus, Carl (1987), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.

Derrida, Jacques (1967), *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris: Presses Universitaires de France.

Derrida, Jacques (2003), *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls* [1967], übers. von Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Haering, Theodor (1954), *Novalis als Philosoph*, Stuttgart: Kohlhammer.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1870), *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Zum Gebrauch seiner Vorlesungen*, Berlin: Heimann.

Hoffmann, E. T. A. (1977), *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hg. von Friedrich Schnapp, München: Winkler.

Hoffmann, E. T. A. (2000), *Kreisleriana*, hg. von Hanne Castein, Stuttgart: Reclam.

Kanzog, Klaus (1997), »Was ist ›hoffmannesk‹? Versuch einer Antwort«, *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* 5, 7–18.

Kinderman, William (1987), *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford: Clarendon Press.

Kinderman, William (2010), »Die Entstehung von Beethovens Diabelli-Variationen / The Evolution of Beethoven's Diabelli Variations«, in: Ludwig van Beethoven, *33 Veränderungen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli für Klavier op. 120*, Bd. 2: *Faksimile der Originalausgabe (Widmungsexemplar) und Kommentare von Bernhard R. Appel, William Kinderman und Michael Ladenburger*, hg. von Bernhard R. Appel und Michael Ladenburger, Bonn: Beethoven-Haus, 46–72.

Kirnberger, Johann Philipp (1776), *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2, Bd. 1, Berlin und Königsberg: Decker und Hartung.

Körner, Christoph Gottfried (1795), »Ueber Charakterdarstellung in der Musik«, *Die Horen* 5, 97–121.

Kolisch, Rudolf (1943), »Tempo and Character in Beethoven's Music«, *The Musical Quarterly* 29/2, 169–187 und 29/3, 291–312.

Kunze, Stefan (Hg.) (1987), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, Laaber: Laaber.

Novalis (1993), *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*, hg. von Hans-Joachim Mähl, Hamburg: Meiner.

Pöggeler, Otto (1956), »Theodor Haering (1954), *Novalis als Philosoph*, Stuttgart: Kohlhammer« [Rezension], *Philosophische Rundschau* 4/1–2, 58–65.

Scherchen, Hermann (1929), *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig: Weber.

Schrade, Leo (1978), *Beethoven in France. The Growth of an Idea* [1942], New York: Da Capo Press.

Stenzl, Jürg (i. V.), »Eduard Steuermanns Interpretation von Ludwig van Beethovens ›Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli‹«, op. 120, in: *Eduard Steuermann. Der Musiker und Virtuose*, hg. von Lars E. Laubhold, München: edition text + kritik.

Sulzer, Johann Georg (1771), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig: Weidemanns Erben und Reich.

Tadday, Ulrich (1999), *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart: Metzler.

Unger, Werner (i. V.), »Comprehensive Discography. Eduard Steuermanns phonographischer Nachlass. Aktuelle Situation und Perspektiven«, in: *Eduard Steuermann. Der Musiker und Virtuose*, hg. von Lars E. Laubhold, München: edition text + kritik.

Zenck, Martin (1985), »›Bach, der Progressive‹. Die Goldberg-Variationen in der Perspektive von Beethovens Diabelli-Variationen«, in: *Johann Sebastian Bach*. Goldberg-Variationen (= Musik-Konzepte, Bd. 42), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 29–92.

Zenck, Martin (2013), »Zahl, Zeit und Ziel. Hans Zender hört, spielt und liest für seine ›Re-Composition‹ Beethovens *33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli*«, in: *Hans Zender* (= Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 106–129.

Zenck, Martin (2015), »La relecture de ›33 Veränderungen‹ sur une valse d'Anton Diabelli de Beethoven par Michel Butor et Hans Zender«, in: *Unité – Pluralité. La musique de Hans Zender*, hg. von Pierre Michel, Marik Froidefond und Jörn Peter Hiekel, Paris: Hermann, 75–103.

Zenck, Martin (i. V.a), »…das Wirre ist ja nicht ungewollt… Eduard Steuermanns zweites Streichquartett *Diary* in der Uraufführung mit dem Juilliard String Quartet am 9. März 1963 in der Juilliard School in New York«, in: *Eduard Steuermann. Der Musiker und Virtuose*, hg. von Lars E. Laubhold, München: edition text + kritik.

Zenck, Martin (i. V.b), »10 Mainzer Thesen zum Verhältnis von Musik und Architektur«, in: *›Zwischenräume‹ in Architektur, Musik und Literatur. Leerstellen – Brüche – Diskontinuitäten*, hg. von Jennifer Konrad, Matthias Müller und Martin Zenck, Bielefeld: transcript.

Zenck, Martin / Volker Rülke (i. V.), *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München: edition text + kritik.

© 2021 Martin Zenck (martin.zenck@uni-wuerzburg.de)

Universität Würzburg [University of Würzburg]

Zenck, Martin (2021), »Das Hörbar-Machen von zyklischen Potentialen in der musikalischen Interpretation. Eduard Steuermanns Live-Mitschnitt der ›Diabelli-Variationen‹ vom 13. Mai 1963« ["Making Cyclical Potential Audible in Musical Interpretation: Eduard Steuermann's Live Recording of the 'Diabelli Variations' from May 13, 1963"], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 287–305. https://doi.org/10.31751/1129

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: 24/02/2021

angenommen / accepted: 28/08/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 07/11/2021

Franz Schubert, *Winterreise*

Epistemologische Zyklen durchbrechen

Geschichte, Theorie und Aufführung in Schuberts *Winterreise*

Natasha Loges

Dieser Aufsatz nimmt die Aufführungsgeschichte von Schuberts *Winterreise* im 19. Jahrhundert zur Grundlage einer Kritik moderner theoretischer und praktischer Deutungen zyklischer Werke. Aufbauend auf einem theoretischen Rahmen, der sich aus Friedrich Schlegels Idee des Fragments und Walter Benjamins Idee des Sammlers bzw. Allegoristen ergibt, wird eine neue Konzeption musikalischer Zyklen präsentiert und argumentiert, dass sie Interpret*innen eine selektive Aufführung einzelner Stücke nahelegen und nicht eine vollständige und ununterbrochene Aufführung. Diese Idee wird anhand bestehender theoretischer Konzepte geprüft, und im Dialog mit dem Bariton Roderick Williams wird untersucht, wie flexibel die oft unartikulierten theoretischen Prinzipien von Interpret*innen in der Praxis sind.

This essay draws on the nineteenth-century performance history of Schubert's *Winterreise* to critique modern-day theoretical and practical approaches to cyclical works. Building on a theoretical framework drawn from Friedrich Schlegel's idea of the fragment and Walter Benjamin's idea of the collector or allegorist, it proposes a new conception of musical cycles, arguing that performers were meant to make selections from them in performance, rather than present them in complete and uninterrupted sequences. This idea is tested against existing theoretical conceptions and in dialogue with the baritone Roderick Williams, to gain a sense of how flexible performers' often unarticulated theoretical principles are in practice.

Schlagworte/Keywords: Analyse; analysis; Aufführungsgeschichte; cyclicality; Franz Schubert; performance history; Roderick Williams; Winterreise; Zyklizität

»Schubert und Müller wollten ihr Werk
gewiss nicht unter Denkmalschutz gestellt wissen,
sondern dass es lebt und wirkt.«[1]
Julian Prégardien, Michael Gees

»Die Freiheit bei der Aufführung ist ausschlaggebend.
[…] auch wenn es die Partitur ist, die unsere Tradition
von anderen […] musikalischen Traditionen unterscheidet […],
so bleibt doch die Aufführung die Realität. […]
Die Aufführung ist eine Begegnung zwischen dem Komponisten,
den Interpreten und den Zuhörern,
und nur gemeinsam können sie das Stück erschaffen.«[2]
Ian Bostridge

Umdenken: Der Begriff der Zyklizität

Einführung

Dieser Aufsatz befasst sich mit der Aufführungsgeschichte von Schuberts *Winterreise* mit dem Ziel, Konzepte von Zyklizität in mehrteiligen Musikwerken in Theorie und Aufführungspraxis zu untersuchen. »Performers inevitably hope that they have reached, moved

1 Prégardien/Gees 2015.

2 Bostridge 2015, 145 f.

and inspired their listeners. Music analysts can only hope for the same«,[3] so die Pianistin und Musiktheoretikerin Janet Schmalfeldt. Es ist zumindest anekdotisch belegt, dass nur wenige Interpret*innen musikalische Analysen lesen. Die meisten Musiktheoretiker*innen wiederum berufen sich nur am Rande auf musikalische Aufführungen – normalerweise in Form von Tonaufnahmen, die nur als Anhängsel zur Partitur gelten.[4] Interpret*innen und Theoretiker*innen kanonischer mehrteiliger Werke wie der *Winterreise* beschränken sich jedoch weitgehend auf die gedruckte Partitur samt ihrer unveränderten Reihenfolge von Liedern, und stehen somit im Gegensatz zur abwechslungsreichen frühen Aufführungsgeschichte des Werks. Historische Zeugnisse dieser frühen Aufführungsgeschichte können heute zu einer grundlegenden Umdeutung des Konzepts von Zyklizität auffordern und Musiker*innen und Theoretiker*innen gleichermaßen den Sinn für kreative Möglichkeiten zurückgeben.

Wie ich an anderer Stelle untersucht habe, ist die frühe Aufführungsgeschichte der Lieder der *Winterreise* dadurch charakterisiert, dass sie am häufigsten in kleineren, sich ständig ändernden Gruppen einzelner Lieder aufgeführt wurde, die von den Musiker*innen selbst zusammengestellt wurden. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wurde das Werk in bedeutenden Konzertsälen nur selten als vollständiges, ununterbrochenes, in einer festgelegten Reihenfolge geordnetes Werk aufgeführt.[5] Clara Schumann, der Bariton Julius Stockhausen und Johannes Brahms, die entscheidend zu Schuberts posthumem Ruhm beigetragen haben, wählten regelmäßig kleine Gruppen von Liedern aus der *Winterreise* und kombinierten sie oft mit anderen Liedern, auch von anderen Komponist*innen, in kreativen, häufig wechselnden Anordnungen. Die Metaphern der Blume und des Blumenstraußes bieten sich hier an, da Blumen oft auf Deckblättern von publizierten Liedersammlungen auftauchen: Die Lieder solcher Sammlungen können mit Blumen verglichen werden, welche die Musiker*innen selbst zu einem Blumenstrauß zusammenstellen. Trotz Joseph von Spauns oft zitierter und bedeutungsvoller Anekdote, die von der ersten Aufführung der *Winterreise* handelt, die Schubert im Kreise seiner Freunde gab,[6] gibt es keine aussagekräftigen Beweise dafür, dass Schubert die Aufführung von etwas anderem als einer Auswahl dieser Lieder im Sinn hatte.

Im Gegenteil – meine Forschungen konnten zeigen, dass die Auswahl und Gruppierung von Liedern innerhalb des Konzerterlebnisses einerseits neue narrative, poetische und tonale Spannungsbögen herstellte; andererseits geben sie Hinweise darauf, welche Lieder aus der *Winterreise* wirkungsvoller und welche weniger wirkungsvoll waren; außerdem ermöglichen sie die Identifizierung einer große Anzahl von Musiker*innen, einschließlich Sängerinnen,[7] die eine Auswahl von *Winterreise*-Liedern aufführten, im Gegensatz zu einer minimalen Anzahl von Aufführungen des gesamten Zyklus. Die künstlerischen und theoretischen Implikationen dieser Praxis sind bisher kaum erforscht worden. In diesem Aufsatz werde ich mich auf die künstlerischen Auswirkungen konzentrieren, hoffe aber auch, ein Interesse an den theoretischen Implikationen zu wecken. Wenn so

3 Schmalfeldt 2011, 21.

4 Vgl. Klorman 2018, [1.6.].

5 Vgl. Loges 2021.

6 Deutsch 1983, 161.

7 Wie Beatrix Borchard (2020, 145–147) aufzeigt, waren Konzertsäle im Allgemeinen recht geschlechtsneutrale Räume.

Vertreter*innen der Musiktheorie motiviert werden könnten, sich der Thematik eines strukturell nicht fixierten Werks und den daraus resultierenden Herausforderungen zuzuwenden, wäre ein wichtiges Ziel erreicht.

Um mögliche künstlerische Reaktionen auf die Aufführungsgeschichte der *Winterreise* zu untersuchen, teilte ich die historischen Fakten mit einem führenden britischen Sänger, dem Bariton Roderick Williams, und lud ihn ein, diese in Beziehung zu seinen eigenen Aufführungen zu kommentieren.[8] Beispielsweise führte ich ihm den Fall von Gustav Walter (1834–1910) vor Augen, der am 9. Februar 1883 im Wiener Bösendorfer-Saal ein als »Schubert-Schumann-Abend« angekündigtes Rezital gab, in dem Lieder »aus der ›Winterreise‹« sowie »›Dichterliebe‹, 16 Lieder« gesungen wurden.[9] Dieses Konzert wurde mit dem Pianisten Anton Rückauf durchgeführt, und aufgrund der üblichen Einbeziehung von Solo-Klavierwerken sah das angekündigte Programm wie folgt aus:

1. Schubert: Sonate, Op. 129 (Herr Rückauf)
2. Schubert: Aus der Winterreise: Gute Nacht, Erstarrung, Der Lindenbaum, Frühlingstraum, Rückblick
3. Schumann: Andantino con Variazioni; Papillons Nr. 10, 11 (Herr Rückauf)
4. Schumann: Dichterliebe, Liedercyclus erste Hälfte (Nr. 1–8)
5. Schumann: Kreisleriana, Nr. 1, 4, 5, 7 (Herr Rückauf)
6. Schumann: Dichterliebe, zweite Hälfte (Nr. 9–16).[10]

Ein so sorgfältig zusammengesetztes Programm, bestehend aus ausgewählten, einer bestimmten Ordnung folgenden Elementen, ist alles andere als willkürlich. Es erzeugt maßgeschneiderte, nicht von den Komponisten konzipierte thematische und tonale Verbindungen, die nur bei diesem besonderen Konzert in dieser Konfiguration in Erscheinung treten. Ich bat Williams um seine Meinung bezüglich Programmzusammenstellungen dieser Art, um mir einen Überblick darüber zu verschaffen, welche relative Bedeutung verschiedenen Wissensarten, einschließlich künstlerischen, in seiner Konzeption der *Winterreise* zukommt, ob er Fakten der Aufführungsgeschichte wohlwollend oder abgeneigt gegenübersteht und welche anderen Faktoren für ihn die Wahrnehmung von Zyklizität beeinflussen können. Ich hoffte auch, fundierte theoretische Einblicke in seine Entscheidungsprozesse zu gewinnen, Klarheit zu erlangen über seinen Umgang mit einem kanonischen Werk, das er selbst als »heilige Kuh« bezeichnete, die er, bildlich ausgedrückt, stupsen, stoßen und letztendlich durchstechen wollte.[11] Daneben berücksichtige ich auch das unlängst erschienene Buch des britischen Tenors Ian Bostridge, *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession* (2015). Dieser Bericht eines Interpreten, der auf der

8 Ein Leitfadeninterview fand im Herbst 2020 über *Zoom* statt; es wurde anschließend vollständig transkribiert und analysiert, und der weitere Austausch erfolgte per E-Mail. Die Freigabe zur Veröffentlichung wurde von der Ethikkommission des *Royal College of Music* erteilt. Zitate aus Interview und E-Mail-Kommunikation werden im Folgenden mit ›Williams 2020‹ nachgewiesen.

9 *Neue Freie Presse*, Nr. 6560, 29. November 1882, 6.

10 *Neue Freie Presse*, Nr. 6622, 4. Februar 1883, 7.

11 »I was aware that these were kind of sacred cows that I was going to poke and prod. I wanted to know why people revere *Winterreise* […] in this glorified way. I wanted to puncture it, actually in order that I could find my way in.« (Williams 2020, vgl. Anm. 8)

Grundlage einer jahrzehntelangen Bühnenerfahrung mit diesen Liedern beruht, erntete in der Kritik und Öffentlichkeit großes Lob. Musiker wie Williams oder Bostridge sind offen für Herangehensweisen, die etablierte Begrenzungen hinterfragen, und historische Quellen der Aufführungsgeschichte legitimieren solche neuen Ansätze. Damit stellt sich zugleich die Forderung an Musiktheoretiker*innen, ein Verständnis solcher Ansätze zu entwickeln.

Zyklen als ›Formen im Werden‹

Williams' engagierter Umgang mit der *Winterreise* könnte als ein erweitertes künstlerisches Forschungsprojekt beschrieben werden, in dem die kritische Reflexion nicht durch Worte, sondern durch über einen längeren Zeitraum gemachte Erfahrungen in Form von künstlerischen Aufführungen erfolgte, die das Verständnis des Werks durch den Sänger kontinuierlich vertieften. Williams hat die *Winterreise* häufig aufgeführt, und zwar sowohl vollständig als auch als Auswahl einzelner Lieder. Er sang das Werk in öffentlichen Konzertsälen und in Privathäusern, Schulen, Konservatorien oder Universitäten, vor traditionellem Konzertpublikum ebenso wie in entspannterem Rahmen, in Großstädten wie London ebenso wie im ländlichen Raum, live und im Tonstudio, mit integrierten theatralen Elementen und mit integrierter verbaler Kommunikation mit dem Publikum, und er interpretierte die Lieder sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch (unter Verwendung einer neu in Auftrag gegebenen Übersetzung von Jeremy Sams).[12] Seine umfassende, vielschichtige Auseinandersetzung mit den Liedern bietet durchaus eine solide Grundlage für ein neues theoretisches Verständnis dieses Werks. Da Williams nicht nur Sänger, sondern auch Komponist ist, ist ihm bewusst, wie tief manchmal die Kluft zwischen den kreativen Absichten der Komponist*innen und jenen der Interpret*innen sein kann. Am wichtigsten war es ihm »zu untersuchen, warum wir [Musik] […] auf bestimmte Weise aufführen.«[13] Aufführungsweisen sind für Williams aufs Engste mit etablierten Denkmustern verknüpft. Was anfangs nach kaum mehr als gemeinsamen Gewohnheiten aussieht, kann sich allmählich verfestigen und zu einer Reihe von (mitunter unausgesprochenen) Vorschriften verschmelzen.

Williams' Konfrontation mit der historischen Evidenz, die belegt, dass die *Winterreise* nach Schuberts Tod jahrzehntelang kaum jemals als Zyklus aufgeführt wurde, gaben ihm gewissermaßen »jede Erlaubnis«[14] für einen freieren Umgang mit dem Werk, einschließlich freierer künstlerischer Entscheidungen, für die er bereits zuvor empfänglich war. Williams, der einer der wenigen Baritone ist, die auch Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und -leben* op. 42 aufgeführt haben, ist sich der oft willkürlichen musikalischen und gesellschaftlichen Konventionen bewusst, die unsere Beurteilung künstlerischer Leistungen beeinflussen können. Gewohnheiten und Erwartungen sind jedoch im Wandel begriffen – sie können sich theoretisch, und auch praktisch, ändern –, was wiederum erfordert,

12 Vgl. Roderick Williams und Christopher Glynn, *Winter Journey*, Signum Classics SIGCD 531, erschienen am 4. Mai 2018.

13 »[…] examining why we […] perform in certain ways« (Williams 2020, vgl. Anm. 8).

14 »every permission« (ebd.).

dass auch ein musiktheoretisches Verständnis solchen Wandel berücksichtigt, und dabei weniger die Details des Produkts als ein Mitvollziehen des Prozesses im Auge hat.

Obwohl die Anzahl musiktheoretischer Untersuchungen zur *Winterreise* beeindruckend ist, wird in keiner Publikation die Möglichkeit einer Umordnung, die sich aus der Aufführung einer Auswahl der Lieder ergibt, erwogen. Bereits die Abweichung von den Originaltonarten unter Beibehaltung der Liedreihenfolge reicht aus, um das Fundament vieler theoretischer Darstellungen zu erschüttern. Für Peter Jost, der vielfach über das Liedrepertoire publiziert hat, sind

> echte Zyklen […] durch [ihre] ausgeklügelte Tonartensymbolik […] fest miteinander verkettet. […] Im Gegensatz zu den durch gemeinsame Dichter oder Dichtungen verbundenen Gruppen (etwa den *Wilhelm-Meister*-Liedern D 877, 1826) handelt es sich [bei *Die schöne Müllerin* und *Winterreise*] um echte Zyklen, die zwar nicht durch gemeinsame musikalische Motive, wohl aber durch ihren »Ton« (ausgeklügelte Tonartensymbolik) fest miteinander verkettet sind.[15]

Tonarten sind auch für Walther Dürr[16] und andere Autor*innen ein wichtiges Element der Deutung. Diese Haltung lässt freilich die Prioritäten von Ausführenden außer Acht, da Lieder oft in Transpositionen veröffentlicht und aufgeführt wurden, was neue tonale Beziehungen zutage fördert. Innerhalb musiktheoretischer Forschung ruft Transposition im Allgemeinen Skepsis hervor, die gelegentlich in einer wenig attraktiven (und nicht genderneutralen) Sprache zum Ausdruck kommt. Zum Beispiel kritisiert Matthias Hausmann Schuberts Verleger Tobias Haslinger dafür, die Tonartenfolge des Komponisten ruiniert zu haben.[17] Er argumentiert, dass Schubert in der *Winterreise* eine sorgfältige Tonartenfolge konstruiert habe (»eine unglaublich gut durchdachte Tonartenfolge«),[18] die Haslinger jedoch änderte, indem er Nr. 22 »Mut« von a-Moll nach g-Moll transponierte und Nr. 24 »Der Leiermann« von h-Moll nach a-Moll, was die Tonartenfolge von *F–a–A–h* zu *F–g–A–a* abwandelte. Dies resultiert in der Schlusstonart a-Moll, die Hausmann als »weiblich« und »sehr weich« einstuft.[19]

Wenig überraschend singen Sänger*innen trotzdem weiterhin in Tonarten, die ihrer Stimme entsprechen. Richard Kramer untersucht diese Frage etwas vorsichtiger und schreibt: »Is something lost in the transposition? Unquestionably.«[20] Es ist jedoch unklar, *was* verloren geht, abgesehen von einem musiktheoretischen Ideal, einer Fixierung oder Ordnung im Gegenstand der Analyse. Das Bewahren der Tonarten des Zyklus wird fast zu einer Frage der Moral, also nicht als Option begriffen, die den Interpret*innen zur Verfügung steht. Kramer behauptet, die Tonartenfolge sei »of the essence and has to do with this ineffable moment at which poem and music are fused in the composer's mind.«[21] Dies mag für Schuberts Konzeption zutreffen, gilt aber deutlich weniger für die unzähligen Zuhörer*innen, die auf die *Winterreise* in Transpositionen positiv reagiert haben.

15 Jost 2016, II.4b.

16 Dürr 2004, 136–139.

17 Hausmann 1998, 15.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Kramer 1994, 3.

21 Ebd.

Über das Problem von Tonartenfolgen hinausgehend, haben viele Wissenschaftler*innen wiederholt versucht, eine kohärente zyklische Form oder einen narrativen Spannungsbogen für die *Winterreise* zu artikulieren, und dabei nur ungern die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass letztlich keinerlei Form oder narrativer Bogen existieren könnte, der nicht vorübergehend, also zeitlich begrenzt, oder anderweitig bedingt ist. Dürr nimmt die Lieder in einer Aufführung als Gruppe wahr, nicht einzeln.[22] Kramer ist der Ansicht, dass allein die Frage, auf welche Weise die *Winterreise* ein Zyklus ist, »might seem heretical in the presence of what is gravely taken as the ultimate song cycle.«[23] Gerade das Ephemere der Zyklizität der *Winterreise* motiviert Rationalisierungsbestrebungen: Autor*innen verwenden Metaphern wie Kreise, Spiralen, Zyklen ohne Zentren, Fortspinnung.[24] Lauri Suurpää argumentiert, der poetische Zyklus habe »a kind of plot, albeit a vague one«;[25] aber das Narrativ, das er nachzeichnet, verdankt viel seiner eigenen Wahrnehmung. Charles Fisk ist transparenter in Bezug auf seine Rolle als Zuhörer und argumentiert, »[t]he cycle lacks patently unifying devices […]; a clearly unified tonal plan of some kind and clearly recognizable returns of material from earlier songs in later ones […].«[26] Seine Beschreibung des Werks enthält Wörter wie »aimless«, »futile« und »almost random«.[27]

Wie ausgeprägt sind die vereinheitlichenden musikalischen Gesten, die in der Literatur besprochen werden? Susan Youens' *Retracing a Winter's Journey* präsentiert eine detaillierte kontextbezogene Interpretation sowie einen Bericht über die fragmentierte Kompositions- und Publikationsgeschichte.[28] Für sie wird der Zyklus durch Non-legato-Gesten mit wiederholten Tönen oder Akkorden vereinheitlicht.[29] Solche Gesten finden sich jedoch sicherlich in vielen Liedern, nicht nur bei Schubert. Dürr und Michael Kube argumentieren für einen motivischen Zusammenhang der Lieder und schlagen dabei Merkmale wie zum Beispiel die absteigende und steigende kleine Sekunde oder Bewegungsmotive vor.[30] Auch hierbei handelt es sich wiederum um Merkmale, die in der Liedliteratur insgesamt weit verbreitet sind. Fisk spricht von »more pervasive subtle references that produce deep resonances between ostensibly unrelated passages«,[31] was darauf hindeutet, dass die Identifizierung dieser Verbindungen von der Beobachtung der Hörer*innen abhängt. Schmalfeldt beschreibt eloquent, wie Form als Prozess verstanden werden kann, berücksichtigt jedoch keine mehrteiligen Formen. Sie zitiert dabei Mark Evan Bonds' Aussage »[F]orm is the manner in which a work's content is made intelligible to its audience. Conventional patterns, by providing listeners with points of reference and predictability, facilitate the presentation of a content that necessarily varies from work to work.«[32] Wäh-

22 Dürr 2004, 133.

23 Kramer 1994, 151.

24 Vgl. z. B. Dürr 1984, 269–278, Feil 1996, 101, Kramer 1994, 151–187 und Fisk 2001, 6.

25 Suurpää 2014, 7.

26 Fisk 2001, 3 f.

27 Ebd.

28 Youens 1991.

29 Ebd., 83–92.

30 Dürr/Kube 2016, Kap. »Würdigung«, I.5. Vgl. auch Dürr 2004.

31 Fisk 2001, 12.

32 Bonds 1991, 5, zit. in Schmalfeldt 2011, 5 f.

rend des Jahrhunderts nach der Komposition der *Winterreise* nahmen Zuhörer*innen die Lieder der *Winterreise* jedoch gerade nicht auf fixierte und antizipative Weise wahr. Was sie als »konventionelle Muster« wahrnahmen, unterschied sich stark von heutigen Erwartungen.

Während die einflussreichen James Hepokoski und Warren Darcy für »Form im Dialog mit historisch bedingten Kompositionsoptionen« argumentieren, »auf die Komponisten des 19. Jahrhunderts reagierten«,[33] berücksichtigt ihre Theorie das tatsächliche musikalische Leben des 19. Jahrhunderts nicht; sie schafft vielmehr ein Scheinbild eines solchen musikalischen Lebens, das von Rezeptions- und Analysepraktiken des 20. Jahrhunderts durchdrungen ist. Insgesamt wurde der Aufführungsgeschichte in Musiktheorie und Musikwissenschaft oft eine sehr untergeordnete Rolle eingeräumt. Im Artikel »Zyklus« in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* wird ausgeführt, dass der zyklische Charakter eines mehrteiligen Werks nur eine Frage der Absicht von Komponist*innen (und, auf einer anderen Ebene, eine Frage der literarischen Vorlage) sei.[34] Der poetische Zyklus wird in praktisch jeder Diskussion über Schuberts Müller-Lieder erwähnt. Aber der Rückgriff auf Wilhelm Müller für die Rechtfertigung des zyklischen Gedankens lässt den performativen Aspekt ebenfalls unberücksichtigt: Lange Gedichtsammlungen waren dazu bestimmt, den Leser*innen das Kennenlernen einzelner Teile und die Auswahl persönlicher Lieblingsstücke zu ermöglichen, die je nach Stimmung ausgewählt werden konnten.

Unter den analytischen Untersuchungen der *Winterreise* ist Deborah Stein am kühnsten, wenn sie argumentiert, »[t]he cycle embodies a contradiction of linearity versus disruption«, er habe »some sort of trajectory«, jedoch kein abschließendes Ende sowie ein »disruptive tonal scheme« ohne »governing tonic« und »without any form of resolution«.[35] Unter Berufung auf das Konzept des Fragments zur Erläuterung dieser Beobachtung nähert sie sich der hier verfolgten These, dass die Lieder der *Winterreise* als Sammlung konzipiert wurden, aus der in der Aufführung eine Auswahl getroffen werden würde. Da sich Konzerte zu Schuberts Zeiten aus kleineren Musikstücken zusammensetzten, die in ständig veränderten Formaten zusammengestellt wurden, müssen er und seine Zeitgenoss*innen mehrsätzige Werke von vornherein unter Berücksichtigung dieser Praxis komponiert haben (William Weber hat solche gemischten Programme als ›patterned miscellany‹ beschrieben).[36] Tatsächlich ist Schubert die Option oder die Attraktivität des Zy-

33 »[…] ›form in dialogue with historically conditioned compositional options‹ […], ›common options or generic defaults‹ to which nineteenth-century composers reacted« (Schmalfeldt 2011, 16 mit Zitaten aus Hepokoski 2009, 70 f. und Hepokoski/Darcy 2006, 8).

34 »Zyklus (von griech. κυκλός, Kreis) heißt im allgemeinsten Sinne eine Gruppe von in sich geschlossenen Gebilden (Werken oder Sätzen), die formal und / oder inhaltlich so aufeinander bezogen sind, daß sich eine übergeordnete Einheit ergibt und daß Form und Inhalt des einzelnen Teils und Form und Inhalt des Zyklus einander wechselseitig erhellen (den Begriff der *zyklischen Form*, verstanden als geistige Einheit einer mehrsätzigen Komposition, haben offenbar Karl Reinhard Köstlin 1857 und Arrey von Dommer 1865 in die Musikästhetik eingeführt) […]. In Vokalwerken kommt die Frage hinzu, ob die komponierten Texte einen Zyklus bilden (Wilh. Müllers *Die schöne Müllerin* oder *Winterreise*) und ob der Komponist diese poetische zyklische Form durch eine musikalische verstärkt oder überlagert hat.« (Finscher 2016, Kap. I)

35 Stein 2016, 356.

36 Vgl. Weber 2008, 40–81 für eine Darstellung gängiger Muster in gemischten Konzertprogrammen des frühen 19. Jahrhunderts.

klus als einer Ganzheit in der Aufführung wohl nie in den Sinn gekommen, genauso wenig wie Gedichtsammlungen von Anfang bis Ende gelesen, Rezeptbücher von vorne bis hinten durchprobiert oder Farben einer Farbpalette systematisch nacheinander verwendet würden; all dies wäre sicherlich machbar, aber zu welchem Zweck? Die *Winterreise* und viele andere Zyklen können als ein Cluster von Einheiten aufgefasst werden, aus denen für jedes Konzert eine andere Auswahl getroffen werden konnte. Um eine Metapher aus der Naturwissenschaft anzuführen, kann jedes Lied als ein stabiles Molekül, als ein instabiles Ion, das mit anderen Ionen kombiniert werden kann, oder als Teil einer stabilen Molekülkette, d. h. einer größeren Sequenz von Liedern, betrachtet werden. Auch wenn ich an dieser Stelle nicht genauer darauf eingehen kann, so könnten auch Spotify-Playlisten der letzten Jahre, von einem ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, als Rekonstruktionen der ›patterned miscellany‹ des 19. Jahrhunderts gelten. Und trotz des wachsenden Interesses an der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts werden in der gängigen Literatur solche »gemischten Programme« kaum erwähnt.[37]

Da sich dieser Aufsatz in erster Linie mit dem Thema Aufführung befasst, muss die Diskussion Aufführungen der *Winterreise* ebenso umfassen wie das Gebiet künstlerischer Forschung. Es gibt heute über 400 Gesamtaufnahmen des gesamten Zyklus, von denen nahezu alle die Reihenfolge der 24 Lieder beibehalten. Es scheint, dass Musiker*innen, ebenso wie Analytiker*innen, die etablierte Identität des Werks in festgelegter Reihenfolge nur zögernd in Frage stellen. Die *Winterreise* hat, bemerkenswerterweise, auch zahlreiche kreative Reaktionen von Komponist*innen, bildenden Künstler*innen, Choreograf*innen und Schriftsteller*innen hervorgerufen. Aber abgesehen von der Aufnahme von David Wilson-Johnson und David Owen Norris (1984), die den Zyklus in der Reihenfolge Müllers präsentiert, und der von Julian Prégardien und Michael Gees, die Julius Stockhausens und Clara Schumanns Aufführung am 27. November 1862 zum Ausgangspunkt nimmt,[38] wird der Zyklus in Aufnahmen fast nie ›auseinandergenommen‹. Obwohl im Bereich der künstlerischen Forschung eingehende Untersuchungen zu historischen Konzertpraktiken zu erwarten wären, die möglicherweise Einsicht bezüglich diverser Programmzusammenstellungen geben könnten, finden sich selbst in Kathryn Whitneys aufschlussreichem Kapitel über Live-Aufführungen lediglich vereinzelte Hinweise, die von der Beschäftigung der Musikerin mit einem fixierten Werk ausgehen, das durch Wiederholung vertieft wird; die Möglichkeit der Neu-Zusammenstellung von Zyklen für Konzerte bleibt unerwähnt.[39]

John Rink führt eine vielversprechende Untersuchung, in der er sich einsetzt für eine

> fundamental reconceptualisation of musical structure, one that takes into account the creative role of performers in giving shape to music, or, to put it another way, in discerning structural potentialities within musical materials and then realising them as they see fit within the broader musical narrative of their performance.[40]

37 Vgl. etwa Brown 2008, Milsom 2011 und Peres da Costa 2012. Vgl. auch das Projekt *Transforming 19th-Century HIP*, Oxford University, https://www.music.ox.ac.uk/research/projects/c19hip.

38 Vgl. Günther 2016 und Prégardien/Gees 2015.

39 Vgl. Whitney 2015.

40 Rink 2015, 129.

Die fortlaufenden Forschungen von Daniel Leech-Wilkinson und Nicholas Cook sind in dieser Hinsicht ebenfalls wichtig. Rinks Beispiel eines Chopin-Préludes resultiert in einer Forderung, die ich in größerer Dimension befürworte, nämlich: »[A]nalysis of music need not and indeed should not be undertaken exclusively or even primarily with regard to its notational representation – i.e. the score – but on the basis of how music is enacted and effected over time.«[41] Rink konzentriert sich jedoch ausschließlich auf das einzelne Werk und nicht auf Verbindungen zwischen Stücken innerhalb einer Aufführung.

Mein eigener theoretischer Rahmen für die Annäherung an die *Winterreise* beruht auf Beobachtungen der Aufführungen des Werks im 19. Jahrhundert und zeigt, dass Lieder generell aufs Engste mit der Theorie des Fragments von Friedrich Schlegel verbunden sind, wie sie von der Literaturwissenschaftlerin Camelia Elias vorgelegt wurde. Sie argumentiert, dass Fragmente nicht in Bezug auf ein ganzes Werk definiert werden müssen, sondern eine eigenständige ontologische Integrität haben.[42] Elias vertritt ein Verständnis des Fragments als Funktion und nicht als Form, sie setzt also anstelle eines »Wo gehört es hin?« ein »Wie verhält es sich?«, was einen entscheidenden Impuls für einen neuen musiktheoretischen Ansatz darstellen könnte, der auch an Schlegels Idee einer Form im Werden anknüpfen könnte. Im 20. Jahrhundert wurde es jedoch zunehmend üblich, Fragmente zu Zyklen oder Sammlungen zusammenzusetzen, zu ordnen und zu fixieren. Um den Akt des Sammelns zu verstehen, beziehe ich mich auf Walter Benjamins *Passagen-Werk*, das selbst eine unvollendete Sammlung fragmentarischer Schriften darstellt. Für Benjamin fördert der Akt des Sammelns Homogenität und führt letztendlich zu einer Ossifikation:

> Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Diese ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen und steht unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit. Was soll diese »Vollständigkeit«(?) Sie ist ein großartiger Versuch, das völlig Irrationale seines bloßen Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues eigens geschaffenes historisches System, die Sammlung, zu überwinden. […] Es ist die tiefste Bezauberung des Sammlers, das Einzelne in einen Bannkreis einzuschließen, indem es, während ein letzter Schauer (der Schauer des Erworbenwerdens) darüber hinläuft, erstarrt.[43]

Benjamin erläutert ein weiteres Grundelement des hier entwickelten theoretischen Rahmens, nämlich den Gegensatz von ›Sammler‹ und ›Allegoriker‹, wie folgt:

> Vielleicht läßt sich das verborgenste Motiv des Sammelnden so umschreiben: er nimmt den Kampf gegen die Zerstreuung auf. Der große Sammler wird ganz ursprünglich von der Verworrenheit, von der Zerstreutheit angerührt, in dem die Dinge sich in der Welt vorfinden. Das gleiche Schauspiel ist es gewesen, das die Menschen des Barockzeitalters so sehr beschäftigt hat; insbesondere ist das Weltbild des Allegorikers ohne das leidenschaftliche Betroffensein durch dieses Schauspiel nicht zu erklären. Der Allegoriker bildet gleichsam zum Sammler den Gegenpol. Er hat es aufgegeben, die Dinge durch die Nachforschung nach dem aufzuhellen, was etwa ihnen verwandt und zu ihnen gehörig wäre. Er löst sie aus ihrem Zusammenhange und überläßt es von Anfang an seinem Tiefsinn, ihre Bedeutung aufzuhellen.[44]

41 Ebd., 130.

42 Elias 2005, 20.

43 Benjamin 1991, 271.

44 Ebd., 279.

Der Sammler legt Ordnung auf, während der Allegoriker unterschiedliche Objekte unabhängig erfassen kann. Schubert komponierte in einer Zeit, in der ein Konzert die Erfahrung des Allegorikers widerspiegelte und nicht die des Sammlers.

Roderick Williams und die *Winterreise*

Den im Folgenden diskutierten Antworten von Roderick Williams auf meine Fragen müssen einige Einschränkungen vorangestellt werden. So werden weder Fragen in Bezug auf Gender noch auf die englische Übersetzung von Müllers Gedichten eingehend behandelt, obwohl beide das Verständnis der *Winterreise* zweifellos bereichern würden. Auch Themen wie das Weglassen von Strophen in der Aufführung sowie die Praxis des Improvisierens, um kurze Sätze miteinander zu verbinden,[45] wurden nicht berücksichtigt, obwohl beide Aspekte neue narrative und musikalische Spannungsbögen generieren und damit neue musiktheoretische Herausforderungen darstellen würden. Darüber hinaus erlaubte der begrenzte Zeitrahmen keine detaillierte Untersuchung spezifischer Aufführungen und auch eine Untersuchung von Pianist*innen und deren Reaktionen auf die Möglichkeiten der Fragmentierung der *Winterreise* muss zukünftiger Forschung vorbehalten bleiben. Hier wird versucht, Williams' Einstellung zum Konzept des Zyklus aus Sicht des Praktikers darzustellen und die Bedeutung des Zyklus in Bezug auf zeitliche, durch Konzerterfahrung entstehende Strukturen deutlich zu machen. Es ergaben sich im Gespräch zwei Hauptthemen: die Aufführung ausgewählter Lieder aus der *Winterreise* und die relative Popularität einzelner Lieder. Wie denkt ein praktizierende Musiker darüber?

Obwohl sowohl Williams als auch Bostridge vielfach den gesamten Zyklus aufgeführt haben, drückten beide ihre Offenheit für andere Aufführungsmöglichkeiten und -formate aus. Tatsächlich hat Williams' Begeisterung für andere Aufführungsmöglichkeiten während unseres Austauschs zugenommen, obwohl er die enorme Bedeutung des antizipierenden Zuhörens anerkannte, die heute generell die Rezeption von kanonischen Werken beeinflusst:

> I think people would feel threatened sometimes by the removal of behaviours which they find comforting, which are reinforced through repetition. There is a comfort in knowing how something is going to go. It does take responsibility off you in terms of active listening.[46]

Die heutige Erwartung einer ›vollständigen‹ *Winterreise* ist so stark, dass Enttäuschungen dieser Erwartung möglicherweise nicht als ›interessant anders‹, sondern schlicht als ›falsch‹ empfunden werden können. Hierzu bemerkt Williams: »[I]t would take me personally a long time to get used to putting ›Rast‹ at number six… but that's not to say that I couldn't do it for whatever reason.«[47] Die Stimmungen der Lieder könnten analysiert werden, um eine Neuordnung oder einen Tausch plausibel zu machen, so Williams, zum Beispiel könnte ein ›aufregendes‹ oder ›ruhiges‹ Lied mit einem anderen vertauscht werden. In bestimmten Aufführungskontexten führte die Anordnung von Liedern unter dem

45 Vgl. Goertzen 2011.

46 Williams 2020 (vgl. Anm. 8).

47 Ebd.

Gesichtspunkt der Stimmung bzw. der ›Bewegungsenergie‹ zur Integration hierauf reagierender loser choreographischer Elemente:

> I would come in and I would wander around […] in such songs that you would describe as walking songs, I would walk in very, very slow circles. Such songs you might describe as more sedentary; I might stop and sing them… I happened to notice there was a small area on the piano stool behind [pianist Chris Glynn's] back that I could perch on. And I went and sat on it, back-to-back with him as he was playing the opening. And I could feel his back as he played, and he could feel me breathe… It was just one of those magical moments.[48]

Während ein musiktheoretischer Ansatz solche improvisierten Choreografien nicht notwendigerweise berücksichtigen muss, deuten Erfahrungsberichte wie dieser auf den Wert von *liveness* innerhalb des Aufführungsgeschehens hin. Die *Winterreise* ist lang – wird der Komposition nicht durch diejenigen Aufführungen am besten gedient, die ein Element der Spontaneität zulassen? Und sollte die Musiktheorie diese nicht berücksichtigen?

> If [audiences] thought they were just going to come and sit through *Winterreise* for an hour and ten [minutes], or whatever it is, and then be excused at the end… we're no good, are we? I thought… I wouldn't let them off the hook. I wanted to keep the pressure on them.[49]

Williams ging in diesem Zusammenhang näher auf ein Fundraising-Konzert ein, das er für das Wohltätigkeitsprojekt *Streetwise Opera* vor einem Publikum von rund 30 Zuhörer*innen gab. Er erinnerte sich, dass er abwechselnd auf Deutsch und Englisch sprach und sang: »And then I did little groups [of songs], two or three here and there. And then they went for dinner and they came back again. And I sang a bit more and we had a very interesting chat.«[50]

Solche Erfahrungen erinnern zweifellos an die Salonlandschaft, mit der dieses Repertoire von Anbeginn verbunden war. Darüber hinaus war Williams erfrischend ehrlich in Bezug auf die Art des Zuhörens, das »focusing in and out« seiner Zuhörer: »I think there is a real illusion around concentrated listening. I'm not actually sure how capable people are [of it] or indeed how desirable it is.«[51]

Williams war jedoch auch der Ansicht, dass die Präsentation einer Auswahl von Liedern beim Publikum zu einer Hierarchie von »Gewinnern und Verlierern« führen würde, worauf unten näher eingegangen wird. Bostridge hat zum Beispiel oft die zwölf Lieder gesungen, die Schubert zuerst komponierte, wobei »Einsamkeit« den Schluss bildete. In der Tat erwägt Bostridge den Gedanken einer fragmentierten *Winterreise* fast auf humorvolle Art, ohne sich aber jemals dazu zu verpflichten. Er zitiert in diesem Zusammenhang unter anderem David Shields *Reality Hunger*: »Mich interessiert die Collage nicht als Refugium der kompositorisch Minderbemittelten. Sie interessiert mich ehrlich gesagt als evolutionäre Entwicklung über das Erzählen hinaus.«[52]

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Shields 2011, 121, zit. in Bostridge 2015, 39.

> Die *Winterreise* ist ein langes Werk, das ohne Pause durchmusiziert wird. […] Es gibt verschiedene Möglichkeiten, während des Konzerts Unterbrechungen einzubauen. Die Lieder können zu Gruppen zusammengefasst werden. Der gleiche musikalische Stoff kann verschieden strukturiert zur Aufführung kommen.
>
> Die meisten Liederabende sind aus kleineren musikalischen Einheiten aufgebaut […].[53]

Während Bostridge einerseits eine ununterbrochene Aufführung der *Winterreise* bevorzugt und mittlerweile sogar eine Wassertrinkpause vor »Die Post« ausschließt,[54] ist er sich dessen bewusst, dass vollständige Aufführungen des Zyklus erst »im fortschreitenden 19. Jahrhundert« einsetzten und es »in diesem Sinne keine ›authentische‹ Aufführungstradition« für dieses Werk gibt.[55]

Um auf das Thema ›Gewinner und Verlierer‹ zurückzukommen, wenden wir uns Williams' Einschätzung der relativen Beliebtheit verschiedener Lieder des Zyklus zu. In meiner Studie zur Aufführungsgeschichte der *Winterreise* wurden Konzertprogramme von 1853 bis 1913 ausgewertet, wobei drei Wiener Konzertsäle (›Streicher-Saal‹, Ehrbar-Saal und Bösendorfer-Saal) berücksichtigt wurden. Diese Daten wurden mit Zeitungsberichten abgeglichen.[56] Das mit Abstand beliebteste Lied der *Winterreise* im betrachteten Zeitraum war »Der Wegweiser« (das Stein als Höhepunkt und Ziel des Zyklus empfindet),[57] gefolgt von »Erstarrung«, »Der Lindenbaum« und »Die Post«. Innerhalb der untersuchten Zeitspanne konnten keine Aufführungen von »Rast«, »Der greise Kopf« und »Der stürmische Morgen« identifiziert werden.

Obwohl die Auswahl von Lieblingsliedern für manche genauso inakzeptabel sein mag wie die Entscheidung für ein Lieblingskind, räumte Williams ein, dass ihm allein bei der Erwähnung der *Winterreise* sofort »drei oder vier« Lieder in den Sinn kämen. Dies wirft die unangenehme Frage auf: ›Ist der Rest der Lieder Dekoration?‹ Wie Bostridge räumt auch Williams ein, dass Abwechslung unerlässlich ist, nicht zuletzt um die trüberen Lieder zu rechtfertigen, deren Einbeziehung in die Gesamtstruktur Schubert beabsichtigte, so Williams. Für Bostridge ergeben »[e]inige Lieder aus Liederzyklen […] nur innerhalb der Gesamtstruktur, ihrer Rhythmen und emotionalen Schilderung einen Sinn«,[58] und er nennt als Beispiel »Der stürmische Morgen«. Historisch gesehen war »Gute Nacht« als ausgekoppeltes Lied unabhängig vom Zyklus nicht besonders beliebt, und Bostridge führt aus, dass er früher Scheu vor diesem Lied gehabt habe, weil es »länger als jedes andere Lied der *Winterreise*« sei, ein moderates Tempo habe, »repetitiv und vielleicht ein wenig gesichtslos« sei.[59] Während Bostridge argumentiert, dass man sich dieser ›Merkmallosigkeit‹ nicht widersetzen solle, scheint es musikalisch kaum empfehlenswert zu sein, mit einem solchen Lied einen langen Abend zu beginnen.

Nach unserem Gespräch führte Williams am 10. Oktober 2020 mit der Mezzosopranistin Kitty Whately das folgende Programm im Konzertsaal von Snape Maltings auf:

53 Bostridge 2015, 250.

54 Ebd., 253 f.

55 Ebd., 253.

56 Vgl. Loges 2021.

57 Vgl. Stein 2016, 355.

58 Bostridge 2015, 312.

59 Ebd., 24.

Auswahl aus der *Winterreise* mit Einfügungen

- »Gute Nacht«
- Erich Wolfgang Korngold, »Blow, blow thou winter wind«, *4 Lieder nach Shakespeare* op. 31/3
- »Die Wetterfahne«
- »Gefror'ne Tränen «
- »Der Lindenbaum«
- Gustav Mahler, »Ich atmet' einen linden Duft«, *Rückert-Lieder*, Nr. 2
- »Auf dem Flusse«
- »Rückblick«
- Robert Schumann, »Schöne Wiege meiner Leiden« (Heine) op. 24/5
- »Die Post«
- »Der greise Kopf«
- »Die Krähe«
- Robert Schumann, »Muttertraum« (Andersen) op. 40/2
- »Der stürmische Morgen«
- »Täuschung«
- Clara Schumann, »Die Lorelei« (Heine)
- »Der Wegweiser«
- »Das Wirtshaus«
- Ivor Gurney, »Sleep« (Fletcher), *Five Elizabethan Songs*, Nr. 4
- »Der Leiermann«

Dieses Programm enthält nicht nur eine zusätzliche Interpretin und verwirft damit die etablierte Idee eines individuellen lyrischen Ichs in der *Winterreise*, sondern umfasst auch ein anderes Repertoire, einschließlich eines Liedes von Clara Schumann (Musik von Komponistinnen ist nach wie vor auf schmerzvolle Weise im Kernrepertoire unterrepräsentiert) und zweier Lieder auf Englisch. Die Unvorhersehbarkeit des Ablaufs fördert das aktive, engagierte Zuhören. Williams erklärte später zusammenfassend, dass das Konzert »worked an absolute treat, not least because of some wonderfully serendipitous key relationships which we hadn't discussed but which seemed totally natural in the show«[60] – eine Aussage, die darauf hindeutet, dass mehr darüber in Erfahrung gebracht werden sollte, auf welch flüchtige Weise Tonartenbeziehungen plausibel erscheinen können.

Man könnte noch einen Schritt weitergehen und die musiktheoretischen Implikationen des folgenden sorgfältig konzipierten Programms erwägen, das Williams präsentiert hat (nur die ersten zwölf Stücke dieses langen Programms sind hier aufgeführt, sie sind jedoch repräsentativ für den allgemeinen Ansatz):

60 Williams 2020 (vgl. Anm. 8).

An English *Winterreise*

1. »Gute Nacht« – *Good Night*
2. Ralph Vaughan Williams, »The Vagabond«(Stevenson), *Songs of Travel*, Nr. 1
3. Michael Head, »Tewkesbury Road« (Masefield)
4. »Die Wetterfahne« – *The Weather-Vane*
5. Frank Bridge / Roger Quilter, »Blow, blow, thou winter wind« (Shakespeare)
6. Ian Venables, »The Wind« (Gurney) op. 39/3
7. »Gefror'ne Tränen« – *Frozen Tears*
8. Roger Quilter, »Weep you no more, sad fountain« (anon.) op. 12/1
9. »Erstarrung« – *Numbness*
10. Gerald Finzi, »At Middle-field Gate in February« (Hardy) op. 19b/2
11. »Der Lindenbaum« – *The Linden Tree*
12. Ralph Vaughan Williams, »Linden Lea« (Barnes)

Dieses Programm fördert neue Affinitäten zutage, nicht zuletzt durch den alternierenden Gebrauch von Liedern in deutscher und englischer Sprache, was an die reiche Tradition englischer Komponisten erinnert, die in Deutschland studierten, sowie an das gemeinsame literarische Erbe beider Länder. Welcher Ansatz könnte den musiktheoretischen Implikationen dieses Programms gerecht werden?

Ausblick: Sind wir »cheap Elvises«?

In diesem Aufsatz wurden keine detaillierten Strategien für neue Aufführungskonzepte bezüglich der *Winterreise* vorgeschlagen. Denkbar wären Aufführungen der *Winterreise* in Gruppen von Liedern in verschiedenen Tonarten und Sprachen, mit ausgelassenen Strophen, mit einer zusätzlichen Deklamation von Texten oder Verbindungsimprovisationen, mit Tanzelementen aufgeführt, mit visuellen Elementen und vielem mehr. Dabei habe ich mich für die Akzeptanz einer gleichsam ›explodierenden‹ Auffassung dieses Werks ausgesprochen, da andernfalls Realisierungen der *Winterreise* als Aufführung kaum von Tonaufnahmen oder Partitur zu unterscheiden wären und die Ausführenden auf das reduziert würden, was Williams als »cheap Elvises« oder »cover bands« bezeichnete.[61] Sowohl künstlerische Praxis als auch Theorie müssen mehr als nur geringfügige Abweichungen von bestehenden Modellen zulassen, wenn kanonische Werke wie die *Winterreise* weiterhin gedeihen und lebendig erhalten werden sollen; dies schließt die psychologische Herausforderung ein, die Verantwortung für ein kanonisches Werk in der Aufführung zu übernehmen.

Verbunden damit ist die Aufgabe, die strukturelle Vielfalt solcher Aufführungsformate auch in musiktheoretischen Auseinandersetzungen zu erfassen. Die Anerkennung der historischen Realität mehrteiliger Sammlungen wie der *Winterreise* würde das Konzept einer Theorie begünstigen, die ebenso flexibel und temporär ist wie die Aufführung

61 Ebd.

selbst; die Kreativität fördert, anstatt sie einzuschränken; die nicht versucht, eine Antwort auf mutmaßliche und unergründbare Absichten des Komponisten zu geben, und nicht einmal auf Erwartungen zu reagieren, die historische Praktiken aus Schuberts Zeit vorgeben, sondern den performativen Bedürfnissen heutiger Aufführungskontexte gerecht wird. Bostridge spricht sich überzeugend für die Mission von Musiker*innen aus, ein kontinuierliches ›Fremdmachen‹ der *Winterreise* anzustreben.[62] Je festgefahrener die Aufführungskonventionen und -gebräuche und die musiktheoretischen Traditionen sind, desto weniger ›Fremdheit‹ kann eine Aufführung riskieren. Williams drückte in unserem Gespräch immer stärker die Überzeugung aus, dass Künstler*innen letztlich die Verantwortung für die Aufführungen tragen müssten:

> It [is] up to you to make something that makes sense, and to communicate its sense […] on the stage; it is up to the audience to go with you on this journey and not mind if you say, actually, you know what, we're only going to do sixteen songs… It's still going to be fine. You know, no one's life is going to end and it'll still be a good story.[63]

Das Experimentieren mit neuen praktischen und theoretischen Ansätzen würde dazu beitragen, Beziehungen zwischen Musiktheoretiker*innen und Interpret*innen aufzubauen, die für beide Seiten vorteilhaft wären. Die Erkenntnisse historischer Forschung müssten dabei nicht unter den Teppich gekehrt werden, sondern könnten als ein Zeichen künstlerischer Kompetenz respektvoll anerkannt werden. Williams stellte sich ein ›sachkundiges‹ Publikum vor, das entgegnen könnte: »This is a great cycle. Why do you have to do this?«[64] Wir müssen die *Winterreise* nicht revolutionieren, aber es gibt auch keinen Grund, sie für immer unverändert zu konservieren, und es gibt starke Gründe, die musiktheoretischen Grundlagen der heutigen Aufführungspraxis zu überdenken.

Der Schlüssel zu einer Öffnung der *Winterreise* ist Kommunikation. Ebenso wie Wissenschaftler*innen ihre theoretischen Fundamente und Methoden darlegen, erläutert Williams dem Publikum seine Absichten immer vor Beginn der Aufführung. Zum Beispiel erfordert das Singen der Lieder in englischer Sprache den Hinweis, dass sein englischsprachiges Publikum die Lieder tatsächlich verstehen wird. Ebenso bereitet er das Publikum auf visuelle Elemente vor, die er etwa in Form von semi-choreografischen Elementen ergänzt, ohne dabei das Publikum zu überfordern. Mit anderen Worten, er konfiguriert seine ästhetischen Parameter, was die Angst vor dem Unbekannten durch eine Antizipation des Neuen ersetzt. Williams' Konzept der Live-Aufführung ist nicht reproduktiv, sondern responsiv: »I can see in people's eyes when they stop listening«,[65] sagt er und betrachtet dies als den traurigsten Moment in einem Konzert. Kann die Theorie diese Art der Kommunikation berücksichtigen? Sofern Musik nicht in vorhersehbarer Weise gespielt wird, d. h. als Abbild einer Tonaufnahme, kann eine verbale Erklärung erforderlich sein, »to offset those people who had thought they were coming just to sit passively«,[66] wie Williams es ausdrückt. Mein Ziel ist es nicht, mich für eine historisch informierte Aufführungspraxis im hergebrachten Sinn einzusetzen. Ich schließe mich vielmehr

62 Vgl. Bostridge 2015, 40–49.

63 Williams 2020 (vgl. Anm. 8).

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Ebd.

Williams an, der argumentiert: »There [are a] lot of things we can learn about historical performance […] but I'm living today and I've got to present it to my audience today in my way.«[67]

Richard Taruskin stach seit den 1980er Jahren am festesten in den Ballon der historischen Aufführungspraxis und enthüllte hinter dieser ein System, das sich illusorischer Rechtfertigungen bediente, um heutige ästhetische Entscheidungen zu legitimieren.[68] Es lohnt sich jedoch zweifellos, Erkenntnisse über historische Aufführungsformen zu nutzen, um neue Ansätze in der Gegenwart zu entwickeln und Begeisterung zu entfachen. Letztendlich sollte die leidenschaftliche Fürsprache für das Repertoire, das wir lieben, nicht zu einer Fessel werden, die der Musik allmählich die Luft abschnürt und sie damit zum Schweigen bringt.

Aus dem Englischen von Katharina Uhde

Literatur

Bonds, Mark Evan (1991), *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

Benjamin, Walter (1991), *Das Passagen-Werk* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hg. von Rolf Tiedemann), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Borchard, Beatrix (2020), »The Concert Hall as a Gender-Neutral Space. The Case of Amalie Joachim, née Schneeweiss«, in: *German Song Onstage. Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries,* hg. von Natasha Loges und Laura Tunbridge, Bloomington: Indiana University Press, 132–153.

Bostridge, Ian (2015), *Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz*, München: Beck.

Brown, Clive (2008), *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900* [1999], New York: Oxford University Press.

Deutsch, Otto Erich (Hg.) (1983), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Dürr, Walther (1984), *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven: Noetzel.

Dürr, Walther (2004), »Franz Schubert: *Winterreise*. Gedanken zur Struktur des Zyklus«, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter, 131–155.

Dürr, Walther / Michael Kube (2016), »Schubert, Franz (Wien)« [2006], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13688

Elias, Camelia (2005), *The Fragment. Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Bern: Lang.

Feil, Arnold (1996), *Franz Schubert.* Die schöne Müllerin*,* Winterreise [1975], 2. Auflage, Stuttgart: Reclam.

67 Ebd.

68 Vgl. Taruskin 1995.

Finscher, Ludwig (2016), »Zyklus« [1998], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13096

Fisk, Charles (2001), *Returning Cycles. Context for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*, Berkeley: University of California Press.

Goertzen, Valerie Woodring (2011), »Clara Wieck Schumann's Improvisations and Her ›Mosaics‹ of Small Forms«, in: *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, hg. von Rudolf Rasch, Turnhout: Brepols, 153–162.

Günther, Martin (2016), »Wanderer-Fantasien. *Winterreise* und Musikkultur«, in: Julian Prégardien, Michael Gees, *Franz Schubert, Winterreise. Ein Cyclus von Liedern nach Wilhelm Müller*, P. Rhei, CD-Booklet, 4–17.

Hausmann, Matthias (1998), »›Sag an, Wer lehrt dich Lieder…?‹ Probleme der Aufführungspraxis in Schuberts Liedern aus Sängersicht«, *Schubert durch die Brille* 21, 9–18.

Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.

Hepokoski, James (2009), »Sonata Theory and Dialogic Form«, in: William E. Caplin / James Hepokoski / James Webster, *Musical Form, Forms & Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 71–89.

Jost, Peter (2016), »Lied« [1996/2015], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12371

Klorman, Edward (2018), »Performers as Creative Agents; or, Musicians Just Want To Have Fun«, *Music Theory Online* 24/3. https://doi.org/10.30535/mto.24.3.10

Kramer, Richard (1994), *Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of Song*, Chicago: The University of Chicago Press.

Loges, Natasha (2021), »Detours on a Winter's Journey. Schubert's *Winterreise* D. 911 in Nineteenth-Century Concerts«, *Journal of the American Musicological Society* 74/1, 1–42. https://doi.org/10.1525/jams.2021.74.1.1

Milsom, David (2011), *Classical and Romantic Music,* Farnham: Ashgate.

Peres Da Costa, Neal (2012), *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing,* New York: Oxford University Press.

Prégardien, Julian / Michael Gees (2015), »Winterreise +«, Presseinformation, Orfeo Artist Management.

Rink, John (2015), »The (F)utility of Performance Analysis«, in: *Artistic Practice as Research in Music*, hg. von Mine Doğantan Dack, Burlington: Ashgate, 127–147.

Schmalfeldt, Janet (2011), *In the Process of Becoming. Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, New York: Oxford University Press.

Shields, David (2011), *Reality Hunger. Ein Manifest*, übers. von Andreas Wirthensohn, München: Beck.

Stein, Deborah (2016), »The End of the Road in Schubert's *Winterreise*. The Contradiction of Coherence and Fragmentation«, in: *Rethinking Schubert*, hg. von Lorraine Byrne Bodley und Julian Horton, New York: Oxford University Press, 355–382. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190200107.003.0018

Suurpää, Lauri (2014), *Death in* Winterreise. *Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*, Bloomington: Indiana University Press.

Taruskin, Richard (1995), *Text and Act. Essays on Music and Performance,* New York: Oxford University Press.

Weber, William (2008), *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York: Cambridge University Press.

Whitney, Kathryn (2015), »Following Performance Across the Research Frontier«, in: *Artistic Practice as Research in Music*, hg. von Mine Doğantan Dack, Burlington: Ashgate, 107–125.

Youens, Susan (1991), *Retracing a Winter's Journey. Schubert's* Winterreise, Ithaca: Cornell University Press.

© 2021 Natasha Loges (natasha.loges@rcm.ac.uk)

Royal College of Music

Loges, Natasha (2021), »Epistemologische Zyklen durchbrechen. Geschichte, Theorie und Aufführung in Schuberts *Winterreise*« ["Breaking Epistemological Cycles: History, Theory, and Performance in 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*, 309–326. https://doi.org/10.31751/1130

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: 16/02/2021

angenommen / accepted: 16/06/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 07/11/2021

»Von einem Mann gesungen ist sie so etwas vollkommen anderes«

Schuberts *Winterreise* in der Deutung von Sängerinnen

Thomas Seedorf, Marc Bangert

Schubert *Winterreise* war bis in die 1980er Jahre hinein eine Domäne tiefer Männerstimmen. Nach vereinzelten Vorläufern wie Peter Anders oder Peter Pears wurde der Zyklus erst seit Mitte der 1980er Jahre häufiger von Tenören gesungen und aufgenommen. Parallel zur wachsenden Präsenz von Tenören vollzog sich ein weiterer Paradigmenwechsel, indem zunehmend auch Sängerinnen wie Christa Ludwig oder Brigitte Fassbaender die *Winterreise* interpretierten. Sie konnten sich einerseits auf das Vorbild großer Liedsängerinnen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Elena Gerhardt und vor allem Lotte Lehmann berufen und andererseits darauf verweisen, dass es in der *Winterreise* um grundlegende, nicht geschlechtsgebundene menschliche Erfahrungen geht. Von Männern gesungen bewegt sich die Singstimme in der *Winterreise* über weite Strecken in einem Tonraum unterhalb der Oberstimme des Klavierparts. Frauenstimmen hingegen singen in der notierten Oktavlage und damit entweder auf einer Ebene mit oder oberhalb der Klavierstimme, d. h. die Klangrelation zwischen Stimme und Klavier ist eine andere als in Interpretationen von Männerstimmen. An einigen Stellen entstehen durch nach unten oktavierte Ausführung der männlichen Gesangsstimme irreguläre Quartsextakkorde, die zwar aufgrund von wahrnehmungspsychologischen Phänomenen nicht als solche gehört werden, aber dennoch eine Ambiguität von Notation und Klang erzeugen. Diese Ambiguität entfällt bei der Ausführung in der notierten Oktavlage, die zugleich andere Beziehungen zwischen Stimm- und Klavierklang hervortreten lässt.

Until the 1980s, Schubert's *Winterreise* was usually sung by low male voices. Despite sporadic precursors such as Peter Anders or Peter Pears, the cycle had not been sung and recorded frequently by tenors before the mid-1980s. Contemporaneous to tenors' growing interest, another paradigm change was initiated by female singers such as Christa Ludwig or Brigitte Fassbaender performing *Winterreise*. In doing so, they were able to rely, on the one hand, on the example of great female lieder singers of the first half of the twentieth century such as Elena Gerhardt and especially Lotte Lehmann; on the other, they were able to point out that *Winterreise* deals with basic human insights which are not gender-specific. Sung by male singers, the singing voice in *Winterreise* is predominantly positioned in a space below the upper voice of the piano part. Female voices, on the contrary, sing in the notated octave register, thus in the same register as the piano part or above it: the sound relation between voice and piano differs from performances by male voices. In some instances, an octave-transposed rendition of the male singing voice results in irregular 6/4-chords. Although the irregularity of these chords is not perceived due to psychological phenomena, they produce an ambiguity of notation and sound. This ambiguity is absent in performances that conform to the notated octave register, thus exhibiting different relations between the sounds of the voice and piano.

Schlagworte/Keywords: Aufführungsgeschichte; Franz Schubert; Frauenlied; Männerlied; music perception; Musikwahrnehmung; octavation of vocal part; Oktavierung der Singstimme; performance history; Winterreise; women art song

Seit der Bariton Julius Stockhausen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begonnen hatte, zyklische Aufführungen von Schuberts *Winterreise* im Konzertsaal zu etablieren, war und blieb das Werk auf dem Podium und seit dem frühen 20. Jahrhundert zunehmend

auch auf Tonträgern die Domäne tiefer Männerstimmen: von Baritonen wie Hans Duhan, der den Zyklus im Schubert-Jahr 1928 vollständig für die Schallplatte aufnahm, und vielen weiteren Vertretern dieser Stimmgattung, unter denen vor allem Dietrich Fischer-Dieskau die Deutung des Zyklus für mehrere Jahrzehnte prägte, aber auch von Bassisten wie Josef Greindl oder Kurt Moll und Bassbaritonen wie Hans Hotter oder Theo Adam, um nur einige der beinahe unüberschaubar vielen Sänger zu nennen, deren Auseinandersetzung mit der *Winterreise* auf Tonträgern und audiovisuellen Medien dokumentiert ist.[1]

Inmitten dieser durch tiefe Stimmen geprägten Aufführungs- und Aufnahmegeschichte bildeten Interpretationen der *Winterreise* von Tenören lange Zeit eine Ausnahme. Auf die Aufnahmen, die Peter Anders 1945 und 1948 machte, folgten Anfang der 1960er Jahre zwar Einspielungen von Anton Dermota (1962), Peter Pears (1963) und Julius Patzak (1964), ohne aber die globale Vorherrschaft der tieferen Männerstimmen infrage zu stellen. Erst seit Mitte der 1980er Jahre häufen sich Aufführungen und Aufnahmen der *Winterreise* von Tenören: von Peter Schreier (1985 und 1991) über Christoph Prégardien (1996 und 2012) bis Jonas Kaufmann (2013) und Ian Bostridge (1997, 2004 und 2018) sowie zahlreichen weiteren Sängern. Auch wenn es weiterhin Aufführungen und Aufnahmen des Zyklus mit Baritonen, Bässen und Bassbaritonen gibt, hat die wachsende Präsenz von Tenor-Interpretationen einen wichtigen Wandel in der Auseinandersetzung mit dem Werk bewirkt. Zentral ist für mehrere dieser Aufnahmen die Wiederherstellung der ursprünglichen Tonarten und ihrer Relation, die in den für tiefere Stimmen transponierten Fassungen in der Regel substantiell verändert ist.[2] Gesungen von Tenören erhält der Zyklus aber auch einen anderen Charakter. Für Julian Prégardien, der die *Winterreise* sowohl im Original als auch in Hans Zenders »komponierter Interpretation« gesungen hat, besitzt »eine hohe Stimmlage, eine gespanntere Stimme […] etwas Expressiveres. Die Explosionen des Wanderers in den Liedern in der höheren Tonart sind einfach immenser.«[3]

Zeitlich parallel zur wachsenden Präsenz von Tenören vollzog sich ein weiterer Paradigmenwechsel im Deutungsspektrum der *Winterreise*. Zunehmend traten nun Interpretinnen des Zyklus hervor. Die ersten in jüngerer Zeit von Sängerinnen realisierten Gesamtaufnahmen des Zyklus legten 1988 Christa Ludwig (mit James Levine) und 1990 Brigitte Fassbaender (mit Aribert Reimann) vor, 1991 folgte Mitsuko Shirai (mit Hartmut Höll). Die Option, die *Winterreise* als Sängerin zu gestalten, etablierte sich im Anschluss an diese drei sehr unterschiedlichen Deutungen nachhaltig im Musikleben. Viele Sopranistinnen, Mezzosopranistinnen und Altistinnen folgten diesen Vorbildern, unter ihnen Rosemarie Lang (1994), Margaret Price (1997), Nathalie Stutzmann (2003), Christine Schäfer (2003), Barbara Hendricks (2010), Alice Coote (2013) und Joyce DiDonato (2021). Tabelle 1 gibt einen chronologischen Überblick über Aufnahmen der *Winterreise* mit Sängerinnen.

1 Einen umfassenden Überblick über Aufnahmen der *Winterreise* bieten die Website https://winterreise.online sowie ein von der Bibliothek der *Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar* erstelltes Verzeichnis von über 500 Einspielungen des Werks auf CD, LP, DVD und VHS: https://www.hfm-weimar.de/fileadmin/user_upload/Publikationen/Bibliothek/Winterreise_Bestandskatalog_fuer_Auslage.pdf. Vgl. auch Tabelle 4E des Beitrags von Christian Utz in der vorliegenden Ausgabe.

2 Vgl. zu den in den Aufnahmen der *Winterreise* realisierten Tonarten den Beitrag von Christian Utz in der vorliegenden Ausgabe, Abschnitt 3.

3 Keisinger 2016, 17.

1940/41	Lotte Lehmann [S] / Paul Ulanowsky (Vocal Archives)
1950	Inez Matthews [Ms] / Lowell Farr (Period Records)
1976	Lois Marshall [S] / Anton Kuerti (CBC Records)
1988	Christa Ludwig [Ms] / James Levine (DG)
1990	Brigitte Fassbaender [Ms] / Aribert Reimann (EMI)
1991	Mitsuko Shirai [Ms] / Hartmut Höll (Capriccio)
1994	Miriam Abramowitsch [Ms] / George Barth [Fortepiano] (Music and arts programme of America)
1994	Rosemarie Lang [Ms] / Wolfram Rieger (Deutsche Schallplatten Berlin)
1994	Christa Ludwig [Ms] / Charles Spencer, DVD (Arthouse)
1995	Brigitte Fassbaender [Ms] / Wolfram Rieger, DVD (Film von Petr Weigl für das ZDF)
1995	Julianna Lapinsch [Ms] / Svetlana Potanina (Brioso)
1996	Birgit Greiner [A] / Rotraud Söllinger-Letzbor (Seimen)
1997	Margaret Price [S] / Thomas Dewey (Forlane)
1997	Julianne Baird [S] / Andrew Willis [Fortepiano] (Newport Classic / (»Original 1827 Version« [Lieder 1–12])
1999	Giselle Monsegur Vaillant [S] / Giselle Monsegur Vaillant (ADG)
2001	Katia Hadjikinova [S] / Jean-Louis Bachelet (Cassiopée)
2002	Wiebke Hoogklimmer [Ms] / Patrick Walliser (Pfefferkuchen Records / Konzertmitschnitt)
2003	Christine Schäfer [S] / Eric Schneider (Onyx)
2003	Nathalie Stutzmann [A] / Inger Södergren (Calliope)
2004	Maria Trabucco [A] / Franco Trabucco (Philharmonia)
2005	Hideko Asada [Ms] / Kiyoko Yasutomi (German Lieder Theater)
2006	Louisa Hunter-Bradley [S] / Brian Chapman (The Music Source / Australien)
2006	Anja Lang [Ms] / Bernhard Lang (Separata)
2008	Ruth Liebscher [S] / Jürgen Plich (Edition Plich)
2009	Anna Schaffner [A] / Magdalena Vonlanthen (Merlin Productions)
2010	Barbara Hendricks [S] / Love Derwinger (Arte Verum)
2011	Eilika Krishar [S] / Stefan Laux (CANTUS)
2011	Silke Marchfeld [A] / Sebastian Röhl [Gitarre] (GuitArt-Music)
2013	Alice Coote [Ms] / Julius Drake (Wigmore Hall Live)
2013	Eilika Krishar [S] / Bernhard Wünsch (rsa classics)
2013	Monica Ries [Ms] / Hilko Dumno (Stalburg Theater)
2014	Ingeborg Hischer [Ms] / Burkhard Bausche (Sicus Klassik)
2016	Birgit Breidenbach [A] / Gerda Ziethen-Hantich (Breidenbach)
2017	Mutsumi Hatano [Ms] / JūjiTakahashi (Office Sonet)
2018	Yukari Komagamine [Ms] / Sachiko Miyashita (TOS)
2019	Britta Schwarz [Ms] / Christine Schornsheim [Fortepiano] (Rondeau)
2021	Joyce DiDonato [Ms] / Yannick Nézet-Séguin (Erato)

Tabelle 1: Schuberts *Winterreise* in Aufnahmen von Sängerinnen 1940–2021 (S: Sopran, Ms: Mezzosopran, A: Alt); die Jahreszahlen geben das Veröffentlichungsdatum an.

Im Unterschied zu Tenören, die sich darauf berufen konnten, Schuberts Lieder in den Originaltonarten zu singen und damit den Intentionen des Komponisten in besonderer Weise zu entsprechen, empfanden viele Sängerinnen, die sich der *Winterreise* zuwandten, die Notwendigkeit, ihre Entscheidung für dieses Werk zu legitimieren. Für Mitsuko Shirai etwa besteht die »Berechtigung, die *Winterreise* als Frau zu singen«, darin, dass der Zyklus »eine grundmenschliche Erfahrung des Abgelehntwerdens, des Aufruhrs und Ausbruches, der Vereinsamung« schildert. »Es sind keine brünstigen Liebeslieder aus männlicher Perspektive.«[4] Für Brigitte Fassbaender behandeln viele sogenannte Männerlieder, auch die der *Winterreise*, allgemein menschliche Themen: »Das kann doch eine Frau genauso nachvollziehen wie ein Mann!«[5] Eine andere Legitimationsstrategie ist der Ver-

4 Zit. nach Kohlhaas 1991, 11.

5 Fassbaender 2010, 90.

weis auf Vorgängerinnen.[6] Im Booklet zu Christa Ludwigs Aufnahme heißt es: »In unserem Jahrhundert wurde die ›Winterreise‹ mit großem Erfolg beispielsweise von Elena Gerhardt und Lotte Lehmann interpretiert.«[7] In den Liner notes zur 2013 erschienenen Aufnahme von Alice Coote reicht die Ahnenreihe dann bereits von Gerhardt und Lehmann über Fassbaender, Stutzmann und Schäfer bis Hendricks.[8]

Die Liste der Vorläuferinnen ließe sich bis in die Schubert-Zeit verlängern. In einem Brief vom 22. Januar 1828 teilte Maria Pratobevera ihrem künftigen Mann Josef Bergmann über ihre Schwester Franziska mit, sie singe »wirklich seelenvoll, besonders die neuesten Lieder von Schubert ›Die Winterreise‹«.[9] Einzellieder aus dem Zyklus gehörten bis weit ins 20. Jahrhundert zum Repertoire vieler Sängerinnen.[10] Eine strikte Unterscheidung zwischen ›Männerliedern‹, die nur von Männern gesungen werden sollten, und ›Frauenliedern‹, die Sängerinnen vorbehalten sind, gab es bis zum frühen 20. Jahrhundert nicht. Der Konzertsaal, der ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend zum zentralen Ort des Liedgesangs wurde, galt im Unterschied zur Opernbühne als »geschlechtsneutraler Ort«[11], an dem das Ich einer in Musik gesetzten Dichtung und das biologische Geschlecht der Ausführenden nicht identisch sein mussten.[12] Der Liedvortrag folgte eher dem »Ideal eines androgyn gedachten lyrischen Sprechens«.[13]

Zyklische Aufführungen der *Winterreise* waren noch im frühen 20. Jahrhundert insgesamt selten. Die Altistin Therese Behr-Schnabel war eine der ersten Sängerinnen, die das Werk vollständig im Konzert vortrugen, erstmals in der Wintersaison 1909/10 in Berlin, am Klavier begleitet von ihrem Mann Artur Schnabel.[14] Im Schubert-Jahr 1928 sang sie neben der *Winterreise* auch *Die schöne Müllerin* und *Schwanengesang* als vollständige Zyklen.[15] Im selben Jahr veröffentlichte Elena Gerhardt Schallplattenaufnahmen von acht Liedern der *Winterreise*, vor allem aber sang sie den ganzen Zyklus in mehreren Konzerten. Während sie Schuberts *Schöne Müllerin* oder Robert Schumanns *Dichterliebe* nicht aufführte, »da diese Lieder fast durchweg an eine Frau gerichtet sind«,[16] hatte Gerhardt gegen den Vortrag der *Winterreise* keine Bedenken:

> Dieser Liederzyklus kann gut von einer Frau interpretiert werden. Er bringt unglückliche Liebe, Hoffnungslosigkeit und Resignation darüber zum Ausdruck, dass das Leben nichts mehr bereithalten kann, wofür es sich zu leben lohnte. Warum sollte eine Frau, die diese Gefühle verstehen kann, nicht in der Lage sein, den Zyklus aufzuführen? Für mich ist die Psychologie dieses Zyklus die von unglücklicher Liebe überhaupt und hängt nicht von einem besonderen männlichen oder weiblichen Zugang ab.[17]

6 Vgl. Kramer 2011, 159.

7 Kunze 1988, 12.

8 Vgl. Finch 2013, 2.

9 Deutsch 1964, 481.

10 Vgl. Borchard 2014.

11 Günther 2019, 339. Vgl. den Beitrag von Natasha Loges in der vorliegenden Ausgabe.

12 Vgl. Borchard 2013, 121.

13 Günther 2019, 339.

14 Vgl. Saerchinger 1957, 102.

15 Vgl. ebd.

16 Gerhardt 2011, 160.

17 Ebd.

Im Unterschied zu Sängerinnen des 19. Jahrhunderts, für die die Differenzierung zwischen Männer- und Frauenliedern keine oder eine nur geringe Bedeutung besaß, verschiebt Gerhardt den Akzent auf die individuelle künstlerische Überzeugungskraft. Lotte Lehmann, die erste Sängerin, die die *Winterreise* komplett aufnahm, argumentierte in ähnlicher Weise, ohne sich spezifisch auf die *Winterreise* zu beziehen: »Why should a singer be denied a vast number of wonderful songs, if she has the power to create an illusion which will make her audience believe in it?«[18]

Lehmanns Aufnahme der *Winterreise* aus den Jahren 1940/41 war eine Pioniertat, die in der 1950 entstandenen Gesamtaufnahme des Zyklus der Mezzosopranistin Inez Matthews (mit Lowell Farr am Klavier) ein vereinzeltes Echo fand. Die 1976 erschienene Aufnahme der *Winterreise* mit der Sopranistin Lois Marshall und dem Pianisten Anton Kuerti ist vor den epochemachenden Veröffentlichungen von Christa Ludwig und Brigitte Fassbaender die Ausnahme, die die Regel bestätigt, dass Vortrag und Aufnahme der *Winterreise* bis Ende der 1980er Jahre Männersache war.

***

In der Gegenwart gilt die Interpretation der *Winterreise* durch Sängerinnen als eine von mehreren legitimen Aufführungsmöglichkeiten, die in jüngster Zeit durch Aufführungen und Aufnahmen von Countertenören noch erweitert wurden.[19] Die zunehmende Akzeptanz weiblicher Stimmen lässt Genderfragen in den Hintergrund treten und schafft Raum für die Auseinandersetzung mit anderen Aspekten wie dem grundlegenden Unterschied der Klangverhältnisse zwischen Singstimme und Klavier. Von Männern gesungen bewegt sich die Singstimme in der *Winterreise* über weite Strecken in einem Tonraum unterhalb der Oberstimme des Klavierparts. Frauenstimmen hingegen singen in der notierten Oktavlage und damit entweder auf einer Ebene mit oder oberhalb der Klavierstimme.

Georges Starobinski[20] und vor allem Rebecca Grotjahn[21] haben an Liedern Robert Schumanns gezeigt, wie stark dieser Komponist Gesangs- und Klavierpart aufeinander abstimmte und die Stimme zu einem »Teil der gesamten Klangfarbe«[22] machte. Erklingt der Gesangspart eine Oktave tiefer als notiert, können sich auf klanglicher Ebene andere Akkordstrukturen ergeben als jene, die im Notentext fixiert sind. Mit Blick auf einige Lieder der *Dichterliebe*, »in denen Schumann stellenweise eine Art Frauenchorsatz komponiert (mit der Bassstimme in der Altlage, ein typisches Stilmittel der *Dichterliebe*)«, spricht Grotjahn von regelrechten »Satzfehlern«, die durch die Oktavierung der Singstimme entstehen, da durch sie in mehreren Fällen aus Akkorden in Grundstellung oder aus Sextakkorden Quartsextakkorde an Orten entstünden, an denen sie nach den noch für Schumann gültigen Tonsatzregeln nicht stehen dürften.[23]

In der *Winterreise* führt Schubert Singstimme und Bassstimme des Klavierparts meist so, dass sich durch Tiefoktavierung klanglich keine solchen falschen Akkordstellungen

18 Lehmann 1945, 16.

19 Zvi Emanuel-Marial (mit Philip Mayers), Thorofon 2013; Xavier Sabata (mit Francisco Poyato), Berlin Classics 2019.

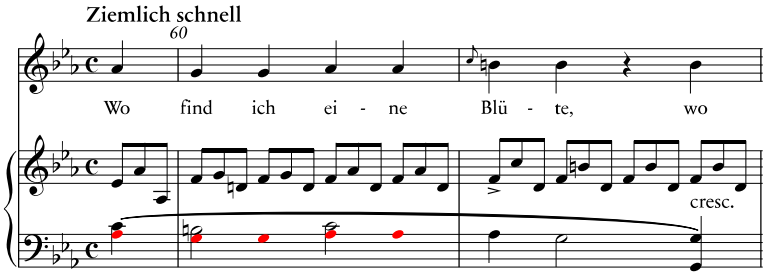
20 Starobinski 2014, 307–311.

21 Grotjahn 2017.

22 Ebd., 293.

23 Ebd., 294.

ergeben. Es gibt aber eine Reihe von Ausnahmen. Eine findet in sich in Takt 60 mit Auftakt in »Erstarrung« (Nr. 4; Bsp. 1, Audiobsp. 1).



Beispiel 1: Schubert, *Winterreise*, Nr. 4 »Erstarrung«, T. 60–61

Audiobeispiel 1: Schubert, *Winterreise*, Nr. 4 »Erstarrung«, T. 60–63:

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1131/Seedorf_Winterreise_Audio01a.mp3

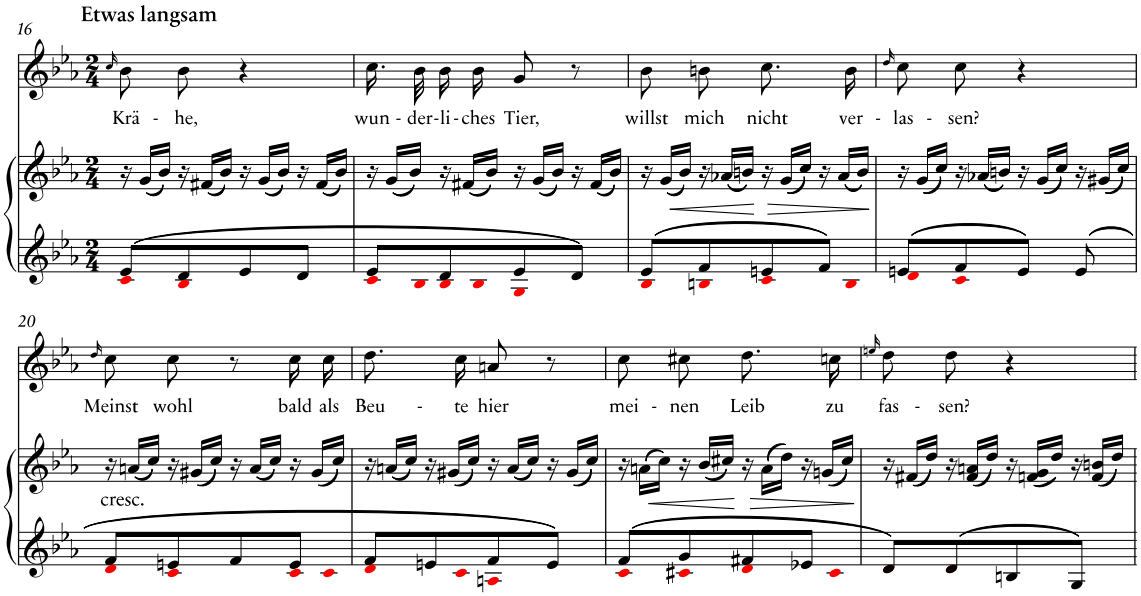
a. Christine Schäfer, Eric Schneider, *Franz Schubert: Winterreise*, CD ONYX 4010, ℗&© 2006, Track 4, 1:22–1:30;

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1131/Seedorf_Winterreise_Audio01b.mp3

b. Daniel Behle, Oliver Schnyder, *Franz Schubert, Winterreisen*, CD Sony Classical G010003046558F, ℗&© 2015 Sony Music Entertainment Switzerland GmbH, CD 2, Track 4, 1:28–1:36

Betrachtet man nur die Klavierstimme, sind im Auftakt ein As-Dur-Sextakkord und in der ersten Hälfte von Takt 60 ein dominantischer Quintsextakkord zu erkennen. Der jeweils höchste Ton der triolischen Begleitfigur entspricht den Melodietönen der Singstimme. Wird diese eine Oktave tiefer als notiert gesungen, werden die beiden auf der Terz stehenden Akkorde zu Grundstellungsakkorden.

Durch Oktavierung der Singstimme entstehende Unterschreitungen der Klavierharmonien finden sich verschiedentlich in der *Winterreise*, sie sind aber, wie im eben gezeigten Fall, meistens viel kürzer als in den von Grotjahn behandelten Liedern Schumanns. Eine große Ausnahme stellt das Lied »Die Krähe« (Nr. 15) dar. Ein Charakteristikum dieses Liedes ist die Führung der Bassstimme des Klaviers in hoher Lage; erst in Takt 29 führt Schubert sie wieder in tiefe Regionen, äußerlich sichtbar am Wechsel vom Violin- zum Bassschlüssel. In der Notation werden Singstimme und Unterstimme des Klavierparts von Takt 6 bis 12 unisono geführt. Durch eine Oktavierung des Gesangsparts verändern sich die Akkordstrukturen zunächst nicht, wohl aber die Klangrelationen zwischen Stimme und Klavier. Wird die Singstimme in der notierten Lage gesungen, bewegt sie sich mit dem Klavier auf einer Ebene und verschmilzt klanglich beinahe mit der instrumentalen Unterstimme. Bei Oktavierung des Gesangsparts wird dieser zur tiefsten Stimme.

Zu satztechnischen Anomalien aufgrund einer Tiefoktavierung der Singstimme, die den von Grotjahn für Schumanns *Dichterliebe* aufgezeigten Stellen vergleichbar sind, kommt es in Schuberts »Krähe« ab Takt 16 (Bsp. 2a, Audiobsp. 2).

Beispiel 2a: Schubert, *Winterreise*, Nr. 15 »Die Krähe«, T. 16–23

Audiobeispiel 2: Schubert, *Winterreise*, Nr. 15 »Die Krähe«, T. 16–43:

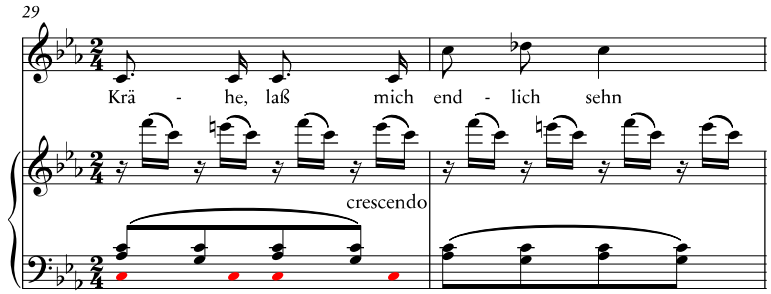
https://storage.gmth.de/zgmth/media/1131/Seedorf_Winterreise_Audio02a.mp3

a. Christine Schäfer, Eric Schneider, *Franz Schubert: Winterreise*, CD ONYX 4010, ℗&© 2006, Track 15, 0:28–1:30;

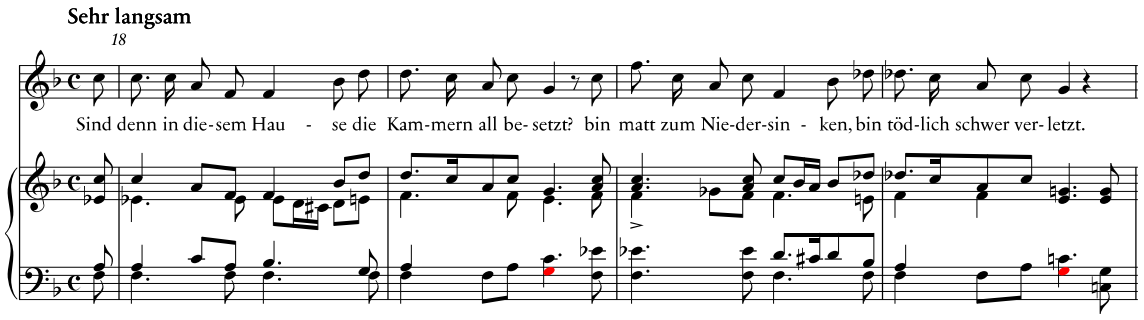
https://storage.gmth.de/zgmth/media/1131/Seedorf_Winterreise_Audio02b.mp3

b. Daniel Behle, Oliver Schnyder, *Franz Schubert, Winterreisen*, CD Sony Classical G010003046558F, ℗&© 2015 Sony Music Entertainment Switzerland GmbH, CD 2, Track 15, 0:36–1:49

Die Singstimme bewegt sich in diesem Fall bis Takt 23 stets unterhalb des Klavierparts und lässt andere als die notierten Akkordstrukturen entstehen. Besonders deutlich wird dies in den jeweils dritten Takten der Viertaktgruppen (T. 18 und 22), wenn statt Grundstellungsakkorden auf *es*[1] bzw. *f*[1] Quartsextakkorde auf der ersten Zählzeit entstehen. In den vorangehenden Takten (T. 16 und 17, T. 20 und 21) verhält es sich im Prinzip analog, der Hauptton der Melodie wird aber durch eine Appoggiatur (T. 16 und 20) bzw. einen ausnotierten Vorhalt (T. 17 und 21) verschleiert. In Takt 25 kehrt die Konstellation von Takt 6 wieder: Singstimme und Unterstimme des Klavierparts laufen unisono, dieses Mal allerdings nur vier Takte lang. In Takt 29 mit Auftakt führt Schubert die instrumentale Bassstimme eigenständig weiter. Bei Oktavierung der Singstimme erklingt diese in den Takten 29, 34 und 36 wiederum deutlich unter dem instrumentalen Bass (Bsp. 2b, Audiobsp. 2).



Beispiel 2b: Schubert, *Winterreise*, Nr. 15 »Die Krähe«, T. 29–30

Die wohl auffälligste Anomalie findet sich in »Das Wirtshaus« (Nr. 21; Bsp. 3, Audiobsp. 3). In Takt 19 und 21 enden Zweitaktgruppen jeweils halbschlüssig auf einem C-Dur-Akkord in Grundstellung. Bei oktavierter Gesangsstimme erklingt an diesen Stellen ein *g* als tiefster Ton und es entsteht ein Quartsextakkord, der nach den traditionellen Tonsatzregeln, die Schubert hier offenkundig nicht außer Kraft setzen will, dort nicht stehen darf.

Beispiel 3: Schubert, *Winterreise*, Nr. 21 »Das Wirtshaus«, T. 18–21

Audiobeispiel 3: Schubert, *Winterreise*, Nr. 21 »Das Wirtshaus«, T. 18–21:

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1131/Seedorf_Winterreise_Audio03a.mp3

a. Christine Schäfer, Eric Schneider, *Franz Schubert: Winterreise*, CD ONYX 4010, ℗&© 2006, Track 21, 2:03–2:33;

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1131/Seedorf_Winterreise_Audio03b.mp3

b. Daniel Behle, Oliver Schnyder, *Franz Schubert, Winterreisen*, CD Sony Classical G010003046558F, ℗&© 2015 Sony Music Entertainment Switzerland GmbH, CD 2, Track 21, 1:48–2:12

Bisher hat offenbar noch niemand Kritik an dieser letztlich auf den Komponisten selbst zurückgehenden Aufführungspraxis der *Winterreise* geübt,[24] bei der durch die Oktavierung der Singstimme satztechnische Problemfälle entstehen, genauer gesagt: zu entstehen scheinen. Aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive verhält es sich nämlich ganz anders.

Ein Zusammenspiel mehrerer empirisch untersuchter Mechanismen des Hörsystems könnte zum Ausbleiben einer wahrnehmbaren Wirkung der problematischen Akkordumkehrungen beitragen. Die bei der Analyse einer komplexen auditorischen Szene im Gehirn automatisch und vorbewusst auftretende ›Kanaltrennung‹ des akustischen Geschehens in sinnhafte Einzelquellen (die sogenannte *stream segregation*) spielt hierbei eine wesentliche Rolle.[25] Zwei Aspekte sind insbesondere für die Betrachtung von Liedinterpretationen entscheidend:

(1) Für die Quellentrennung sind Klangfarbe, Lautheitsdifferenzen und Gestaltprinzipien (wie Stimmführung) wichtiger als die Oktavlage,[26] sodass Solostimme und Klavier-

24 Vgl. Franz von Schobers Bericht über Schubert eigenen Vortrag des ersten Teils der *Winterreise* im Frühjahr 1827 in Deutsch 1983, 161.

25 Vgl. Bregman 1990, Shepard 1999 und Deutsch 2013a.

26 Vgl. Deutsch 1975, Deutsch 2010 und Deutsch 2013a.

begleitung beim Hören in separate *streams* getrennt werden.[27] Sind diese erst einmal isoliert, werden sie auf neuronaler Ebene in je eigenständigen Prozessen weiterverarbeitet.[28]

(2) Perzeptuelle Interferenzen, die beispielsweise Tonsatzregeln betreffen können, werden vor allem *innerhalb* eines *streams* prägnant; *zwischen* wahrgenommener Melodie und wahrgenommener Begleitung ist für die unbewussten Prozesse nurmehr die grundsätzliche Passung des Tonalitätsbezugs von Bedeutung. So werden vom hörenden Gehirn Solostimme und Begleitung eher nach der Prägnanzdimension (›vorne – hinten‹) als nach der Tonhöhendimension (›oben – unten‹) kategorisiert.

Im Fall der *Winterreise* könnte der Effekt durch ein weiteres, überlagertes Phänomen verstärkt werden: Besonders Hörer*innen, die bereits mit verschiedenen aufführungspraktischen Fassungen – und damit verschiedenen Oktavlagen – vertraut sind, haben vorab unabhängige auditive Prototypen[29] und damit veridikales Wissen[30] um die Klanglichkeit der verschiedenen Oktavlagen abrufbar im sensorischen Erfahrungsfundus abgespeichert. Diese veridikalen Klang-Prototypen erleichtern eine schnelle implizite (und damit ebenfalls vorbewusste) Oktavierung des Vordergrundkanals,[31] sodass eventuelle Regelbrüche kognitiv ›repariert‹ werden können, noch bevor sie bewusst werden würden.

Die beschriebenen Automatismen sind nicht nur kaum aktiv unterdrückbar, sondern zudem von der musikalischen Expertise der Hörer*innen unabhängig.[32] So kann es selbst bei vorheriger analytischer Kenntnis des Notentextes und entsprechender kognitiver Erwartung (z. B. einer auch hörbaren Manifestation einer Quartsext-Wirkung) geschehen, dass sich der vorhergesagte Höreindruck nicht, oder nur unter Anstrengung, einzustellen vermag.

Auch wenn die geschilderten Anomalien im Perzeptionsakt korrigiert werden, lassen sie sich, wie Selbstversuche zeigen, mit einer gewissen Übung und Konzentration als solche wahrnehmen, wenn auch nur schwach – als eine Ambiguität von Notation und Klang. Dass Schubert den in einer Aufführung mit oktavierender Männerstimme entstehenden schwebenden Klang nicht bedacht hat, ist kaum anzunehmen. Eher ist zu vermuten, dass er die Ambiguität an den wenigen Stellen, bei denen das beschriebene Phänomen auftritt, bewusst zugelassen hat. Für eine solche Sichtweise spricht Schuberts bewusster und sensibler Umgang mit Quartsextakkorden, wie er sich besonders anschaulich in einem Liedmanuskript studieren lässt.[33] In der ersten Fassung der im November 1819 komponierten *Strophe von Schiller aus »Die Götter Griechenlands«* D 677 (»Schöne Welt, wo bist du?«) verbleibt die viertaktige Eröffnungsphrase auf einem a-Moll-Quartsextakkord, der einen harmonischen Schwebezustand entstehen lässt (Bsp. 4).

27 Vgl. Bregman 1990 und Moore/Gockel 2012.

28 Vgl. Almonte/Jirsa/Large/Tuller 2005.

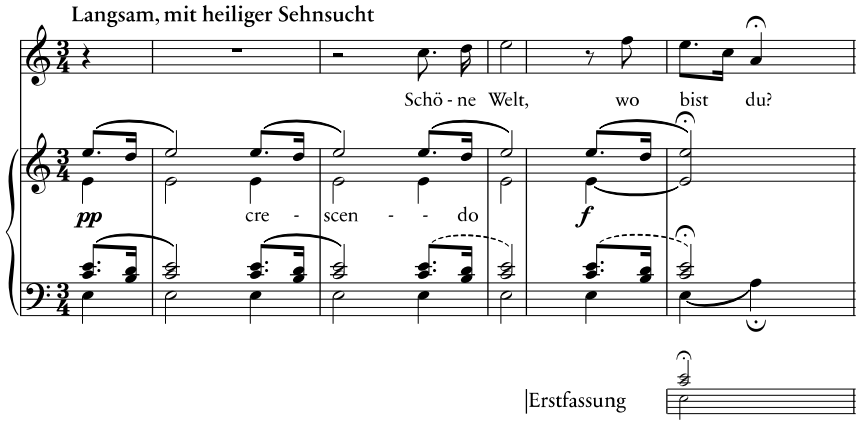
29 Vgl. Remez/Rubin/Pisoni/Carrell 1981.

30 Vgl. Bharucha 1993.

31 Vgl. Deutsch 1972, 1979, 2013b und Deutsch/Boulanger 1984.

32 Vgl. Sauvé/Pearce 2017.

33 Vgl. Schubert, *Strophe aus »Die Götter Griechenlands«* D 677, https://schubert-online.at/activpage/werke_einzelansicht.php?top=1&werke_id=414&herkunft=allewerke.

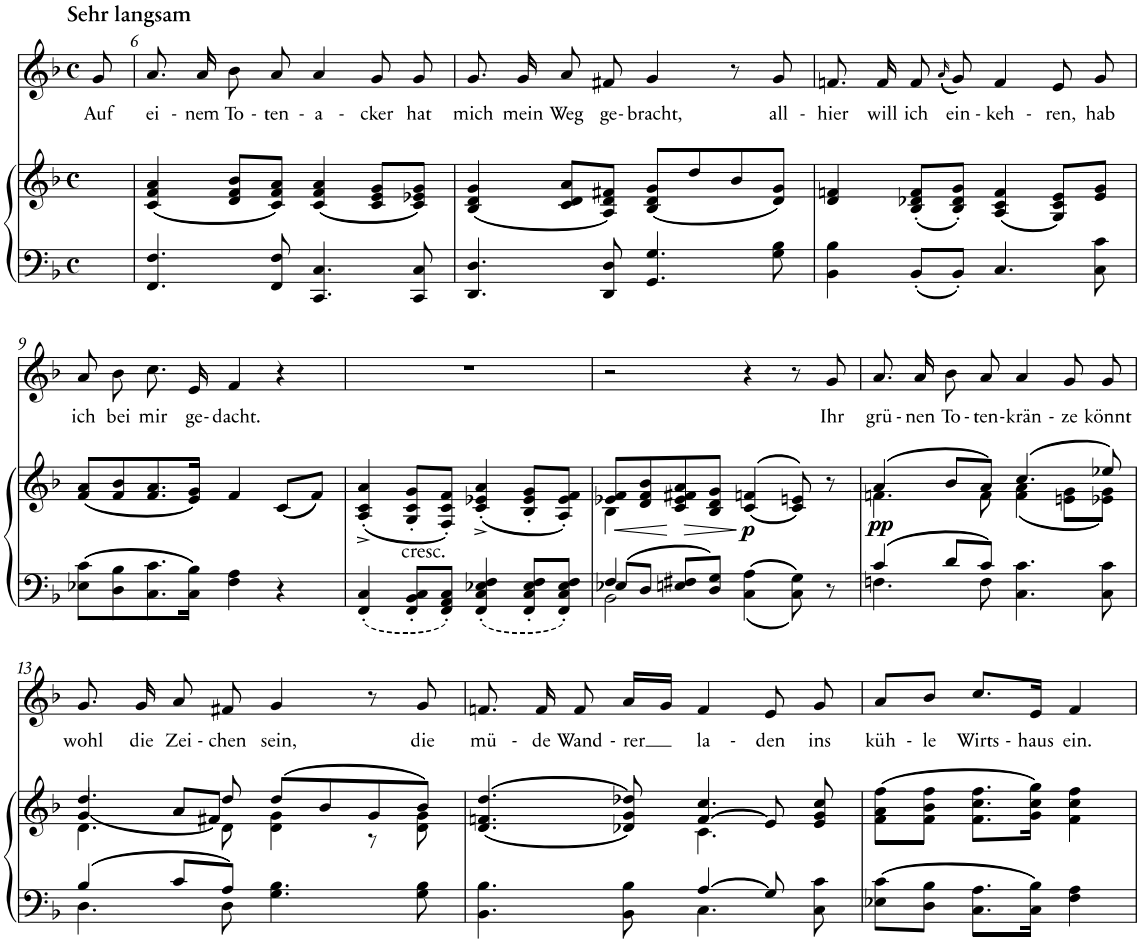


Beispiel 4: Schubert, *Strophe von Schiller aus »Die Götter Griechenlands«* D 677, T. 1–4

In einer mit Bleistift ausgeführten Revision dieser Fassung, die wohl mit Blick auf eine Veröffentlichung unternommen wurde, hat Schubert am Ende der Phrase den Quintton *e* im Bass zum Grundton *a* weitergeführt und damit aus dem Quartsext- einen Grundstellungsakkord gemacht. Das geschah wohl nicht zuletzt mit Blick auf den Schluss des Liedes, der die Eingangstakte wieder aufnimmt und in der ersten Fassung mit dem eingangs exponierten Quartsextakkord schloss. Was im Experimentierraum des Manuskripts für Schubert eine ästhetisch plausible Möglichkeit darstellte, hätte – und das war Schubert wohl bewusst – in den Augen der Öffentlichkeit als Fehler oder doch zumindest als ein bizarrer Einfall gegolten.

***

Schuberts *Winterreise* wurde von Sängerinnen unterschiedlicher Stimmgattungen aufgenommen. Tabelle 1 zeigt, dass Mezzosopranistinnen am stärksten vertreten sind, gefolgt von Sopranistinnen, Altistinnen bilden die kleinste Gruppe. So unterschiedlich die Aufnahmen hinsichtlich zentraler Parameter wie Stimmtimbre, Zusammenwirken von Stimme und Klavier, Tonartenwahl und des interpretatorischen Zugangs im Allgemeinen auch sind, so ist allen gemeinsam, dass der Part der Singstimme in der notierten Oktavlage erklingt, die oben gezeigten Anomalien und die aus ihnen erwachsenden Ambiguitäten also nicht auftreten.

Gesungen von Frauenstimmen ergeben sich aber ganz andere Klangbeziehungen zwischen Gesangs- und Klavierpart. Nur in wenigen Liedern verdoppelt Schubert die Melodie der Singstimme im Klavierpart, etwa im »Lindenbaum« (Nr. 5) und im »Wegweiser« (Nr. 20) sowie als Unterstimme in der »Krähe« (Nr. 15). In diesen Liedern ist das Mitspielen der Singstimme allerdings nur eine von mehreren Formen der Verbindung von Gesang und Klavier. Im »Wirtshaus« gibt es hingegen nur wenige Momente, in denen die Melodie nicht auch im Klavierpart erklingt. In der ersten Strophe spielt die Oberstimme des Klaviers die Töne der Singstimme mit, nicht aber deren Rhythmus. In der zweiten Strophe verhält es sich zunächst analog, ab der zweiten Hälfte von Takt 12 tritt im Klavier aber eine Oberstimme hinzu, die die Melodie variierend weiterentwickelt, während die melodieführende Singstimme zu einer Mittelstimme wird, deren Töne weiterhin vom Klavier verdoppelt werden. Erklingt der Gesangspart in der notierten Lage, steht er klanglich-strukturell in einer deutlich dichteren Beziehung zu der sich aus der Melodie gleichsam herauslösenden Oberstimme als bei einer oktavierten Ausführung (Bsp. 5, Audiobsp. 4).

Beispiel 5: Schubert, *Winterreise*, Nr. 21 »Das Wirtshaus«, T. 6–15

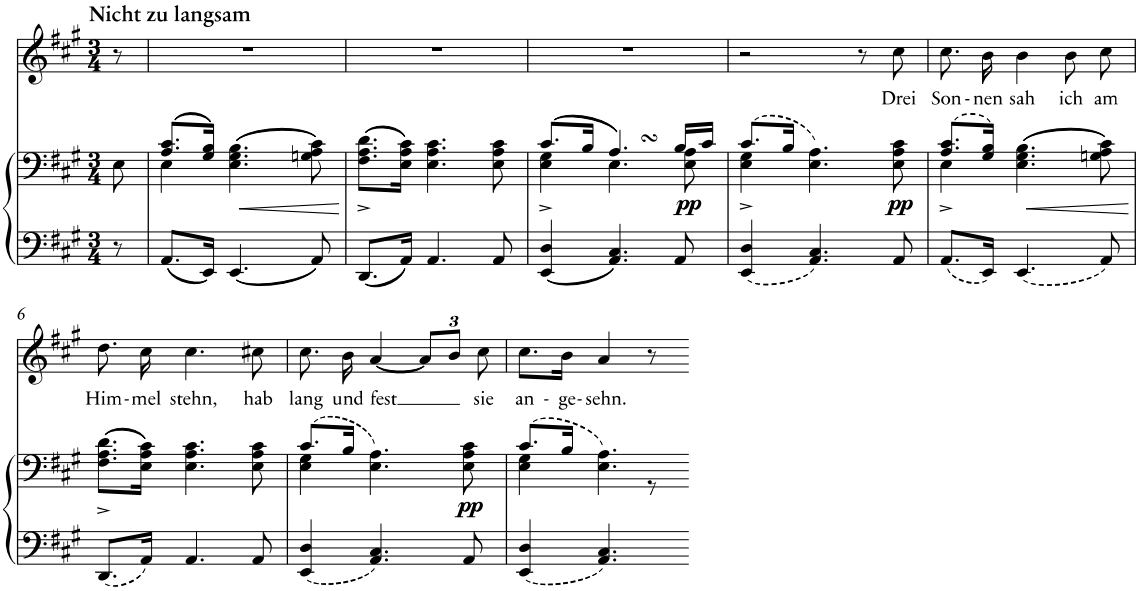
Audiobeispiel 4: Schubert, *Winterreise*, Nr. 21 »Das Wirtshaus«, T. 18–21:

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1131/Seedorf_Winterreise_Audio04a.mp3

a. Christine Schäfer, Eric Schneider, *Franz Schubert: Winterreise*, CD ONYX 4010, ℗&© 2006, Track 21, 0:36–1:47;

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1131/Seedorf_Winterreise_Audio04b.mp3

b. Daniel Behle, Oliver Schnyder, *Franz Schubert, Winterreisen*, CD Sony Classical G010003046558F, ℗&© 2015 Sony Music Entertainment Switzerland GmbH, CD 2, Track 21, 0:36–1:35

Von besonderer Bedeutung ist die Frage nach der Oktavlage der Singstimme in den »Nebensonnen« (Nr. 23, Bsp. 6, Audiobsp. 5). In diesem Lied nähert Schubert den Klaviersatz dem Modell eines mehrstimmigen Männerstimmenensembles an. Das instrumentale Vorspiel antizipiert die ersten vier Takte des Gesangs. Nimmt man Schuberts Notation wörtlich, liegt die Singstimme eine Oktave über der Oberstimme des Klaviers, der in diesem Satzmodell die Funktion eines 1. Tenors zukommt. Erklingt die Singstimme eine Oktave tiefer als notiert, singt sie unisono mit der Klavieroberstimme. Das wäre innerhalb des Zyklus ebenso außergewöhnlich wie der Oktavabstand zwischen Singstimme und Klavieroberstimme im anderen Fall. Ein männlicher Interpret singt seinen Part gleichsam als Teil eines imaginären Vokalensembles, eine Sängerin dagegen steht mir ihrer Stimme auf Distanz zu diesem Ensemble. Der klangliche Unterschied ist auch ein räumlicher und eröffnet neue Deutungsmöglichkeiten.

Beispiel 6: Schubert, *Winterreise*, Nr. 23 »Die Nebensonnen«, T. 1–8

Audiobeispiel 5: Schubert, *Winterreise*, Nr. 21 »Das Wirtshaus«, T. 18–21:

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1131/Seedorf_Winterreise_Audio05a.mp3

a. Christine Schäfer, Eric Schneider, *Franz Schubert: Winterreise*, CD ONYX 4010, ℗&© 2006, Track 23, 0:00–0:39;

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1131/Seedorf_Winterreise_Audio05.mp3

b. Daniel Behle, Oliver Schnyder, *Franz Schubert, Winterreisen*, CD Sony Classical G010003046558F, ℗&© 2015 Sony Music Entertainment Switzerland GmbH, CD 2, Track 23, 0:01–0:35

Zuhörer*innen haben Brigitte Fassbaender nach einer Aufführung der *Winterreise* »bestätigt, daß das Konzerterlebnis ihnen einen wieder ganz anderen Einblick in das Werk erlaubt hat. Und genau so empfinde ich es auch: Ich liebe die ›Winterreise‹ von Fischer-Dieskau gesungen – und meine liebste Aufnahme ist die von Peter Anders. Von einem Mann gesungen ist sie so etwas vollkommen anderes, daß ich das überhaupt nicht vergleichen würde.«[34]

Literatur

Almonte, Felix / Viktor K. Jirsa / Edward W. Large / Betty Tuller (2005), »Integration and Segregation in Auditory Streaming«, *Physica D: Nonlinear Phenomena* 212/1–2, 137–159.

Bharucha, Jamshed (1993), »Tonality and Expectation«, in: *Musical Perceptions*, hg. von Rita Aiello und John A. Sloboda, Oxford: Oxford University Press, 213–239.

Borchard, Beatrix (2013), »Öffentliche Intimität? Konzertgesang in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes*, hg. von Katharina Hottmann, Hildesheim: Olms, 109–126.

34 Fassbaender 1996, 46.

Borchard, Beatrix (2014), »Frauenlieder – Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender«, in: *Schubert: Interpretationen*, hg. von Ivana Rentsch und Klaus Pietschmann, Stuttgart: Steiner, 179–203.

Bregman, Albert S. (1990), *Auditory Scene Analysis*, Cambridge (MA): MIT Press.

Deutsch, Diana (1972), »Octave Generalization and Tune Recognition«, *Perception & Psychophysics* 11, 411–412.

Deutsch, Diana (1975), »Two-Channel Listening to Musical Scales«, *Journal of the Acoustical Society of America* 57, 1156–1160.

Deutsch, Diana (1979), »Octave Generalization and the Consolidation of Melodic Information«, *Canadian Journal of Psychology* 25, 399–405.

Deutsch, Diana (2010), »Hearing Music in Ensembles«, *Physics Today* 63/2, 40–45.

Deutsch, Diana (2013a), »Grouping Mechanisms in Music«, in: *The Psychology of Music*, hg. von Diana Deutsch, 3. Auflage, San Diego: Elsevier, 183–248.

Deutsch, Diana (2013b), »The Processing of Pitch Combinations«, in: *The Psychology of Music,* hg. von Diana Deutsch, 3. Auflage, San Diego: Elsevier, 249–325.

Deutsch, Diana / Richard C. Boulanger (1984), »Octave Equivalence and the Immediate Recall of Pitch Sequences«, *Music Perception* 2/1, 40–51.

Deutsch, Otto Erich (Hg.) (1964), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel: Bärenreiter.

Deutsch, Otto Erich (Hg.) (1983), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Fassbaender, Brigitte (1996), »Menschlich und wahrhaftig interpretieren«, in: Sabine Näher, *Das Schubert-Lied und seine Interpreten*, Stuttgart: Metzler, 41–52.

Fassbaender, Brigitte (2010), »Um Schumann musste ich ringen«, in: Sabine Näher, *Dann löst sich des Liedes Zauberbann. Interpreten im Gespräch über Robert Schumann und die wunderbare Welt des Liedes*, Altenburg: Kamprad, 84–93.

Finch, Hilary (2013), »Alice Coote sings Winterreise«, in: *Alice Coote, Julius Drake. Schubert: Winterreise*, WHLive 0057, CD-Booklet, 2–5.

Gerhardt, Elena (2011), *Mein Lieder-Leben. Memoiren*, übers., kommentiert und neu hg. von Jutta Raab Hansen, Altenburg: Kamprad.

Grotjahn, Rebecca (2017), »Mit der Seele statt mit der Kehle. Wilhelmine Schröder-Devrient, Robert Schumann und der poetische Liedgesang«, in: *Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm*, hg. von Stephan Mösch, Kassel: Bärenreiter, 282–300.

Günther, Martin (2019), »11. Kunstlied [19. Jahrhundert]«, in: *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, hg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter, 327–340.

Keisinger, Nike (2016), »Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte. Podiumsgespräch mit Hans Zender, Thomas Seedorf und Julian Prégardien. Moderation: Nike Keisinger; Funkhaus des Saarländischen Rundfunks, 22. Januar 2016«, in: *Hans Zender. Schuberts ›Winterreise‹. Eine komponierte Interpretation für Tenor und kleines Orchester. Aufnahme des Saarländischen Rundfunks/Südwestrundfunk in Co-Produktion mit P.RHÉi. Livemitschnitt vom 22. Januar 2016*, P.RHÉI 2, CD-Booklet, 10–21.

Kohlhaas, Ellen (1991), [Einführungstext], in: *2x Winterreise. Mitsuko Shirai, Hartmut Höll, Tabea Zimmermann, Peter Härtling*, Capriccio 10382/83, CD-Booklet, 4–14.

Kramer, Lawrence (2011), »Sexing Song. Brigitte Fassbaender's *Winterreise*«, in: *Word and Music Studies. Essays on Performativity and on Surveying the Field*, hg. von Walter Bernhart, Amsterdam: Brill | Rodopi, 157–171. https://doi.org/10.1163/9789401207454_011

Kunze, Stefan (1988), »Schubert ›Winterreise‹«, in: *Christa Ludwig, James Levine. Schubert: Winterreise*, Deutsche Grammophon – 445 521-2 [1994], CD-Booklet, 4–12.

Lehmann, Lotte (1945), *More than Singing. The Interpretation of Songs*, New York: Boosey & Hawkes, Reprint New York: Dover 1985.

Moore, Brian C. J. / Hedwig E. Gockel (2012), »Properties of Auditory Stream Formation«, *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 367/1591, 919–931.

Remez, Robert E. / Philip E. Rubin / David B. Pisoni / Thomas D. Carrell (1981), »Speech Perception without Traditional Speech Cues«, *Science* 212/4497, 947–949.

Saerchinger, César (1957), *Artur Schnabel. A Biography*, New York: Dodd, Mead & Company.

Sauvé, Sarah A. / Marcus T. Pearce (2017), »Attention but not Musical Training Affects Auditory Grouping«, *arXiv.org [q-bio.NC]*. https://arxiv.org/abs/1708.03666

Shepard, Roger (1999), »Stream Segregation and Ambiguity in Audition«, in: *Music, Cognition, and Computerized Sound. An Introduction to Psychoacoustics,* hg. von Perry R. Cook, Cambridge (MA): MIT Press, 117–127.

Starobinski, Georges (2014), »Premières voix du lied schumannien«, in: *Schumann interpretieren*, hg. von Jean-Jacques Dünki mit Anette Müller und Thomas Gartmann, Sinzig: Studio, 271–311.

© 2021 Thomas Seedorf (seedorf@hfm.eu), Marc Bangert (marc.bangert@hfm-karlsruhe.de)

Hochschule für Musik Karlsruhe [University of Music Karlsruhe], Hochschule für Musik Karlsruhe [University of Music Karlsruhe]

Seedorf, Thomas / Marc Bangert (2021), »›Von einem Mann gesungen ist sie so etwas vollkommen anderes‹. Schuberts *Winterreise* in der Deutung von Sängerinnen« ["'Sung by a man, it is something completely different': Schubert's Winterreise as Interpreted by Female Singers"], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 327–340. https://doi.org/10.31751/1131

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: 06/02/2021

angenommen / accepted: 16/06/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 07/11/2021

Exzentrisch geformte Klang-Landschaften

Dimensionen des Zyklischen im Lichte von 106 Tonaufnahmen von Schuberts *Winterreise* aus dem Zeitraum 1928–2020[1]

Christian Utz

Auf der Basis einer quantitativen und qualitativen Analyse von 106 Gesamtaufnahmen von Franz Schuberts *Winterreise* (1827) wird eine ausführliche Diskussion der Strategien der Ausführenden hinsichtlich der makroformalen Gestaltung dieses Zyklus vorgelegt. Hermeneutische und analytische Deutungen des Werkes machen ein Spannungsfeld von zyklischer Kohärenz und Fragmentierung sichtbar und problematisieren in vielfältiger Weise Identitätskonzepte und die Vorstellung musikalischer ›Geschlossenheit‹. Anhand der Vielzahl unterschiedlicher Transpositionsvarianten, die den Aufnahmen zugrunde liegen, wird (auch mittels Perspektiven der Neo-Riemannian Theory) eine neue Sicht auf die makroharmonische, tonartliche Anlage von Schuberts Werk geworfen und gezeigt, wie grundlegend sich bereits die Entscheidung für eine bestimmte Transpositionsfolge auf die zyklische Dramaturgie auswirken kann. Anhand einer Diskussion von Dauern, Initialtempi und Prozentanteilen (Gewichtung von Liedern und Liedgruppen innerhalb der Gesamtdauer) in den untersuchten 106 Aufnahmen werden fünf makroformale Modelle unterschieden, die in manchen Deutungen besonders prägnant realisiert werden: Rahmenmodell, Binnenmodell, Eröffnungsmodell, Finalmodell und Balancemodell. Die Diskussion bezieht statistische Verfahren ein (Korrelations- und Faktorenanalyse), aber auch qualitative Aspekte wie narrative, klangfarbliche oder semantische Facetten der Interpretation. In Bezug auf die prägenden Deutungen Dietrich Fischer-Dieskaus sowie mittels der Auswertung eines Podiumsgesprächs mit zwei Interpreten der *Winterreise* im Rahmen eines Workshops werden diese Aspekte abschließend im Spannungsfeld zu den Ergebnissen der quantitativen Datenanalyse erörtert. Dieser breite Blick auf die Interpretationsgeschichte und ihre nachhaltig divergierenden Tendenzen legt es nahe, auch für die Gegenwart eine stärkere Diversifizierung von Interpretationsansätzen einzufordern.

On the basis of a quantitative and qualitative analysis of 106 complete recordings of Franz Schubert's *Winterreise* (1827), this article presents a detailed discussion of performers' strategies with regard to the macroformal design of this cycle. Hermeneutic and analytical interpretations of the work reveal a tension between cyclical coherence and fragmentation, and they problematize identity concepts and the idea of "musical unity" in a variety of ways. On the basis of the multitude of transposition variants on which the recordings are based, a new view of the macroharmonic tonal structure of Schubert's work is suggested (also drawing on Neo-Riemannian theory); it is also shown how

1 Die in diesem Beitrag dokumentierte Forschung wurde im Rahmen des Forschungsprojekts *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) (gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, P 30058-G26, 1.9.2017–31.8.2020) durchgeführt (https://petal.kug.ac.at). Basis der hier vorgelegten Interpretationsanalyse von Schuberts *Winterreise* ist eine umfangreiche Erhebung zu Tonaufnahmen des Werkes, die in einem Forschungsdossier zusammengefasst ist, das im Open Access verfügbar ist und alle Tabellen und Graphiken dieses Beitrags enthält (https://phaidra.kug.ac.at/o:121742). Einzelne besonders großformatige Tabellen und Diagramme (gekennzeichnet durch das Kürzel ›E‹) sind nicht in das HTML- und PDF-Layout dieses Beitrags eingebunden, können aber sowohl über die im Text angegebenen Links als auch über das Dossier im PDF-Format abgerufen werden. Zudem sind alle hier herangezogenen Datensätze über ein GitHub-Repositorium veröffentlicht (https://github.com/petal2020/petal_schubert_winterreise). Herzlicher Dank geht an Majid Motavasseli, Petra Zidarić Györek und Tomislav Buzič für die Hilfe bei der Messung der Audiodateien und der Zusammenstellung der Daten, an Bruno Gingras für Hinweise zu den statistischen Analysen sowie an Iain C. Phillips für Unterstützung bei der Erstellung der Diskographie.

the decision to use a certain transpositional variant may have a fundamental impact on cyclical dramaturgy. A discussion of durations, initial tempos, and percentages (weighting of songs and song groups within the total duration) in the 106 recordings examined generates a distinction between five macroformal models, which in some interpretations are implemented concisely: frame model, internal model, opening model, finale model, and balance model. The discussion includes statistical procedures (correlation and factor analysis), but also qualitative aspects such as narrative, tonal, or semantic facets of interpretation. With regard to the formative readings of the cycle by Dietrich Fischer-Dieskau, as well as by evaluating a panel discussion with two performers of *Winterreise* as part of a workshop, these aspects are finally explored in relation to the results of the quantitative data analysis. This broad view of the cycle's performance history and its continuously divergent tendencies also suggests the need for a greater diversification of performative approaches in the present.

Schlagworte/Keywords: Analyse von Tonaufnahmen; analysis of sound recordings; Franz Schubert; Interpretationsforschung; Interpretationsgeschichte; macroform; Makroform; performance history; performance studies; Winterreise

Der exzentrische Bau jener Landschaft,
darin jeder Punkt dem Mittelpunkt
gleich nah liegt, offenbart sich dem Wanderer,
der sie durchkreist, ohne fortzuschreiten:
alle Entwicklung ist ihr vollkommenes Widerspiel,
der erste Schritt liegt so nahe beim Tod wie der letzte,
und kreisend werden die dissoziierten Punkte
der Landschaft abgesucht, nicht sie selber verlassen.[2]

1. Herausforderungen einer Interpretationsforschung zu Schuberts *Winterreise*

Eine grundlegende Herausforderung innerhalb der Musikforschung im Allgemeinen und der Interpretations- und Performanceforschung im Besonderen kann im Zusammendenken hermeneutischer und empirischer Ansätze gesehen werden. Im Bereich der Vokalmusik und besonders des Liedrepertoires werden empirische Ansätze in breiteren Kreisen der Musikforschung wohl immer noch weniger akzeptiert als im Bereich der Instrumentalmusik, ist doch durch die Bindung der musikalischen Interpretation an Text, poetischen Gehalt, Szene oder Handlung eine inhaltlich-historisch geprägte Rahmung vorgegeben, die durch empirische Methoden allein kaum adäquat erfasst werden kann. Für einen Zyklus wie Franz Schuberts *Winterreise*, bei dem seit der Entstehung des Werkes eine Fülle an hermeneutischen Deutungen und Lesarten den Diskurs dominiert hat, muss dies besonders gelten. Allerdings hat Daniel Leech-Wilkinson im Rahmen des CHARM-Projekts[3] nicht zuletzt mittels empirischer Methoden anhand früher Tonaufnahmen von Schubert-Liedern gezeigt, wie radikal sich die Vorstellungen von Liedinterpretation im 20. Jahrhundert gewandelt haben.[4] Die Fokussierung von Leech-Wilkinsons Studien auf Expressivität und Ausdruck auf lokaler Ebene (»from moment to moment«) spiegelt dabei treffend die Tatsache, dass Makroform generell noch kaum zum Gegenstand der Performanceforschung geworden ist:

2 Adorno 1964, 25.

3 *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), 2004–2009, https://www.charm.kcl.ac.uk/index.html.

4 Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 4 (https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap4.html).

> […] performance style [is] intimately bound up with expressivity. Expressivity, in turn, is achieved by changes in sound from moment to moment, over and above those demanded by the composer, chosen by the performer. What makes a style is that the options performers choose for being expressive are relatively consistent within a performance, within the work of a performer, and within a geographical locale (though this is less the case now, thanks to recordings) and within a period of time (this may be more true now than before, it's hard to tell).[5]

In der Tat haben die Forschungen des Projekts PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*) weitgehend bestätigt, dass Überlegungen in Bezug auf die Makroform komplexer Zyklen für Interpret*innen selten im Vordergrund standen und stehen, ihre Gestaltung kaum bewusst geplant wird und eher als Resultante einer Arbeit an Details denn als vorrangiger Parameter eingestuft wird.[6] Umso aufschlussreicher freilich ist ein Blick auf solche Resultanten gerade in einer Zusammenschau auf quantitative und qualitative Faktoren, wie sie die folgende Untersuchung unternimmt. Die Frage der Intentionalität der Interpret*innen kann (und soll) dabei zwar nicht gänzlich ausgeblendet werden, der Fokus wird aber auf eine sich im Hörresultat darbietende dramaturgische Ausgestaltung der zyklischen Makroform gerichtet bzw. auf die Wechselwirkungen zwischen lokalen, mikroformalen Ebenen und der makroformalen Struktur. Im Sinne eines Verständnisses von klanglicher Interpretation als »Formanalyse in Echtzeit«[7] wird dabei das komplexe Zusammenwirken von zahlreichen Faktoren mitbedacht, wie sie einen so vielschichtigen Prozess wie die musikalisch-klangliche Interpretation auszeichnen: Die unschematische und dadurch in vieler Hinsicht ›unvoraushörbare‹ Kombination unterschiedlicher Text-, Symbol- und Ausdrucksbenenen, Tonarten, Taktarten, Tempo- und Formarchitekturen in der *Winterreise* wird von jedem Performer-Duo neu und anders ›aktualisiert‹ – im Spannungsfeld zu bestehenden Aufführungs- und Gattungstraditionen. Diese wenig kontroverse Prämisse wird durch den quantitativ-empirischen Schwerpunkt der folgenden Diskussion zugleich grundsätzlich hinterfragt, da keineswegs eindeutig ist, wie genau sich einzelne ›Traditionen‹ der *Winterreise*-Interpretation und ihr historisches Fortwirken bestimmen und eingrenzen lassen.

Eine zusätzliche Herausforderung besteht in der Kommunikation oder Verknüpfung sowohl hermeneutischer als auch empirischer Untersuchungen mit der musikalischen Praxis. Einerseits sind Interpret*innen generell radikale Empiriker*innen (für Sänger*innen mag dies besonders gelten, ist doch kaum ein anderes Instrument so stark vom momentanen Befinden abhängig und damit von langjährigen physiologisch-psychologischen Erfahrungswerten geprägt wie die Stimme): Ihre Praxis ist wesentlich durch das bestimmt, was sich ›gut anfühlt‹, was im Konzert ›funktioniert‹ und sich einem Publikum überzeugend vermitteln lässt, aber natürlich auch durch das, was in einer spezifischen Mischung solcher Erfahrungswerte mit historischen und analytischen Überlegungen als einem Werk gegenüber ›angemessen‹ empfunden wird. Andererseits ist spätestens seit den verschiedenen Wellen der historisch informierten Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert klangliche Interpretation selbst historisiert worden – eine kritische Selbstreflexion und mitunter Kritik aktueller Aufführungspraxis wurde dabei in der Regel gezielt gesucht oder provoziert. Im selben Zug gewannen auch philologische und zum Teil analytische Ebenen an

5 Ebd., ¶ 50 (https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap4.html#par50).

6 Vgl. hierzu z. B. Utz/Glaser 2020, 211.

7 Robert Hill in Mahnkopf/Hill 2015, 19.

Gewicht. In seiner Rezension von Ian Bostridges 2015 erschienenem Buch zur *Winterreise*[8] hebt Alfred Brendel – anlässlich der viel diskutierten Frage der rhythmischen Deutung von Schuberts Notation in der Klavierstimme von Nr. 6 »Wasserflut«[9] – etwa speziell jene (wenigen) Interpretationen hervor, die sich in einer textkritischen Weise mit den musikalischen Quellen des Zyklus befasst hätten, und er nennt dabei Julius Patzak und Jörg Demus (1964; Demus spielte den Zyklus u. a. auch 1966 mit Dietrich Fischer-Dieskau ein), Peter Pears und Benjamin Britten (1963, 1970), Peter Schreier und Sviatoslav Richter (1985) sowie natürlich die eigenen Aufnahmen mit Dietrich Fischer-Dieskau (1979, 1984, 1985) und Matthias Goerne (2003).[10]

Gewiss von grundlegenderer Bedeutung war im Vergleich zu diesem Detail die Einbeziehung des Hammerklaviers anstelle eines modernen Flügels in Aufnahmen seit dem Jahr 1980.[11] Auch wenn die Verwendung von ›period instruments‹ gewiss nicht zwingend zu ›originelleren‹ Interpretationen führt, so ist doch eine Tendenz vieler der insgesamt 29 Aufnahmen der *Winterreise* mit Hammerklavier zu einer Entsentimentalisierung zu erkennen, teilweise einhergehend mit einer auffälligen Verknappung bzw. Straffung der Tempi, die auch auf den weniger stark resonierenden Klang dieser Instrumente zurückgeführt werden kann. Eine Pionierrolle kam dabei gewiss der Aufnahme von David Wilson-Johnson und David Owen Norris (Broadwood Hammerklavier, 1824) aus dem Jahr 1984 zu: Nicht nur wird die Tendenz zur Entsentimentalisierung hier mit besonderer Konsequenz und Drastik betrieben, was zur kürzesten Gesamtdauer in der gesamten Auf-

8 Bostridge 2015.

9 Hierzu hielt Walther Dürr 1979 im Kritischen Bericht des Bandes IV/4b der Schubert-Gesamtausgabe fest: »In den Quellen ist das dritte Triolenachtel und das Sechzehntel der punktierten Figuren jeweils übereinander gesetzt; in T. 3 etwa stehen die Triolenachtel *fis'* + *a'* erst nach dem letzten Sechzehntel *h'*; dies legt nahe, die Triolenachtel und die Sechzehntel dem vorherrschenden Usus der Zeit entsprechend einander rhythmisch anzugleichen – auch dann, wenn die rhythmische Schärfung der punktierten Figuren dem Lied in dem getragenen ›langsamen‹ Tempo vielleicht schärfere Konturen geben könnte.« (Dürr 1979, 307) Interessanterweise ist die Gestaltungsweise dieses Rhythmus auch bei denselben Interpret*innen keineswegs einheitlich. So gleicht Jörg Demus in seiner Aufnahme 1964 mit Julius Patzak Triolenachtel und Sechzehntel (wie von Dürr vorgeschlagen) an, während er sich zwei Jahre später in der Aufnahme mit Dietrich Fischer-Dieskau für eine ›polyrhythmische‹ Lesart entscheidet.

10 »Leider hat man diese Quellen lange Zeit wenig beachtet. Ausnahmen unter den Interpreten der Vergangenheit waren Julius Patzak mit Jörg Demus, Peter Schreier mit Swjatoslaw Richter und Peter Pears mit Benjamin Britten, die in ihren Aufnahmen allesamt den Rhythmus richtig wiedergeben. Auch die Aufführungen mit Hermann Prey, Dietrich Fischer-Dieskau und Matthias Goerne, an denen ich beteiligt war, hielten sich an den Originaltext.« (Brendel 2015) Eine Aufnahme Brendels mit Hermann Prey ist diskographisch nicht dokumentiert (vgl. 3., Tab. 4E). Der Verweis auf Prey fehlt in der Originalfassung des Textes, die Brendel im selben Jahr in der *New York Review of Books* veröffentlichte. In den drei hier zugrunde gelegten der insgesamt sechs Aufnahmen mit Prey wird der Rhythmus von Nr. 6 immer ›polyrhythmisch‹ interpretiert (von Gerald Moore 1959, Wolfgang Sawallisch 1973 und Helmut Deutsch 1987). Unter den drei vorliegenden Einspielungen mit Ian Bostridge (mit Julius Drake 1997, Leif Ove Andsnes 2004 und Thomas Adès 2018) gleicht nur Andsnes in der Aufnahme von 2004 die Rhythmen an.

11 Die erste Gesamtaufnahme mit Hammerklavier wurde 1980 von Ernst Haefliger und Jörg Ewald Dähler vorgelegt. Laut der hier zugrunde gelegten Diskographie (vgl. 3., Tab. 4E) wurden bis 2020 29 Gesamtaufnahmen der *Winterreise* mit Hammerklavier eingespielt, ein Prozentanteil von 7,11 % an den insgesamt 329 in diesem Zeitraum eingespielten Gesamtaufnahmen. Der Mittelwert der Gesamtdauer der Aufnahmen mit Hammerklavier liegt mit 1:09:30 über zwei Minuten unter dem Mittelwert aller erfassten Aufnahmen seit dem Jahr 1980 (1:11:41).

nahmegeschichte führt (57:16/1:11:30[12]), die Interpreten präsentieren die Lieder des Zyklus auch in jener von Wilhelm Müller im Jahr 1824 veröffentlichten Reihenfolge, die bekanntlich mit jener Schuberts keineswegs übereinstimmt[13] (ein seit dem 19. Jahrhundert wiederholt praktiziertes, allerdings selten auf Tonträgern dokumentiertes Verfahren[14]). Behält man die Ordnungszahlen von Schuberts Reihenfolge bei, so lag bei Müller folgende Reihenfolge der Gedichte vor: 1–5, 13, 6–8, 14–21, 9–10, 23, 11–12, 22, 24. »Mut!« wird als vorletztes Gedicht bei Müller Wendepunkt hin zu einer Hinwendung ins Diesseits, nachdem die Gedichte der Transzendenz und Todessehnsucht ›überwunden‹ sind. Nahezu unvermeidlich scheint vor dem Hintergrund dieser alternativen Reihung also eine hermeneutische Neudeutung des Zyklusnarrativs:

12 Hier wie in weiterer Folge wird der Mittelwert nach dem Schrägstrich angegeben. Dabei ist in Bezug auf die Gesamtdauern zu unterscheiden zwischen dem Mittelwert aus dem hier genauer untersuchten Korpus von 106 Aufnahmen (hier ist der Mittelwert M106 1:11:04) und dem Mittelwert aus allen 408 diskographisch erfassten Aufnahmen (Mittelwert M408 1:11:30) (vgl. hierzu genauer 3.). Im Gegensatz zu den 106 im Rahmen des PETAL-Projekts gemessenen Aufnahmen wurden die Gesamtdauern der 302 weiteren Aufnahmen der Diskographie von Iain C. Phillips (https://winterreise.online) entnommen und nicht anhand eigener Messungen geprüft. In der Regel enthalten diese Dauernangaben auch Pausen am Beginn und am Ende der Lieder sowie ggf. Pausentracks zwischen den Liedern, sodass der Mittelwert von 1:11:04 vermutlich näher an einem Mittelwert liegen dürfte, der eine genaue Messung aller 408 Aufnahmen berücksichtigen würde. (Details zum Messverfahren finden sich in Anm. 83 und 84.) In jedem Fall wird die außerordentliche Anlage von Wilson-Johnson und Norris bereits in dieser starken Abweichung (ca. 14 Minuten unter dem Mittelwert) deutlich. Von den 408 Aufnahmen liegen nur drei (0,73 %) unter einer Gesamtdauer von 1:00:00 und nur 29 (7,11 %) unter 1:05:00.

13 Vgl. zur Entstehungs- und Editionsgeschichte insbesondere Feil 1996, 26–30, Dürr 1979 und 1984, 268–278, Youens 1991, 3–49 und Dürr 2000. Schubert vertonte Müllers Gedichte in zwei zeitlich durch acht Monate getrennten Phasen im Februar und Oktober 1827, wobei er in der ersten Phase nur von zwölf Gedichten Müllers Kenntnis hatte. Er vertonte diese in der Reihenfolge, die er im Urania-Jahrbuch für 1823 vorfand und die der ersten Hälfte des heute bekannten Zyklus (Nr. 1–12) entspricht. Ausgeschlossen werden kann, dass die ersten zwölf Lieder in Hinblick auf eine (mögliche) Fortsetzung komponiert wurden, versah Schubert doch im Autograph die Nr. 12 »Einsamkeit«, das im Februar 1827 zuletzt komponierte Lied, mit dem Vermerk »Fine« (vgl. Digitalisat des Autographs der Morgan Library, http://www.themorgan.org/music/manuscript/115668). Erst danach entdeckte er in einer 1824 erschienenen Publikation Müllers (*Sieben und siebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*, Bd. 2, Dessau: Ackermann 1824, 75–108) den gesamten Zyklus von 24 Gedichten, die Müller hier in einer gegenüber der ersten Veröffentlichung stark veränderten Reihenfolge präsentierte, indem er zwölf neue Gedichte (von denen zehn bereits 1823 in Band 1 der *Deutschen Blätter für Poesie, Litteratur, Kunst und Theater* veröffentlicht worden waren, hier fehlten noch »Die Post« und »Täuschung«) an verschiedenen Stellen in den Zyklus einfügte. Schubert behielt dennoch die Reihenfolge der ersten zwölf Lieder bei, brachte damit die zwölf neuen Gedichte in eine eigenständige Folge, die so bei Müller nicht vorgesehen war, und bezeichnete diese als »Fortsetzung der Winterreise« (vgl. Dürr 2000, 302). Dies führte in der Aufführungsgeschichte dazu, prominent etwa bei Julius Stockhausen, der vermutlich 1864 in Hamburg als erster den Zyklus vollständig im Konzert darbot, sich an der Reihenfolge Müllers, nicht an jener Schuberts zu orientieren (vgl. Günther 2016a, 281). Dabei ist in jüngerer Zeit, die sich fast durchweg an Schuberts Reihenfolge hält, die Konzeption Schuberts gerade deswegen gerühmt worden, weil sie der linearen, wenn auch abstrahierten Narrativität Müllers (vgl. Wittkop 1994) die »Ziellosigkeit einer ›Reise nach innen‹« (Günther 2016a, 282), eine »quality of randomness« (Giarusso 2008, 28) entgegengesetzt habe.

14 Vgl. Günther 2016a, Loges 2018, 2020 und 2021. Während Ulrich Hartung (1992) Aufführungen in Müllers Reihenfolge nachdrücklich fordert, wird diese Option von Walther Dürr und Arnold Feil (1991, 137–150) mit Hinweis auf die konzeptionell wichtige Folge der Tonarten in Schuberts Zyklus abgelehnt (vgl. unten 2. sowie Dürr 2000, 302 und Dürr 2004, 138–143).

> [David Wilson-Johnson und David Owen Norris] are the first team to challenge adequately any of the timeworn assumptions made about Schubert's protagonist. Not a jilted romantic, but more a cynical child of our time, he is shown wary of commitment to anything, including his own emotions. […] Through it all, he becomes more positive, more powerful, more ironically self-conscious. Grimly amused at his posturing, rather than consumed with self-pity in songs like 3 and 16, his is nearer the dissociation of a seventeenth-century sensibility than the romantic identification of the early nineteenth. The interesting thing, though, is that on repeated listenings this cynical young man finds a yet more chilling heart of darkness in the work.[15]

Die Dekonstruktion des narzisstisch in sein Leid verstrickten romantischen Subjekts findet eine kaum weniger pointierte Ausformulierung in Slavoj Žižeks Kontextualisierung der berühmten frühen Gesamtaufnahme der *Winterreise* durch Hans Hotter und Michael Raucheisen (1942) mit dem Stalingradfeldzug der deutschen Wehrmacht. Aufbauend auf der prekären Unterscheidung zwischen Lenins vermeintlicher Sensibilität für den »irreduziblen *Antagonismus* der Kunst innerhalb des politischen Machtkampfes« und der »problemlosen Verbindung von Hochkultur und politischer Barbarei« im Nationalsozialismus,[16] imaginiert Žižek die Wirkung der Hotter-Raucheisen-Aufnahme auf die Wehrmachtssoldaten, die in einer Art verzweifelter Identifikation mit Schuberts Protagonisten nicht anders können als »die eigenen Ohren gegenüber den Klagen des Herzens zu verschließen, und die schwere Bürde des Verhängnisses in einer von den Göttern verlassenen Welt anzunehmen.«[17] Žižek intendiert, die »[falsche] Position des tragischen romantischen Helden« aufzuzeigen, »der sich narzißtisch auf sein eigenes Leiden und seine Verzweiflung konzentriert und diese zu einer Quelle perversen Vergnügens erhebt«, und sieht darin einen »ideologische[n] Schutzschirm, der das eigentliche Trauma der umfassenderen historischen Realität kaschiert.«[18] Man muss Žižek nicht in jeder Hinsicht zustimmen, um anzuerkennen, dass das Spektrum an Deutungen des Narrativs der *Winterreise* keinesfalls auf Topoi der enttäuschten Liebe oder eines negativen Bildungsromans begrenzt ist und musikalische Strategien stets auch inklusive zeitgeschichtlicher Resonanzen zu hören sind.

Ein weiteres ›offenes Feld‹ in der Interpretationsgeschichte betrifft die Haltung, Farbe und semantische Kodierung des Gesangs in der *Winterreise*. Die mit diesen Dimensionen korrelierende Präsenz des Körpers der Interpret*innen hat besonders anhand der Rezeption von Roland Barthes' viel zitiertem Essay zur ›Körnigkeit‹ der Stimme zu einer breiten Diskussion geführt, die für die folgenden Überlegungen zur makroformalen Gestaltung insofern relevant bleiben, als sie das Potential von exzeptionellen *Momenten* aufzeigen, die in einem makroformalen Prozess als besonders herausgehoben empfunden werden mögen und damit letztlich auch auf quantitativ fassbare Dimensionen wie Dauer oder Tempo bezogen werden können. Wenig verwunderlich ist, dass in jüngerer Zeit genau jene Faktoren von Dietrich Fischer-Dieskaus Gesang positiv hervorgehoben worden sind, deren Fehlen Barthes in seinem Text kritisierte: die sprachliche (oder vorsprachliche) *Materialität*, der »Genogesang«, mit der sich der Sänger oder die Sängerin dem Sprachklang hingibt, eine »gesungene Schrift« realisiert, ohne eine fixierte Bedeutung erzwingen zu

15 Finch 2006, 55.

16 Žižek 2002, 50.

17 Ebd., 51.

18 Ebd., 52.

wollen,[19] ohne semantische Übercodierung, ohne einen »Pleonasmus der Absichten«.[20] Wenn Jennifer Ronyak gerade Fischer-Dieskaus »corporeal co-performance« von Schubert-Liedern hervorhebt, so spielt sie zugleich autoethnographisch mit dem auch von Barthes vielerorts thematisierten Verhältnis zwischen den Graden der Vertrautheit mit der gesungenen Sprache und der Wahrnehmung der klanglichen Materialität.[21] Und sie spielt damit zugleich auf einen Bereich an, den etwa Lawrence Kramer anhand von Brigitte Fassbaenders erster Aufnahme der *Winterreise* (1988 mit Aribert Reimann) besonders hervorgehoben hat: Fassbaenders »performance aims beyond rendition and beyond appropriation to performativity in the sense of illocutionary force.«[22] Gewiss ist, dass mit der ›Einstellung‹ der Stimme in diesem Spannungsfeld von sprachlicher und musikalischer Bedeutungszuschreibung und -subversion auch unterschiedliche Grade und Dimensionen der Narrativität benannt sind, die hermeneutische und klangliche Formen der Interpretation miteinander verbinden können (vgl. 2.).

Wenn damit einleitend kursorisch einige Spannungsfelder der Interpretationsgeschichte und -ästhetik der *Winterreise* angedeutet sind, so soll der folgende zweite Abschnitt zunächst einen Versuch machen, historische und analytische Perspektiven auf Schuberts Zyklus mit Fragen der klanglichen Interpretation zu verknüpfen. Dabei werden Basiskategorien entwickelt, die in den Abschnitten 3 und 4 dann einer Diskussion von Daten zu gewählten Tonarten, Tempi und Dauern in 106 gemessenen Gesamtaufnahmen der *Winterreise* zugrunde liegen. In den abschließenden Ausblick (5.) fließen schließlich auch Diskussionen eines Workshops ein, der im März 2020 im Rahmen des Forschungsprojekts PETAL mit zwei Interpreten der *Winterreise* abgehalten wurde.

2. Spiel-Räume einer klanglichen Interpretation der *Winterreise*: Dissoziation und Kohärenz

In dem Sample der hier herangezogenen 106 von insgesamt 408 dokumentierten vollständigen Tonaufnahmen der *Winterreise* des Zeitraums 1928 bis 2020 (vgl. 3., Tab. 4E) wurden nur Gesamteinspielungen berücksichtigt. Die im Rahmen unserer Forschung ins Zentrum gestellte zyklische Makroform bedingt allein aus Gründen einer adäquaten Vergleichbarkeit vollständige Aufnahmen aller 24 Lieder – wie fragmentarisch auch immer diese Aufnahmen zustande gekommen sein mögen –, vielleicht in Aufnahmesitzungen verteilt über Tage, Wochen oder gar Monate oder Jahre und ggf. sogar durch Zusammenschneiden unterschiedlicher Aufnahmesitzungen mit unterschiedlichen Pianist*innen. Ein gutes Beispiel dafür ist die früheste existierende Gesamtaufnahme mit dem Wiener Bari-

19 Barthes 1990a, 272: »Der *Genogesang* ist das Volumen der singenden und sprechenden Stimme, der Raum, in dem die Bedeutungen keimen, und zwar ›aus der Sprache und ihrer Materialität heraus‹; es ist ein signifikantes Spiel, das nichts mit der Kommunikation, der Darstellung (von Gefühlen) und dem Ausdruck zu tun hat; es ist die Spitze (oder der Grund) der Erzeugung, wo die Melodie tatsächlich die Sprache bearbeitet – nicht, was diese sagt, sondern die Wollust ihrer Laut-Signifikanten, ihrer Buchstaben: wo sie erforscht, wie die Sprache arbeitet und sich mit dieser Arbeit identifiziert. Es ist, mit einem sehr einfachen, aber ernst zu nehmenden Wort: die *Diktion* der Sprache.«

20 Barthes 1993 (»pléonasme d'intentions«), zit. nach Musil 2018, 27.

21 Ronyak 2017, 33, 39–47.

22 Kramer 2011, 161.

ton Hans Duhan (1890–1971), die 1928 anlässlich von Schuberts hundertstem Todestag für HMV (*His Master's Voice*) entstand. Duhan nahm zunächst 19 Lieder mit dem Pianisten Ferdinand Foll an drei Aufnahmetagen auf (27.4., 2.5. und 4.5.1928), dann über zwei Monate später (am 11.7.1928) die fünf restlichen Lieder (Nr. 16, 17, 19, 20, 23) mit der Pianistin Lene Orthmann.[23] Dass im Rahmen eines solchen Entstehungsprozesses kaum emphatische zyklische Konzeptionen umsetzbar waren, versteht sich von selbst – dies war vermutlich auch weniger die vorrangige Intention dieses Pionierprojekts als vielmehr, erstmals überhaupt ein komplettes ›Set‹ aller 24 Lieder vorzulegen, darunter Ersteinspielungen der Nummern 2, 3, 10, 16 und 19.[24] Einer emphatischen Rezeption der zyklischen Konzeption über das neue Medium stand freilich auch die sehr begrenzte Spieldauer auf einer Seite der 78er Schellackplatten entgegen: Der Zyklus wurde als Set von zwölf Platten veröffentlicht, jedes Lied passte genau auf eine Plattenseite.[25] Einzig Radioübertragungen ermöglichten eine mediale Rezeption des Zyklus ohne Unterbrechungen.

Diese Fragmentarisierung der medialen Produktion und Rezeption entspricht jener der frühen Aufführungsgeschichte, die Martin Günther und Natasha Loges eindrucksvoll dargelegt haben[26] – und die Julian Prégardien und Michael Gees dazu motivierte, eine Soirée von Julius Stockhausen und Clara Schumann vom 27.11.1862 zum Anlass für die Realisierung eines gemischten Programms (in Konzerten und auf einer CD) zu nehmen, in der die Lieder der *Winterreise* (vollständig und in der von Schubert festgelegten Reihenfolge) von improvisierten Klavierstücken und gemischtem Klavierrepertoire (Bach, Scarlatti, Mendelssohn Bartholdy) ›untergliedert‹ wurden.[27] Dass die frühe Aufführungspraxis (Julius Stockhausen, Clara Schumann, Amalie Joachim etc.) von Komponist*innen fixierte zyklische Anordnungen grundsätzlich nicht für verbindlich hielt und es daneben allgemeine Praxis war, einzelne Lieder aus Zyklen herauszulösen, ist als Kontrastfolie des heutigen emphatischen Verständnisses von Werkzyklen gewiss immer im Auge zu behalten.[28]

Neben diesen aufführungs- und medienhistorischen Aspekten gibt es natürlich noch viele weitere spezifisch musikalische bzw. gattungs- und entstehungsgeschichtliche Aspekte, die das Prinzip der ›Zyklizität‹ stützen, problematisieren oder relativieren können und deren (erneute) Diskussion als Rahmung der folgenden Studie angebracht ist:

23 Vgl. https://archive.org/search.php?query=Duhan%20Winterreise. Als vereinfachtes Kürzel für diese Aufnahme wird in diesem Text und in den Datensätzen und Tabellen dennoch durchgehend ›Duhan+Foll 1928‹ verwendet.

24 Vgl. Tunbridge 2018, 62 f. Duhan legte im selben Jahr ebenfalls die erste Gesamteinspielung von Schuberts *Die schöne Müllerin* mit HMV vor. 1927, im Jahr zuvor, hatte Richard Tauber (mit Mischa Spoliansky) zwölf Lieder der *Winterreise* eingespielt, Elena Gerhardt nahm ebenfalls 1927 acht Lieder des Zyklus mit Conraad Valentijn Bos auf (vgl. ebd. sowie Leech-Wilkinson 2010).

25 10-Zoll-Schellackplatten boten maximal etwas mehr als drei Minuten, 12-Zoll-Schellackplatten etwas mehr als vier Minuten Spielzeit pro Seite. Das längste Lied der Aufnahme Duhan+Foll 1928 ist Nr. 11 »Frühlingstraum« mit 4:11. In fünf frühen Aufnahmen vor 1945 ist die zweite Strophe von Nr. 1 »Gute Nacht« (T. 7–38, *seconda volta*) schlicht ausgelassen, vermutlich da das Lied in voller Länge nicht auf eine Plattenseite gepasst hätte (Duhan+Foll 1928, Hüsch+Müller 1933, Lehmann+Ulanowsky 1941, Schmitt-Walter+Leitner 1941 und Rothmüller+Gyr 1944, vgl. Anm. 83).

26 Vgl. Günther 2016a, Loges 2018, 2020 und 2021.

27 Vgl. Prégardien+Gees 2015 in 3., Tab. 4E sowie Günther 2016b.

28 Vgl. dazu den Beitrag von Natasha Loges in dieser Ausgabe.

(1) Liederzyklen folgen in der Regel einer nicht-konventionellen, individualisierten Form und Dramaturgie; dennoch weisen sie oft Spuren etablierter Formdramaturgien auf (Formprinzipien von Sinfonie, Sonate, Oper und anderen szenischen Formen, Reprisenmomente, Rahmenform, Eröffnungs- und Schlusstopoi), die für Aufführungspraxis und -traditionen relevant sein können.

(2) Der (auto-)biographische Aspekt ist bei Liederzyklen häufig präsent. Zyklen können als ›Tagebücher‹ verstanden werden, in denen eine Selbstreflexion durchs Komponieren besonders nachhaltig stattfindet, ohne dass die Musik naiv biographistisch gedeutet werden müsste. Zentral dabei ist, dass die meisten zyklischen Kompositionen einem ›Bottom-Up-Schaffensvorgang‹ ohne zuvor festgelegte Makroform folgen. In diesem Zusammenhang ist häufig auf die Relevanz einer frühromantischen Ästhetik des Fragments (Friedrich Schlegel, Novalis) und den Gedanken einer Vervollständigung des fragmentarischen Werkes durch Leser*in bzw. Hörer*in hingewiesen worden.[29]

(3) Viele Zyklen, so auch die *Winterreise*, zeigen eine gewisse Tendenz zur Flexibilität in der Anordnung der Einzelstücke, -sätze oder -lieder, selbst wenn eine scheinbar verbindliche ›Fassung letzter Hand‹ existiert: Neuordnungen und Varianten während des Schaffensprozesses und ggf. in verschiedenen Ausgaben sind eher die Regel als die Ausnahme. Auch Adaptionen von ›zyklusfremdem‹ Material finden sich häufig und stellen damit ebenfalls das Konzept zyklischer Einheit in Frage. So wird in der *Winterreise* etwa in Nr. 19 »Täuschung« (A-Dur) eine Arie der Troila aus *Alfonso und Estrella* (II. Akt, dort in H-Dur, 1821–22) als musikalisches Material verwendet.[30] Schwankende Dramaturgien sind die Folge, in denen unterschiedliche Dimensionen von Selbst- und Fremdbezügen verschachtelt sind.

(4) Jeder Liederzyklus, so auch die *Winterreise*, ist ein Dialogisieren mit ebenfalls zyklisch angeordneten Textvorlagen, die ihre eigene Entstehungs-, Veröffentlichungs- und Rezeptionsgeschichte aufweisen. Die Tatsache, dass Wilhelm Müller seine *Winterreise* in mehreren unterschiedlich angeordneten Schüben veröffentlichte, hatte eine grundlegende Auswirkung auf Schuberts Konzeption;[31] der »zerbrochne Ring« (*Winterreise*, Nr. 7 »Auf dem Flusse«) kann in diesem Zusammenhang als Symbol eines dissoziierenden Zyklus verstanden werden.[32]

Eine solche Problematisierung des Zyklischen macht ein Werk wie die *Winterreise* freilich für Interpret*innen wie Hörer*innen ganz besonders interessant. Sie weitet das Feld, auf dem ›Form‹ (verstanden im weitesten Sinn und alle Facetten von Narration und Semantik inkludierend) durch die Aufführung erzeugt bzw. hervorgebracht werden kann. Vor diesem Hintergrund können hermeneutische Interpretationsmodelle durchaus von großer Relevanz für die klangliche Interpretation sein. So kann etwa die bei Theodor W. Adorno und Barthes herausgehobene ›Richtungslosigkeit‹ des Zyklus Grundlage einer Fragmentierung der Lieder durch die Ausführenden oder zumindest einer antidramatischen Deutung werden, in der »jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt«

29 Vgl. Sprau 2017 und die dort genannte Literatur sowie Utz 2020, 335.

30 Vgl. Youens 1991, 89 f., 268.

31 Vgl. Anm. 13.

32 Vgl. Zenck 1987, 144.

und »der erste Schritt […] so nahe beim Tod [liegt] wie der letzte.«[33] Nach Barthes erzählen Liederzyklen

> keine Liebesgeschichte, sondern nur eine Reise: Jeder Augenblick dieser Reise ist gleichsam auf sich selbst zurückgewendet, blind, jedem allgemeinen Sinn, jeder Schicksalsvorstellung, jeder geistigen Transzendenz gegenüber verschlossen: im Grunde ein reines Umherirren, ein Werden ohne Zielrichtung: das Ganze, insofern es auf einen Schlag und endlos wieder von vorne beginnen kann.[34]

Auch Martin Zenck hat in dieser Tradition die nicht-linearen, nicht-identischen Beziehungen in den Vordergrund gerückt. Er sieht die Fremdheitserfahrung des Protagonisten als grundlegend an, wobei Identitätsspiegelungen oder -mischungen (Nr. 14 »Der greise Kopf«, Nr. 24 »Der Leiermann«) eine uneinholbare Differenz konstituieren.[35] Unklar bleibt dabei, ob die Reise zurück zum Anfang führt oder mit unbestimmtem Ziel endet, wobei – nicht nur aufgrund der nicht-geschlossenen Tonartenkonzeption – die *Winterreise* zweifellos als früher Prototyp des offenen Schlusses in der Musikgeschichte verstanden werden kann.[36] Eine solche Auffassung bleibt gewiss nicht ohne Konsequenzen für die klangliche Umsetzung des Zyklus als Ganzem, auch über die Interpretation des letzten Liedes hinaus.[37]

Demgegenüber liegen mehrere Studien vor, die solche Tendenzen anerkennen, aber letztlich doch Techniken und Momente der zyklischen Kohärenz herausstellen. Susan Youens betont, dass es sich bei der *Winterreise* um kein »tightly unified work in the organicist model according to which ideas stated at the beginning germinate and become an unfolding structure« handle; der weitgehende Verzicht auf offensichtliche motivische oder melodische Korrespondenzen zwischen den Liedern entspreche der Situation des Protagonisten, »who believes, until near the end, that his journey is haphazard and without goal«, was sich auch im offenen Ende des Zyklus widerspiegle.[38] Youens hebt als verbindendes Element der Lieder besonders die »journeying figure« heraus, meist im *non-legato* gehaltene Ton- oder Akkordrepetitionen, die in den ›Achsenliedern‹ Nr. 1 »Gute Nacht« und Nr. 20 »Der Wegweiser« das grundlegende Material bilden, aber auch in nahezu allen anderen Liedern als Schrittsymbol aufgegriffen werden.[39] Gleichsam als Störung solcher Regelmäßigkeit sind »weak-beat accents« für Youens das grundlegende

33 Adorno 1964, 25 (vgl. Anm. 2).

34 Barthes 1990b, 291.

35 Zenck 1987, 143 f.

36 Vgl. Utz 2020, 338–340.

37 Nathan Lay und Brian Chapman bieten auf der CD 1 ihrer 2019 veröffentlichten Doppel-CD, die eine englische Fassung des Zyklus auf Basis einer neuen Übersetzung enthält, einen Track 25 mit einem alternativen Ende des »Leiermanns«, bei dem der a-Moll-Schlussklang entfällt und damit die Offenheit des Endes noch stärker hervorgehoben wird. Allerdings scheinen die Interpreten in ihrer hermeneutischen Deutung im Gegensatz dazu eher von einem ›definitiven‹ Ende auszugehen: »As the vocalist's final note is held softly, a sudden loud entry of the accompaniment signals the protagonist's final convulsion – Schubert thus confirms that the long-awaited, fondly sought end has come at last, so answering the protagonist's two questions; in the English version of this album an alternative response to these question marks is offered.« (Chapman 2019, 29)

38 Youens 1991, 74.

39 Ebd., 74 f., 84–92.

Merkmal einer einkomponierten Differenz.[40] Der Klavierpart entfaltet dabei immer wieder eine grundlegende Eigendynamik (etwa in Nr. 15 »Die Krähe« oder Nr. 18 »Der stürmische Morgen«), die über eine schlichte Begleitung weit hinaus weist und zu einer Art ›Maskierung‹ der Singstimme führt.[41]

Walther Dürr vertritt in Bezug auf die Frage zyklischer Kohärenz wohl die konventionellste Position, wobei er vier wesentliche Faktoren diskutiert, die diese Kohärenz gewährleisten sollen: der inhaltliche Zusammenhang, tonartliche Verwandtschaften oder Beziehungen, wiederkehrende (sub-)motivische Elemente und Bewegungstypen sowie ein »›Ziel‹« im Sinne einer »spezifische[n] Schlussbildung«.[42] Ein »Handlungsfaden« sei gegeben, wobei die neue Anordnung von Müllers Gedichten durch Schubert aus dem zweiten Teil des Zyklus ein »erneutes Durchleben der Wanderung, aber von erhöhtem Stand aus« mache.[43] Die Deutung der tonartlichen Beziehungen geht von einem »Affekten-Diagramm« aus, in dem die Tonarten der 24 Lieder auf Basis einer freien Adaption der Tonartencharakteristik in Christian Friedrich Daniel Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* durch semantische Felder wie »entrückt« (E-Dur), »visionär« (A-Dur) oder »bittere Realität« (a-Moll, d-Moll, g-Moll) charakterisiert werden, wobei sowohl die Tonarten des Autographs als auch jene der Erstausgabe Berücksichtigung finden. Hingewiesen wird darüber hinaus auf vielfältige Analogien zwischen den Liedern, etwa auf die Tendenz der Grundtonart h-Moll nach C-Dur in Nr. 9 »Irrlicht« und Nr. 12 »Einsamkeit« oder die Charakterisierung des D-Dur in Nr. 1 »Gute Nacht« und Nr. 17 »Im Dorfe« als auf d-Moll bezogene »überspielte Melancholie«.[44] Ein Verweis auf die weithin übliche Praxis der Transposition und ihre grundlegenden Auswirkungen auf die Frage tonartlicher Beziehungen unterbleibt (vgl. 3.). In Bezug auf die Bewegungstypen unterscheidet Dürr zwischen »Bewegung des Wanderers (meist Schreitrhythmen)« und »Bewegung in der Umwelt (meist tänzerisch)«,[45] wobei sich beide Grundtypen immer wieder miteinander verbinden können, besonders eindringlich etwa in Nr. 15 »Die Krähe« oder in Nr. 13 »Die Post«, wo sich »Hufschlag gleichsam in Herzschlag« verwandelt.[46] Die Diskussion der (sub-)motivischen Korrespondenzen beschränkt sich auf die zentrale Funktion des semantisch vielfach deutbaren Halbtonschritts f^2–e^2, der nicht zuletzt (in den Tonarten der Erstausgabe) sowohl die erste als auch die letzte Gesangsphrase des Zyklus prägt. In Bezug auf diese melodisch offene Schlusswendung betont Dürr die Weigerung Schuberts mit dem Schluss »die romantische Utopie der Erlösung durch den Tod« zu inszenieren, der Tod sei hier »nicht mehr Ziel und Ende, sondern Leere und Entfremdung von sich selbst«.[47]

Den bislang gewiss anspruchsvollsten Versuch, musikanalytische Kohärenz und hermeneutische Deutung zusammenzuführen, hat Lauri Suurpää mit seinem Buch *Death in* Winterreise (2014) unternommen. Die Studie konzentriert sich auf die Interpretation der Lieder 14 bis 24, die sich explizit mit dem Tod auseinandersetzen, wobei auf die idyllisch-

40 Ebd., 75, 108–110.

41 Ebd., 309–311.

42 Dürr 2004, 133.

43 Ebd., 138.

44 Ebd., 138–143.

45 Ebd., 144–148.

46 Ebd., 148.

47 Ebd., 155.

erlösende Assoziation mit dem Tod bereits in zwei Liedern des ersten Teils angespielt wird (Nr. 5 »Der Lindenbaum« und Nr. 9 »Irrlicht«).[48] Im Anschluss an Novalis und Friedrich Schlegel begreift Suurpää das Motiv des Todes in der *Winterreise* als Symbol für den Aufbruch in eine neue Form der Existenz.[49] Der Versuch, die Lieder mittels einer Kombination aus Schenker'scher Stimmführungsanalyse, Neo-Riemannian Theory und einer an Algirdas Julien Greimas orientierten semiotisch-narrativen Deutung zu fassen, resultiert in einem *close reading* des zweiten Zyklusteils, das in einer auf Barthes' Unterscheidung narrativer Funktionen von »kernel« (*noyau*, ›Ader‹, verstanden als abstrakteres »narrative framework«) und »satellite« (*catalyse*, ›Katalyse‹, verstanden als konkretere »narrative situations«) beruhenden Synopsis zusammengeführt wird.[50] Harmonisch wird etwa, auf Basis der Tonarten der Erstausgabe, der Zusammenhang von Nr. 16 »Letzte Hoffnung« (Es-Dur) und Nr. 20 »Der Wegweiser« (g-Moll) als »kernel« klassifiziert, während die dazwischen liegenden Tonarten (Nr. 17–19: D–d–A) als »satellites« betrachtet werden. Dabei wird eine grundsätzliche Gliederung vorgenommen in die Lieder 13–19, deren Tonarten (mit Ausnahme von Nr. 16/17 Es-Dur/D-Dur) mittels gemeinsamer Töne miteinander verbunden sind, und die darauffolgenden Lieder, die dieses Kriterium nicht erfüllen und somit (mit Ausnahme von Nr. 23/24 A-Dur/a-Moll) »greater harmonic variety and distance« implizieren. In Bezug auf wiederkehrende musikalisch-poetische Topoi (z. B. das Unisono als Symbol für die »inability of the protagonist to affect his own fate« in den Liedern Nr. 14, 15, 16, 18[51]) folgert Suurpää: »the cycle includes moments of both poetic and musical discontinuity, yet such apparent fragmentariness takes place within a deeper-level unified scheme.«[52] Diese gezielte Öffnung der Deutung des Zyklus wird am Ende der Studie nochmals hervorgehoben: »any unequivocal assessment of the precise meaning of death in *Winterreise* is, in the end, impossible. From here on, interpretation of the cycle and its ending belongs to individual listeners, scholars, and performers.«[53]

All diesen Deutungen ist letztlich gemeinsam, dass sie so gut wie keine Aussagen über die Relevanz der entwickelten Kategorien für die klangliche Interpretation machen. Dies ist gewiss in vieler Hinsicht problematisch, ganz besonders hinsichtlich der tonartlichen und tonalen Kohärenz des Zyklus, ist doch, wie zu zeigen sein wird, die Verwendung von transponierten Fassungen nicht die Ausnahme, sondern die Regel in Konzert wie Tonstudio, was eine grundlegende Revision dieses so oft angeführten Aspekts zwingend erscheinen lässt (vgl. 3.). Im Zusammenspiel dieser makroharmonischen Gestaltung, die also von den Interpret*innen gleichsam mitkomponiert wird, und der Disposition der 24 Lied-Dauern und der mit ihnen verbundenen Temponuancierungen ergibt sich ein unübersehbares Feld von Gestaltungsmöglichkeiten. Die folgende Diskussion wird dabei besonders auf die Markierung und Gewichtung einzelner Lieder oder Liedfolgen und auf kontrastierende und überleitende Gestaltungsmittel (z. B. Einbindung mehrerer Lieder in übergeordnete Tempoverläufe) eingehen und dabei lokale und nicht-lokale Verknüpfungs- oder Kontrastierungstechniken (z. B. analoge oder deutlich kontrastierende Tempoansätze für aufeinander folgende oder vonei-

48 Suurpää 2014, 13 f.

49 Ebd., 29.

50 Ebd., 168; vgl. Barthes 1977.

51 Suurpää 2014, 181.

52 Ebd., 190.

53 Ebd., 195.

nander entfernte Lieder) besonders berücksichtigen. Zu fragen wird auch sein, wie Momente oder Eindrücke von ›Offenheit‹ und ›Geschlossenheit‹ im Spannungsfeld mit der formalen Anlage der einzelnen Lieder erzeugt werden und welche semantischen oder narratologischen Facetten durch solche Eindrücke impliziert sein können.

Um die ›Spiel-Räume‹ solcher Gestaltung zu umreißen, werden hier zunächst anhand von drei Tabellen Tempograde, verwendete Metren sowie realisierte Formprinzipien und Schlussbildungen erfasst. Tabelle 1 zeigt die 26 unterschiedlichen Tempobezeichnungen des Zyklus, geordnet vom langsamsten zum raschesten Tempo. Nr. 11 »Frühlingstraum« enthält als einziges Liedes mehr als eine Tempobezeichnung, die drei Tempi »Etwas bewegt« (Formteile A1, A2), »Schnell« (B1, B2) und »Langsam« (C1, C2) folgen im Rahmen einer dreigliedrigen Strophenform (A1B1C1–A2B2C2) kontrastierend aufeinander. Eine Korrelation mit den Metren ergibt sich wohl am deutlichsten für die vier Lieder im 6/8-Takt, die alle zu bewegten Tempi tendieren. Somit wird die Möglichkeit erkennbar, Lieder mit demselben Tempo und demselben Metrum von der Gestaltung her aufeinander zu beziehen,[54] zum anderen wird ein nicht-lineares Beziehungsnetz deutlich: So sind etwa alle fünf mit »Langsam« überschriebenen Lieder auf den ersten Teil des Zyklus begrenzt, während für den zweiten Teil zwischen (vier Mal) »Etwas langsam« und (ein Mal) »Sehr langsam« unterschieden wird. Die wenigen explizit raschen oder schnellen Tempi (Nr. 2, 4, 18, 22 sowie die kontrastierenden B-Teile von Nr. 11) fungieren, auch aufgrund ihrer großenteils kurzen Dauer, als markante Kontrastmomente in einem großformalen Verlauf, der von gemäßigten oder langsamen Tempi bestimmt wird. Eine Schlüsselrolle fällt dabei den vier mit »Mäßig« überschriebenen Liedern zu, von denen drei eine deutlich überdurchschnittliche Dauer und damit eine klare Gliederungsfunktion einnehmen (Nr. 1, 5, 20).

Tabelle 2, in der die Lieder nach metrischen Angaben geordnet sind, bietet insofern noch weitere Perspektiven, als etwa nur einmal vorkommende Metren (Nr. 3: *alla breve*, Nr. 9: 3/8, Nr. 17: 12/8) möglicherweise auch auf herausstechende Charaktermerkmale (und damit implizit auch Spezifika der Tempo- und Ausdrucksgestaltung) in diesen Liedern hinweisen. So kann etwa der 3/8-Takt für Nr. 9 »Irrlicht« darauf hinweisen, dass trotz der Tempoanweisung »Langsam« ein (instabil) ›tänzelnder‹, eben ›irrlichternder‹ Charakter hier durchaus angebracht sein mag. Kein Zufall ist es wohl auch, dass Nr. 3 und Nr. 17 zu jenen Liedern gehören, bei denen die in den untersuchten Aufnahmen gewählten Tempi besonders stark divergieren (vgl. 3.).

Hinsichtlich nicht-linearer Beziehungen sowie linearer Verbindungen oder Kontraste zu vorangehenden oder folgenden Liedern ist zweifellos die formale Anlage der einzelnen Lieder und besonders die Art ihrer Schlussbildung (Tab. 3) von Bedeutung. Gegenüber der in der *Schönen Müllerin* noch dominierenden einfachen Strophenform ist das große Bemühen um Differenzierung der Form in den Liedern der *Winterreise* stark erkennbar (in der gedruckten Fassung finden sich nur in zwei Liedern, Nr. 1 und Nr. 6, Wiederholungssymbole, die eine Strophe bzw. Doppelstrophe mit anderem Text wiederholen lassen; im Autograph sind solche Wiederholungssymbole auch in den Liedern Nr. 11, 22 und 24 gesetzt). Eine zentrale Rolle nehmen variierte Strophenformen ein, in denen mittels Moll-Dur-Wechseln (Variante der Grundtonart, *modal mixture*) ein übergeordnetes Variations- oder Ritornellprinzip etabliert wird, wobei die ›Zwischenstrophen‹ in der Varianttonart deutlich als Variationen eines Grundmaterials erkennbar bleiben.

54 Vgl. hierzu genauer den Beitrag von Kilian Sprau in dieser Ausgabe.

	Tempobezeichnung	Metrum
21. Das Wirtshaus	Sehr langsam	4/4 (𝄴)
6. Wasserflut	Langsam	3/4
7. Auf dem Flusse	Langsam	2/4
9. Irrlicht	Langsam	3/8
11. Frühlingstraum (C, T. 27/71)	Langsam	2/4
12. Einsamkeit	Langsam	2/4
14. Der greise Kopf	Etwas langsam	3/4
15. Die Krähe	Etwas langsam	2/4
17. Im Dorfe	Etwas langsam	12/8
24. Der Leiermann	Etwas langsam	3/4
1. Gute Nacht	Mäßig [Mäßig, in gehender Bewegung]	2/4
5. Der Lindenbaum	Mäßig [Mäßig langsam]	3/4
10. Rast	Mäßig	2/4
20. Der Wegweiser	Mäßig	2/4
3. Gefror'ne Tränen	Nicht zu langsam	alla breve (𝄵)
23. Die Nebensonnen	Nicht zu langsam	3/4
8. Rückblick	Nicht zu geschwind	3/4
16. Letzte Hoffnung	Nicht zu geschwind	3/4
11. Frühlingstraum (A, T. 1/44)	Etwas bewegt	6/8
13. Die Post	Etwas geschwind	6/8
19. Täuschung	Etwas geschwind	6/8
2. Die Wetterfahne	Ziemlich geschwind [Ziemlich geschwind, unruhig]	6/8
18. Der stürmische Morgen	Ziemlich geschwind, doch kräftig	4/4 (𝄴)
22. Mut	Ziemlich geschwind, kräftig	2/4
4. Erstarrung	Ziemlich schnell [Nicht zu geschwind]	4/4 (𝄴)
11. Frühlingstraum (B, T. 15/59)	Schnell	2/4

Tabelle 1: Schubert, *Winterreise*, 26 Tempobezeichnungen, geordnet von langsamen zu schnellen Tempi (in Klammern [ ]: Bezeichnungen im Autograph)

	Tempobezeichnung	Metrum
9. Irrlicht	Langsam	3/8
2. Die Wetterfahne	Ziemlich geschwind [Ziemlich geschwind, unruhig]	6/8
11. Frühlingstraum (A, T. 1/44)	Etwas bewegt	6/8
11. Frühlingstraum (B, T. 15/59)	Schnell	6/8
13. Die Post	Etwas geschwind	6/8
19. Täuschung	Etwas geschwind	6/8
17. Im Dorfe	Etwas langsam	12/8
1. Gute Nacht	Mäßig [Mäßig, in gehender Bewegung]	2/4
7. Auf dem Flusse	Langsam	2/4
10. Rast	Mäßig	2/4
11. Frühlingstraum (C, T. 27/71)	Langsam	2/4
12. Einsamkeit	Langsam	2/4
15. Die Krähe	Etwas langsam	2/4
20. Der Wegweiser	Mäßig	2/4
22. Mut	Ziemlich geschwind, kräftig	2/4
5. Der Lindenbaum	Mäßig [Mäßig langsam]	3/4
6. Wasserflut	Langsam	3/4
8. Rückblick	Nicht zu geschwind	3/4
14. Der greise Kopf	Etwas langsam	3/4
16. Letzte Hoffnung	Nicht zu geschwind	3/4
23. Die Nebensonnen	Nicht zu langsam	3/4
24. Der Leiermann	Etwas langsam	3/4
4. Erstarrung	Ziemlich schnell [Nicht zu geschwind]	4/4 (𝄴)
18. Der stürmische Morgen	Ziemlich geschwind, doch kräftig	4/4 (𝄴)
21. Das Wirtshaus	Sehr langsam	4/4 (𝄴)
3. Gefror'ne Tränen	Nicht zu langsam	2/2 (𝄵)

Tabelle 2: Schubert, *Winterreise*, 26 metrische Angaben, geordnet nach Metrumtyp

Die durch solche Formstrukturen gekennzeichneten Lieder bilden eine übergeordnete Achse, die durch ihre überdurchschnittliche Ausdehnung und ihre markante Stellung im Gesamtzyklus gestützt wird: Nr. 1 »Gute Nacht«, Nr. 5 »Der Lindenbaum«, Nr. 13 »Die Post«, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Nr. 21 »Das Wirtshaus« und Nr. 23 »Die Nebensonnen« (Nr. 18 »Der stürmische Morgen« verkürzt, der abrupten Kontrastfunktion dieses Liedes gemäß, den Moll-Dur-Kontrast auf eine viertaktige B-Dur-Phrase zu Beginn der zweiten Strophe).

Die weiteren Formen können vielleicht in Zusammenhang mit ihrer potentiellen ›Offenheit‹ (und damit Anschlussfähigkeit an die kommenden Lieder) charakterisiert werden. So könnte man etwa argumentieren, dass die reihungsartige Doppelstrophe von Nr. 11 »Frühlingstraum« zusammen mit dem verklingenden, diffusen Schluss eine besonders ungewisse Atmosphäre schafft, gleichsam ein Fragezeichen setzt. Ebenso lässt die ungewöhnliche ›Gegenbarform‹ von Nr. 12 »Einsamkeit« die Hörer*innen im Ungewissen darüber, ob das Lied tatsächlich schon zu Ende sein möge, zumal die Rückung von C-Dur nach h-Moll erst vier Takte vor Schluss erfolgt (wenn auch genau analog zum vorangehenden B1-Teil). Im Zusammenspiel von offenen und abgeschlossenen Tendenzen sticht daneben vor allem die Folge der Lieder 13 bis 17 heraus, die sich tatsächlich auch in der Analyse der Tonaufnahmen als die variabelste makroformale Phase erweisen wird (vgl. 3.). Die zyklische Wiederkehr des ins *pianissimo* reminiszenz- oder echoartig zurückgenommenen Anfangsmotivs in Nr. 14 »Der greise Kopf« (T. 43–44, vgl. T. 3–4) lädt dazu ein, das Motiv zugleich als Schluss von Nr. 14 wie als Eröffnung von Nr. 15 aufzufassen. Dieselbe Beziehung besteht zwischen dem ritornellartigen Schluss von Nr. 9 »Irrlicht« und dem Beginn von Nr. 10 »Rast«, wobei hier das c-Moll durch das in Nr. 9 immer wieder angestrebte C-Dur vorbereitet wird (und tatsächlich kann in der Einleitung von Nr. 10 das fortgesetzte Vagieren zwischen c-Moll und C-Dur wie ein Echo des C-Dur aus Nr. 9 erscheinen). In Nr. 16 »Letzte Hoffnung« ermöglicht die Barform im Kontext des permanent nach es-Moll vagierenden Es-Dur mit seinen chromatischen Wechselnoten (*fes-es*, *ces-b* etc.) einen unmerklichen Übergang in die rollenden Basstriller der Nr. 17 »Im Dorfe«, zumal die zweimalige Ausweichung nach B-Dur am Ende dieses Liedes (T. 36–37, 41–42) als Echo des dominantisch inszenierten Es-Dur von Nr. 16 verstanden werden kann.

Diese bewusst nur angerissene Diskussion soll lediglich andeuten, welchen potenziellen Beziehungsreichtum der Zyklus für die Ausführenden anzubieten vermag. Dass in Verbindung mit dem poetischen Gehalt der gesungenen Gedichte zudem eine Fülle möglicher Narrative an solche grundlegenden Parameter angebunden werden kann, ist dabei zweifellos wesentlich. So wäre es etwa denkbar, ausgehend von der Moll-Dur-Polarität als besonders klar ›markiertem‹ Gegensatz,[55] ein narratives Konzept des Zyklus im Sinne von alternierenden ›kalten‹ und ›warmen‹ Zuständen zu entwickeln, denen freilich weniger eindeutige ›reflexive‹ Zustände zur Seite gestellt werden müssten. So umfasst das erste Lied im Sinne einer ersten Situationsbeschreibung sowohl ›kalte‹ Zustände (die »trübe« Welt, der Weg »gehüllt in Schnee«) als auch ›warme‹ (der »Traum« in der letzten Dur-Strophe), kann aber insgesamt vor allem als eine Reflexion der Ausgangssituation verstanden werden. In der Folge ist der erste Teil des Zyklus weithin durch ›kalte‹ Situationen dominiert, wobei einzig in Nr. 5 »Der Lindenbaum« und Nr. 11 »Frühlingstraum«

55 Für Robert Hattens Theorie der *markedness* ist die Dur-Moll-Polarität einer der wichtigsten Faktoren. Vgl. Hatten 1994, 36–43.

halluzinierte ›warme‹ Atmosphären auftreten, während in Liedern wie Nr. 7 »Auf dem Flusse«, Nr. 8 »Rückblick« oder Nr. 10 »Rast« eine reflexive Ebene angedeutet ist. Diese nimmt im zweiten Teil des Zyklus deutlich an Bedeutung zu (Nr. 14–16, 20 und 22 können als vorrangig reflexiv verstanden werden), ebenso wie die ›warmen‹ musikalisch-poetischen Situationen in Liedern wie Nr. 17, 19, 21 und 23 eine eigene (Unter-)Gruppe von halluzinierten Wärmezuständen bilden. Dass solche nicht-linearen Beziehungen ein Schlüssel für das Verständnis der klingenden Interpretation sein können, werden die folgenden beiden Abschnitte zeigen.

	Tonart	**Form (fett: Wechsel des Tongeschlechts)**	**Schlussbildung**
1. Gute Nacht	d {D}	A1-A2-A3-A4	*geschlossen*
2. Die Wetterfahne	a {e-d–A}	A1(x-a1-b1)-A2(c1-c2)-A3(a2-b2)-A4(a3-b3-x)	*offen*
3. Gefror'ne Tränen	f {As/Ges}	A-B-C1-C2	*geschlossen*
4. Erstarrung	c {As}	A1B1-C-A2B2	*geschlossen*
5. Der Lindenbaum	E {e}	A1-A2-A3-A4-A5	*geschlossen*
6. Wasserflut	e {G}	A1B1-A2B2	*geschlossen*
7. Auf dem Flusse	e {dis, E}	A1A2-B1B2-A3A4	*offen*
8. Rückblick	g {G}	A1-B1-A2-A3	*offen*
9. Irrlicht	h [C-h]	A1-A2-B1	*offen*
10. Rast	c {Es}	A1B1-A2B2	*geschlossen*
11 Frühlingstraum	A {a}	A1-B1-C1|A2-B2-C2	*variabel*
12. Einsamkeit	h [C-h]	A-B1-B2	*geschlossen*
13. Die Post	Es {es}	A1-A2-A3-A4	*variabel*
14. Der greise Kopf	c {G/C}	A1-B1-A2	*offen*
15. Die Krähe	c {Es}	A1B1-A2C1C2	*geschlossen*
16. Letzte Hoffnung	Es {es}	A1-A2-B1	*variabel*
17. Im Dorfe	D {B}	A1-B1-A2	*offen*
18. Der stürmische Morgen	d {B}	A1-A2	*geschlossen*
19. Täuschung	A {a}	A1-B1-A2	*geschlossen*
20. Der Wegweiser	g {G}	A1-A2-A3-A4-A4	*geschlossen*
21. Das Wirtshaus	F {f}	A1-A2-A3-A4	*geschlossen*
22. Mut	g {G}	A1-A2-B1	*geschlossen*
23. Die Nebensonnen	A {a}	A1-A2-A3-A4-A5	*geschlossen*
24. Der Leiermann	a	A1B1-A2B2-A3 (Coda)	*offen*

Formprinzipien	
-- (7) [stark] variierte Strophenform mit alternierenden Moll-Dur-Strophen	Nr. 1, 5, 13, 18, 20, 21, 23
-- (6) dreiteilige Reprisenform (A1-B-A2; A1B1-C-A2B2; oft Moll-Dur-Moll)	Nr. 4, 7, 8, 14, 17, 19
-- (3) Doppelstrophenform mit Varianten (A1B1-A2B2)	Nr. 6, 10, 24 [mit Coda]
-- (3) Barform (A1-A2-B)	Nr. 9, 16, 22
-- (2) variierte Strophenform (A1-A2-A3-A4, A1-B|A2-C)	Nr. 2, 15
-- (1) Reihungsform (A-B-C-C)	Nr. 3
-- (1) reihungsartige Strophenform, dreiteilige Strophen (A1-B1-C1|A2-B2-C2)	Nr. 11
-- (1) ›Gegenbarform‹ (A-B1-B2)	Nr. 12

Schlussbildung	
geschlossen	deutliche Reprise oder Schlussstrophe mit (relativ deutlicher) Kadenz
offen	leichte Kadenz oder Abbruch zum Schluss; ggf. Rückbezug auf Beginn
variabel	Ausklingen, unbestimmter Schluss

Tabelle 3: Schubert, *Winterreise*, Formprinzipien (Moll-Dur-Wechsel innerhalb eines Formteils sind nicht erfasst) und Schlussbildungen

3. KLANGLANDSCHAFTEN IN AUFNAHMEN DER *WINTERREISE* (1): MAKROFORMALE DIMENSIONEN

Beschreibung des untersuchten Korpus

Der folgenden Diskussion liegt die Auswertung von 106 Gesamtaufnahmen der vollständigen Fassung von Schuberts *Winterreise* in originaler Besetzung aus dem Zeitraum 1928 bis 2020 zugrunde. Damit sind 25,98 % der zuletzt im August 2021 insgesamt diskographisch erfassten 408 Gesamtaufnahmen berücksichtigt.[56] Großenteils ist diese Diskographie auf kommerziell veröffentlichte Aufnahmen begrenzt, wobei einzelne ›private releases‹ und Konzertmitschnitte sowie ein im Rahmen des Forschungsprojekts PETAL entstandener nicht-veröffentlichter Mitschnitt (Zenkl+Breinl 2020, vgl. 5.) einbezogen sind.[57] Die Diskographie in Tabelle 4Ea enthält Basisdaten zu Interpret*innen, Stimmgattung/Instrument, Jahr der Aufnahme, Label etc. aller 408 erfassten Aufnahmen, Tabelle 4Eb bietet eine vereinfachte Darstellung der 106 analysierten Aufnahmen. Die Tabellen 4Ec und 4Ed führen Statistiken an, die die Aufnahmen nach Interpret*innen, Stimmgattungen, Jahrzehnt etc. ordnen. Mit den 408 Gesamtaufnahmen sind 317 verschiedene Sänger*innen und 322 verschiedene Pianist*innen diskographisch erfasst, analysiert wurden mit den 106 Aufnahmen die Interpretationen von 71 verschiedenen Sänger*innen und 83 verschiedenen Pianist*innen. Für die weiter unten erörterten statistischen Verfahren (Korrelations- und Faktorenanalyse) wurde das Korpus auf 71 Aufnahmen reduziert, wobei hier jede/r Sänger*in nur einmal vertreten ist, um statistische Ungenauigkeiten auszuschließen.[58] In Bezug auf die Gesamtdramaturgie des Zyklus müssen zudem die Aufnahmen Wilson-Johnson+Norris 1984, Holl+Lutz 2001 und Golser+Delaney 2004 weitgehend ausgeklammert werden, da sie die 24 Lieder in veränderten Anordnungen präsentieren und somit ihre makroformale Konzeption letztlich nicht vergleichbar ist mit jener der anderen 103 Aufnahmen, die der von Schubert festgelegten Reihenfolge folgen.[59]

56 Bearbeitungen für andere Besetzungen wurden nicht berücksichtigt. Bei der Auswahl der vermessenen Aufnahmen wurde auf ein möglichst ausgewogenes Sample in Bezug auf historische Periode, Stimmgattungen und Geschlecht der Gesangssolist*innen geachtet. Zudem waren die Prominenz der Interpret*innen und die Verfügbarkeit der Aufnahmen Kriterien der Auswahl.

57 Grundlage der hier vorgelegten Diskographie war insbesondere die Datenbank, die die Basis der Webseite https://winterreise.online bildet und mir von Iain C. Phillips freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde (vgl. Anm. 1). Ergänzend wurden eine Zusammenstellung der Hochschule für Musik Weimar (https://www.hfm-weimar.de/fileadmin/user_upload/Publikationen/Bibliothek/Winterreise_Bestandskatalog_fuer_Auslage.pdf), ein Verzeichnis der *Winterreise*-Aufnahmen von Sängerinnen von Janet Wasserman (2017, http://winterreise.online/wp-content/uploads/2019/03/Wasserman_Women-who-have-performed-Winterreise.pdf), Verzeichnisse der CHARM-Webseite (vollständiges Verzeichnis von 78-rpm Platten mit Schubert-Liedern von Karsten Lehl: https://www.charm.rhul.ac.uk/discography/disco_special_1.html; Gesamtverzeichnis: https://www.charm.rhul.ac.uk/discography/search/disco_search.html) sowie das Discogs-Verzeichnis (https://www.discogs.com) konsultiert. Die Diskographie wurde im August 2021 zuletzt aktualisiert.

58 Dies bringt es hier allerdings mit sich, dass insgesamt sechs Pianisten in diesem reduzierten Korpus doppelt vertreten sind (Immerseel, Nobel, Parsons, Raucheisen, Sawallisch, Shetler), was in Kauf genommen wurde. Vgl. Tabellen 15E bis 17E unten.

59 Während Wilson-Johnson+Norris 1984, wie oben beschrieben (vgl. 1.), der Reihenfolge der Gedichte in der Veröffentlichung von Wilhelm Müller aus dem Jahr 1824 folgen, orientiert sich die Anordnung Holl+Lutz 2001 an einer Vortragsfolge von Erwin Ringel, wobei zusätzlich zu den 24 Liedern der *Winterreise* auch das Lied »Der Doppelgänger« vertreten ist (Reihenfolge: 2–17–12–13–8–6–4–22–16–1–14–5–21–23–20–24–[»Der Doppelgänger«]–3–7–9–10–11–15–18–19). Golser+Delaney 2004 vertauschen Nr. 21 »Das Wirtshaus« und Nr. 24 »Der Leiermann« (die Folge der letzten vier Lieder ist also 24–22–23–21).

Die Zahlen der Tabellen 4Ec und 4Ed erlauben einen ersten groben Blick auf die Aufnahmegeschichte. Über die Hälfte der erfassten Aufnahmen (210 von 408) entstand ab dem Jahr 2000. Dominierend sind insgesamt Aufnahmen in der Baritonlage (47,06 %), eine Entwicklung, die bereits im 19. Jahrhundert mit Johann Michael Vogl und Julius Stockhausen einsetzt,[60] wobei Dietrich Fischer-Dieskaus 14 erfasste Aufnahmen (im Zeitraum 1948–90) von weiteren Mehrfachaufnahmen durch Hermann Prey (6), Matthias Goerne (4), Thomas Bauer, Florian Boesch, Wolfgang Holzmair, Jorma Hynninen und Bernard Kruysen (je 3) ergänzt werden sowie durch die nicht weniger einflussreichen Einspielungen von Bassstimmen (Robert Holl und Hans Hotter, je 6).[61] Immerhin liegt mit 35 Einspielungen ein Prozentanteil von 8,58 % an Aufnahmen mit weiblicher Stimme vor,[62] dazu zwei (2013 und 2019 veröffentlichte) Aufnahmen durch Countertenöre. Unter den Aufnahmen sind auch 17 Videoaufnahmen, von denen zehn in das Korpus der 106 analysierten Aufnahmen aufgenommen wurden. Darunter ist nur eine Produktion, die originär für das Medium Film konzipiert ist (Fassbaender+Rieger 1995, Regie: Peter Weigl, 1995), die weiteren sind Mitschnitte von Konzertsituationen, wobei zum Teil intermediale oder szenische Ebenen ergänzend hinzutreten.[63]

Der Vollständigkeit halber sind auch Informationen zum Lebensalter der Interpret*innen zum Zeitpunkt der Aufnahme erhoben worden, wobei hier keine vollständigen Daten vorlagen: Das Durchschnittsalter der Sänger*innen zum Zeitpunkt der Aufnahme betrug 46,66 Jahre (Alter: 23–78 Jahre,[64] dabei wurden für 357 der 408 Aufnahmen [87,5 %] die Geburtsjahre der Sänger*innen erfasst), jenes der Pianist*innen 48,02 Jahre (Alter: 22–80 Jahre, bei erfassten Geburtsjahren für 333 Aufnahmen [81,62 %]). Der jüngste diskographisch erfasste Sänger ist Dietrich Fischer-Dieskau (erste Aufnahme Fischer-Dieskau+Billing 1948, Alter: 23 Jahre), der älteste Henk Smit (Smit+Hoogland 2010, Alter: 78 Jahre; unter den gemessenen Aufnahmen Heinz Zednik, Zednik+Vorzellner 2015, Alter: 75 Jahre), der jüngste erfasste Pianist Olive Emil Wetter (Eggimann+Wetter 2002, Alter: 22 Jahre; unter den gemessenen Aufnahmen Hanns Udo Müller, Hüsch+Müller 1933, Alter: 28 Jahre), der älteste Gilbert Kalish (Scarlata+Kalish 2015, Alter: 80 Jahre; unter den gemessenen Aufnahmen Yūji Takahashi, Hatano+Takahashi 2017, Alter: 79 Jahre). Ein eventuell vermutbarer Zusammenhang zwischen Lebensalter und Tempowahl oder -konzeption besteht indes weder bei Sänger*innen noch bei Pianist*innen: Nach Alter gruppierte Mittelwerte der Gesamtdauern zeigen eher eine gegenteilige Tendenz: 1:11:45 (98 erfasste Aufnahmen mit Sänger*innen unter 40 Jahren), 1:10:07 (46 erfasste Aufnahme mit Sänger*innen über 59 Jahren), 1:11:23 (90 erfasste Aufnahmen mit Pianist*innen unter 40 Jahren) und 1:11:15 (59 erfasste Aufnahme mit Pianist*innen über 59 Jahren) im Vergleich zum Mittelwert aller erfassten 408 Aufnah-

60 Vogl galt als ›Tenorbariton‹ mit einem überlieferten Stimmumfang *F–f* ^{1} (Waidelich 2016).

61 Es versteht sich von selbst, dass die in der Diskographie genannten Stimmgattungen zum Teil als variabel zu verstehen sind und zwischen Bariton, Bass-Bariton und Bass ebenso fließende Übergänge bestehen wie zwischen Sopran, Mezzosopran und Alt.

62 Vgl. dazu u. a. den Beitrag von Thomas Seedorf in der vorliegenden Ausgabe.

63 Im Korpus enthalten sind die Videoaufnahmen Pears+Britten 1970, Fischer-Dieskau+Brendel 1979, Fischer-Dieskau+Perahia 1990, Araiza+Lemaire 1993, Fassbaender+Rieger 1995, Bostridge+Drake 1997, Quasthoff+Barenboim 2005, Goerne+Hinterhäuser 2014, DiDonato+Nézet-Séguin 2019, Mattei+Nilsson 2019. Insbesondere die Aufnahmen Pears+Britten 1970, Bostridge+Drake 1997 und Goerne+Hinterhäuser 2014 enthalten szenische bzw. intermediale (Goerne+Hinterhäuser) Ebenen. Nicht in das Korpus übernommen wurden die Videoaufnahmen Hynninen+Gothóni 1994, Ludwig+Spencer 1994, Pisaro+Thomas 2004, Bauer+Mauser 2005, Buchwald+Meister 2005, Foster-Williams+Gould 2009 und Prégardien+Gees 2012.

64 Das Lebensalter wurde auf Basis ganzzahliger Jahreszahlen berechnet, ohne Berücksichtigung von Monaten oder Tagen.

men von 1:11:30. Dieser eher anekdotische Exkurs zeigt immerhin, dass ältere Interpret*innen sich keineswegs mehrheitlich zu einer Art von Sentimentalität bei der Deutung des Zyklus verleiten lassen, ebenso wie keine Mehrheit der jüngeren mit einer Art ›Sturm-und-Drang-Konzeption‹ an den Zyklus herangeht.

Tabelle 4E: Schubert, *Winterreise*:

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab04Ea.pdf

a. diskografisches Verzeichnis von 408 Gesamtaufnahmen (das Korpus der 106 für diese Studie vermessenen Aufnahmen ist durch ein ›x‹ in der ersten Spalte markiert; die 71 für statistische Messungen ausgewählten Aufnahmen sind zusätzlich in der zweiten Spalte mit einem ›x‹ gekennzeichnet; die fett gesetzten Dauern in der Spalte ›durations‹ wurden im Rahmen der hier präsentierten Studie gemessen, die anderen Dauern wurden aus der Diskographie von Iain C. Phillips übernommen);

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab04Eb.pdf

b. vereinfachtes Verzeichnis der 106 vermessenen Aufnahmen ohne Detailinformationen;

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab04Ec.pdf

c. Übersicht über die mit den Aufnahmen erfassten Sänger*innen und Pianist*innen mit Anzahl der erfassten und analysierten Aufnahmen pro Interpret*in;

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab04Ed.pdf

d. Statistiken zu Stimmgattungen, Geschlecht der Sänger*innen und zu den Tasteninstrumenten in erfassten und analysierten Aufnahmen sowie Anzahl der Aufnahmen und mittlere Dauern pro Jahrzehnt

Die folgenden Punktediagramme (Diag. 1a und 1b) zeigen zusammen mit den Durchschnittsgesamtdauern pro Jahrzehnt (Tab. 4Ed, rechte Spalte) ein überraschend ausgewogenes Bild, das anders als in vergleichbaren Untersuchungen von Werken des Orchester- oder Klavierrepertoires[65] keine signifikanten übergeordneten Entwicklungen hin zu längeren oder kürzeren Dauern anzeigt. Allerdings ist es unverkennbar – und diese Tendenz wurde in vielen anderen Studien bereits beobachtet und diskutiert –, dass mit einer zunehmenden Vergrößerung des Tonträgermarktes und einer damit wachsenden Anzahl von Aufnahmen auch die Spannweite der Dauern erheblich zunahm, was unschwer an der fächerartigen Öffnung beider Diagramme in den 1980er und 90er Jahren erkennbar wird. Tendenzen einzelner Interpret*innen sind bei mehreren berücksichtigten Aufnahmen aus Diagramm 1a gut ablesbar: So oszillieren die elf gemessenen Aufnahmen Fischer-Dieskaus um den Mittelwert 1:11:04 (vier liegen darüber, sieben darunter, wobei einzig die erste Aufnahme des 23-Jährigen aus dem Jahr 1948 mit 1:15:20 um deutlich mehr als zwei Minuten vom Mittelwert abweicht), während vier der fünf gemessenen Aufnahmen Holls und die vier gemessenen Aufnahmen Hotters durchweg zu langen, manchmal extrem langen Dauern tendieren. Der Einfluss der Pianist*innen muss dabei gewiss als grundlegend eingeschätzt werden (Holls Aufnahmen mit Oleg Maisenberg tendieren besonders deutlich zu extrem langen Dauern), wenn es auch auffällige Unterschiede selbst bei identischen Duos gibt (etwa Schmidt+Jansen 1990: 1:10:33 und Schmidt+Jansen 2000: 1:04:22).

65 Vgl. dazu etwa Utz/Glaser 2020, 174 f.

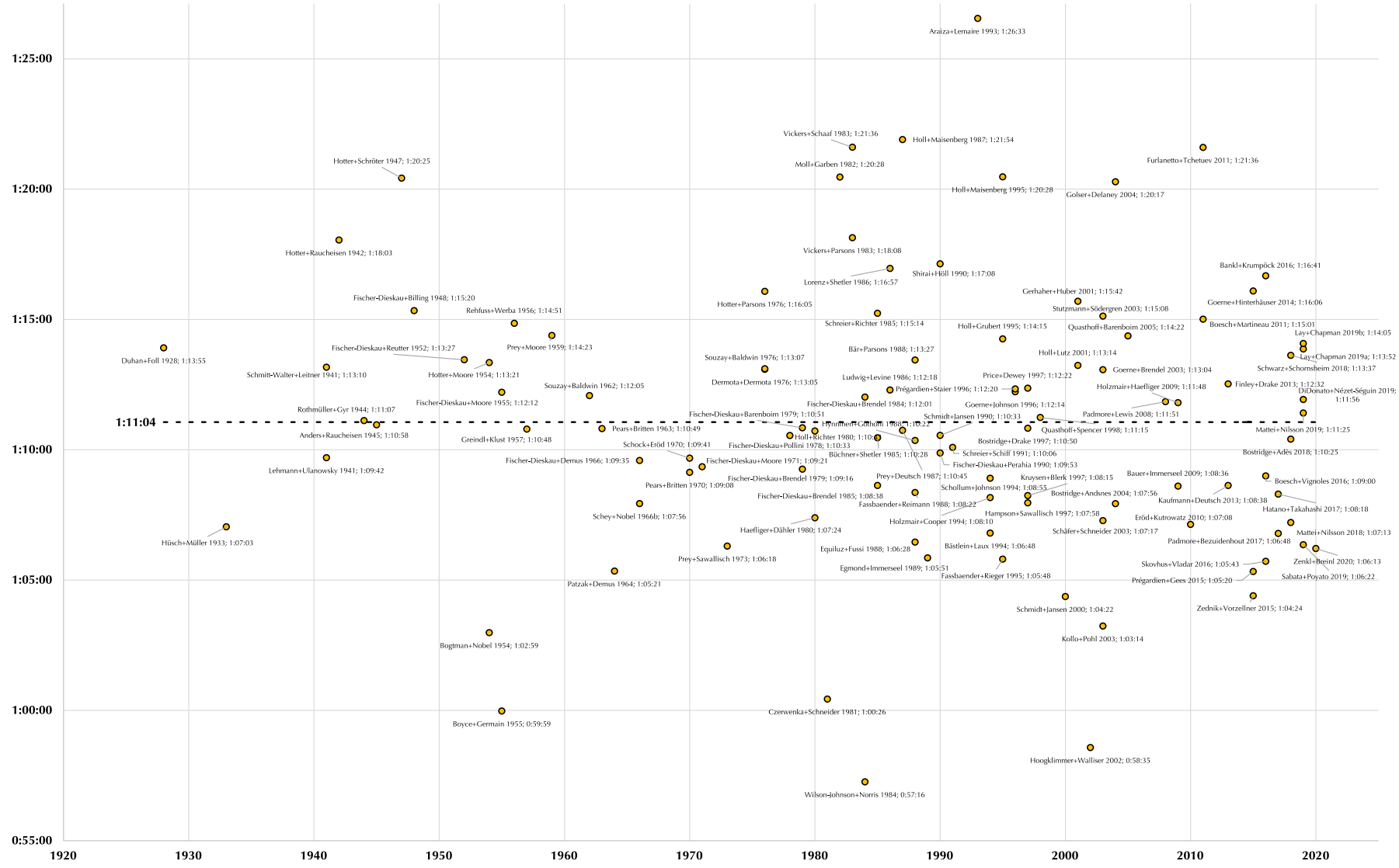


Diagramm 1a: Schubert, *Winterreise*; a. chronologisch geordnetes Punktdiagramm der Gesamtdauern aller 106 gemessenen Aufnahmen; zur besseren Lesbarkeit ist dieses Diagramm auch als zweiseitige PDF-Datei verfügbar (https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Diag01.pdf)

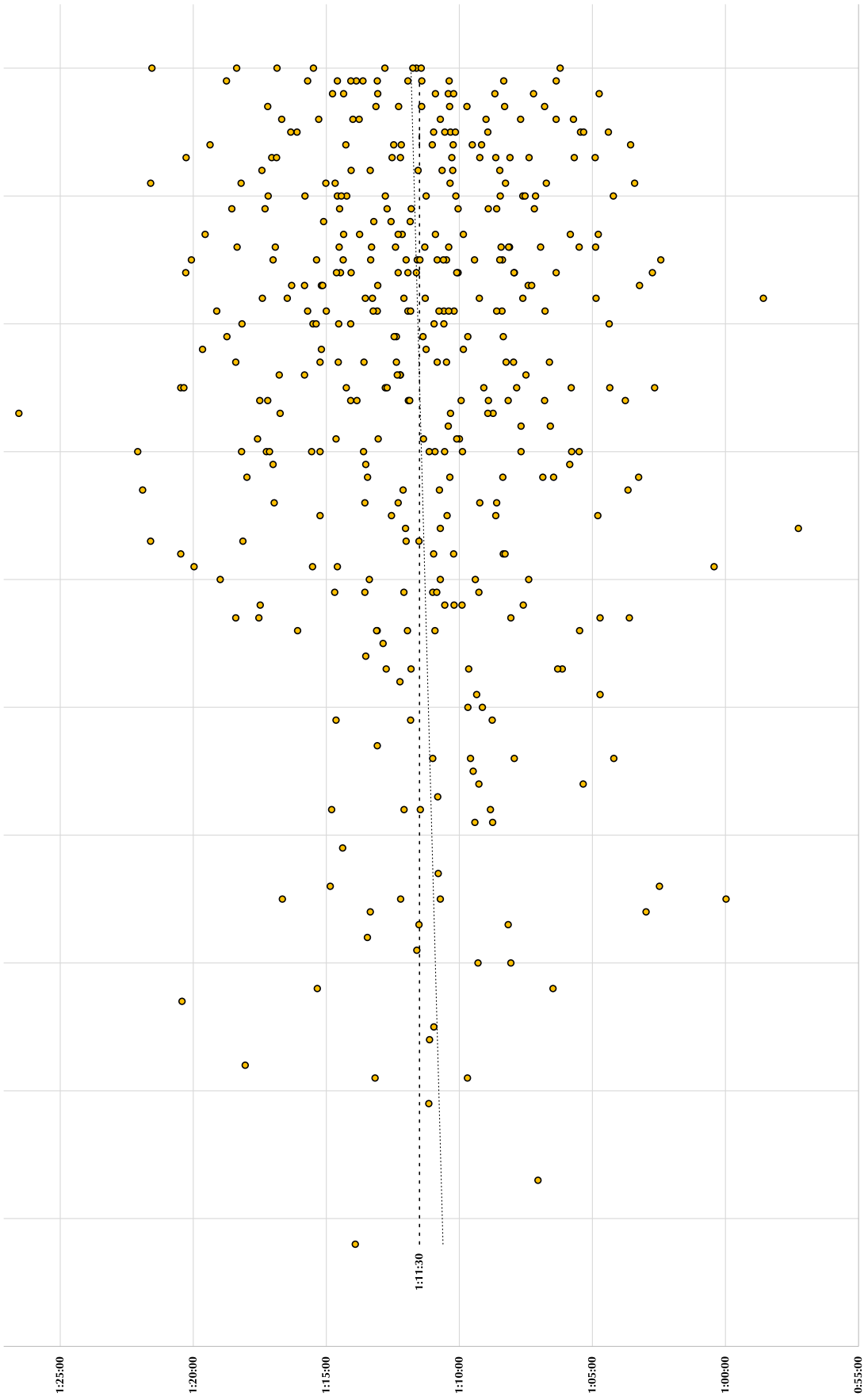


Diagramm 1b: Schubert, *Winterreise*; b. chronologisch geordnetes Punktdiagramm der Gesamtdauern aller 408 diskographisch erfassten Aufnahmen; zur besseren Lesbarkeit ist dieses Diagramm auch als zweiseitige PDF-Datei verfügbar (https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Diag01.pdf)

Tonartendisposition und makroharmonische Strukturen

Wie oben ausgeführt (vgl. 2.) ist die tonale Anlage der 24 Lieder der *Winterreise* oft als Grundlage eines Nachweises zyklischer Kohärenz angenommen worden. Die gängige Praxis unregelmäßiger Transposition wurde dabei nicht berücksichtigt und generell liegen keine systematischen Untersuchungen zur Transpositionspraxis für diesen Zyklus vor. Dieser Abschnitt ist mithin ein notwendiger Exkurs, der den folgenden Ausführungen zu Tempo- und Dauernwerten vorangehen muss, will man die Dimension der makroharmonischen Dramaturgie nicht aus der Betrachtung ausklammern.

Die 24 Lieder von Schuberts Zyklus umfassen in der 1828 in zwei Bänden bei Haslinger erschienenen Erstausgabe insgesamt zwölf der 24 Tonarten auf acht Grundtönen,[66] darunter fünf Dur- und sieben Moll-Tonarten, wobei die Grundtonarten von 16 Liedern in Moll-Tonarten, von acht Liedern in Dur-Tonarten stehen (Grundtöne, auf denen Dur- und Moll-Tonarten gebildet werden, sind fett hervorgehoben):

– c-Moll (4x)
– g-Moll, **A**-Dur (je 3x)
– **a**-Moll, **e**-Moll, **d**-Moll, h-Moll, Es-Dur (je 2x)
– **F**-Dur, **D**-Dur, **E**-Dur, **f**-Moll (je 1x).

Von fünf Liedern (Nr. 6, 10, 12, 22, 24) existieren frühere Fassungen in anderen Tonarten (die allesamt höher liegen als die am Ende im Druck erschienenen Tonarten[67]). Berücksichtigt man diese frühen Fassungen, ergibt sich folgende Verteilung von 13 verschiedenen Tonarten auf neun Grundtönen (fis-Moll tritt hier als einzige Tonart zusätzlich zu den oben genannten auf):

– **d**-Moll (4x)
– c-Moll, **A**-Dur (je 3x)
– **a**-Moll, g-Moll, h-Moll, Es-Dur (je 2x)
– **e**-Moll, **F**-Dur, **D**-Dur, fis-Moll, **E**-Dur, **f**-Moll (je 1x).

Nun entsteht gewiss durch die Abfolge der Tonarten – im Spannungsfeld zu und in Korrespondenz mit Text, Inhalt, Symbolik, Tempo und Charakter der einzelnen Lieder – eine

66 Unter den Dur-Tonarten gibt es einzig zu Es-Dur keine Moll-Grundtonart in der Varianttonart. Freilich tritt es-Moll in Nr. 13 »Die Post« als kontrastierende Varianttonart zwei Mal auf, bildet in Nr. 16 »Letzte Hoffnung« zusammen mit Es-Dur eine Art Doppeltonart und formt auch in Nr. 7 »Auf dem Fluss« (als dis-Moll) einen bedeutenden Gegenpol zur Grundtonart e-Moll.

67 Walther Dürr (1979, 306) hebt hervor, dass es für die verbreitete Annahme, die Transpositionen seien sämtlich auf den Wunsch des Verlegers zurückzuführen, keine eindeutigen historischen Belege gibt und dass Transpositionsanweisungen in Autograph und Abschrift von Schuberts Hand sowie Korrekturen im ersten Teil etwa in Nr. 6 »Wasserflut« zeigten, »daß Schubert schon bei der Niederschrift des ersten Entwurfs glaubte, das Lied liege für die Singstimme zu hoch.« Die Hinweise auf Transpositionen im zweiten Teil des Autographs (Nr. 22, 24) dürften allerdings auf den Verleger zurückgehen (vgl. Dürr 2004, 138).

abwechslungsreiche Dramaturgie, die für die ästhetische Erfahrung des Zyklus grundlegend ist,[68] wobei hier jedenfalls drei wichtige Einschränkungen zu treffen sind:

(1) Wie in musikpsychologischen Studien wiederholt erörtert,[69] wird der Faktor makroformaler harmonischer Kohärenz von der Musiktheorie traditionell überschätzt. In harmonisch komplex angelegten Werken ist es selbst für Expert*innen oft nicht möglich, harmonische Verläufe durchgehend auf eine Grundtonart zu beziehen. Dies muss umso mehr gelten, wenn die Grundtonart fortgesetzt wechselt und zudem, wie in der *Winterreise*, auch innerhalb der Lieder mitunter rückungsartige und unkonventionelle Modulationen auftreten. Andererseits geht man sicher nicht ganz fehl, wenn man *lokale* Übergänge, Rückungen und Versetzungen des tonalen Zentrums als wichtigen Schlüssel einer hörenden Erfahrung des Zyklus postuliert.

(2) Die makroformale harmonische Anlage darf nicht nur auf die Grundtonarten bezogen werden, sondern muss ›sekundäre‹ harmonische Regionen innerhalb der Lieder mitberücksichtigen. Ist damit einerseits die Komplexität der zu erfassenden harmonischen Prozesse erhöht, so wird durch diese zusätzlichen Regionen der tatsächlich beim Hören erfahrbare Reichtum an Beziehungen und Kontrasten adäquater erfasst. Dieser Aspekt muss zusammengedacht werden mit jenem der Gestaltung von Zäsuren zwischen und innerhalb der Lieder in einer Aufführung. Es ist keineswegs unrealistisch zu postulieren, dass einzelne Aufführungen Zäsuren innerhalb der Lieder stärken, um lokale Kontrastwirkungen zu verstärken (etwa in der sechsteiligen Struktur von Nr. 11 »Frühlingstraum« mit ihren fortgesetzten Dur-Moll-Wechseln), während zwischen den Liedern fließende Übergänge ohne jegliche Stille-Zäsur durchaus gängig sind – etwa wenn dieselbe Tonart oder derselbe Grundton über mehrere Lieder hinweg fortgesetzt wird (so etwa in der Erstausgabe in Nr. 5–7: E-Dur, e-Moll, e-Moll sowie Nr. 14–15: c-Moll, c-Moll, Nr. 17–18: D-Dur, d-Moll und Nr. 23–24: A-Dur, a-Moll).

(3) Von Beginn der Aufführungsgeschichte an waren Transpositionen (im Liedgesang allgemein und somit natürlich auch in Interpretationen der *Winterreise*) weit verbreitet, wobei ›regelmäßige‹ Transpositionen, in denen sämtliche Lieder um dasselbe Intervall transponiert werden, ausgesprochen selten auftreten. Somit muss davon ausgegangen werden, dass die vorgegebene Tonartenarchitektur in den häufigsten Fällen, zum Teil in drastischer Weise, durch eine transponierte Fassung modifiziert wird. Tatsächlich zeigt die Erhebung der in den 106 untersuchten Aufnahmen verwendeten Transpositionen, dass in nur neun Aufnahmen die Tonarten der Erstausgabe, in nur fünf Aufnahmen (von drei Sängern) die Tonarten des Autographs vorliegen und nur in einer einzigen eine streng ›regelmäßige‹ Transposition der Tonarten der Erstausgabe realisiert wird (Schwarz+Schornsheim 2018 transponieren sämtliche Lieder um einen Ganzton tiefer). Somit wird, umgekehrt betrachtet, in 91 der 106 Aufnahmen (85,85 %) die Tonartenarchitektur durch Transpositionen verändert.[70]

68 Vgl. dazu u. a. Youens 1991, 95–104, Budde 2003, 75–81, Dürr 2004, 138–143 und Suurpää 2014, 173–179. Die makroharmonische Anlage der *Winterreise* wird daneben insbesondere von Kramer 1994, Barry 2000 und Latham 2009 behandelt, vorwiegend unter Schenkerianischen Prämissen.

69 Vgl. etwa Tillmann/Bigand 2004.

70 Hierbei ist zu ergänzen, dass erst seit 2009 mit den Bänden der Reihe *Bärenreiter Urtext* Ausgaben vorliegen, in denen alle Lieder um dasselbe Intervall (tief-)transponiert werden, nämlich um eine große Sekund in der Ausgabe für mittlere Stimme (BA 9138) und um eine große Terz in der Ausgabe für tiefe Stimme (BA 9158).

Dabei ist bekanntlich der oft abrupte Dur-Moll-Wechsel ein weithin festgehaltenes Grundprinzip von Schuberts Personalstil, das in diesem Zyklus – innerhalb und zwischen den Liedern – in ganz besonderer Weise mit Bedeutungen aufgeladen erscheint: Dur als die Sphäre des Traums, der Illusionen und Halluzinationen und Moll als die Sphäre der Kälte, der Wirklichkeit und der feindlichen Umwelt.[71] Dazu kommen rückungsartige Verschiebungen innerhalb und zwischen den Tongeschlechtern, ein Phänomen auf das bereits die erste Rezension des Werkes im Oktober 1829 von Gottfried Wilhelm Fink in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* hinwies,[72] so etwa das prekäre ›Verrutschen‹ von e-Moll nach dis-Moll in Nr. 7 »Auf dem Flusse«, von h-Moll nach C-Dur in Nr. 9 »Irrlicht« und Nr. 12 »Einsamkeit« oder auf makroformaler Ebene die ungewöhnliche Folge h–A–a–h–Es–c in den Liedern 9–14. Dass solche mittels engstufiger Stimmführung erklärbaren Tonartenbeziehungen im Zuge der ja ganz besonders von Schuberts harmonischer Sprache ausgehenden *Neo-Riemannian Theory* als besonders signifikant erscheinen, könnte die gängige Praxis unregelmäßiger Transpositionen durchaus in einem problematischen Licht erscheinen lassen. Andererseits bereichern diese Transpositionen gerade auch unter solchen neuen Gesichtspunkten den Beziehungsreichtum des Werkes.

Diese Spannungsfelder sollen nun anhand der erhobenen Daten zur Transposition in den untersuchten Aufnahmen vertieft werden.[73] Hierzu bieten vier Tabellen (Tab. 5E, 6E, 7 und 8) und ein Notenbeispiel (Bsp. 1) Orientierung. Tabelle 5E ordnet die 106 Aufnahmen gemäß der Transposition der 24 Lieder, wobei die Erstausgabe als Maß gilt und Transpositionen in Halbtonschritten angegeben werden. Die farbliche Abstufung der Werte erleichtert ein Erkennen von Mustern in den Transpositionsvarianten. Diese werden in Tabelle 6E in Typen unterteilt. Nur neun Transpositionskombinationen treten mehrfach in insgesamt 57 Aufnahmen auf. Im untersuchten Korpus sind somit 58 unterschiedliche (neun mehrfach auftretende und 49 einmalige) Transpositionskombinationen erfasst. Die neun mehrfach vertretenen Grundtypen lassen sich auf fünf Grundmodelle a–e reduzieren, denen auch die 49 einmaligen Varianten zugeordnet werden können. Dabei unterscheiden sich Varianten mitunter nur sehr geringfügig durch die gewählte Transposition in ein oder zwei Liedern:

71 Vgl. Eggebrecht 1985, 174 f., Kinderman 1986, 65–75 und Suurpää 2014, 180 f.

72 Dies freilich mit negativem Akzent: Die »Modulation« sei »grell gemacht worden« (Fink 1829, 659). In dieser Hinsicht wendet sich Fink besonders gegen das »zu stark vermodulirt[e]« Lied »Auf dem Flusse« (ebd., 658). (Die Besonderheit der harmonischen Anlage dieses Liedes ist in der Literatur häufig hervorgehoben worden, vgl. u. a. Kramer 1994, 153–159 und Cohn 2012, 122–125.) Der Rezensent nimmt insgesamt mehrfach Anstoß an der übermäßigen »Originalität« von Schuberts Liedschaffen. So kommentiert er die mit einem Notenbeispiel demonstrierte *Slide*-Wendung h-Moll–B-Dur in »Aus der Ferne« (*Schwanengesang* Nr. 6, T. 46–47; ebenso zuvor bereits in den Takten 17–18) mit den Worten: »Könnten solche Unziemlichkeiten, solche trotzig hingestellte Harmonieen-Zerrbilder allem Verstande zum Hohn ihre kecken Schwindler finden, die sie geduldigen Anstaunern alles Unerhörten für Originalitäts-Ueberschuss einschwärzen wollten: so würden wir, im Fall das Grossartige gelänge, bald in den glückseligsten aller Zustände, in den Zustand der Anarchie, wie in den Tagen des Interregnums, versetzt werden.« (Fink 1829, 661) Vgl. dazu auch Youens 1991, 49.

73 Besonders für die digitalisierten Aufnahmen vor 1950 konnten zum Teil die gewählten Tonarten nur unter Vorbehalt bestimmt werden, da die Tonhöhe generell häufig schwankt und zudem nicht in allen Fällen sicher ist, welcher Stimmton zugrunde lag. Ganz besonders gilt dies für die früheste Aufnahme Duhan+Foll 1928.

a. Autograph (hoher Tenor/Sopran) 5x (**11x** inkl. Varianten): Die Variante Bostridge (2x) realisiert nur vier der fünf von der Erstausgabe abweichenden Tonarten des Autographs und wählt für Nr. 12 »Einsamkeit« die Tonart h-Moll der Erstausgabe. Für die vier weiteren Varianten gilt Ähnliches. Dabei sind die zwei Varianten von Peter Schreier (Schreier+Richter 1985, Schreier+Schiff 1991) besonders auffällig, da sie (bei unterschiedlicher Orientierung an den Autograph-Tonarten) als einzige der untersuchten Aufnahmen Nr. 9 »Irrlicht« (Erstausgabe und Autograph: h-Moll) um einen Halbton nach oben transponieren (c-Moll).

b. Erstausgabe (Tenor/Sopran) 9x (**10x** inkl. Variante): Araiza+Lemaire 1993 versetzen Nr. 15 (c-Moll → d-Moll) und 22 (g-Moll → a-Moll) einen Ganzton nach oben, wobei nur für Nr. 22 diese Höhertransposition durch das Autograph überliefert ist.

c. mittlere Stimme (hoher Bariton/Mezzosopran)[74] 14x (**50x** inkl. Varianten): Es überwiegt eine Transposition um einen Ganzton nach unten in zehn Liedern (–2), sechs Lieder erklingen in der Originaltonart (Nr. 5, 12, 17–19, 21), fünf Lieder (Nr. 10, 14–16, 22) werden eine kleine Sekund nach unten (–1), drei Lieder (Nr. 3, 4, 13) eine kleine Terz nach unten (–3) versetzt. Die Variante Fischer-Dieskau (4x) versetzt Nr. 8 um eine große Terz (–4) statt einer großen Sekunde nach unten. Die Variante Prey+Kollo (3x)[75] unterscheidet sich nur dadurch, dass sie die Originaltonart von Nr. 22 »Mut« (g-Moll) beibehält. 29 weiteren Varianten können von der Lage her diesem Modell zugeordnet werden, wobei wie erwähnt nur ein einziges Mal eine regelmäßige Transposition auftritt (Schwarz+Schornsheim 2018: alle Lieder sind um eine große Sekund nach unten transponiert). Die Aufnahme Hatano+Takahashi 2017 weicht nur in einem Lied von dieser regelmäßigen Transposition ab (Nr. 22 »Mut« wird in der Tonart g-Moll der Erstausgabe gesungen, alle anderen Lieder sind eine große Sekund tiefer transponiert).

d. tiefe Stimme (Bariton/Mezzosopran/Alt[76]) 14x (**28x** inkl. Varianten): Hier besteht die Tendenz zur Transposition eine große Terz tiefer (–4), wobei nahezu alle Tonarten des Modells c einen (zusätzlichen) Ganzton nach unten transponiert werden. Ausnahmen sind Nr. 3 (–3), Nr. 13 (–4) und Nr. 22 (–2). Die Variante Holl (4x) belässt daneben Nr. 4 (–3) und Nr. 23–24 (–2) wie in Modell c.

74 Das Modell entspricht der Ausgabe der *Winterreise* in der Edition Peters, Schubert, *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Band I. Ausgabe für mittlere Stimme*, hg. von Max Friedländer, E 8846, Leipzig: Peters o. J. [ca. 1890–1900]. Die Tonarten dieser Ausgabe wurden auch in der Neuedition dieses Bandes bei der Edition Peters 1985 (hg. von Dietrich Fischer-Dieskau, musikwissenschaftliche Revision von Elmar Budde) beibehalten.

75 Diese Variante findet sich in zwei der drei untersuchten Aufnahmen mit Hermann Prey (Prey+Sawallisch 1973 und Prey+Deutsch 1987) sowie in jener mit René Kollo (Kollo+Pohl 2003). In der frühesten untersuchten Aufnahme (Prey+Moore 1959) realisiert Prey das Modell c ohne diese Variante.

76 Das Modell entspricht der Ausgabe der *Winterreise* in der Edition Peters, Schubert, *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Band I. Ausgabe für Alt oder Bass*, hg. von Max Friedländer, EP 9434, Leipzig: Peters o. J. [ca. 1890–1900]. Die Tonarten dieser Ausgabe wurden auch in der Neuedition dieses Bandes bei der Edition Peters 1985 (hg. von Dietrich Fischer-Dieskau, musikwissenschaftliche Revision von Elmar Budde) beibehalten. Die beiden einzigen in der Diskographie des untersuchten Korpus als ›Alt‹ (contralto) erfassten Sängerinnen (Wiebke Hoogklimmer und Nathalie Stutzmann) realisieren das Modell d (Stutzmann) bzw. eine Variante davon (Hoogklimmer). Die insgesamt tiefste von einer Frauenstimme (mit Ausnahme des Countertenors) realisierte Variante legt Christa Ludwig (hier als Mezzosopran kategorisiert) vor (Ludwig+Levine 1986). Ihre Variante kann als Zwischenlösung zwischen den Modellen d und e verstanden werden.

e. sehr tiefe Stimme (Bass/Countertenor) 2x (**7x** inkl. Varianten[77]): In den Basstranspositionen dominiert tendenziell eine Transposition um eine Quart tiefer (–5). In dem zwei Mal von Hans Hotter realisierten Modell sind alle Tonarten des Modells d einen weiteren Halbton nach unten transponiert, mit Ausnahme von Nr. 5 (bleibt bei –2), Nr. 15 (bleibt bei –3) und Nr. 20 (bleibt bei –4) (dass der verhältnismäßig ›höheren‹ Lage dieser drei Lieder die Intention einer emphatischen Hervorhebung zugrunde liegt, kann gewiss mit einigem Recht angenommen werden). Die Aufnahme Czerwenka+Schneider 1981 realisiert mit der Ausnahme eines einzigen Liedes (Nr. 22: –3) eine regelmäßige Quarttransposition (–5 in allen anderen Liedern).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab05E.pdf

Tabelle 5E: Schubert, *Winterreise*, Transpositionen in den 106 analysierten Aufnahmen, sortiert nach Abweichung von Tonarten der Erstausgabe

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab06E.pdf

Tabelle 6E: Schubert, *Winterreise*, Transpositionen in den 106 analysierten Aufnahmen, sortiert nach Grundtypen

Tabelle 7 schließlich zeigt eine Statistik der Transpositionen anhand der einzelnen Lieder. Deutlich ist hier die Tendenz zu einer Bewahrung der Tonarten der Erstausgabe besonders in den Nummern 5, 17–19 und 21.

In Beispiel 1 werden nun die fünf Grundmodelle in Notenform dargestellt. Im Zusammenhang mit der folgenden Diskussion makroformaler Dramaturgien ist zu berücksichtigen, dass durch die Wahl der Transpositionen bereits eine gewisse Vorentscheidung bzgl. einer Markierung oder Gewichtung bestimmter Lieder oder Übergänge getroffen wird. Die mit einer erweiterten Terminologie der *Neo-Riemannian Theory* annotierte Folge tonaler Regionen in Modell b (Erstausgabe) zeigt an einigen Stellen besonders nachhaltige Wirkungen durch ›spektakuläre‹ Tonartenfolgen. Dies gilt besonders für die beiden *hexatonic poles* (**H**, durch drei chromatische Schritte verbundene Akkorde/Tonarten wie C-Dur – as-Moll, Verbindungen, die oft mit dem Topos des Unheimlichen oder Übersinnlichen verbunden sind[78]) zwischen den Liedern Nr. 4 »Erstarrung« und Nr. 5 »Der Lindenbaum« (c-Moll – E-Dur[79]) und Nr. 12 »Einsamkeit« und Nr. 13 »Die Post« (h-Moll – Es-Dur). Eine vergleichbare Wirkung erzeugt die **PRP**-Transformation[80] c-Moll – A-Dur von Nr. 10 »Rast« zu Nr. 11 »Frühlingstraum«.

77 *Keine* der erfassten sieben Varianten entspricht dabei durchgehend der Ausgabe der *Winterreise* in der Edition Peters, Schubert, *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Band I. Ausgabe für tiefen Alt [oder Bass]*, hg. von Max Friedländer, EP 9350, Leipzig: Peters 1908 (vgl. Tab. 5E, unterste Zeile).

78 Vgl. Cohn 2004 und 2012, 21–24.

79 Dieser *hexatonic pole* wird durch die indirekte *Slide*-Beziehung (**S**) zwischen Nr. 3 »Gefror'ne Tränen« und Nr. 5 (f-Moll – E-Dur, Moll- und Durdreiklang/-tonart mit gemeinsamer Terz) besonders nachhaltig inszeniert.

80 **PRP**: *parallel–relative–parallel* (c–C–a–A).

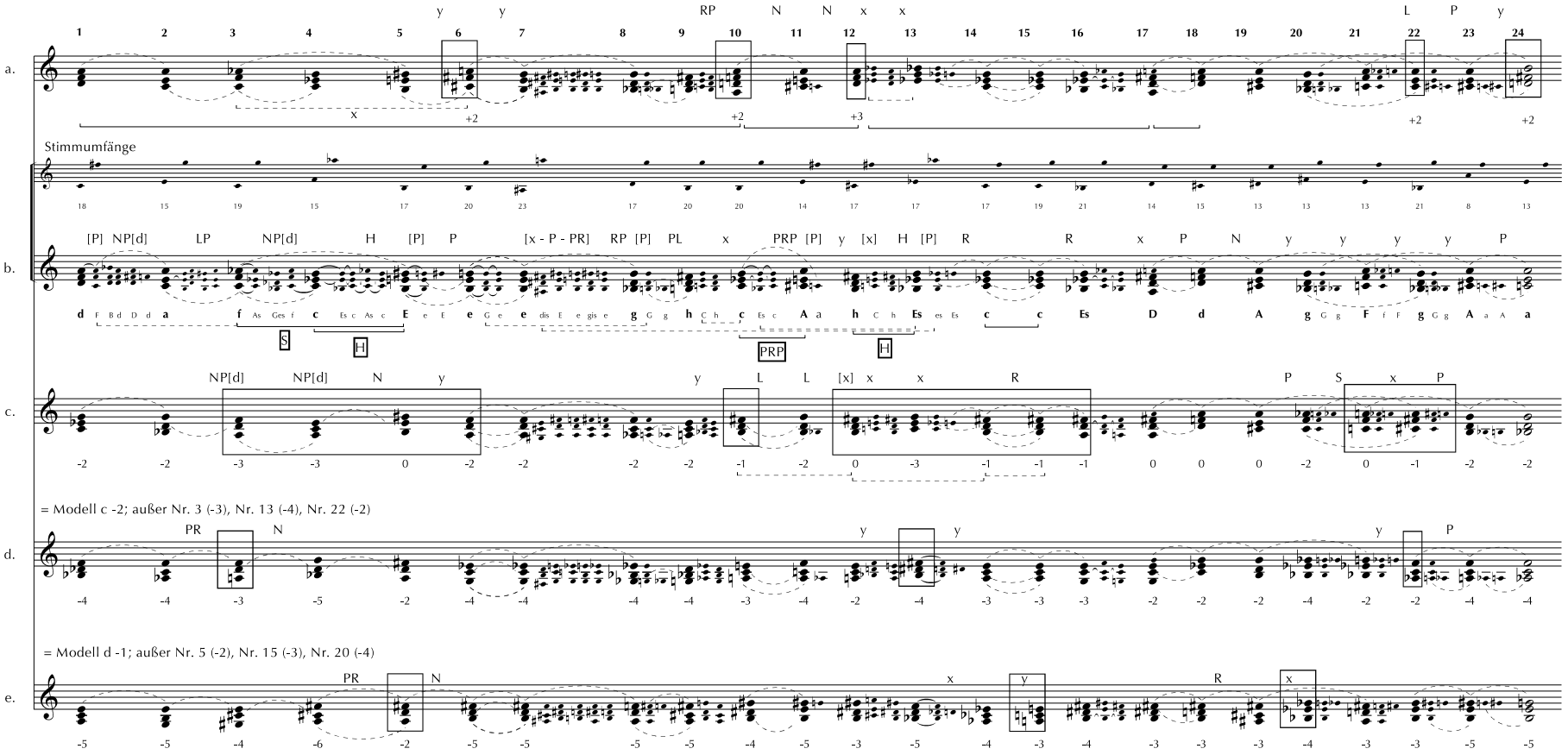
	+3	**+2**	**+1**	**0**	**-1**	**-2**	**-3**	**-4**	**-5**	**-6**	**-7**	**Tonarten**
1. Gute Nacht	0	0	0	**22**	1	48	4	24	6	1	0	**d**, cis, **c,** h, **b**, a, as
2. Die Wetterfahne	0	0	0	**23**	2	46	2	26	6	0	1	**a**, as, **g**, fis, **f**, e, d
3. Gefror'ne Tränen	0	0	0	**23**	2	8	66	3	2	2	0	**f**, e, es, **d**, cis, c, h
4. Erstarrung	0	0	0	**21**	5	9	45	2	21	3	0	**c**, h, b, **a**, as, **g**, fis
5. Der Lindenbaum	0	0	0	**65**	0	35	2	3	1	0	0	**E**, **D**, Des, C, H
6. Wasserflut	0	9	1	**15**	0	47	2	26	6	0	0	*fis*, f, **e**, **d**, cis, **c**, h
7. Auf dem Flusse	0	0	0	**23**	1	47	2	27	3	0	3	**e**, es, **d**, cis, **c**, h, a
8. Rückblick	0	0	0	**22**	2	38	4	31	7	1	1	**g**, fis, **f**, e, **es**, d, cis, c
9. Irrlicht	0	0	2	**22**	5	41	6	22	6	2	0	c, **h**, b, **a**, as, **g**, fis, f
10. Rast	0	9	1	**16**	39	9	27	2	3	0	0	*d*, cis, **c**, **h**, b, **a**, as, g
11 Frühlingstraum	0	0	0	**22**	2	49	1	23	7	2	0	**A**, As, **G**, Fis, **F**, E, Es
12. Einsamkeit	9	1	0	**52**	1	37	3	1	2	0	0	*d*, cis, **h**, b, **a**, as, g, fis
13. Die Post	0	0	0	**24**	2	7	43	23	5	1	1	**Es**, D, Des, **C**, **H**, B, A, As
14. Der greise Kopf	0	0	0	**31**	35	7	27	3	3	0	0	**c**, **h**, b, **a**, as, g
15. Die Krähe	0	1	0	**29**	35	10	25	1	5	0	0	d, **c**, **h**, b, **a**, as, g
16. Letzte Hoffnung	0	0	0	**27**	39	7	25	3	5	0	0	**Es**, **D**, Des, **C**, H, B
17. Im Dorfe	0	0	0	**66**	2	29	5	3	1	0	0	**D**, Des, **C**, H, B, A
18. Der stürmische Morgen	0	0	0	**71**	0	29	5	0	1	0	0	**d**, **c,** h, a
19. Täuschung	0	0	0	**67**	0	31	5	2	1	0	0	**A**, **G**, Fis, F, E
20. Der Wegweiser	0	0	0	**26**	1	48	1	27	3	0	0	**g**, fis, **f**, e, **es**, d
21. Das Wirtshaus	0	1	0	**63**	1	33	7	0	1	0	0	G, **F**, E, **Es**, D, C
22. Mut	0	10	1	**37**	25	27	5	0	1	0	0	*a*, as, **g**, **fis**, **f**, e, d
23. Die Nebensonnen	0	0	0	**23**	2	52	3	19	5	2	0	**A**, As, **G**, Fis, **F**, E, Es
24. Der Leiermann	0	8	0	**17**	2	50	5	19	4	1	0	*h*, **a**, as, **g**, fis, **f**, e, es

Tabelle 7: Schubert, *Winterreise*, Transpositionen in den 106 analysierten Aufnahmen, geordnet nach den 24 Liedern; in der rechten Spalte sind die Tonarten der Erstausgabe fett gesetzt und eingerahmt, abweichende Tonarten des Autographs kursiv gesetzt und häufige Transpositionen fett gesetzt.

In allen drei Fällen wird durch die Entfernung der unmittelbar aufeinanderfolgenden Tonarten der Charakter der Dur-Lieder Nr. 5, 11 und 13 besonders stark mit dem Vorangehenden kontrastiert und damit in eine ›neue Sphäre‹ (des Traums, der Halluzinationen) entrückt. Zum anderen gilt dies für rückungsartige Verschiebungen der Tonarten, die hier durch die Kürzel ›**x**‹ (Verschiebung im Abstand einer kleinen Sekunde) und ›**y**‹ (Verschiebung im Abstand einer großen Sekunde) bezeichnet sind. Hier sind in Modell b besonders die **x**-Übergänge von Nr. 9 »Irrlicht« (h-Moll) zu Nr. 10 »Rast« (c-Moll), von Nr. 16 »Letzte Hoffnung« (Es-Dur) zu Nr. 17 »Im Dorfe« (D-Dur) sowie die symmetrisch angelegten **y**-Übergänge der Lieder 19–23 (A-Dur – g-Moll – F-Dur – g-Moll – A-Dur) zu nennen. Betrachtet man die weiteren Übergänge, die vorwiegend auf die konventionelleren Transformationen **P**, **R**, **L** und **N**[81] und ihre maximal zweifachen Kombinationen begrenzt sind, so entsteht allein durch die Anlage der Tonarten eine klare Klang-Architektur, in der die Dur-Lieder Nr. 5, 11, 13, 19 und 23 als Scharniere dienen, deren Wirkung sich durch die vorangehenden und/oder folgenden Tonarten nachhaltig im Hörerlebnis manifestieren kann.

Was davon bleibt in den Transpositionen erhalten bzw. welche neuen Strukturen treten in diesen hinzu? In der autographen Fassung (Modell a) tritt anstelle des zweiten *hexatonic pole* (Nr. 12/13) eine **x**-Rückung (d-Moll – Es-Dur) auf, die durch die Ausweichung nach Es-Dur innerhalb von Nr. 12 vorweggenommen ist und somit vielleicht weniger überraschend, gleichsam ›vorbereitet‹ erscheint (Bostridge behält in seiner Variante die **H**-Beziehung bei, indem er für Nr. 12 die Tonart h-Moll von Modell b übernimmt). Bekanntlich ist in Modell a die Orientierung an einer übergeordneten Zentraltonart d-Moll [Dur] (Nr. 1, 10, 12, [17], 18) weit deutlicher erkennbar als in Modell b. Andererseits können die **y**-Rückungen von Nr. 19–23 in Modell b inklusive Nr. 24 »Der Leiermann« (a-Moll) durchweg auf d-Moll bezogen werden (V, iv, III, iv, V, v) und bilden so mit den auf *d* aufgebauten Nr. 17 »Im Dorfe« (D-Dur) und Nr. 18 »Der stürmische Morgen« (d-Moll) gleichsam eine tonal beruhigte Fläche (zumal hier auch Rückungen und Ausweichungen in der Binnenstruktur der Lieder seltener sind als im ersten Teil des Zyklus). Im Gegensatz dazu steigt in Modell a das letzte Lied einen Ganzton nach oben (Nr. 23: A-Dur – Nr. 24: h-Moll) und destabilisiert so ein durch das a-Moll von Nr. 22 und das A-Dur von Nr. 23 suggeriertes ›Festhalten‹ am Grundton *a* im Sinne eines offenen Schlusses.

Modell c weist demgegenüber noch weit grundlegendere Veränderungen in der Architektur der Tonarten auf. Mit einer Ausnahme handelt es sich dabei durchweg um Änderungen, die gegenüber Modell b weit konventionellere Tonartenbeziehungen herstellen und somit die effektvolle makrotonale Dramaturgie von Modell b nicht unwesentlich abschwächen – aber auch durch neue Facetten bereichern. Die Folge der Lieder Nr. 3 bis 6 erscheint hier als konventionelle a-Moll-Region in Folge eines die Lieder 1 bis 5 umfassenden Quintstiegs (Nr. 1–6: c–g–d–a–E–d), die Wirkung des ersten *hexatonic pole* geht damit ganz verloren.

81 **P**arallel-, **R**elative-, **L**eading-Tone-Exchange- und **N**ebenverwandt-Transformationen (C–c; C–a; C–e; C–f). Die Nebenverwandt-Transformation bildet eine Überschneidung mit traditionellen dominantischen (**Dom**) und Subdominantischen (**Sub**) Transformationen (G–C, G–c; C–F, c–f). Grundsätzlich können Transformationen stets in beide ›Richtungen‹ vorgenommen und beliebig kombiniert werden. Auch die Rückungen **x** und **y** können durch Kombinationen solcher Transformationen ausgedrückt werden, z. B. A–g (**y**) als **NPN** (A–d–D–g) bzw. **DomDomP** (A–D–G–g) oder h–c (**x**) als **LN** (h-G-c).

Beispiel 1: Schubert, *Winterreise*, Tonartenbeziehungen in den fünf Grundmodellen: a. Autograph, b. Erstausgabe, c. mittlere Stimme, d. tiefe Stimme, e. sehr tiefe Stimme

Die **x**-Rückung von Nr. 9 zu Nr. 10 (h-Moll – c-Moll) ist durch eine weniger frappierende **y**-Rückung (a-Moll – h-Moll) ersetzt, die **PRP**-Transformation von Nr. 10 zu Nr. 11 (c-Moll – A-Dur) durch eine konventionelle **L**-Transformation (h-Moll – G-Dur). Im Übergang zum zweiten Teil des Zyklus (Nr. 12–13) bleibt zwar nicht der *hexatonic pole*, aber immerhin die **x**-Rückung von Modell a (d–Es) erhalten (h–C), verliert durch ihre Spiegelung (Nr. 12–15: h–C–h–h) aber ihren herausgehobenen Charakter. Auch das bedeutsame ›Abrutschen‹ von Nr. 16 zu 17 (Es–D) ist in diesem Modell zugunsten einer lokalen Stabilisierung getilgt (Nr. 14–19: h–h–D–D–d–A). Hingegen werden am Ende des Zyklus zwei entscheidende neue Verhältnisse eingeführt: Ein neuer *hexatonic pole* verbindet Nr. 19 und Nr. 20 (A–f) anstelle der **y**-Rückung A–g und die Folge Nr. 21–23 wird als **[P-]S-x[-P]** ([f-Moll] – F-Dur – fis-Moll – G-Dur – [g-Moll]) weit spektakulärer gestaltet als in den originalen Fassungen. Man kann somit annehmen, dass bereits mit einer Entscheidung für Modell c eine stärker final orientierte Gewichtung vorgenommen wird (Nr. 20 »Der Wegweiser« wird durch die **H**-Relation besonders herausgehoben, die **S**-Rückung von Nr. 22 lässt den Kontrastmoment von »Mut« kurz vor Ende des Zyklus besonders ›aufleuchten‹), während bis auf einen mittels **x**-Rückung herausgehobenen Beginn des zweiten Zyklusteils (Nr. 12/13/14) die vorangehende Strukturierung der Tonarten weit konventioneller und somit ›flächiger‹ erscheint.

In vieler Hinsicht gilt dies auch für die Modelle d und e, die ja, wie erwähnt, nur in vereinzelten Liedern Modifikationen des Modells c vornehmen. In Modell d wird der halbtönige Kontrast der Lieder Nr. 12–14 durch die weichere **y**-Rückung (a–H–a) gegenüber der **x**-Rückung von Modell c (h–C–h) etwas abgeschwächt, die *Slide*-Wirkung bei Nr. 22 entfällt, sodass die Folge der Schlusstonarten nach dem *hexatonic pole* G–es weniger überraschungsreich wirkt (Nr. 20–24: es–Es–f–F–f). Hans Hotters Modell bringt durch die Modifikation des Schemas hier mehr Variabilität ein, wobei der *hexatonic pole* zu Beginn der Schlussphase entfällt und durch eine unauffälligere **R**-Transformation ersetzt wird (Nr. 19–24: Fis/Ges–**es**–D–e–E–e). Ungewöhnlich und selten (in nur acht der 106 Aufnahmen dokumentiert) ist die unregelmäßige Transposition der Lieder 14 »Der greise Kopf« und 15 »Die Krähe« (beide in den Modellen a und b in c-Moll). Hotter singt in zwei Aufnahmen Nr. 14 in as-Moll, Nr. 15 in a-Moll (und erreicht so hier den markanten Spitzenton e^2), wodurch eine zusätzliche **x**-Beziehung eingeführt wird, die den Beginn des zweiten Zyklusteils deutlich destabilisiert (Nr. 12–16: as–B–as–a–H; die ›Wechselnote‹ für die Tonartenfolge Nr. 12–14 wird dabei aus Modell d übernommen).

Solche Beobachtungen weisen darauf hin, dass die Präferenz bestimmter Transpositionen gewiss nicht immer nur gesangstechnische Gründe hat, sondern auch Facetten eines ›mitkomponierenden‹ Gestaltens makroharmonischer Dramaturgien oftmals eine Rolle spielen dürften. Wie Tabelle 8 zeigt, ist die Wahl der Transpositionen auch innerhalb einer Sängerlaufbahn keinesfalls konstant, selbst wenn Fischer-Dieskaus Bevorzugung geringfügiger Varianten vermutlich eher gesangstechnische als konzeptionelle Gründe gehabt haben dürfte.[82]

82 In seinem Schubert-Buch schreibt Fischer-Dieskau (1971, 294), dass »die Tonartenabfolge […] übrigens auch bei der Transposition möglichst beibehalten werden sollte«.

	Tonart (Erstdruck)	Billing 48	Reutter 52	Moore 55	Demus 66	Moore 71	Pollini 78	Baren-boim 79	Brendel 79	Brendel 84	Brendel 85	Perahia 90
1. Gute Nacht	d	0	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2
2. Die Wetterfahne	a	0	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2
3. Gefror'ne Tränen	f	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3
4. Erstarrung	c	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3
5. Der Lindenbaum	E	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6. Wasserflut	e	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2
7. Auf dem Flusse	e	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2
8. Rückblick	g	0	-2	-2	-2	-2	-4	-4	-4	-4	-4	-4
9. Irrlicht	h	0	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2
10. Rast	c	0	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1
11 Frühlingstraum	A	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2
12. Einsamkeit	h	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-2	-2
13. Die Post	Es	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3	-3
14. Der greise Kopf	c	0	0	0	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1
15. Die Krähe	c	0	0	0	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1
16. Letzte Hoffnung	Es	0	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1
17. Im Dorfe	D	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-2
18. Der stürmische Morgen	d	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-2
19. Täuschung	A	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-2
20. Der Wegweiser	g	0	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2
21. Das Wirtshaus	F	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-2
22. Mut	g	0	-1	0	-1	-1	0	0	0	0	0	-1
23. Die Nebensonnen	A	0	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2
24. Der Leiermann	a	0	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2

Tabelle 8: Schubert, *Winterreise*, Transpositionen in den elf untersuchten Aufnahmen mit Dietrich Fischer-Dieskau

Tendenzen der zyklischen Dramaturgie: Dauern- und Tempoverhältnisse

Eine Differenzierung der erhobenen Daten zu Tempo und Dauer in den 106 Aufnahmen muss sich hier auf wenige Grundaspekte beschränken. Ziel der Diskussion ist es insgesamt, die große Variabilität der Form-Landschaften der *Winterreise*, wie sie durch die Ausführenden auch ohne das Vorstoßen in neue (oder alte), historische oder historisch informierte Aufführungsformate, -kontexte und -situationen hervorgebracht werden können, zu umreißen und damit auch Kriterien für eine Diskussion von besonders auffälligen, ›exzentrischen‹ Deutungen zu bieten. Der Tendenz quantitativer Forschung, vor allem die Extreme ins Auge zu fassen, soll hier durch eine differenzierende Analyse der Daten und die Diskussion von einzelnen Fallbeispielen entgegengewirkt werden. Andererseits ist es unbestreitbar, dass gerade extreme Deutungen, wie eingangs anhand von Wilson-Johnson+Norris 1984 ausgeführt, bestimmte Facetten der Interpretationsgeschichte und -ästhetik besonders deutlich verhandeln und hörbar werden lassen. Dabei steht in

diesem Abschnitt gezielt eine ›globale‹ Sicht auf den Korpus im Vordergrund, die in Abschnitt 4 dann durch detaillierte Perspektiven auf einzelne Deutungen vertieft wird.

Ausgangspunkt kann die absolute Dauer der Aufnahmen sein, die bereits oben anhand der Punktediagramme (Diag. 1a und b) grobflächig erörtert wurde.[83] Dass die Gesamtdauern der vorliegenden Gesamtaufnahmen sich um bis zu fast einer halben Stunde unterscheiden, macht deutlich, wie konträr mitunter die Herangehensweisen ausfallen konnten (Minimaldauer Wilson-Johnson+Norris 1984: 0:57:16; Maximaldauer Araiza+Lemaire 1993: 1:26:33). Dabei liegt der von Araiza+Lemaire 1993 erreichte Spitzenwert nahezu fünf Minuten über der zweitlängsten Aufnahme (Holl+Maisenberg 1987: 1:21:54) und auch umgekehrt sind die Abstände zwischen den kürzesten Aufnahmen deutlich größer als jene im dicht strukturierten Mittelfeld. Eine erste Einteilung kann anhand eines Balkendiagramms (Diag. 2E) vorgenommen werden, das die Gesamtdauern in sortierter Folge darstellt. Markiert sind hier insgesamt sechs Gruppen, die unterschiedlich stark vom Mittelwert 1:11:04 abweichen:

– oberhalb des Mittelwerts: **(a)** > +5 min., **(b)** ≤ +5 min. ∧ > +1 min., **(c)** ≤ +1 min.
– unterhalb des Mittelwerts: **(d)** ≥ –1 min., **(e)** < –1 min. ∧ ≥ –5 min., **(f)** < –5 min.

Somit entsteht eine relativ kleine eng um den Mittelwert liegende Gruppe (**c**: 7 und **d**: 13) von 20 Aufnahmen, ein breites Mittelfeld (**b**: 28 und **e**: 30) von 58 Aufnahmen und eine wiederum kleinere Gruppe von sehr langen (**a**: 15) und sehr kurzen (**f**: 13) Aufnahmen (gesamt 28). Insgesamt liegen 50 Aufnahmen über, 56 Aufnahmen unter dem Mittelwert.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Diag02E.pdf

Diagramm 2E: Schubert, *Winterreise*, Gesamtdauern der 106 Aufnahmen als sortiertes Balkendiagramm mit Markierung der sechs Gruppen a–e

Da in der folgenden Diskussion Daten zu Dauern und Tempowerten gemeinsam diskutiert werden, soll zunächst das Spektrum der gemessenen Werte für beide Parameter in Form von Kurvendiagrammen veranschaulicht werden. Die Diagramme 3 und 4 bieten Werte für die Dauer (Diag. 3) und das Initialtempo (Diag. 4) jedes Liedes, wobei hier nur

83 Berechnet wurden die Gesamtdauern als Addition der 24 einzelnen Lied-Dauern, wobei die Dauer jedes Liedes präzise vom Einsatz bis zum vollständigen Verklingen erhoben wurde. Pausen zwischen den Liedern wurden, auch im Falle von Live-Mitschnitten, nicht berücksichtigt, da eine Veränderung dieser Dauern im Rahmen des Masterings der Aufnahmen in nahezu allen Fällen angenommen werden muss. Alle Messdaten wurden in *Sonic Visualiser* erhoben und in Excel-Tabellen verarbeitet. Im Falle jener fünf frühen Aufnahmen, die in Nr. 1 »Gute Nacht« die zweite Strophe auslassen (vgl. Anm. 25), wurde die Dauer der Takte 7–38 separat gemessen und zur realen Gesamtdauer hinzugezählt. Dies schien notwendig, um in Bezug auf das mittlere Tempo, vor allem aber auch in Bezug auf die Dauernverhältnisse zwischen den Liedern und Phasen des Zyklus keine irreführenden Werte zu erhalten. Diese Verhältnisse (vgl. unten, Tab. 12E, 13, 14E) sind zwar auf Grundlage der Dauern berechnet, können aber auch als Tempoverhältnisse verstanden werden. Eine Dauer von 4:02/5:38 für Nr. 1, die *reale* Dauer der Aufnahme Duhan+Foll 1928, würde irreführende Implikationen in Bezug auf das gewählte Tempo mit sich bringen, das in der Tat mit 55,8/50,8 nur geringfügig über dem Mittelwert liegt. Die mittels Verdopplung der Dauer der Takte 7–38 errechnete Dauer 5:14/5:38 entspricht diesem Tempo und damit dem Verhältnis des Liedes zu den folgenden besser. Die tatsächlichen Dauern von Nr. 1 in diesen fünf Aufnahmen sind (modifizierte Dauern in Klammern): Duhan+Foll 1928: 4:02 (5:14); Hüsch+Müller 1933: 3:59 (5:07); Lehmann+Ulanowsky 1941: 4:15 (5:28); Schmitt-Walter+Leitner 1941: 4:50 (6:16); Rothmüller+Gyr 1944: 4:38 (6:01). Legt man diese realen Dauern zu Grunde, ergibt sich ein Dauernmittelwert-106 für Nr. 1 von 5:34 statt 5:38.

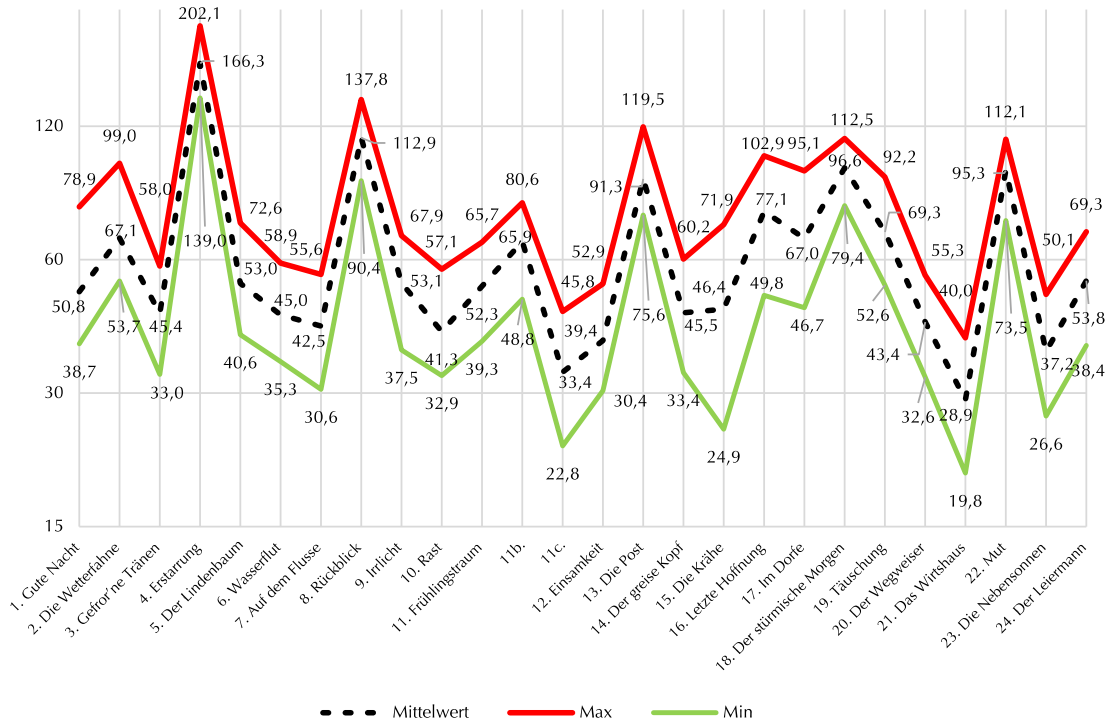


Diagramm 3: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Dauern der 24 Lieder, Mittel-, Maximal- und Minimalwerte

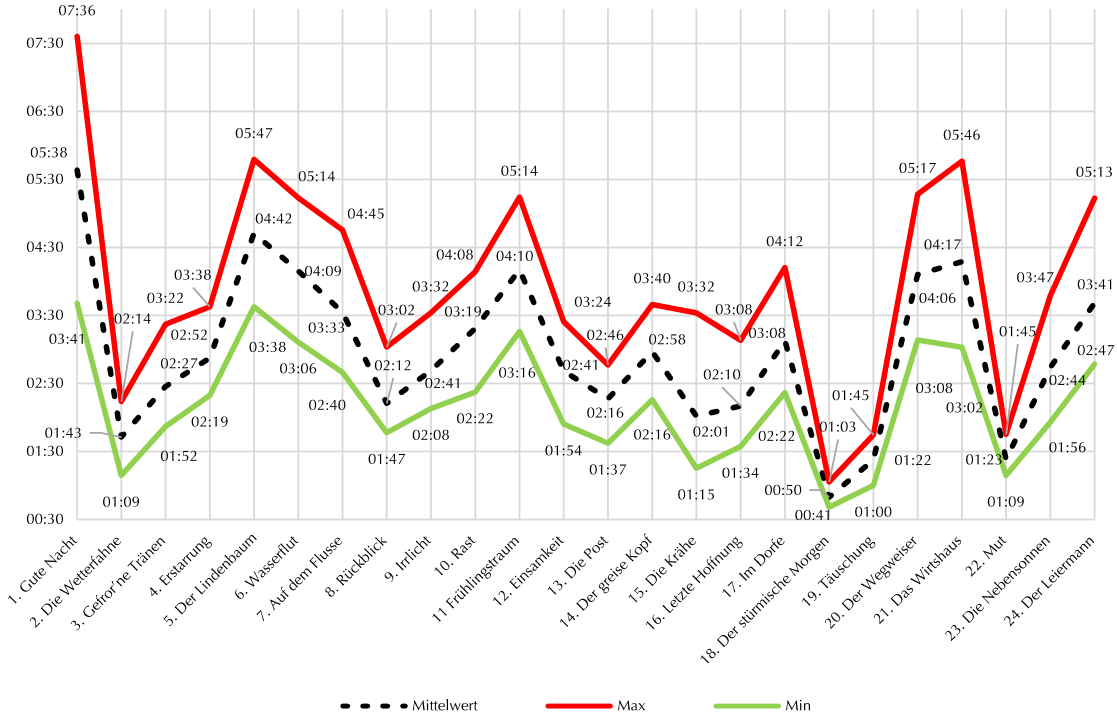


Diagramm 4: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Initialtempi der 24 Lieder, Mittel-, Maximal- und Minimalwerte

Mittel-, Maximal- und Minimalwerte angegeben sind. Ergänzend dazu zeigen die großen (und schwer lesbaren) Diagramme 5E und 6E Kurvendarstellungen derselben Werte für alle 106 Aufnahmen. Die Tabellen 9E und 10E geben diese Werte in Form von farblich abgestuften Tabellenfeldern wieder (Abstufung der Werte je Lied: rot: hohe Werte, gelb: mittlere Werte, grün: niedrige Werte).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Diag05E.pdf
Diagramm 5E: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Dauern der 24 Lieder, Werte aller 106 Aufnahmen und Mittelwerte

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Diag06E.pdf
Diagramm 6E: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Initialtempi der 24 Lieder, Werte aller 106 Aufnahmen und Mittelwerte

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab09E.pdf
Tabelle 9E: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Dauern der 24 Lieder und Gesamtdauer, chronologisch geordnet mit farblicher Abstufung der Werte je Lied

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab10E.pdf
Tabelle 10E: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Initialtempi der 24 Lieder, chronologisch geordnet mit farblicher Abstufung der Werte je Lied

Dauern- und Tempowerte verhalten sich natürlich grundsätzlich komplementär zueinander: Hohe Tempowerte führen zu kürzeren Dauern und umgekehrt. Dennoch ist die zusätzliche Erhebung der Tempowerte aufschlussreich, besonders in Bezug auf die Binnengestaltung der einzelnen Lieder, auf die hier durch die Werte der *Temposchwankung* bzw. -*variabilität* verwiesen wird. Aufgrund der großen Datenmenge wurden für die Messung der Tempowerte generell nur Durchschnittswerte zugrunde gelegt. Dabei bildet die Grundlage das *Initialtempo*, der Tempomittelwert einer ersten mittleren musikalischen Formeinheit, der als Richtwert für ein ›Grundtempo‹ des Liedes angenommen werden kann.[84] Zudem wurde für jedes Lied ein arithmetischer Tempomittelwert in Be-

84 Die der Messung des Initialtempos zugrunde liegenden Takte sind (›mA‹: mit Auftakt): Nr. 1: T. 1–14, Nr. 2: T. 1mA–22.3, Nr. 3: T. 1mA–16, Nr. 4: T. 1–22, Nr. 5: T. 1–23, Nr. 6: T. 1–13, Nr. 7: T. 1–20, Nr. 8: T. 1–26.1, Nr. 9: T. 1–13, Nr. 10: T. 1–14, Nr. 11a: T. 1mA–14.5, Nr. 11b: T. 14.6–26, Nr. 11c: T. 27–43, Nr. 12: T. 1–13, Nr. 13: T. 1–23, Nr. 14: T. 1mA–13, Nr. 15: T. 1–13.1, Nr. 16: T. 1mA–12, Nr. 17: T. 1–14, Nr. 18: T. 1–9.2, Nr. 19: T. 1mA–19, Nr. 20: T. 1mA–18, Nr. 21: T. 1–9.2, Nr. 22: T. 1–18.1, Nr. 23: T. 1mA–13.1, Nr. 24: T. 1–30. Wie genau eine ›mittlere musikalische Formeinheit‹ im Einzelfall definiert werden soll, kann gewiss unterschiedlich eingeschätzt werden. Kriterium für die Wahl der Messpunkte waren in diesem Fall weniger formanalytische Überlegungen als vielmehr qualitative Beobachtungen anhand ausgewählter Aufnahmen, bis zu welcher Zäsur das Tempo tendenziell stabil bleibt. Dabei umfassen die Abschnitte abhängig von der formalen Anlage sehr unterschiedliche Prozentanteile der Gesamtlänge eines Liedes. Während etwa die Takte 1–14 in Nr. 1 »Gute Nacht« nur 10,26 % der Gesamtlänge ausmachen, so sind in der kleinteiligen Form von Nr. 11 »Frühlingstraum« die drei ersten Formteile jeweils vollständig erfasst (T. 1mA–14.5, T. 14.6–26, T. 27–43), da Binnenkadenzen (etwa in Takt 8 oder Takt 36) zu kurze Abschnitte für die Berechnung eines (implizierten) ›Grundtempos‹ ergeben hätten.

zug auf die Gesamtdauer des Liedes erhoben, also das *mittlere Tempo* (*mean tempo*).[85] Aus dem Verhältnis von Initialtempo und mittlerem Tempo wird der Grad der *Temposchwankung* berechnet, der darüber Auskunft gibt, wie stabil ein Initialtempo im Verlauf eines Liedes bleibt (alle Temposchwankungswerte sind in Tabelle 11E erfasst). So liegt etwa das Initialtempo von Nr. 1 »Gute Nacht« in der Aufnahme Fischer-Dieskau+Moore 1955a, berechnet auf Grundlage der Takte 1 bis 14, bei 52,1 bpm,[86] das mittlere Tempo hingegen, berechnet auf Grundlage der Gesamtdauer des Liedes in dieser Aufnahme (330,16 Sek.) über 273 Viertel, bei 49,6 bpm. Die Temposchwankung wird definiert als Differenz von Initialtempo und mittlerem Tempo (52,1–49,6 = 2,5 bpm), ausgedrückt als Prozentanteil des mittleren Tempos: 2,5/49,6 x 100 = 5,0 %. Ein positiver Wert zeigt an, dass das Tempo nach der Initialphase (hier ab Takt 15) tendenziell abnimmt, was insgesamt (nicht nur für dieses Lied) die Regel ist, da von den meisten Interpret*innen (vor allem zum Schluss eines Liedes hin) das Tempo meist verlangsamt wird (für Nr. 2 »Die Wetterfahne« oder Nr. 4 »Erstarrung« etwa findet sich unter den 106 Aufnahmen kein einziger Negativwert). Den Maximalwert der Temposchwankung für Nr. 1 erreichen Christine Schäfer und Eric Schneider 2003 (10,01 %), die hier ein Konzept realisieren, in dem jede der vier Strophen ein anderes, zunehmend langsames Tempo erhält.[87] Grundsätzlich weisen besonders hohe oder niedrige Werte (über +10 % und unter –10 %) auf stärkere, auffällige Temposchwankungen hin.[88] Diagramm 7 zeigt die Mittelwerte der Temposchwankungen der 106 Aufnahmen für jedes Lied. Während sich die hohen Werte für Nr. 8 »Rückblick« (19,62 %) und Nr. 13 »Die Post« (10,31 %) durch eine allgemeine Tendenz zur Temporeduktion in den (dynamisch und harmonisch) kontrastierenden (Mittel-)Abschnitten erklären lassen (Nr. 8: T. 28–48, Nr. 13: T. 27–46, 72–94[1]), ist bei Nr. 16 »Letzte Hoffnung« (15,77 %) eine Korrespondenz mit der insgesamt fast improvisatorisch freien, gestischen Grundstruktur des Liedes anzunehmen, das als eines der wenigen praktisch ganz auf einen durchgehenden Bewegungsgestus verzichtet.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab11E.pdf

Tabelle 11E: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Temposchwankungswerte der 24 Lieder, chronologisch geordnet mit farblicher Abstufung der Werte pro Lied

85 Vgl. Gabrielsson 1999, 540–542.

86 Alle Tempoangaben in diesem Aufsatz erfolgen in *beats per minute* (bpm).

87 Die Tempomittelwerte der vier Strophen sind: Strophe 1: 61,2 bpm (T. 7–33, *prima volta*), Strophe 2: 60,6 bpm (T. 7–33, *seconda volta*), Strophe 3: 58,7 bpm (T. 39–65), Strophe 4: 52,5 bpm (T. 71–99). Es wird dabei eine allgemeine Tendenz vieler Aufnahmen besonders deutlich, insbesondere jene, die vierte Strophe – in Folge der Wendung in die Dur-Variante der Grundtonart – deutlich langsamer zu nehmen.

88 Die meisten Aufnahmen zeigen in Nr. 8 »Rückblick« einen relativ hohen Wert für die Temposchwankung, was sich daraus ergibt, dass der mittlere Abschnitt dieses Liedes (T. 28–48) in der Regel deutlich langsamer genommen wird als die Rahmenabschnitte. Bei einem Mittelwert von 19,62 liegen nur acht der 106 Werte unter 10,00 mit einem Minimum von 4,30 bei Wilson-Johnson+Norris 1984 (vgl. unten).

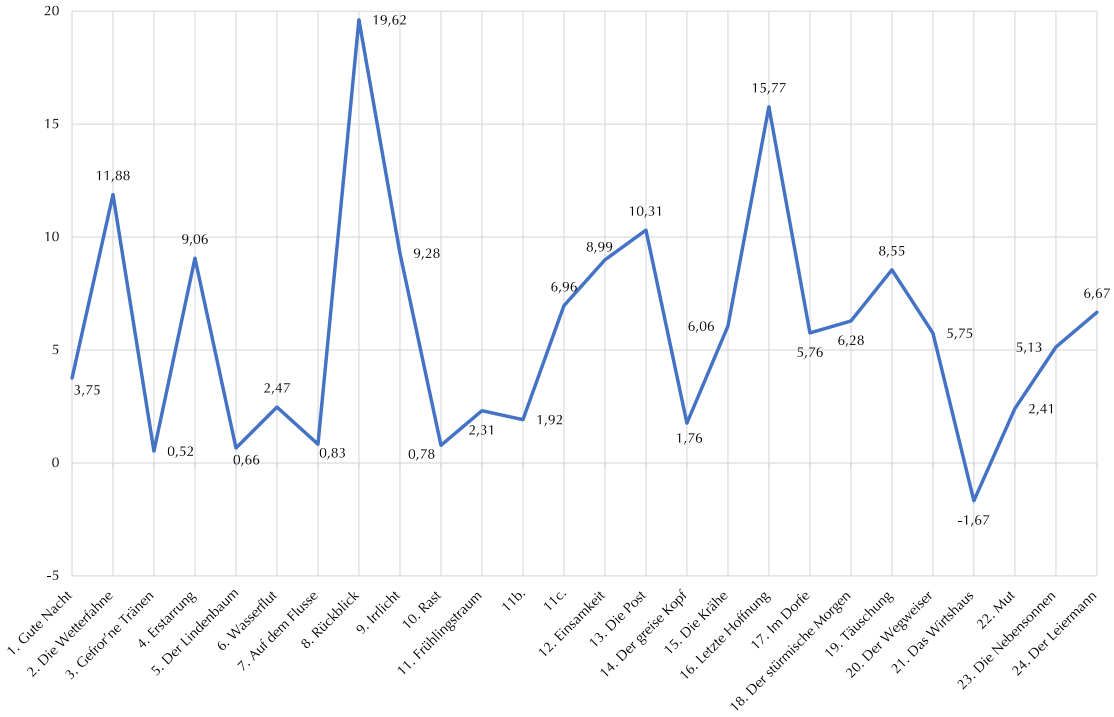


Diagramm 7: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Mittelwerte der Temposchwankung pro Lied

Nun kann für jede Aufnahme ein Mittelwert der 24 Absolutwerte der Temposchwankung in den einzelnen Liedern berechnet werden, der hier als ›Tempovariabilität‹ bezeichnet ist. Dieser Wert kann als allgemeines Maß für die globale Tendenz einer Aufnahme zum Rubato verstanden werden. Diagramm 8 zeigt diese Werte für alle 106 Aufnahmen in Form eines chronologischen Balkendiagramms. Überraschend ist dabei zunächst vielleicht, dass nicht vorrangig, wie vermutet, Beispiele aus der früheren Aufnahmegeschichte (vor den 1950er Jahren) besonders hohe Werte aufweisen. Vielmehr liegen einige dieser frühen Aufnahmen (Rothmüller+Gyr 1944: 6,22, Hüsch+Müller 1933: 6,28) sogar unter dem Mittelwert (6,51). Deutlich erkennbar wird ein Zusammenhang der Tempovariabilität mit der absoluten Dauer: Aufnahmen mit besonders langer Dauer zeichnen sich durch besonders hohe Variabilitätswerte aus (von der 15 längsten Aufnahmen der Gruppe a liegen 14 über dem Mittelwert, sechs dieser Aufnahmen sind unter den acht höchsten Variabilitätswerten); umgekehrt sind sehr kurze Aufnahmen durch eine sehr geringe Variabilität charakterisiert (elf der 13 kürzesten Aufnahmen der Gruppe f liegen unter dem Mittelwert, fünf dieser Aufnahmen sind unter den acht niedrigsten Variabilitätswerten). Man kann folgern, dass ein hohes Tempo insgesamt weniger Schwankungen, ein weniger ausladendes Phrasierungsrubato impliziert und damit dieser ›Reise‹ eine insgesamt stärker ›zielgerichtete‹ Grundtendenz verleiht.

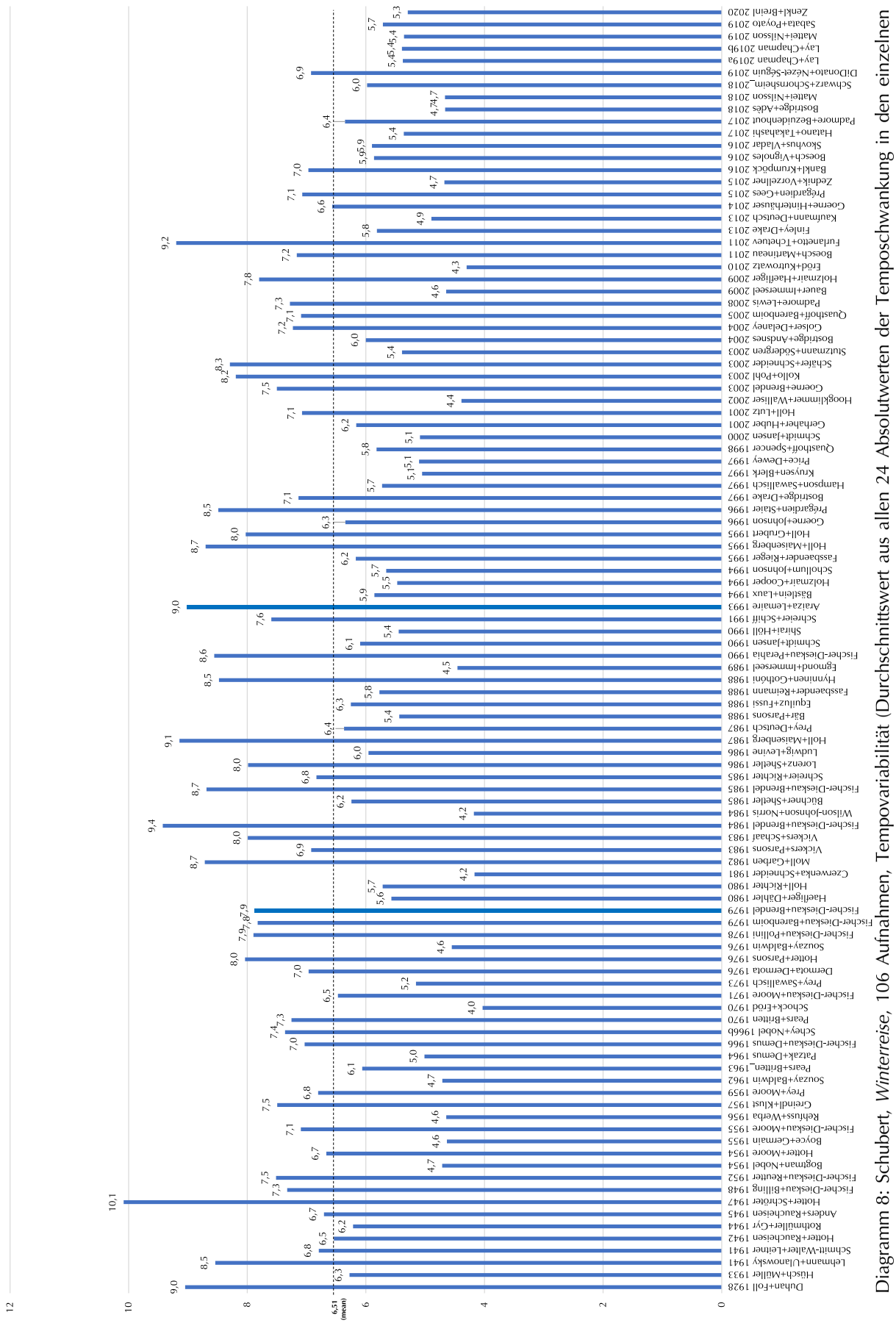


Diagramm 8: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Tempovariabilität (Durchschnittswert aus allen 24 Absolutwerten der Temposchwankung in den einzelnen Liedern für jede Aufnahme)

Daneben kann für jedes Lied sowohl für die Dauern- als auch für die Tempowerte eine *relative Standardabweichung* bestimmt werden (angegeben als Prozentanteil des Mittelwertes).[89] Damit wird der unterschiedliche Kurvenverlauf der Diagramme 3 und 4 (bzw. 5E und 6E) erklärt, der bereits darauf hindeutet, dass bei manchen Liedern die Maximal- und Minimalwerte weit deutlicher auseinanderstreben als bei anderen. Diagramm 9 zeigt die relativen Standardabweichungen der Dauern (a) und des Initialtempos (b) für jedes Lied. Die auf starke Divergenzen zwischen den gemessenen Interpretationen verweisende besondere Häufung hoher Werte im zweiten Teil des Zyklus (Nr. 15, 16, 19, 21, 23, 24) legt nahe, dass diesen Liedern für die ›schwankenden‹ Dramaturgien eine Schlüsselrolle zufallen dürfte. Ganz besonders gilt dies für den in beiden Diagrammen herausstechenden Wert von Nr. 15 »Die Krähe«, ein Lied für das besonders divergierende Deutungen angeführt werden können (vgl. 4.). Die Diagramme legen auch nahe, dass in den Liedern mit raschen Tempi (Nr. 4, 8, 13, 18, 22) die Interpretationen deutlicher konvergieren. Beide Beobachtungen zusammen verweisen auf die große Bedeutung des zweiten Zyklusteils für die Gesamtdramaturgie.

Um nun eine erste Einteilung makroformaler Strategien vornehmen zu können, hat sich eine Arbeit mit Prozentanteilen bewährt.[90] Erhoben wurde dabei der Anteil einzelner Lied-Dauern an der Gesamtdauer der jeweiligen Aufnahme (ein Lied von 6:00 Dauer hätte einen Prozentanteil von 10 % an einer Gesamtdauer von 60:00). Tabelle 12E bietet eine Gesamtübersicht über alle erhobenen Prozentanteile der einzelnen Lieder in den 106 Aufnahmen. Der Vergleich der Prozentanteile bietet ein von den absoluten Dauern unabhängiges Kriterium der *Gewichtung* der einzelnen Lieder innerhalb einer Gesamtdramaturgie. Freilich werden auch hier, wie im Falle der Tempovariabilität, Zusammenhänge mit absoluter Dauer und Tempogestaltung aber stets im Auge zu behalten sein.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab12E.pdf

Tabelle 12E: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Prozentanteile der 24 Lieder an der jeweiligen Gesamtdauer der Aufnahme, chronologisch geordnet mit farblicher Abstufung der Werte pro Lied

Dauern, Prozentanteile und Initialtempi werden in Tabelle 13 in einen Zusammenhang gebracht, wobei hier nun neben Mittel-, Maximal- und Minimalwerten (und jenen Aufnahmen, die die beiden letzteren Werte erreichen) auch die relative Standardabweichung und die relative Schwankungsbreite von Initialtempi und Dauern verzeichnet sind. Außerdem sind in der Tabellensequenz 14E.1–24 (24 Tabellen) alle vier Grundwerte (Dauer,

89 Erläutert anhand des Liedes Nr. 1 »Gute Nacht« bedeutet das Folgendes: Die 106 Dauern dieses Liedes haben den Mittelwert 5:38 (338,09 Sekunden; mit Maximalwert 7:36 und Minimalwert 3:41). Die Berechnung der absoluten Standardabweichung ergibt 0:36 (35,76 Sekunden; im Durchschnitt weicht eine einzelne Aufnahme also um ca. 36 Sekunden vom Mittelwert ab), daraus ergibt sich die relative Standardabweichung 35,76/338,09 x 100 = 10,58 %. Von der Standardabweichung zu unterscheiden ist die Schwankungsbreite, also der Abstand zwischen Minimal- und Maximalwert. Die absolute Schwankungsbreite für die Dauer von Nr. 1 liegt bei 3:55 [235,28 Sekunden] (7:36–3:41), die relative Schwankungsbreite, ausgedrückt als Prozentsatz des Mittelwertes, liegt bei 235,28/338,09 x 100 = 69,59 %. Die relative Standardabweichung ist für eine Erhebung allgemeiner Tendenzen der geeignetere Wert, da hier vereinzelte Extremwerte (›outliers‹) weniger ins Gewicht fallen; dennoch gibt auch die Schwankungsbreite einen wichtigen Aufschluss über die realisierten Extreme der Tempo- bzw. Dauerngestaltung.

90 Vgl. hierzu u. a. Utz/Glaser 2020, 175–190.

Prozentanteil, Initialtempo, Temposchwankung) für jedes Lied nach Dauernwerten geordnet zu finden. Eine vollständige Auswertung dieser Daten kann hier nicht erfolgen, es wird aber vereinzelt auf sie zurückgegriffen werden.

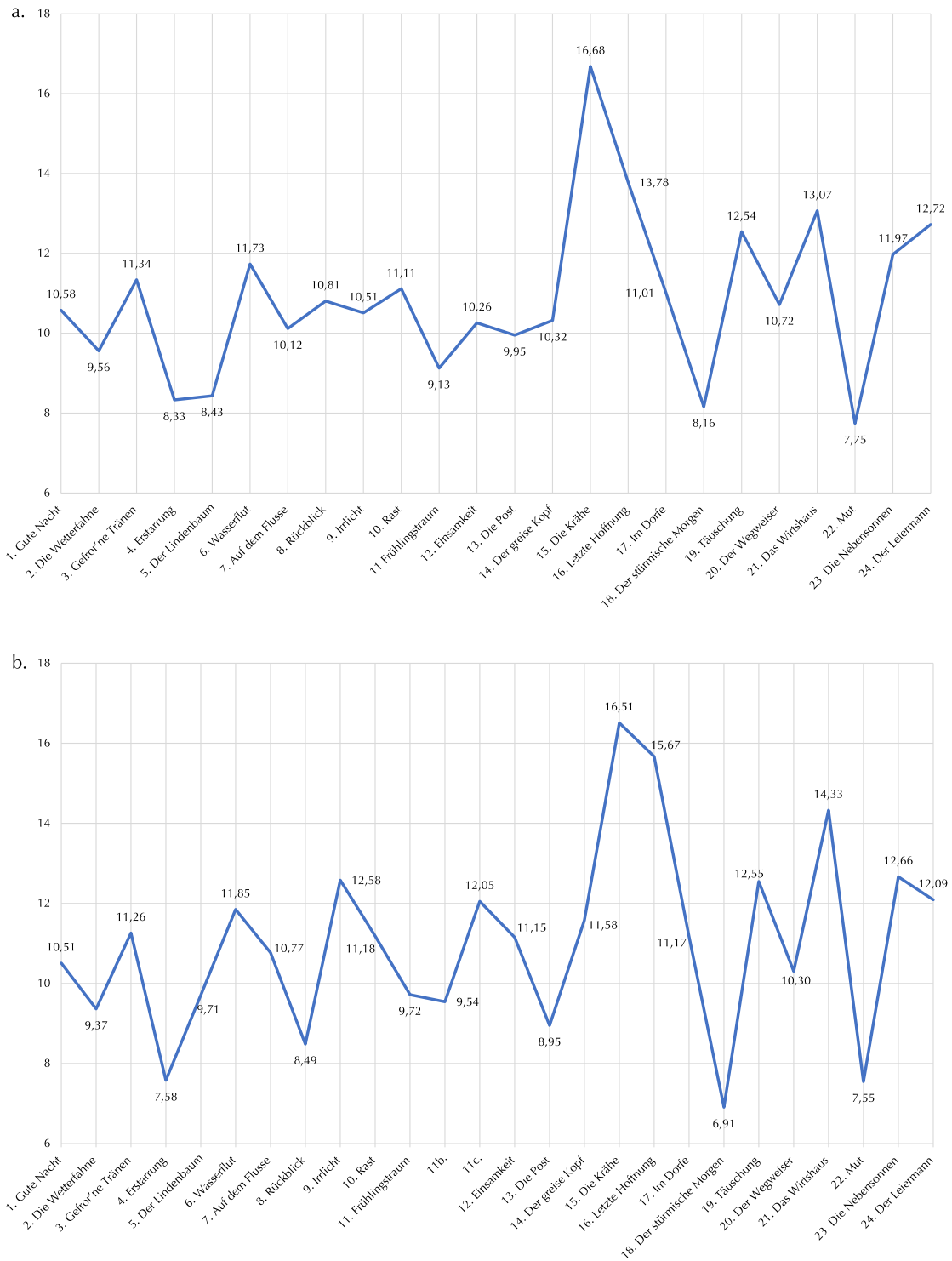


Diagramm 9: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, relative Standardabweichung vom Mittelwert (in Prozent) a. der Dauern, b. der Initialtempi je Lied

Wenig verwunderlich ist, dass die ›extremen‹ Tendenzen der kürzesten und der längsten Aufnahme auch in der Auswertung vieler einzelner Lieder sichtbar sind. So erreichen Wilson-Johnson+Norris 1984 in zehn Liedern Maximalwerte des Initialtempos und in acht Liedern Minimalwerte der Dauer (hingegen keinen einzigen Minimal- oder Maximalwert bei den Prozentanteilen, was für eine verhältnismäßig durchgängige Verteilung des ›raschen‹ Zugangs spricht). Entsprechend finden sich für Araiza+Lemaire 1993 acht Maximalwerte der Dauer und drei Minimalwerte des Initialtempos (dieser niedrigere Wert lässt darauf schließen, dass sich die langen Dauern in dieser Aufnahme oft erst im Verlauf der jeweiligen Lieder, etwa durch ein kontinuierliches Retardieren, ergeben) sowie ebenfalls keine Extremwerte im Bereich der Prozentanteile.

Der Blick auf Standardabweichungen und Schwankungsbreiten lässt hier besonders die extremen Werte bei Nr. 15 »Die Krähe« herausstechen (die Schwankungsbreiten von Initialtempo und Dauer betragen hier jeweils über 100 %, die rascheste Deutung ist also mehr als doppelt so schnell bzw. weniger als halb so lang wie die langsamste). Ein Blick auf Tabelle 14E.15 (gesammelte Werte für Nr. 15 »Die Krähe«) zeigt die bereits angedeuteten großen Schwankungen zwischen den kürzesten Aufnahmen (Czerwenka+Schneider 1981: 1:15/2:01, 71,9/46,4 bpm, Schreier+Richter 1985: 1:20/2:01, 65,5/46,4 bpm) und den längsten (Lehmann+Ulanowsky 1941: 2:58/2:01, 30,2/46,4 bpm, Bostridge+Adès 2018: 3:32/2:01, 24,9/46,4 bpm), aus der die hohen Standardabweichungen resultieren (Dauern: 16,68 %, Initialtempi: 16,51 %). Dabei macht ein Vergleich der Werte deutlich, dass es sich vor allem bei den beiden längsten Aufnahmen um Sonderfälle (›outliers‹) handelt. Rechnet man diese beiden Aufnahmen aus den Werten heraus, ergeben sich (für die verbleibenden 104 Aufnahmen) Standardabweichungen von 14,53 % (Dauern) und 15,52 % (Initialtempi) sowie Schwankungsbreiten von 72,32 % (Dauern) und 82,66 % (Initaltempi) – immer noch hohe Werte, aber keine ähnlich herausstechenden Maxima. Letztlich bieten aber gerade solche Extremwerte in einzelnen Liedern Anhaltspunkte für ›zugespitzte‹ Dramaturgien, die bestimmte allgemeine Tendenzen nur in besonders auffallender Weise exemplifizieren.

Die Tabellen 15E bis 17E dokumentieren statistische Berechnungen zu den gemessenen Dauernwerten, die mit der Software SPSS durchgeführt wurden. Zweck dieser Messungen ist ein Vergleich der globalen Verläufe der Lieddauern (Tempowerte fanden hier keine Berücksichtigung). Die statistischen Berechnungen wurden sowohl für das reduzierte Korpus von 71 Aufnahmen durchgeführt, in dem jede*r Sänger*in nur einmal vertreten ist, als auch für alle 106 Aufnahmen. Dabei wurden relative Abweichungen vom Mittelwert der Dauer jedes Liedes als Grundlage genommen. So weicht etwa die Dauer von Nr. 1 »Gute Nacht« in der Aufnahme Hotter+Raucheisen 1942 (6:30 bzw. 389,72 Sek.) vom Mittelwert M71 (5:35 bzw. 335,00 Sek.) um den Faktor 1,1633 (= 389,72/335,00) ab, liegt also 16,33 % über dem Mittelwert. Im Falle des vollständigen Korpus der 106 Aufnahmen beträgt dieser Faktor 1,1527 (bei einem Mittelwert M106 von 5:38 bzw. 338,09 Sek.). Auf der Basis dieser Werte wurden Korrelationskoeffizienten zwischen allen Aufnahmen berechnet (Pearson-Korrelation) und eine Faktorenanalyse durchgeführt, wobei die fünf wichtigsten Faktoren berücksichtigt wurden.

Initialtpo, Dauer, ProzA	MW Tpo	MW Dauer	MW PzA	Tpo Max		Dauer Min		PzA Min	
1. Gute Nacht	50,8	05:38	7,92	78,9	Kollo+Pohl 2003	03:41	Kollo+Pohl 2003	5,82	Duhan+Foll 1928
2. Die Wetterfahne	67,1	01:43	2,41	99,0	Wilson-Johnson+Norris 1984	01:09	Wilson-Johnson+Norris 1984	1,85	Haefliger+Dähler 1980
3. Gefror'ne Tränen	45,4	02:27	3,45	58,0	Patzak+Demus 1964	01:52	Patzak+Demus 1964	2,86	Patzak+Demus 1964
4. Erstarrung	166,3	02:52	4,06	202,1	Holl+Grubert 1995	02:19	Vickers+Parsons 1983	2,97	Vickers+Parsons 1983
5. Der Lindenbaum	53,0	04:42	6,62	72,6	Wilson-Johnson+Norris 1984	03:38	Wilson-Johnson+Norris 1984	5,65	Duhan+Foll 1928
6. Wasserflut	45,0	04:09	5,84	58,9	Wilson-Johnson+Norris 1984	03:06	Bogtman+Nobel 1954	4,70	Pears+Britten 1970
7. Auf dem Flusse	42,5	03:33	4,99	55,6	Wilson-Johnson+Norris 1984	02:40	Wilson-Johnson+Norris 1984	4,04	Goerne+Hinterhäuser 2014
8. Rückblick	112,9	02:12	3,11	137,8	Holl+Grubert 1995	01:47	Bostridge+Andsnes 2004*	2,45	Vickers+Parsons 1983
9. Irrlicht	53,1	02:41	3,78	67,9	Fassbaender+Rieger 1995	02:08	Hüsch+Müller 1933	3,13	Pears+Britten 1963
10. Rast	41,3	03:19	4,65	57,1	Wilson-Johnson+Norris 1984	02:22	Czerwenka+Schneider 1981	3,52	Prey+Deutsch 1987
11. Frühlingstraum	52,3	04:10	5,86	65,7	Wilson-Johnson+Norris 1984	03:16	Patzak+Demus 1964	4,99	Patzak+Demus 1964
11b.	65,9			80,6	Wilson-Johnson+Norris 1984				
11c.	33,4			45,8	Hoogklimmer+Walliser 2002				
12. Einsamkeit	39,4	02:41	3,77	52,9	Wilson-Johnson+Norris 1984	01:54	Czerwenka+Schneider 1981	3,11	Bogtman+Nobel 1954
13. Die Post	91,3	02:16	3,20	119,5	Wilson-Johnson+Norris 1984	01:37	Wilson-Johnson+Norris 1984	2,55	Shirai+Höll 1990
14. Der greise Kopf	45,5	02:58	4,17	60,2	Hoogklimmer+Walliser 2002	02:16	Wilson-Johnson+Norris 1984	3,63	Greindl+Klust 1957
15. Die Krähe	46,4	02:01	2,84	71,9	Czerwenka+Schneider 1981	01:15	Czerwenka+Schneider 1981	1,78	Schreier+Richter 1985
16. Letzte Hoffnung	77,1	02:10	3,05	102,9	Haefliger+Dähler 1980	01:34	Schreier+Richter 1985	2,09	Schreier+Richter 1985
17. Im Dorfe	67,0	03:08	4,41	95,1	Kollo+Pohl 2003	02:22	Kollo+Pohl 2003	3,58	Schmitt-Walter+Leitner 1941
18. Der stürmische Morgen	96,6	00:50	1,17	112,5	Hüsch+Müller 1933	00:41	Wilson-Johnson+Norris 1984	0,90	Vickers+Schaaf 1983
19. Täuschung	69,3	01:22	1,93	92,2	Bostridge+Andsnes 2004	01:00	Fassbaender+Rieger 1995	1,47	Pears+Britten 1963
20. Der Wegweiser	43,4	04:06	5,76	55,3	Czerwenka+Schneider 1981	03:08	Haefliger+Dähler 1980	4,65	Haefliger+Dähler 1980
21. Das Wirtshaus	28,9	04:17	6,03	40,0	Hatano+Takahashi 2017	03:02	Wilson-Johnson+Norris 1984	4,72	Zednik+Vorzellner 2015
22. Mut	95,3	01:23	1,95	112,1	Wilson-Johnson+Norris 1984	01:09	Wilson-Johnson+Norris 1984	1,57	Vickers+Schaaf 1983
23. Die Nebensonnen	37,2	02:44	3,84	50,1	Zednik+Vorzellner 2015	01:56	Zednik+Vorzellner 2015	3,00	Zednik+Vorzellner 2015
24. Der Leiermann	53,8	03:41	5,18	69,3	Hoogklimmer+Walliser 2002	02:47	Hoogklimmer+Walliser 2002	4,16	Fischer-Dieskau+Reutter 1952
		1:11:04				**0:57:16**	**Wilson-Johnson+Norris 1984**		

Initialtpo, Dauer, ProzA	Tpo Min		Dauer Max		PzA Max		Tpo Stabw.	Tpo Schwbr.	Dauer Stabw.	Dauer Schwbr.
1. Gute Nacht	38,7	Vickers+Schaaf 1983	07:36	Vickers+Schaaf 1983	9,31	Vickers+Schaaf 1983	10,51	79,13	10,58	69,59
2. Die Wetterfahne	53,7	Duhan+Foll 1928	02:14	Duhan+Foll 1928	3,05	Duhan+Foll 1928	9,37	67,47	9,56	63,43
3. Gefror'ne Tränen	33,0	Hotter+Raucheisen 1942	03:22	Hotter+Raucheisen 1942	4,32	Hotter+Raucheisen 1942	11,26	55,01	11,34	61,19
4. Erstarrung	139,0	Hotter+Parsons 1976	03:38	Araiza+Lemaire 1993	5,07	Zednik+Vorzellner 2015	7,58	37,93	8,33	45,32
5. Der Lindenbaum	40,6	Schreier+Richter 1985	05:47	Goerne+Hinterhäuser 2014	7,61	Goerne+Hinterhäuser 2014	9,71	60,26	8,43	46,05
6. Wasserflut	35,3	Moll+Garben 1982	05:14	Lorenz+Shetler 1986	7,59	Haefliger+Dähler 1980	11,85	52,41	11,73	51,08
7. Auf dem Flusse	30,6	Hotter+Raucheisen 1942	04:45	Moll+Garben 1982	5,91	Moll+Garben 1982	10,77	58,72	10,12	58,98
8. Rückblick	90,4	Furlanetto+Tchetuev 2011	03:02	Araiza+Lemaire 1993	4,12	Zednik+Vorzellner 2015	8,49	41,98	10,81	57,02
9. Irrlicht	37,5	Araiza+Lemaire 1993	03:32	Araiza+Lemaire 1993	4,47	Haefliger+Dähler 1980	12,58	57,26	10,51	52,40
10. Rast	32,9	Araiza+Lemaire 1993	04:08	Araiza+Lemaire 1993	5,74	Lehmann+Ulanowsky 1941	11,18	58,65	11,11	53,47
11. Frühlingstraum	39,3	Hynninen+Gothóni 1988	05:14	Holl+Maisenberg 1987	6,95	Goerne+Johnson 1996	9,72	50,56	9,13	47,36
11b.	48,8	Schmitt-Walter+Leitner 1941					9,54	48,17		
11c.	22,8	Goerne+Johnson 1996					12,05	68,88		
12. Einsamkeit	30,4	Shirai+Höll 1990	03:24	Araiza+Lemaire 1993	4,38	Bostridge+Andsnes 2004	11,15	57,16	10,26	56,08
13. Die Post	75,6	Holl+Richter 1980	02:46	Araiza+Lemaire 1993	3,95	Equiluz+Fussi 1988	8,95	48,10	9,95	50,54
14. Der greise Kopf	33,4	Goerne+Hinterhäuser 2014	03:40	Fischer-Dieskau+Reutter 1952	4,98	Fischer-Dieskau+Reutter 1952	11,58	58,90	10,32	47,18
15. Die Krähe	24,9	Bostridge+Adès 2018	03:32	Bostridge+Adès 2018	5,02	Bostridge+Adès 2018	16,51	101,52	16,68	138,03
16. Letzte Hoffnung	49,8	Duhan+Foll 1928	03:08	Duhan+Foll 1928	4,24	Duhan+Foll 1928	15,67	68,82	13,78	71,95
17. Im Dorfe	46,7	Pears+Britten 1970	04:12	Pears+Britten 1970	6,08	Pears+Britten 1970	11,17	72,20	11,01	58,76
18. Der stürmische Morgen	79,4	Hotter+Raucheisen 1942	01:03	Hotter+Raucheisen 1942	1,46	Schey+Nobel 1966b	6,91	34,30	8,16	44,77
19. Täuschung	52,6	Vickers+Parsons 1983	01:45	Holl+Maisenberg 1995	2,38	Hatano+Takahashi 2017	12,55	57,16	12,54	54,00
20. Der Wegweiser	32,6	Vickers+Parsons 1983	05:17	Vickers+Schaaf 1983	6,51	Vickers+Parsons 1983	10,30	52,37	10,72	52,27
21. Das Wirtshaus	19,8	Goerne+Hinterhäuser 2014	05:46	Goerne+Hinterhäuser 2014	7,71	Prey+Deutsch 1987	14,33	69,64	13,07	63,77
22. Mut	73,5	Bogtman+Nobel 1954	01:45	Duhan+Foll 1928	2,54	Schey+Nobel 1966b	7,55	40,48	7,75	43,63
23. Die Nebensonnen	26,6	Araiza+Lemaire 1993	03:47	Araiza+Lemaire 1993	4,65	Hüsch+Müller 1933	12,66	62,98	11,97	68,01
24. Der Leiermann	38,4	Shirai+Höll 1990	05:13	Araiza+Lemaire 1993	7,01	Skovhus+Vladar 2016	12,09	57,49	12,72	66,22
			1:26:33	**Araiza+Lemaire 1993**					**7,09**	**41,20**

* Skovhus+Vladar 2016; Bostridge+Adès 2018

Tabelle 13: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Mittel-, Maximal- und Minimalwerte von Dauern, Prozentanteilen und Initialtempi mit Identifikation der entsprechenden Aufnahmen sowie Standardabweichung und Schwankungsbreite von Initialtempo und Dauer

Auch diese Daten können hier nicht vollständig ausgewertet werden, sie dienen aber in Abschnitt 4 bei der Diskussion der makroformalen Modelle als Grundlage einer Auswahl von Vergleichsaufnahmen. Die großformatige Tabelle 15E zeigt die Korrelationskoeffizienten für das vollständige Korpus der 106 Aufnahmen. Für die Aufnahme Duhan+Foll 1928 ergibt sich hierbei etwa eine maximale positive Korrelation mit der Aufnahme Bogtman+Nobel 1954 (+0,657) und eine minimale negative Korrelation mit der Aufnahme Goerne+Hinterhäuser 2014 (–0,741), was auf eine gegenläufige Dramaturgie hindeutet (Goerne und Hinterhäuser nehmen tendenziell also das Tempo jener Lieder schneller, die bei Duhan und Foll eher langsam interpretiert werden, und umgekehrt). Mit Aufnahmen wie Boesch+Martineau 2011 (0,006) oder Quasthoff+Barenboim 2005 (0,007) lässt sich für Duhan+Foll 1928 de facto gar keine Korrelation nachweisen.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab14E.1-24.pdf

Tabelle 14E.1–24: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Dauer, Prozentanteil, Initialtempo und Temposchwankung für jedes Lied geordnet nach Dauernwerten

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab15E.pdf

Tabelle 15E: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Korrelationsmatrix auf der Basis der Abweichungen der 24 Lieddauern von den jeweiligen Mittelwerten. Die Matrix enthält Korrelationskoeffizienten, die den Grad der Korrelation (Ähnlichkeit) zwischen zwei Aufnahmen anzeigen (maximale positive Korrelation 1,000, minimale Korrelation 0,000, minimale negative Korrelation –1,000).

Die in Tabellen 16E und 17E dargestellten fünf Faktoren können in Abschnitt 4 teilweise im Zusammenhang mit den makroformalen Modellen interpretiert werden. Sie stehen für gemeinsame Tendenzen im Gesamtverlauf der 24 Lied-Dauern in den verschiedenen Einspielungen, wobei hier die Daten für das reduzierte Korpus der 71 Aufnahmen aufgrund der geringeren Streuung aussagekräftiger sind.[91] Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass Aufnahmen, die hohe Werte für denselben Faktor erreichen, ähnliche globale Tendenzen im Dauernverlauf ausprägen. Der rechten Spalte von Tabelle 16E etwa lässt sich entnehmen, dass Aufnahmen mit hohen Werten für Faktor 5 (etwa größer als 0,405) alle eine gemeinsame Tendenz aufweisen, die auf Grundlage einer Analyse der Prozentanteile als Tendenz zu einem *Eröffnungsmodell* konkretisiert werden kann (vgl. 4., Tab. 22).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab16E.pdf

Tabelle 16E: Schubert, *Winterreise*, 71 Aufnahmen (jede/r Sänger*in ist nur einmal vertreten), Faktorenanalyse, Patternmatrix. Die Aufnahmen sind für jeden der fünf wichtigsten Faktoren den Werten entsprechend geordnet.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab17E.pdf

Tabelle 17E: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Faktorenanalyse, Patternmatrix. Die Aufnahmen sind für jeden der fünf wichtigsten Faktoren den Werten entsprechend geordnet.

91 Diese fünf Faktoren erfassen nur etwas über 50 % der Daten. Eine noch höhere Zahl von Faktoren wäre aber für die Analyse schwer handhabbar gewesen. Bei der Faktorenanalyse des vollständigen Korpus von 106 Aufnahmen zeigen sich deutliche Auswirkungen der stärkeren Streuung der Daten, sodass die Faktoren hier weniger ausgeprägt sind.

4. Klanglandschaften in Aufnahmen der *Winterreise* (2): Makroformale Modelle der Zyklusgestaltung

Vor dem Hintergrund dieser globalen Betrachtungen sollen nun konkret und ausführlich einzelne klangliche Deutungen der *Winterreise* betrachtet und mittels Tabellen, Diagrammen und Audiobeispielen veranschaulicht werden. Als Vergleichsbasis dient dabei vor allem die Gesamtdramaturgie, wie sie durch die Prozentanteile der einzelnen Lieder repräsentiert wird. Zur besseren Vergleichbarkeit wurden Prozentanteile für großformale ›Phasen‹ des Zyklus berechnet, denen eine pragmatische Gliederung der 24 Lieder in vier Abteilungen (I–IV) zu 5–7–7–5 Liedern zugrunde liegt. Diese Gliederung lässt sich durch eine Vielzahl von musikalisch-formalen Überlegungen rechtfertigen, nicht zuletzt durch die oben dargestellten makroharmonischen Strukturen (freilich mit unterschiedlichen Nuancen je nach Transposition). Grundsätzlich können die ja eng mit dem Schaffensprozess zusammenhängende, musikalisch markant inszenierte Zweiteiligkeit mit der Zäsur Nr. 12/13, die herausragende Stellung der Nr. 5 »Der Lindenbaum« (als Abschluss einer Eröffnungsphase) und die Reprisen- und Conclusio-Funktion der Nr. 20 »Der Wegweiser« (als Beginn einer Schlussphase) durchaus als plausible makroformale ›Pfeiler‹ der zyklischen Form vorausgesetzt werden, wobei, wie erwähnt, Nr. 20 mittels der »journeying figure« auf Nr. 1 zurückverweist.[92] Diese Gliederung kann unschwer mit den unter Abschnitt 2 erörterten narrativen Grundstrukturen verbunden werden: I. Eröffnung: kalte Wirklichkeit bis zum ersten Traumbild (Lindenbaum), II. Kälte und Konfrontation mit der abweisenden Umwelt, weitere Halluzinationen, III. verstärkte Halluzinationen und Todesahnung, Zunahme der reflexiven Ebene, IV. transzendente Bilder, offener Schluss mit Rückkehr zur Wirklichkeit.

Damit soll freilich nicht gesagt sein, dass – auch bei Beibehaltung der Reihenfolge Schuberts – nicht zahlreiche andere Gliederungsprinzipien denkbar sind und auch tatsächlich in den Aufnahmen realisiert wurden. So steht diese Gliederung etwa quer zur bereits oben erwähnten Kontinuität des Grundtons in Transpositionsmodell b (Erstausgabe) in den Liedern 5–7 (E-Dur – e-Moll – e–Moll). Somit wird die Option sichtbar, eine erweiterte ›Eröffnungsphase‹ bis inklusive dem siebten Lied zu konzipieren – eine Option, die besonders in Konzeptionen plausibel wird, in denen die Lieder 6 und 7 mit Nr. 5 in eine übergeordnete Tempostruktur eingebunden sind, die ggf. bereits zuvor, etwa in Nr. 4 »Erstarrung«, einsetzen kann (vgl. hierzu einige Beispiele des *Finalmodells* unten). Die Annahme einer Vierteiligkeit dient in jedem Fall vorerst lediglich als ein pragmatischer Vergleichsrahmen.

Auf der Basis sortierter Daten lassen sich makroformale Modelle gut differenzieren. Die Mittelwerte M106 der Prozentanteile der vier Phasen sind 24,46–32,00–20,77–22,76 %. Tabelle 18E zeigt einen Gesamtüberblick über Dauern und Prozentanteile der vier Phasen in allen 106 Aufnahmen mit farblich graduell abgestuften Werten, wobei die Abweichungen vom Mittelwert der Prozentanteile zusätzlich angegeben sind. Aus der Tabelle 19 lassen sich darüber hinaus auch die Aufnahmen ablesen, die Minimal- und Maximalwerte erreichen bzw. die geringsten Abweichungen von den Mittelwerten aufweisen. Dabei wurden die

92 Vgl. Youens 1991, 272–277 (vgl. 2.). Es ist gewiss kein Zufall, dass es sich bei Nr. 20, Nr. 5 und Nr. 13 (neben Nr. 4 »Erstarrung«) auch um jene Lieder handelt, die in der Konzertpraxis des 19. Jahrhunderts am häufigsten aus dem Zyklus ausgekoppelt und als einzelne Lieder (oder innerhalb kleinerer Gruppen von Liedern) dargeboten wurden (vgl. Loges 2021).

Werte der Aufnahme Wilson-Johnson+Norris 1984 nicht berücksichtigt (eingeklammerte Werte der Minimaldauern in Phasen II und IV), da hier aufgrund der geänderten Reihenfolge keine adäquate Vergleichbarkeit hinsichtlich der Gliederung des Zyklus gegeben ist.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Tab18E.pdf

Tabelle 18E: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Dauern und Prozentanteile der vier Phasen sowie Abweichungen der Prozentanteile von den Mittelwerten

	Mittelwert	**Maximum**	**Minimum**	**rel. Stabw.**	**Schwbr.**
I (1–5) D	17:23 (+0:01: Hynninen+Gothóni 1988)	21:58 (Araiza+Lemaire 1993)	13:48 (Kollo+Pohl 2003)	7,24	46,97
I (1–5) PzA	24,46 (-0,01: Kruysen+Blerk 1997; +0,01: Lay+Chapman 2019b)	26,26 (Fassbaender+Rieger 1995)	21,82 (Kollo+Pohl 2003)	3,31	18,12
II (6–12) D	22:45 (+0,05: Quasthoff+Spencer 1998)	27:48 (Araiza+Lemaire 1993)	(18:05) 18:22 (Hoogklimmer+Walliser 2002)	7,84	42,69
II (6–12) PzA	32,00 (-0,03: Fischer-Dieskau+Moore 1955, Dermota+Dermota 1976)	34,46 (Haefliger+Dähler 1980)	29,97 (Bostridge+Adès 2018)	2,44	14,05
III (13–19) D	14:45 (±0:00: Egmond+Immerseel 1989)	17:49 (Moll+Garben 1982)	12:05 (Boyce+Germain 1955)	7,49	38,86
III (13–19) PzA	20,77 (±0:00: Hotter+Moore 1954)	23,48 (Duhan+Foll 1928)	17,91 (Schreier+Richter 1985)	3,87	28,81
IV (20–24) D	16:11 (±0:00: Fischer-Dieskau+Brendel 1979+85)	20:04 (Araiza+Lemaire 1993)	(12:50) 12:56 (Zednik+Vorzellner 2015)	8,70	44,71
IV (20–24) PzA	22,76 (-0,01: Schmidt+Jansen 1990; +0,01: Vickers+Schaaf 1993, Holzmair+Haefliger 2009, Padmore+Bezuidenhout 2017, Mattei+Nilsson 2018)	25,14 (Shirai+Höll 1990; Skovhus+Vladar 2016)	20,07 (Zednik+Vorzellner 2015)	4,01	22,29

Tabelle 19: Schubert, *Winterreise*, 106 Aufnahmen, Mittel-, Maximal- und Minimalwerte sowie Standardabweichung und Schwankungsbreite von Dauern und Prozentanteilen der vier Phasen mit Angabe der entsprechenden Aufnahmen (die eingeklammerten Werte in der Spalte ›Minimum‹ sind der Aufnahme Wilson-Johnson+Norris 1984 zuzuordnen, die hier aufgrund der geänderten Reihenfolge der Lieder in dieser Aufnahme nicht berücksichtigt wird)

Ausgehend von diesen Werten können nun fünf Modelle unterschieden werden. Grundlage hierfür sind über- oder unterdurchschnittliche Werte in der Verteilung der Prozentanteile der vier Phasen.[93] Beim **Rahmenmodell** haben die Phasen I+IV überdurchschnittliches Ge-

93 Die folgenden Kriterien zur Eingrenzung der makroformalen Modelle wurden gezielt gewählt, um nur jeweils eine kleine Anzahl von Aufnahmen als die charakteristischsten Vertreter eines Modells eingrenzen zu können. Wie die folgende Diskussion zeigen wird, werden dennoch immer wieder auch andere Aufnahmen vergleichend herangezogen, die aus unterschiedlichen Gründen Affinitäten mit den diskutierten Modellen aufweisen, selbst wenn sie die quantitativen Kriterien nicht ganz erfüllen.

wicht (> 48,5 % bei Maximalwert 49,32 % und Mittelwert 47,22 [24,46+22,76] %). Diesem Modell kann das **Binnenmodell** gegenübergestellt werden, das als Gegenpol zum Rahmenmodell die Gewichtung auf die Binnenphasen II+III legt (I+IV < 46,0 % bei Minimalwert 44,22 % und Mittelwert 47,22 %). Das Rahmenmodell kann differenziert werden in ein **Eröffnungsmodell**, bei dem die erste Phase gegenüber der vierten besonders stark gewichtet ist (I > 25,0 % bei Maximalwert 26,26 % und Mittelwert 24,46 % und I–IV > 3,5 % bei Maximalwert 6,12 % und Mittelwert 1,70 %), und in ein **Finalmodell**, das umgekehrt den Zyklusschluss gegenüber dem Anfang besonders stark heraushebt (IV > 23,5 % bei Maximalwert 25,14 % und Mittelwert 22,76 %; I–IV < 0,0 % bei Minimalwert –2,86 % und Mittelwert 1,70 %). Beim **Balancemodell** schließlich nähern sich alle vier Phasen den Mittelwerten an (Abweichung aller vier Mittelwerte ≤ 0,4 % und Mittelwert der vier Abweichungen ≤ 0,3 %).

Die folgende Diskussion wird jedes der fünf Modelle anhand eines Beispiels genauer charakterisieren, das den Eingrenzungskriterien am besten entspricht, wobei insgesamt drei weitere Aufnahmen zum Abgleich zusätzlich betrachtet werden: Eine weitere Aufnahme, die den Eingrenzungskriterien entspricht, aber eine deutlich unterscheidbare absolute Dauer aufweist, sowie zwei weitere Aufnahmen, die den Eingrenzungskriterien nicht entsprechen müssen, aber die höchsten positiven Korrelationen mit den zwei ausgewählten Aufnahmen erreichen. Dabei werden durch Detailbetrachtungen einzelner Lieder oder Liedsequenzen auch der Zusammenhang von Detail und Ganzem und damit die Konsequenzen der makroformalen Modelle für die narrative Gestaltung des Zyklus angesprochen. Jedes der Modelle wird anhand von Diagramm und Tabelle mit den charakteristischsten Vertretern des Modells sowie anhand von Kurven der Dauern, der Abweichungen von den Dauernmittelwerten und der Initialtempi veranschaulicht.

Rahmenmodell und Binnenmodell

Sechs Aufnahmen entsprechen den Kriterien des **Rahmenmodells** (Diag. 10, Tab. 20). Plausibel ist, dass fünf dieser sechs Aufnahmen eine überdurchschnittliche Gesamtdauer haben (Gruppen a–c): Um den ›Rahmen‹ des Zyklus entsprechend gewichten zu können, bedarf es gewiss (auch) einer zeitlichen Dehnung der Rahmenphasen, die freilich mit einer Verknappung der Binnenphasen II und/oder III einhergehen kann bzw. muss, wie besonders anhand der Aufnahme Schreier+Richter 1985 deutlich wird, die in Phase III (Lieder 13–19) den minimalen Prozentanteil (17,91/20,77) erreicht. Die Einspielung Fassbaender+Rieger 1995 fällt hier durch ihre kurze Gesamtdauer auf (1:05:48/1:11:04). Es handelt sich dabei um die einzige Aufnahme, die mehr als einem Modell zugeordnet werden kann: Zwar erreicht sie einen sehr hohen Wert für die Rahmenphasen (48,86/47,22), die aber sehr ungleich verteilt sind (der Wert für Phase IV liegt mit 22,60/22,76 unter dem Mittelwert). Aufgrund der sich so ergebenden hohen Differenz zwischen den Phasen I und IV (3,66 %) bieten Fassbaender und Rieger also eher ein geeignetes Beispiel für das Eröffnungsmodell. Daher soll hier nicht diese Aufnahme, sondern jene von Padmore+Lewis 2008 vergleichend herangezogen werden (sie hat eine nur um 3:23 kürzere Gesamtdauer als Schreier+Richter 1985, prägt aber das Modell deutlicher aus als Fassbaender+Rieger 1995).

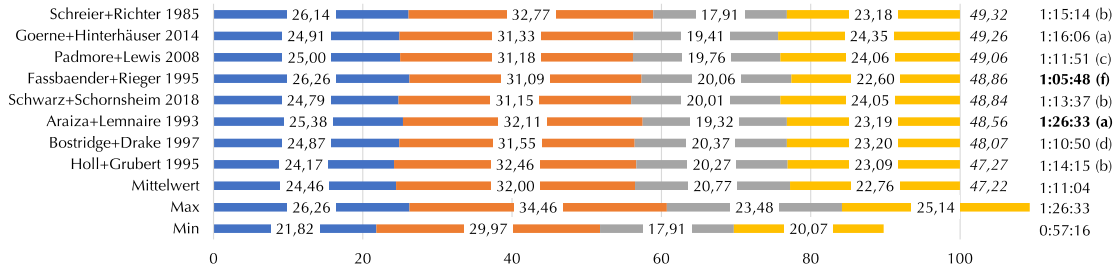


Diagramm 10: Schubert, *Winterreise*, Aufnahmen, deren Prozentanteile den Kriterien des Rahmenmodells entsprechen (I+IV > 48,5 %; kursiv gesetzte Werte rechts neben den Balken), und zwei maximal positiv korrelierende Aufnahmen mit Gesamtdauer, Gruppenzugehörigkeit in Bezug auf die Gesamtdauer (vgl. Diag. 2E); maximale und minimale Gesamtdauern der Rahmenmodell-Aufnahmen sind fett hervorgehoben.

	positive Korrelation 106 max	**negative Korrelation 106 min**	**Faktor 71**	**Faktor 106**
Schreier+Richter 1985	Holl+Grubert 1995 (0,583) Bauer+Immerseel 2009 (0,555)	Duhan+Foll 1928 (-0,694)	2 (**0,857**)	2 (0,254) 5neg (-0,657)
Goerne+Hinterhäuser 2014	Stutzmann+Södergren 2003 (0,639)	Duhan+Foll 1928 (**-0,741**)		2 (0,503)
Padmore+Lewis 2008	Bostridge+Drake 1997 (0,644)	Zednik+Vorzellner 2015 (-0,688) Anders+Raucheisen 1945 (-0,688) Duhan+Foll 1928 (-0,687)		4 (0,406)
Fassbaender+Rieger 1995	Finley+Drake 2013 (0,633)	Kaufmann+Deutsch 2013 (-0,538)		4 (0,638)
Schwarz+Schornsheim 2018	Lay+Chapman 2019a (0,614)	Prey+Moore 1959 (-0,424)	4 (0,522)	3 (0,246)
Araiza+Lemnaire 1993	Hotter+Schröter 1947 (0,497) Büchner+Shetler 1985 (0,467)	Bostridge+Adès 2018 (-0,437)	2 (0,398)	2 (0,166)

Tabelle 20: Schubert, *Winterreise*, Aufnahmen, deren Prozentanteile den Kriterien des Rahmenmodells entsprechen (I+IV > 48,5 %); Korrelationen und Faktoren: angegeben sind die maximal positiv und minimal negativ korrelierenden Aufnahmen (vgl. Tab. 15E) sowie die maximal positive / minimal negative Korrelation mit den fünf Faktoren (sowohl für das reduzierte Korpus von 71 als auch das vollständige Korpus der 106 Aufnahmen; Aufnahmen bei denen das Feld ›Faktor 71‹ leer bleibt, sind im reduzierten Korpus nicht enthalten). Falls der maximale positive Korrelationskoeffizient durch eine Aufnahme mit (einem/einer oder zwei) identischen Interpret*innen vertreten wird (was oft der Fall ist), wird stattdessen der höchste Wert einer Aufnahme mit anderen Interpret*innen angegeben. Werte über 0,7 und unter –0,7 sind fett hervorgehoben.

Betrachten wir nun also die Aufnahmen Schreier+Richter 1985 und Padmore+Lewis 2008 (Diag. 11a) zusammen mit den jeweils maximal positiv korrelierenden Aufnahmen Holl+Grubert 1995 (Diag. 11b) und Bostridge+Drake 1997 (Diag. 11c) anhand der absoluten Lied-Dauern, der Kurve der Abweichungen von der mittleren Dauer jedes Liedes, die den statistischen Auswertungen zugrunde liegt, sowie der Kurve der Initialtempi.

Die Dehnung der Eröffnungsphase (26,14/24,46) erreichen Peter Schreier und Sviatoslav Richter durch lange Dauern in Nr. 1 »Gute Nacht« (6:22/5:38) und besonders in den langsamen Liedern 3 »Gefror'ne Tränen« und 5 »Der Lindenbaum«, die zu den Maximalwerten tendieren (Nr. 3: 2:58/2:27 bei Maximalwert 3:22; Nr. 5: 5:33/4:43 bei Maximalwert 5:47). Betrachtet man die entsprechenden Werte der Initialtempi, ist die starke Gewichtung dieser beiden Lieder sogar noch deutlicher (Nr. 3: 37,1/45,3 bei Minimaltempo 33,0; Nr. 5: Minimaltempo 40,6/53,0, Audiobsp. 1a; vgl. auch Tab. 14E.3 und 14E.5). Dies weist darauf hin, dass Schreier und Richter das Tempo im Verlauf von Nr. 5 relativ deutlich steigern, was auch durch den negativen Temposchwankungswert von –8,43 bestätigt wird.

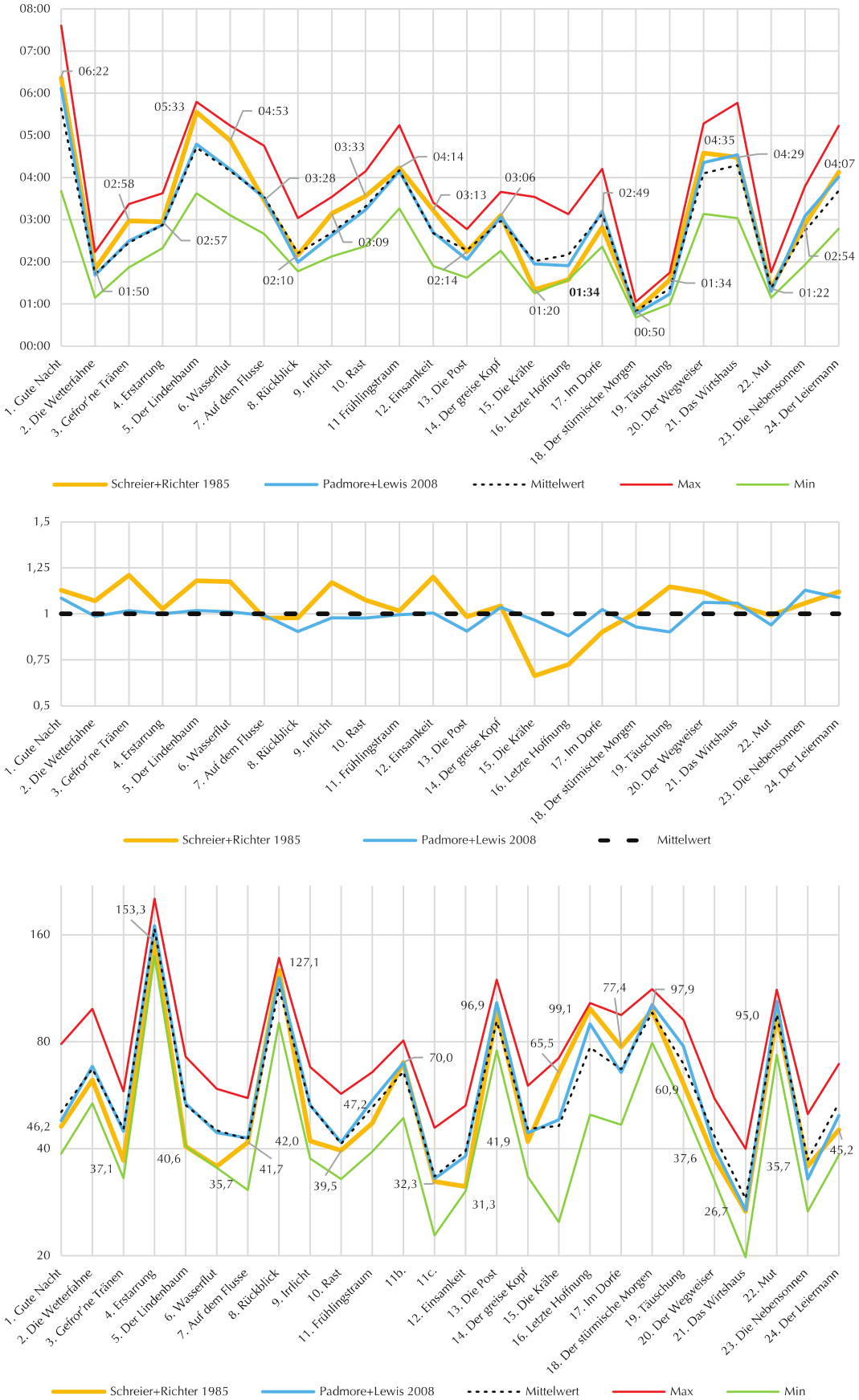


Diagramm 11a: Schubert, *Winterreise*, Rahmenmodell: Schreier+Richter 1985 / Padmore+Lewis 2008; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

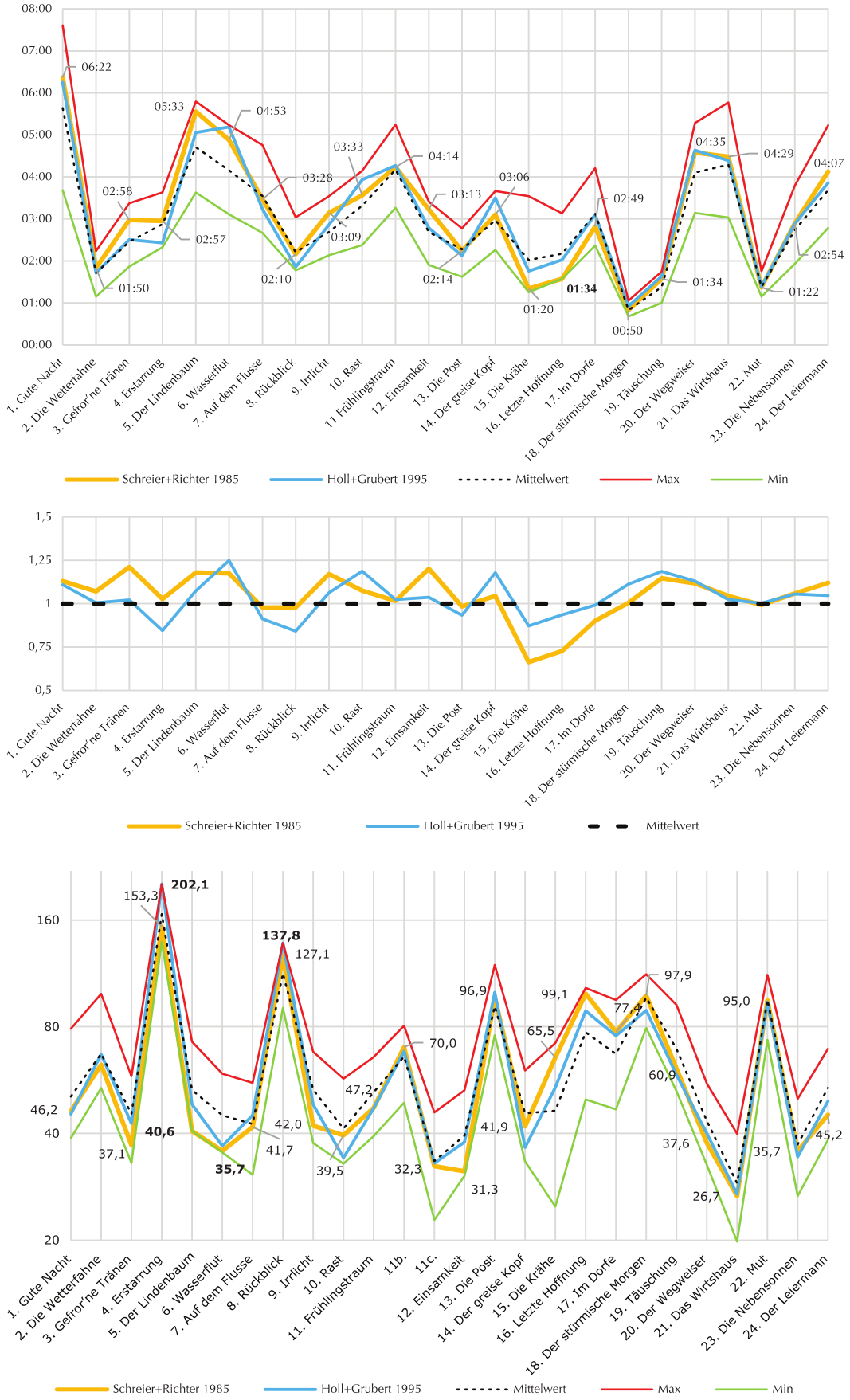


Diagramm 11b: Schreier+Richter 1985 / Holl+Grubert 1995; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

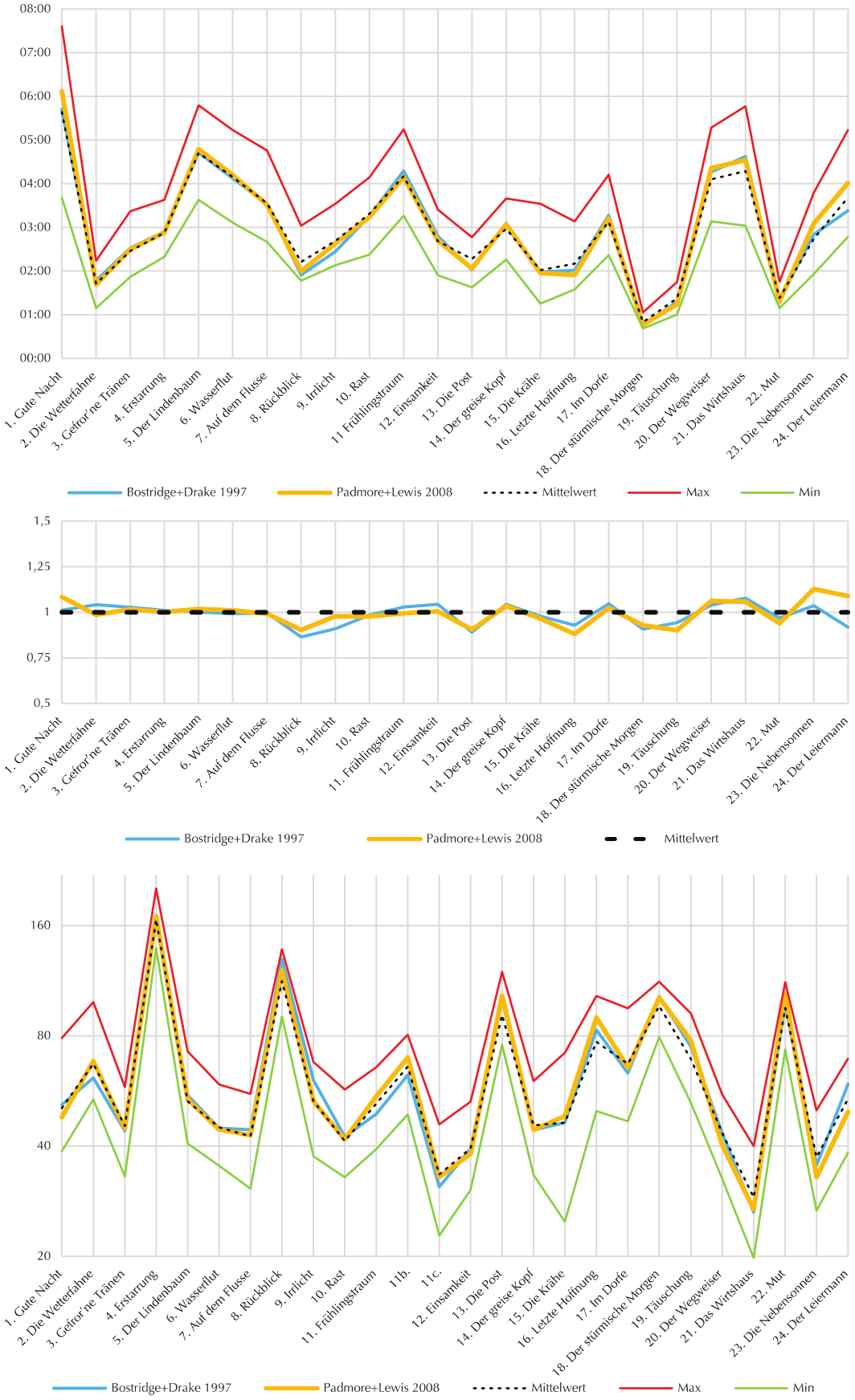


Diagramm 11c: Padmore+Lewis 2008 / Bostridge+Drake 1997; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

Hinzu kommt der ebenfalls sehr hohe Dauernwert von Nr. 6 »Wasserflut« (4:53/4:10 bei Maximalwert 5:14, Initialtempo 35,7/45,0 bei Minimum 35,3). In Zusammenhang mit dem von Schreier und Richter gewählten modifizierten Transpositionsmodell a (Autograph) ist zu betonen, dass Nr. 6 hierbei als eines von zwei Liedern *nicht* in der Autographtonart (fis-Moll), sondern in jener des Erstdrucks (e-Moll) gegeben wird. Somit entsteht durch das langsame Tempo und den gemeinsamen Grundton eine starke Kontinuität zwischen erster und zweiter Phase (Nr. 5–7: E–e–e, wobei die Dauer von Nr. 7 »Auf dem Flusse« nahe dem Mittelwert liegt: 3:28/3:33). Dadurch wird der ›vordere‹ Rahmen gedehnt und in die zweite Phase hinein verlängert. Somit wird auch die zweite Phase etwas verbreitert (32,77/32,00) und dabei das Tempo einiger Lieder stark zurückgenommen, besonders Nr. 9 »Irrlicht« (3:09/2:42; 42,0/53,1) – ein scharfer Kontrast zum rasenden Tempo von Nr. 8 »Rückblick«, wo das Initialtempo (127,1/112,9) dem Maximalwert (137,8) nahekommt (die hohe Temposchwankung von 32,54/19,82 verweist darauf, dass die Interpreten hier den Mittelteil noch deutlicher zurücknehmen als ein Großteil der anderen Interpret*innen). Die so entstehende Markierung der Zäsur Nr. 8/9 wird durch die ungewöhnliche Hochtransposition des »Irrlicht« nach c-Moll zusätzlich verstärkt (Audiobsp. 1b). Ebenso wird Nr. 12 »Einsamkeit« stark zurückgenommen (31,3/39,3 bei Minimalwert 30,4; 3:13/2:41 bei Maximalwert 3:24), was zusammen mit dem leicht erhöhten Tempo von Nr. 13 (96,9/91,1; 2:14/2:17) eine klare Zäsur zwischen den beiden Teilen des Zyklus bewirkt.

Dass trotz der unter allen Aufnahmen stärksten Gewichtung der Rahmenphasen auch der Prozentanteil der Phase II über dem Durchschnitt liegt, macht deutlich, wie sehr die Rahmendramaturgie hier durch die extreme Verknappung der Phase III erreicht wird. Besonders aus Diagramm 11a (Mitte) wird deutlich, dass die Dauern dieser Aufnahme in der dritten Phase fast alle unter dem Mittelwert liegen, mit Ausnahme der wenig darüber angesetzten Nr. 14 »Der greise Kopf« (3:06/2:58) und Nr. 19 »Täuschung« (1:34/1:22). Die extreme Gestaltung der Lieder Nr. 15 »Die Krähe« und Nr. 16 »Letzte Hoffnung« ist anhand von Diagramm 11a (Mitte) evident: Einen Dauernminimalwert erreichen Schreier+Richter bei Nr. 16 (01:34/2:10), der Wert von Nr. 15 ist der zweitkürzeste Wert (1:20/2:01, Minimalwert 1:15 bei Czerwenka+Schneider 1981); auch die Prozentanteile von Nr. 15 (1,78/2,84) und Nr. 16 (2,09/3,05) markieren Minimalwerte (vgl. Tab. 14.15). Es ist klar, dass durch dieses rasende Tempo der Lieder 15 und 16 (Audiobsp. 1c) mittels Kontrastierung auch die getragene Feierlichkeit der Lieder 20 und 21 in der Schlussphase gestärkt wird, selbst wenn hier Dauer und Tempo nur geringfügig über den Mittelwerten liegen. Die Symmetrie der Schlussphase wird auch erreicht durch die nachhaltige Dehnung von Nr. 20 »Der Wegweiser« und Nr. 24 »Der Leiermann« (Audiobsp. 1d) bei geringerer Dehnung der Lieder 21 und 23 und einer Annäherung an den Mittelwert in Nr. 22 »Mut« (1:22/1:23) (hierdurch wird also gleichsam ein zweiter Rahmen innerhalb der finalen Phase erzeugt, was anhand der Kurve in Diagramm 11a/b, Mitte sehr gut sichtbar ist).

Ohne Zweifel wird durch diese Dramaturgie eine spezifische Art der ›Geschlossenheit‹ bewirkt, die im Modell des Rahmens ja angelegt ist. Dazu tragen die Gewichtungen der Außenphasen und besonders der beiden ›Außen-Lieder‹ Nr. 1 (Prozentanteil 8,46/7,92) und Nr. 24 (5,48/5,18) bei, in Verbindung mit der zweiten Modifizierung der Tonarten von Transpositionsmodell a: »Der Leiermann« wird in der Tonart der Erstausgabe a-Moll gesungen (und nicht im h-Moll des Autographs), somit ergibt sich (zusammen mit der Autograph-Tonart für Nr. 22: a-Moll statt g-Moll) eine starke Kontinuität zum Ende hin (Nr. 20–24: g–F–a–A–a).

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio01a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio01b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio01c.mp3

d. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio01d.mp3

Audiobeispiel 1: Schubert, *Winterreise*, Schreier+Richter 1985: a. Nr. 5 »Der Lindenbaum«, Beginn (minimales Initialtempo 40,6); b. Nr. 8 »Rückblick« (hohes Initialtempo 127,1 und Temposchwankung von 32,54) und Nr. 9 »Irrlicht«, Beginn (niedriges Initialtempo 42,0); c. Nr. 15 »Die Krähe«, Nr. 16 »Letzte Hoffnung« (sehr kurze bzw. minimale Dauern); d. Nr. 20 »Der Wegweiser«, Beginn und Nr. 24 »Der Leiermann«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Peter Schreier, Sviatoslav Richter, CD Philips 416 194-2, 1985, © Phonogram International B.V., Tracks 5 [0:00–1:47], 8 [0:00–0:50], 9 [0:00–1:46], 15, 16, 20 [0:00–1:18], 24 [0:00–1:34])

Dabei ist für die Charakterisierung dieser historisch so einflussreichen Live-Einspielung[94] gewiss kein Begriff so ungeeignet wie jener der ›Ausgeglichenheit‹: Das Rahmenmodell wird durch einzelne extreme Tempi erreicht, in die zugleich außerordentliche Gesangs- und Klaviertimbres eingebettet sind. So entfaltet die ›krächzende‹, immer wieder ins Sprechen umschlagende Stimmgebung Schreiers bei Erwähnung der Krähe(n) in Nr. 8 und Nr. 15 im Rahmen des hohen Aktionstempos eine besonders verstörende Wirkung, im Sinne von Barthes' Genogesang und fern aller Parodie, während die nahezu zerfallende Klangstruktur in den darauffolgenden Liedern 9 und 16 trefflich die Verwirrung des lyrischen Ichs angesichts des ›Irrlichts‹ (Nr. 9) ausdrückt und in Nr. 16 Richters rollende (Klavier-)Stürme mit beträchtlicher Kraft die letzten Blätter der Hoffnung vom Baum fegen. Es ergibt sich so ein Narrativ des Bedrohlichen, dem die gedehnten Ruhephasen in den Rahmenteilen gleichsam stoisch, aber doch ›betroffen‹, gegenüberstehen.

Im Vergleich dazu ist das Rahmenmodell bei Mark Padmore und Paul Lewis weit weniger markant ausgeprägt. Es wird in einer sehr eng um die Mittelwerte oszillierenden Dauernstruktur kaum nachhaltig bemerkbar: Bis auf zwei Lieder (Nr. 16: –11,88 %; Nr. 23: +12,82 %) weichen alle Dauern in dieser Aufnahme um weniger als 10 % vom Mittelwert ab. Dabei ist eine Tendenz zur Verknappung in den Binnenphasen II und III deutlich, wobei neben Nr. 16 einige deutlichere Verkürzungen von knapp –10 % in den Liedern Nr. 8 »Rückblick«, Nr. 13 »Die Post« und Nr. 19 »Täuschung« erreicht werden. Hingegen liegen in den Rahmenphasen bis auf die schnellen Lieder Nr. 2 (–1,36 %) und Nr. 22 (–6,10 %) alle Dauern über dem Mittelwert mit Schwerpunkten auf Nr. 1 (+8,51 %), Nr. 23 (+12,82 %) und Nr. 24 (+8,91 %). Die ›Rahmung‹ ergibt sich also durch eine Kontrastdramaturgie des ›äußeren Rahmens‹ 1–23/24 mit Binnenkontrasten vor allem bei den raschen Liedern 8–13–16–19, ergänzt durch lokal kontrastierende Gegensätze in den Liedern Nr. 2 und Nr. 22, die den äußeren Rahmen hervortreten lassen. Dabei ist jedoch in den meisten Liedern die Tempowahl so gemäßigt, dass sich kaum nachhaltige Kontrastwirkungen im Sinne makroformaler ›Marker‹ einstellen.

Natürlich zeigen die beiden hier zusätzlich herangezogenen Aufnahmen mit maximal positiver Korrelation in ihren Prozentanteilen ebenfalls leichte Tendenzen zum Rahmenmodell (Werte für Phasen I+IV: Holl+Grubert 1995: 47,27 %, Bostridge+Drake 1997: 48,07 % bei Schwellenwert 48,5 % und Mittelwert 47,22 %). Dabei fällt die Aufnahme von Holl und Grubert – bei einem unverkennbaren Parallelismus der Kurven

94 So beruft sich etwa Ian Bostridge auf diese Aufnahme, durch die er als Teenager »Zugang zu diesem Zyklus« gefunden habe (2015, 76).

zu jenen von Schreier+Richter 1985 (Diag. 11b) – letztlich aber dadurch aus dem Rahmenmodell heraus, dass in den ersten drei Phasen immer wieder extreme Werte aufgesucht werden: in Phase I bei Nr. 4 »Erstarrung« (maximales Initialtempo 202,1/166,2, zweitkürzeste Dauer 2:26/2:53, Audiobsp. 2a), in Phase II bei Nr. 6 »Wasserflut« (36,9/45,0 bei Minimalwert 35,3; 5:11/4:10 bei Maximalwert 5:14, Audiobsp. 2b), Nr. 8 »Rückblick« (maximales Initialtempo 137,8/112,8, drittkürzeste Dauer 1:51/2:13 bei Minimalwert 1:47, Audiobsp. 2c), Nr. 10 »Rast« (34,1/41,2 bei Minimalwert 32,9; 3:56/3:19) und in Phase III bei Nr. 14 »Der greise Kopf« (36,5/45,5 bei Minimalwert 33,4; 3:30/2:58 bei Maximalwert 3:40, Audiobsp. 2d).[95] Letztlich pendelt sich die Gewichtung der vier Phasen durch diesen Wechsel extremer Werte nahe an den Mittelwerten ein (24,17/24,46–32,46/32,00–20,27/20,77–23,09/22,76). Die Gemeinsamkeit zwischen Holl+Grubert 1995 und Schreier+Richter 1985 lässt sich als Orientierung an einer Kontrastdramaturgie beschreiben, die zwar unterschiedliche Spitzen- und Tiefpunkte aufsucht, aber in ihrem Verlauf dennoch einige grundlegende Parallelen aufweist, wobei diese Dramaturgie sich nur bei Schreier+Richter wirklich zu einem schlüssigen großformalen Modell zusammenfügt.

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio02a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio02b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio02c.mp3

d. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio02d.mp3

Audiobeispiel 2: Schubert, *Winterreise*, Holl+Grubert 1995: a. Nr. 4 »Erstarrung«, Beginn (maximales Initialtempo 202,1); b. Nr. 6 »Wasserflut« (niedriges Initialtempo 36,9), Beginn; c. Nr. 8 »Rückblick« (maximales Initialtempo 137,8), Beginn; d. Nr. 14 »Der greise Kopf« (niedriges Initialtempo 36,5), Beginn (Schubert, *Winterreise*, Robert Holl, Naum Grubert, CD Challenge Classics 72010, ℗&© 1995, Tracks 4 [0:00–0:57], 6 [0:00–1:08], 8 [0:00–0:46], 14 [0:00–1:18])

Die Aufnahme Bostridge+Drake 1997 könnte für Padmore und Lewis durchaus eine gewisse Orientierung geboten haben, was die hohe Korrelation der beiden Aufnahmen erklären könnte. Die Kurven weisen eine sehr starke Ähnlichkeit miteinander auf, wobei evident ist, wie Bostridges frühe Aufnahme gerade das Rahmenmodell meidet: Weder Nr. 1 (5:42/5:38 im Vergleich zu Padmore+Lewis 2008: 6:07/5:38) noch Nr. 23 (2:50/2:45 im Vergleich zu Padmore+Lewis 2008: 3:05/2:45) und Nr. 24 (3:23/3:41 im Vergleich zu Padmore+Lewis 2008: 4:01/3:41) sind in einer vergleichbaren Weise gedehnt. Die unablässigen Bemühungen Ian Bostridges, mit unterschiedlichen Klavierpartnern dem Zyklus Schuberts immer neue Dimensionen abzugewinnen, zeigt sich treffend darin, dass seine drei vorliegenden Einspielungen maximal positive Korrelationswerte mit Vertreter*innen dreier *unterschiedlicher* makroformaler Modelle aufweisen: Neben dem Rahmenmodell sind dies das Binnenmodell (hohe positive Korrelation von Bostridge+Adès 2018 zu Lehmann+Ulanowsky 1941, eine Aufnahme die allerdings nur leicht zum Binnenmodell

95 Unter den fünf längsten Aufnahmen von Nr. 6 sind drei Aufnahmen mit Robert Holl (neben Holl+Grubert 1995 noch Holl+Maisenberg 1987: 5:04 und 1995: 5:13), während die beiden anderen Aufnahmen Holls von Nr. 6 deutlich kürzer sind (Holl+Richter 1980: 4:20, Holl+Lutz 2001: 4:22). Ähnliches gilt für Holls Interpretationen von Nr. 14 (vgl. Tab. 14E.6 und 14E.14).

tendiert, vgl. unten, Tab. 21) und das Balancemodell (sehr hohe positive Korrelation von Bostridge+Andsnes 2004 zu Price+Dewey 1997, vgl. unten, Tab. 24).

Das **Binnenmodell** wird von acht Aufnahmen vertreten (Diag. 12, Tab. 21), wobei eine Häufung von (Schellack-)Aufnahmen vor 1950 zu verzeichnen ist (drei der acht Aufnahmen). Es könnte somit die Gewichtung der Binnenphasen II und III mit einer (auch) medienbedingten Verkürzung ›langer‹ Lieder in den Rahmenphasen wie Nr. 1 »Gute Nacht« oder Nr. 20 »Der Wegweiser« zusammenhängen oder umgekehrt bei auffallend langsamen Tempi in technisch anspruchsvolleren Liedern der Binnenphasen wie Nr. 8, 13 oder 16 eventuell auch Folge einer gewissen ›Vorsicht‹ der Interpret*innen und einem Mangel an Erfahrung mit der Aufnahmesituation sein. Dass die früheste Aufnahme Duhan+Foll 1928 für dieses Modell besonders repräsentativ ist, zeigt zum einen der besonders niedrige Wert für die Prozentanteile der Phasen I+IV (das Minimum 44,22 liegt über einen Prozentpunkt unter dem zweitniedrigsten Wert von Haefliger+Dähler 1980), zum anderen war diese Aufnahme bereits oben in Tabelle 20 in drei Fällen ausgewiesen als minimal negativ korrelierender Wert zu den drei am deutlichsten das Rahmenmodell vertretenden Aufnahmen. Anhand der Prozentanteile der vier Phasen wird deutlich, dass Duhan+Foll 1928 (hierin direkt als Gegenpol zu Schreier+Richter 1985 fungierend) die Gewichtung der Binnenphasen vor allem durch den Maximalwert in Phase III erreichen (23,48/20,77), während Phase II nur wenig oberhalb des Mittelwerts liegt (32,30/32,00). Hierin kontrastiert die Aufnahme mit jenen von Haefliger+Dähler 1980 und Schmitt-Walter+Leitner 1941 mit Maximalwerten für Phase II (34,46 bzw. 33,81/32,00) und Annäherungen an den Mittelwert in Phase III. Die meisten anderen Aufnahmen haben für beide Binnenphasen deutlich überdurchschnittliche Werte, einzig bei Egmond+Immerseel 1989 sind die Werte dem von Duhan und Foll realisierten Prinzip vergleichbar. Hinsichtlich der absoluten Dauer gibt es in dieser Gruppe keine deutlichen Tendenzen, innerhalb der acht Aufnahmen sind mit Ausnahme von Gruppe c fünf der sechs Gruppen a–f mindestens einmal vertreten.

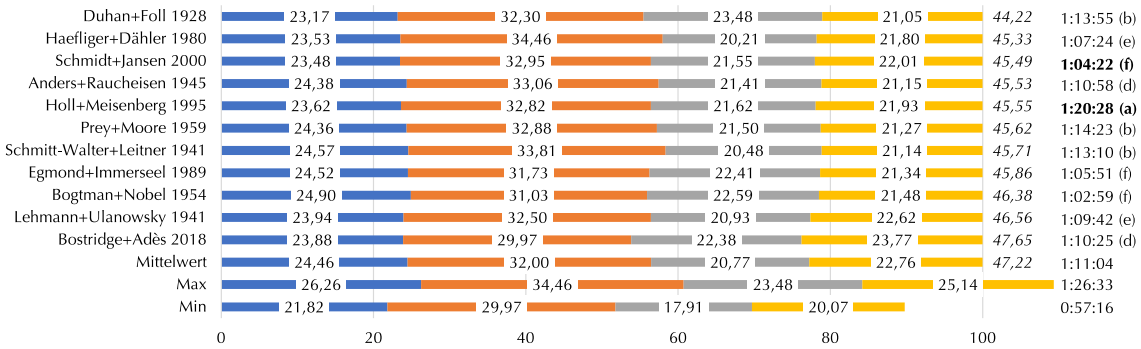


Diagramm 12: Schubert, *Winterreise*, Aufnahmen, deren Prozentanteile den Kriterien des Binnenmodells entsprechen (I+IV < 46,0 %; kursiv gesetzte Werte rechts neben den Balken), zwei maximal positiv korrelierende Aufnahmen und Aufnahme Lehmann+Ulanowsky 1941 mit Gesamtdauer, Gruppenzugehörigkeit in Bezug auf die Gesamtdauer (vgl. Diag. 2E); maximale und minimale Gesamtdauern der Binnenmodell-Aufnahmen sind fett hervorgehoben.

	positive Korrelation 106 max	**negative Korrelation 106 min**	**Faktor 71**	**Faktor 106**
Duhan+Foll 1928	Bogtman+Nobel 1954 (0,657), Schey+Nobel 1966b (0,566)	Goerne+Hinterhäuser 2014 (**-0,741**)	2neg (**-0,704**)	5 (**0,705**)
Haefliger+Dähler 1980	Golser+Delaney 2004 (0,525)	Hotter+Parsons 1976 (-0,567)	5neg (-0,357)	5neg (-0,464)
Schmidt+Jansen 2000	Schey+Nobel 1966b (0,624) Czerwenka+Schneider 1981 (0,592)	Mattei+Nilsson 2019 (-0,587)	1neg (-0,662)	2 (0,426)
Anders+Raucheisen 1945	Zednik+Vorzellner 2015 (0,561)	Padmore+Lewis 2008 (-0,688)	3neg (-0,488)	5 (0,505)
Holl+Maisenberg 1995	Vickers+Parsons 1983 (0,438)	Prey+Sawallisch 1973 (-0,454)		2 (0,320)
Prey+Moore 1959	Duhan+Foll 1928 (0,448), Anders+Raucheisen 1945 (0,396)	Lay+Chapman 2019b (**-0,712**)		5 (0,604)
Schmitt-Walter+Leitner 1941	Hotter+Raucheisen 1942 (0,550), Boyce+Germain 1955 (0,546)	Fassbaender+Reimann 1988 (-0,510)	3neg (-0,484) 4neg (-0,483)	3neg (-0,479)
Egmond+Immerseel 1989	Zednik+Vorzellner 2015 (0,483) Anders+Raucheisen 1945 (0,469)	Hynninen+Gothóni 1988 (-0,501)	4neg (-0,344)	5 (0,211) 1neg (-0,406)
Lehmann+Ulanowsky 1941	Bostridge+Adès 2018 (0,592)	Schäfer+Schneider 2003 (-0,572)	1 (0,537) 2neg (-0,595)	3neg (-0,551) 5 (0,385)

Tabelle 21: Schubert, *Winterreise*, Aufnahmen, deren Prozentanteile den Kriterien des Binnenmodells entsprechen (I+IV < 46,0 %), und Aufnahme Lehmann+Ulanowsky 1941, Korrelationen und Faktoren (Angaben wie in Tabelle 20)

Als Vergleichsaufnahme zu Duhan+Foll 1928 (Gruppe b, Gesamtdauer 1:13:55) soll hier mit der Aufnahme von Lotte Lehmann und Paul Ulanowsky 1941 (Gruppe e, Gesamtdauer 1:09:42, Diag. 13a) eine Deutung diskutiert werden, die zwar die quantitativen Kriterien des Modells nicht ganz erfüllt, sondern eher im Übergang von Binnen- und Balancemodell zu verorten ist (Prozentanteile: 23,94/24,46, 32,50/32,00, 20,93/20,77, 22,62/22,76; I+IV: 46,56/47,22), aber neben unterschiedlichen Schwerpunkten auch besonders signifikante Gemeinsamkeiten mit Duhan und Foll aufweist. Der eklatanteste Moment in beiden Aufnahmen ist gewiss die verstörend langsame Deutung von Nr. 15 »Die Krähe« (Duhan+Foll: 2:42/2:01, 33,3/46,4; Lehmann+Ulanowsky: 2:58/2:01, 30,2/46,4, Audiobsp. 3c), die nur bei Duhan und Foll auch von einer gleichermaßen langsamen Deutung der Nr. 16 gefolgt wird (maximale Dauer 3:08/2:10, minimales Initialtempo 49,8/76,9, Audiobsp. 3d). Lehmann und Ulanowsky hingegen stellen der quälend langsam kreisenden Krähe in Nr. 10 eine ermattete »Rast« gegenüber (4:00/3:19, 33,2/41,2 bei Minimalwert 32,9, Audiobsp. 3b), während sie in Phase III nach der »Krähe« ein hohes Tempo beibehalten (mit Nähe zu den Extremwerten in Nr. 18 »Der stürmische Morgen« 0:43/0:50, 112,1/96,6).

In den Rahmenabschnitten verknappen beide Aufnahmen insbesondere die Nr. 1 »Gute Nacht« durch ein recht zügiges ›Schritttempo‹ (Duhan+Foll: 5:13[4:02]/5:38, 55,8/50,8; Lehmann+Ulanowsky: 5:28[4:15]/5:38, 53,8/50,8, Audiobsp. 3a) und einen eher lakonisch-unsentimentalen »Leiermann« in Nr. 24 (Duhan+Foll: 3:10/3:41, 59,5/53,8; Lehmann+Ulanowsky: 3:16/3:41, 60,2/53,8, Audiobsp. 3e) – mit relativ deutlicher Verlangsamung im zweiten Teil des Liedes. Gerade der ›äußere Rahmen‹, der bei Schreier+Richter so pointiert hervorgehoben ist, wird hier stark verknappt. Demgegenüber fallen die bei Duhan und Foll in den Rahmenphasen auftretenden Maximalwerte für die Dauern der ›virtuosen‹ Lieder Nr. 2 »Die Wetterfahne« (2:14/1:43) und Nr. 22 »Mut« (1:45/1:23) für die Gewichtung der Phasen weniger ins Gewicht, sie minimieren aber die im Rahmenmodell und in korrelierenden Aufnahmen (besonders bei Holl+Grubert 1995) konstatierten Kontrastwirkungen bzw. kehren diese in ihr Gegenteil um.

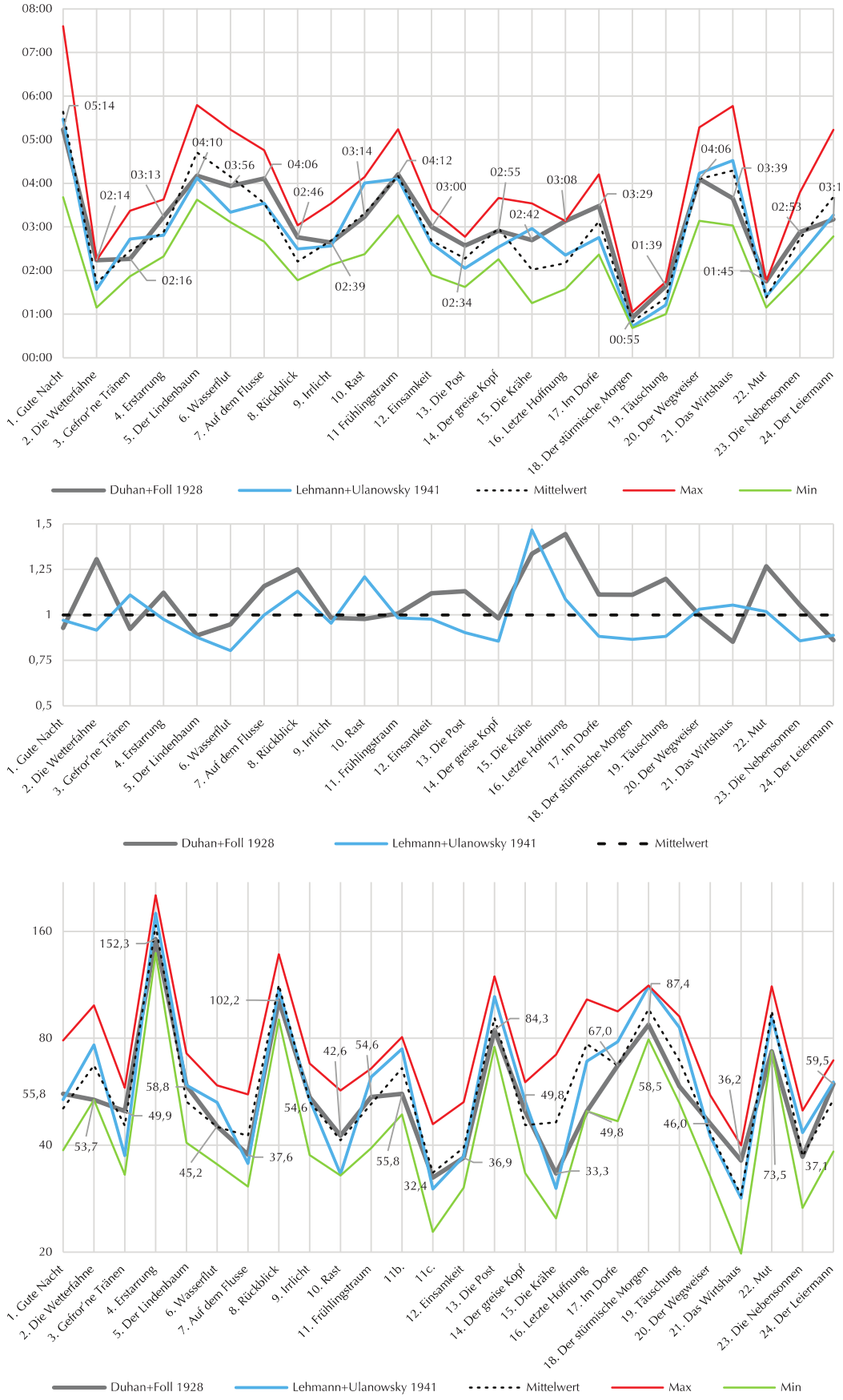


Diagramm 13a: Schubert, *Winterreise*, Binnenmodell: Duhan+Foll 1928 / Lehmann+Ulanowsky 1941; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

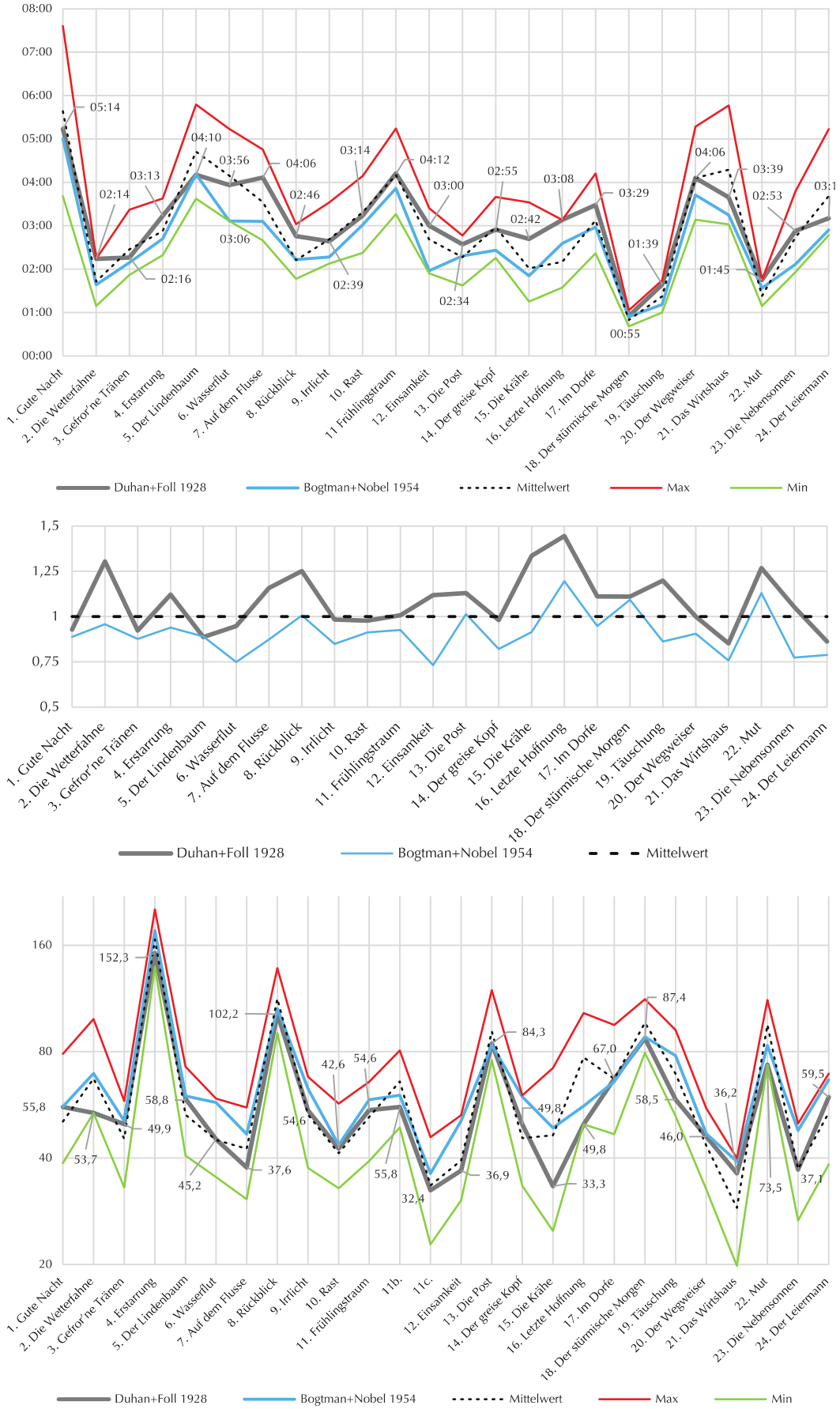


Diagramm 13b: Duhan+Foll 1928 / Bogtman+Nobel 1954; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

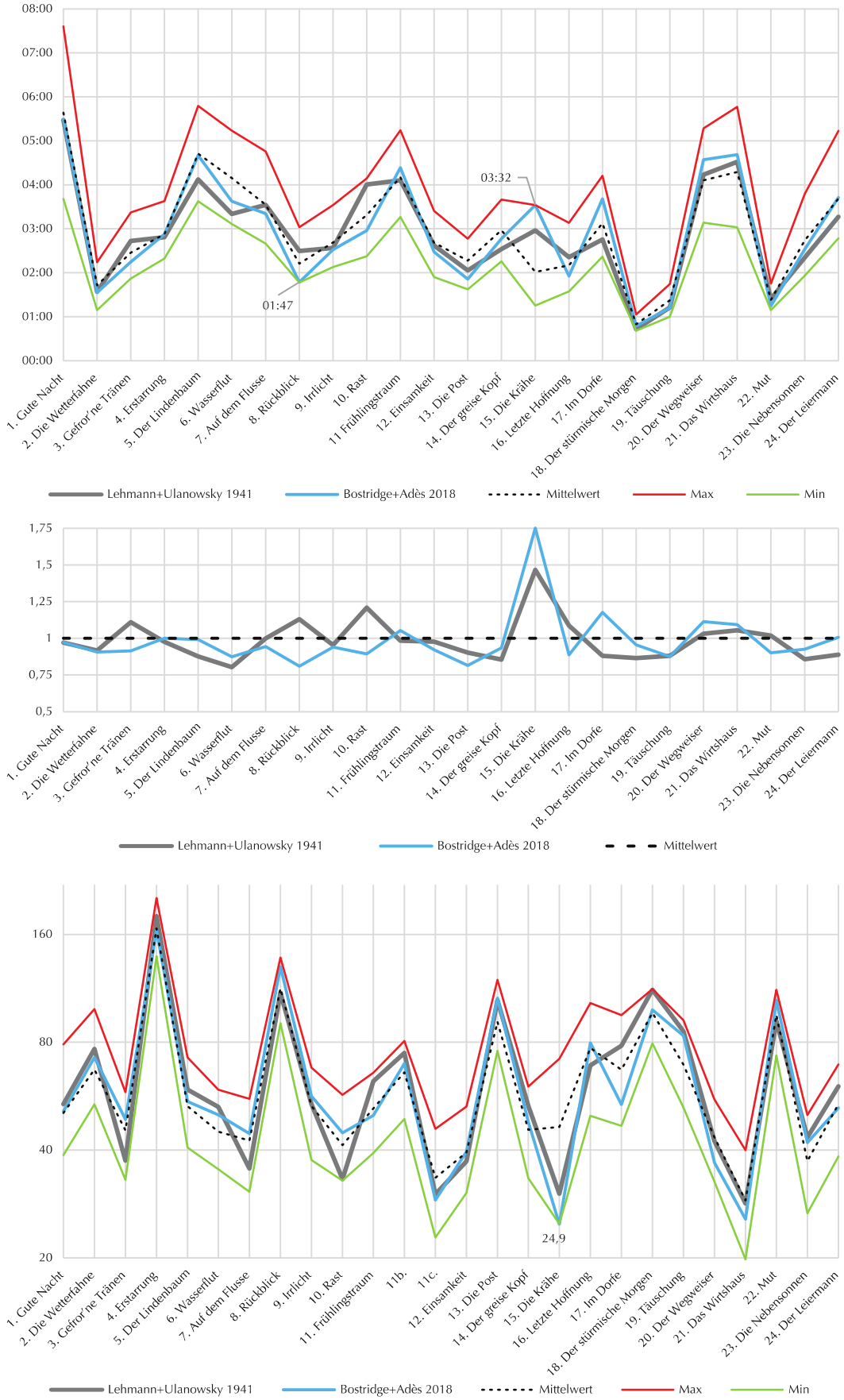


Diagramm 13c: Lehmann+Ulanowsky 1941 / Bostridge+Adès 2018; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

Ein Grund für diese breiten Tempi in den ›virtuosen Stücken‹ (bei Duhan+Foll auch auffallend in Nr. 8, 13, 18 und 19) könnte im überdeutlichen Bemühen nach Textverständlichkeit liegen, die beide Aufnahmen auszeichnet (aber freilich von Lotte Lehmann etwa in Nr. 2 »Die Wetterfahne« auch mit einem raschen, deutlich über dem Mittelwert liegenden Tempo realisiert wird). Insgesamt zeigt die große Volatilität der Kurven eine für die Aufführungspraxis vor 1950 charakteristische Variabilität der Tempogestaltung, die sich kaum als eine intentionale ›Strategie‹ makroformaler Formgestaltung ansprechen lässt, auch von den bereits erörterten medienhistorischen Aspekten abgesehen (vgl. 2.).

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio03a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio03b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio03c.mp3

d. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio03d.mp3

e. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio03e.mp3

Audiobeispiel 3: Schubert, *Winterreise*, Duhan+Foll 1928 / Lehmann+Ulanowsky 1941: a. Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn; b. Nr. 10 »Rast«, Beginn; c. Nr. 15 »Die Krähe«, Beginn; d. Nr. 16 »Letzte Hoffnung«, Beginn; e. Nr. 24 »Der Leiermann«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Hans Duhan, Ferdinand Foll, Lene Orthmann [Nr. 16], His Master's Voice (HMV) ES 383, ER 271, ER 274, Gramola ES 392, ER 376, 1928, https://archive.org/details/HansDuhan18901971SchubertWinterreiseFirstRecording1928; Schubert, *Winterreise*, Lotte Lehmann, Paul Ulanowsky, Columbia Masterworks, M-466-1, 466-5, RCA Victor M 692-3, Columbia Masterworks, M-466-3, M 587-6, 1940/41, CD Pearl GEM 0033, Tracks 1 [0:00–0:41], 10 [0:00–1:49], 15 [0:00–0:57], 16 [0:00–0:35], 24 [0:00–1:29])

Die maximale positive Korrelation von Duhan+Foll 1928 mit der Aufnahme von Laurens Bogtman und Felix de Nobel (1954) ist aus dem mittleren Graph von Diagramm 13b gut ablesbar, wobei die kürzere Dauer bei Bogtman+Nobel 1954 (1:02:59, eine der kürzesten Dauern der gesamten Aufnahmegeschichte) dazu beiträgt, dass sich das Binnenmodell nicht nachhaltig etablieren kann (die Verschiebung der Prozentanteile der vier Phasen gegenüber den Mittelwerten ist einzig in Phase III etwas auffallend, was für die Korrelation mit Duhan und Foll wesentlich ist (24,90/24,46, 31,03/32,00, **22,59**/20,77, 21,48/22,76). Bogtman und Nobel erreichen in Nr. 6 »Wasserflut« eine minimale Dauer bzw. ein nahezu maximales Initialtempo (3:06/4:09, 57,5/45,0 bei Maximum 58,9) und nähern sich bei mehreren weiteren Liedern diesen Extremwerten an, etwa in Nr. 12 »Einsamkeit« (1:58/2:41, 51,0/39,4; das hohe Tempo macht hier deutlich, dass es sich bei dem Grundrhythmus dieses Liedes auch um eine Variante der mit Nr. 1 »Gute Nacht« etablierten ›journeying figure‹ handelt, ein Aspekt, der in den dominierenden langsamen Deutungen dieses Liedes in der Regel kaum vermittelt wird) und Nr. 14 »Der greise Kopf« (2:26/2:58, 59,6/45,5). Im Rahmen dieser raschen Deutung ist die Rücknahme des Tempos in den Liedern 15 und 16, analog zu Duhan und Foll, auffallend, wenn sie auch weit weniger extrem ausfällt und die Dauer der »Krähe« unter dem Mittelwert liegt (Nr. 15: 1:51/2:01, 48,7/46,4; Nr. 16: 2:36/2:10, 56,1/77,1). Schließlich sind drei der fünf Lieder der finalen Phase IV stark komprimiert, was wesentlich die Tendenz zum Binnenmodell begründet: Nr. 21 »Das Wirtshaus« (3:15/4:17, 39,1/28,9), Nr. 23 »Die Nebensonnen« (2:07/2:44, 47,9/37,2) und Nr. 24 »Der Leiermann« (2:54/3:41, 66,8/53,8).

Eine Orientierung der Aufnahme von Ian Bostridge und Thomas Adès (2018) an älteren Aufnahmen der *Winterreise* ist wahrscheinlich, auch wenn von Bostridge selbst im

CD-Booklet die Arbeit der Interpreten mit dem Autograph hervorgehoben ist.[96] Das herausstechende Merkmal, die weitaus längste und langsamste Aufnahme der »Krähe« unter allen gemessenen 106 Aufnahmen (3:32/2:01, 24,9/46,4, Audiobsp. 4b), ist für sich genommen schon ein besonderes Erlebnis: Das langsame Tempo sollte nicht als ein effekthascherisches Schielen nach exzeptioneller Wirkung verstanden werden, sondern als Resultat eines Narrativs, das jenes bei Lehmann und Ulanowsky angelegte variiert und pointiert (vgl. Diag. 11c, Mitte): Das Lied wird – nicht zuletzt auch mittels spektakulären Kehlkopf-Stimmeffekten in der tiefen Lage als Zuspitzung der Tradition ›krähender‹ Stimmgebung, wie sie etwa bei Peter Schreier angelegt ist (vgl. Audiobsp. 4b, 2:16) – als Klimax eines kontrastierenden Verlaufs in den Binnenphasen aufgefasst, dem in den Rahmenphasen eher eine balancierte Disposition gegenübersteht. Allerdings wird dieser kontrastierende Verlauf im Einzelnen von Bostridge und Adès – bei auch hier vorliegender Evidenz der Korrelation im Graphen – mit deutlich von Lehmann und Ulanowsky unterscheidbaren Facetten versehen: Für den Prozentanteil der Binnenphase II erreichen Bostridge und Adès einen Minimalwert (29,97/32,00), was neben der großen Gewichtung von Nr. 15 und Nr. 17 »Im Dorfe« (3:41/3:08, 53,6/67,0, Audiobsp. 4c[97]) in Phase III vor allem auch durch überdurchschnittliche Tempi nahezu aller Lieder der Phase II erreicht wird. Besonders sticht dabei Nr. 8 »Rückblick« heraus (Minimalwert 1:47/2:12, 130,1/112,9, Audiobsp. 4a), ein Kontrastmoment, das in allen drei Aufnahmen Bostridges besonders herausgearbeitet wird (alle drei Aufnahmen befinden sich unter den zehn kürzesten Dauern von Nr. 8) und das so gleichsam einen Gegenpol zu Nr. 15 etabliert. Demgegenüber ist der ›äußere Rahmen‹ ähnlich ausgeglichen gewichtet wie bei Lehmann und Ulanowsky (Nr. 1: 5:29/5:38, 51,3/50,8; Nr. 24: 3:43/3:41, 52,5/53,8), sodass sich insgesamt *keine* klare Tendenz zu einem Binnenmodell ergibt, sondern vielmehr die ›Disproportionalität‹ der beiden Binnenphasen im Überblick deutlich heraussticht: 23,88/24,46–**29**,**97**/32,00–**22**,**38**/20,77–23,77/22,76.

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio04a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio04b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio04c.mp3

Audiobeispiel 4: Schubert, *Winterreise*, Bostridge+Adès 2018: a. Nr. 8 »Rückblick«, Beginn; b. Nr. 15 »Die Krähe«; c. Nr. 17 »Im Dorfe«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Ian Bostridge, Thomas Adès, CD Pentatone PTC 5186 764, ©&℗ 2019 Pentatone Music B.V., Tracks 8 [0:00–0:45], 15, 17 [0:00–1:25])

96 »What makes this new recording so close to my heart is the partnership with Thomas Ades, whom I've worked with so much as composer, conductor and pianist. Touring the piece with him through Europe and the US was a revelation. He brings to the piece a deep searching musical intellect – going back to the manuscript and digging up new readings which the editors have missed – and an imagination which recreates sound and meaning in this, the greatest of all song cycles.« (Bostridge 2019, 5)

97 Es scheint möglich, die auffallend langsame Deutung von »Im Dorfe« auch als eine spezifisch britische Tradition anzusprechen: Benjamin Britten und Peter Pears dehnen dieses Lied in beiden Aufnahmen in extremer Weise (1963: 4:05/3:08, 1970: Maximaldauer 4:12/3:08). Zwei Aufnahmen Bostridges liegen deutlich über dem Dauernmittelwert, eine knapp darunter (Bostridge+Andsnes 2004: 3:06/3:08), wobei es sich bei der Aufnahme mit Adès um die längste/langsamste dieser drei Aufnahmen handelt.

Eröffnungsmodell und Finalmodell

Hinsichtlich der bislang noch nicht genauer berücksichtigten Faktorenanalyse bieten Eröffnungsmodell und Finalmodell – im Gegensatz zu den bislang besprochenen Modellen – gut greifbare Anhaltspunkte. Fünf der acht Aufnahmen, die den Kriterien des Finalmodells (vgl. unten, Tab. 23) entsprechen, weisen Höchstwerte für den Faktor 1 auf (bei Reduktion des Korpus auf 71 Aufnahmen wird daraus eine leicht erhöhte Korrelation zum Faktor 5-negativ), während umgekehrt sieben der neun Aufnahmen, die den Kriterien des Eröffnungsmodells entsprechen, minimale *negative* Werte für Faktor 1 aufweisen (bzw. maximale Positivwerte für Faktor 5 bei Reduktion auf 71 Aufnahmen, Tab. 22). Eine relativ deutliche Tendenz kann außerdem für beide Modelle in Bezug auf die Gesamtdauer ausgemacht werden: Während die Aufnahmen des Eröffnungsmodells zu kurzen Dauern tendieren (Gruppe f ist drei Mal, Gruppe e vier Mal vertreten, daneben stehen zwei längere Aufnahmen aus den Gruppen c und a), herrschen bei den Aufnahmen des Finalmodells eindeutig längere Dauern vor (vier Mal Gruppe a, je ein Mal Gruppe b und c; daneben zwei im Gegensatz zu dieser Tendenz besonders kurze Aufnahmen der Gruppe f). Ein weiteres für diese Modelle auffälliges Merkmal ist, dass überwiegend maximale positive Korrelationen zu solchen Aufnahmen bestehen, die ebenfalls dem jeweiligen Modell zugeordnet werden können – was bei den beiden oben diskutierten Modellen nicht der Fall war (vgl. oben, Tab. 20 und 21). Beim Eröffnungsmodell besteht eine maximale positive Korrelation von drei Aufnahmen mit jener von Equiluz+Fussi 1988, die ebenfalls den Kriterien des Modells entspricht, beim Finalmodell korrelieren die Aufnahmen Shirai+Höll 1990 und Skovhus+Vladar 2016 sowie Moll+Garben 1982 und Vickers+Parsons 1983 besonders stark. Pointiert wird der Gegensatz der beiden Modelle auch an den minimalen negativen Korrelationen erkennbar: Unter den minimal negativ korrelierenden Aufnahmen des Eröffnungsmodells sind vier Aufnahmen des Finalmodells und dasselbe gilt umgekehrt für die minimal negativ korrelierenden Aufnahmen des Finalmodells.

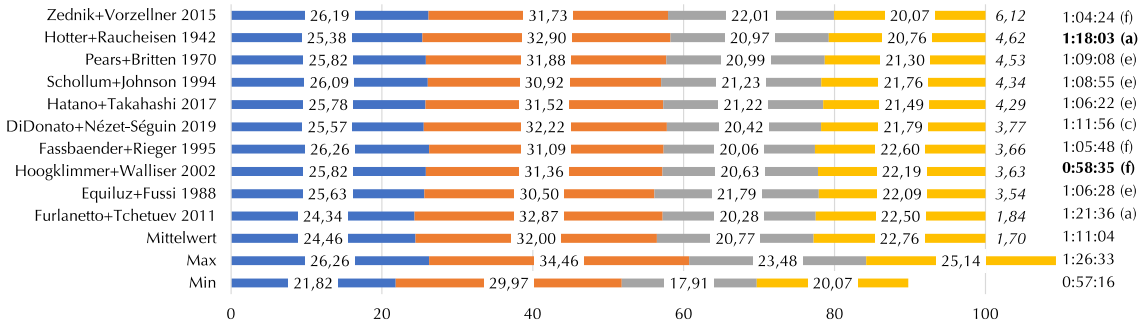


Diagramm 14: Schubert, *Winterreise*, Aufnahmen, deren Prozentanteile den Kriterien des Eröffnungsmodells entsprechen (I > 25,0 % und I–IV > 3,5 %; kursiv gesetzte Werte rechts neben den Balken) und eine maximal positiv korrelierende Aufnahme mit Gesamtdauer, Gruppenzugehörigkeit in Bezug auf die Gesamtdauer (vgl. Diag. 2E); maximale und minimale Gesamtdauern der Eröffnungsmodell-Aufnahmen sind fett hervorgehoben.

	positive Korrelation 106 max.	**negative Korrelation 106 max**	**Faktor 71**	**Faktor 106**
Zednik+Vorzellner 2015	Equiluz+Fussi 1988 (**0,751**)	Padmore+Lewis 2008 (-0,688) Vickers+Parsons 1983 (-0,682)	5 (**0,803**)	1neg (**-0,791**)
Hotter+Raucheisen 1942	Zednik+Vorzellner 2015 (**0,682**) Furlanetto+Tchetuev 2011 (0,587)	Golser+Delaney 2004 (**-0,710**)	5 (0,405)	1neg (-0,536) 2 (0,433)
Pears+Britten 1970	Finley+Drake 2013 (0,661) Schollum+Johnson 1994 (0,660)	Dermota+Dermota 1976 (-0,584)		4 (0,740), 1neg (-0,367)
Schollum+Johnson 1994	Pears+Britten 1970 (0,660)	Shirai+Hoell 1990 (-0,665)	5 (0,661) 3 (0,539)	1neg (-0,609) 4 (0,478)
Hatano+Takahashi 2017	Equiluz+Fussi 1988 (0,686)	Souzay+Baldwin 1962 (-0,628)	5 (0,438) 1neg (-0,412)	1neg (-0,598)
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	Schreier+Richter 1985 (0,479)	Hotter+Moore 1954 (-0,443)	2 (0,456)	2 (0,394)
Fassbaender+Rieger 1995	Finley+Drake 2013 (0,633)	Kaufmann+Deutsch 2013 (-0,538)		4 (0,652)
Hoogklimmer+Walliser 2002	Equiluz+Fussi 1988 (**0,725**)	Moll+Garben 1982 (-0,523)	5 (0,635)	1neg (-0,585)
Equiluz+Fussi 1988	Zednik+Vorzellner 2015 (**0,751**) Hoogklimmer+Walliser 2002 (**0,725**)	Souzay+Baldwin 1962 (-0,653)	5 (0,687)	1neg (**-0,752**)

Tabelle 22: Schubert, *Winterreise*, Aufnahmen, deren Prozentanteile den Kriterien des Eröffnungsmodells entsprechen (I > 25,0 % und I–IV > 3,5 %); Korrelationen und Faktoren (Angaben wie in Tabelle 20)

Das **Eröffnungsmodell** wird am eindeutigsten von der Aufnahme von Heinz Zednik und Markus Vorzellner (2015) vertreten (Diag. 14, Tab. 22). Ähnlich wie im Falle von Duhan+Foll 1928 ist der Abstand zur ›zweitgereihten‹ Aufnahme dieses Modells beträchtlich (Differenz Phasen I–IV: 6,12/1,70, der zweithöchste Wert bei Hotter+Raucheisen 1942 beträgt mit 4,62 bereits 1,5 Prozentpunkte weniger). Damit korrespondiert der minimale Prozentanteil dieser Aufnahme für Phase IV (20,07/22,76) und ein nur sehr knapp unter dem Maximalwert befindlicher Anteil für Phase I (26,19/24,40 mit Maximum 26,26 bei Fassbaender+Rieger 1995). Im Rahmen der insgesamt sehr raschen Deutung (1:04:24, Gruppe f) bedeutet das auch in Hinblick auf die absoluten Dauern notwendigerweise ein Angrenzen an Minimalwerte in den fünf Liedern der Phase IV, wobei Nr. 22 auffallend von dieser Tendenz ausgenommen ist: Nr. 20: 3:33/4:06, 48,7/43,4, Nr. 21: 3:03/4:17 (Minimalwert 3:02), 39,5/28,9 (Maximalwert 40,0) (Audiobsp. 5b), Nr. 22: 1:27/1:23, 90,7/95,3, Nr. 23: Minimalwert 1:56/2:44, Maximalwert 50,1/37,2 (Audiobsp. 5c), Nr. 24: 2:57/3:41 (Minimalwert 2:47), 66,1/53,8. In der Eröffnungsphase liegen demgegenüber die Dauern um den Mittelwert – Nr. 4 etwas darüber, Nr. 5 etwas darunter, in eine besonders auffallend rasche Nr. 6 »Wasserflut« hinleitend (3:15/4:09, bei Minimalwert 3:06, 57,2/45,0). Auch wenn in weiterer Folge die meisten Lieder der Binnenphasen unter den Mittelwerten liegen, werden die Extreme der Schlussphase doch nicht erreicht. Auffällig ist im Gegensatz dazu das starke Abbremsen des Tempos in den virtuosen Liedern Nr. 4, 8 (Initialtempo 91,6/112,9 bei Minimum 90,4, Audiobsp. 5a), 13, 18 und 22, was deren Kontrastfunktion zusätzlich minimiert und zugleich die ›sprechende‹ Textverständlichkeit dieser Deutung – in Analogie zu den frühen Aufnahmen – optimiert.

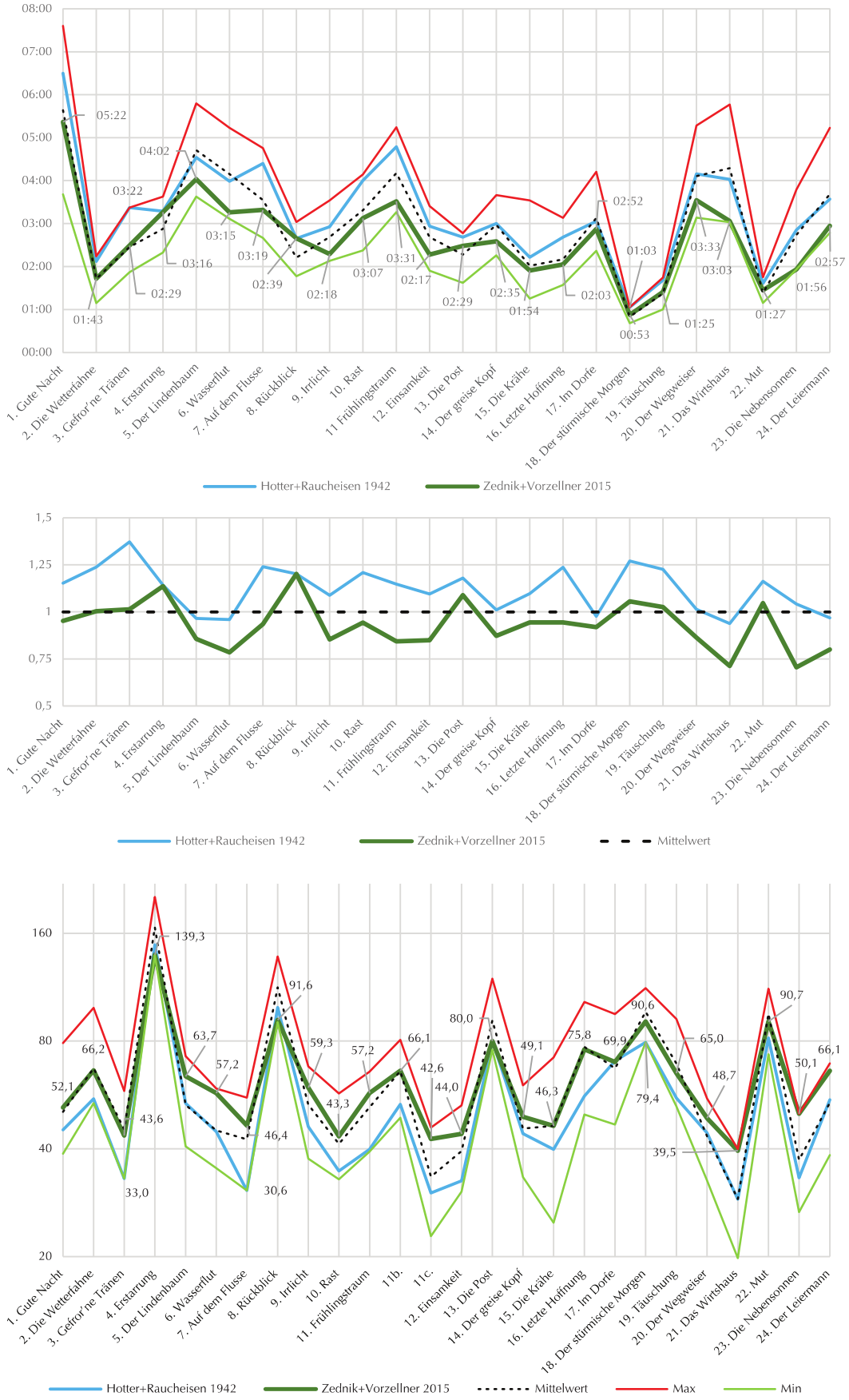


Diagramm 15a: Schubert, *Winterreise*, Eröffnungsmodell: Zednik+Vorzellner 2015 / Hotter+Raucheisen 1942; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

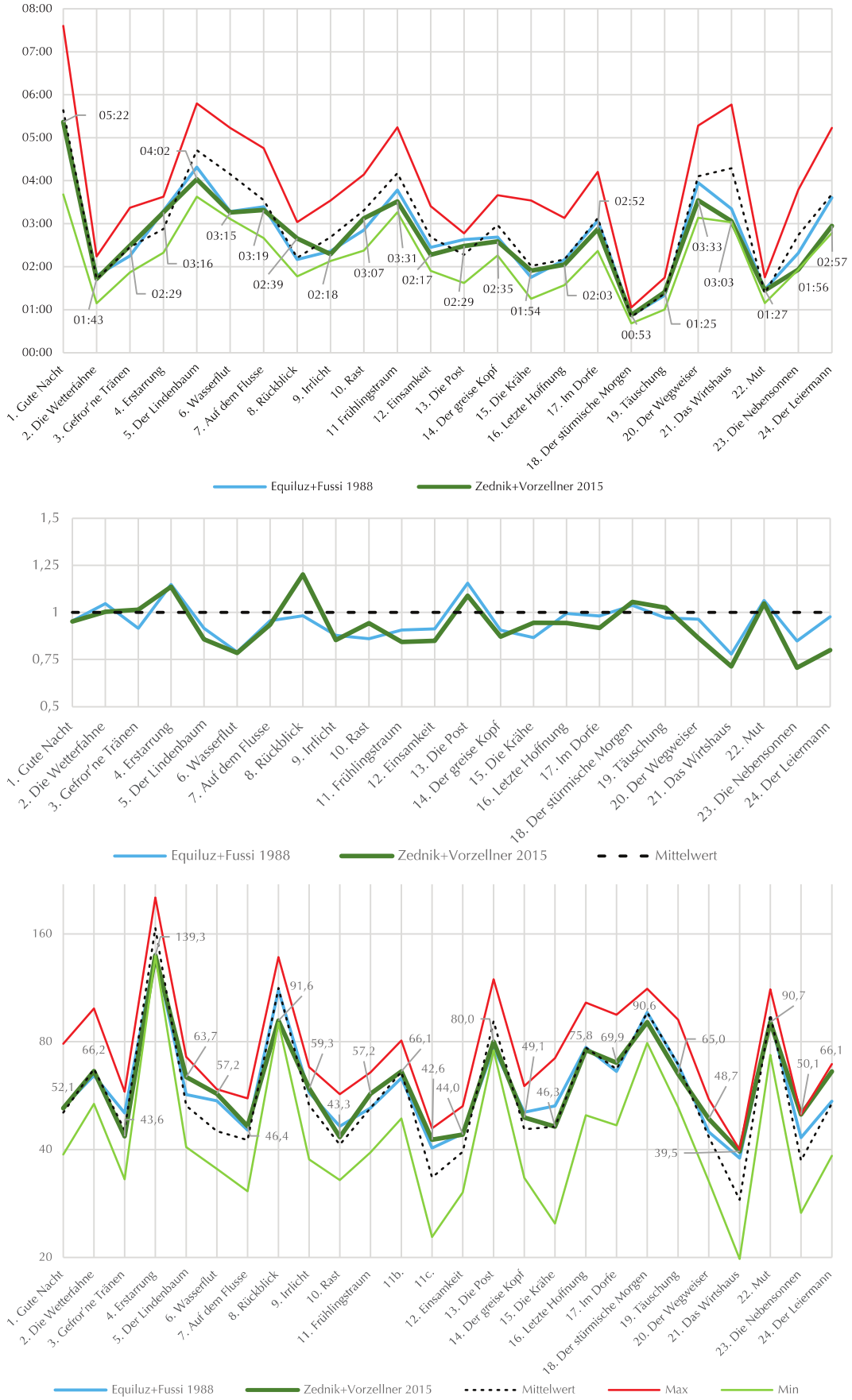


Diagramm 15b: Zednik+Vorzellner 2015 / Equiluz+Fussi 1988; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

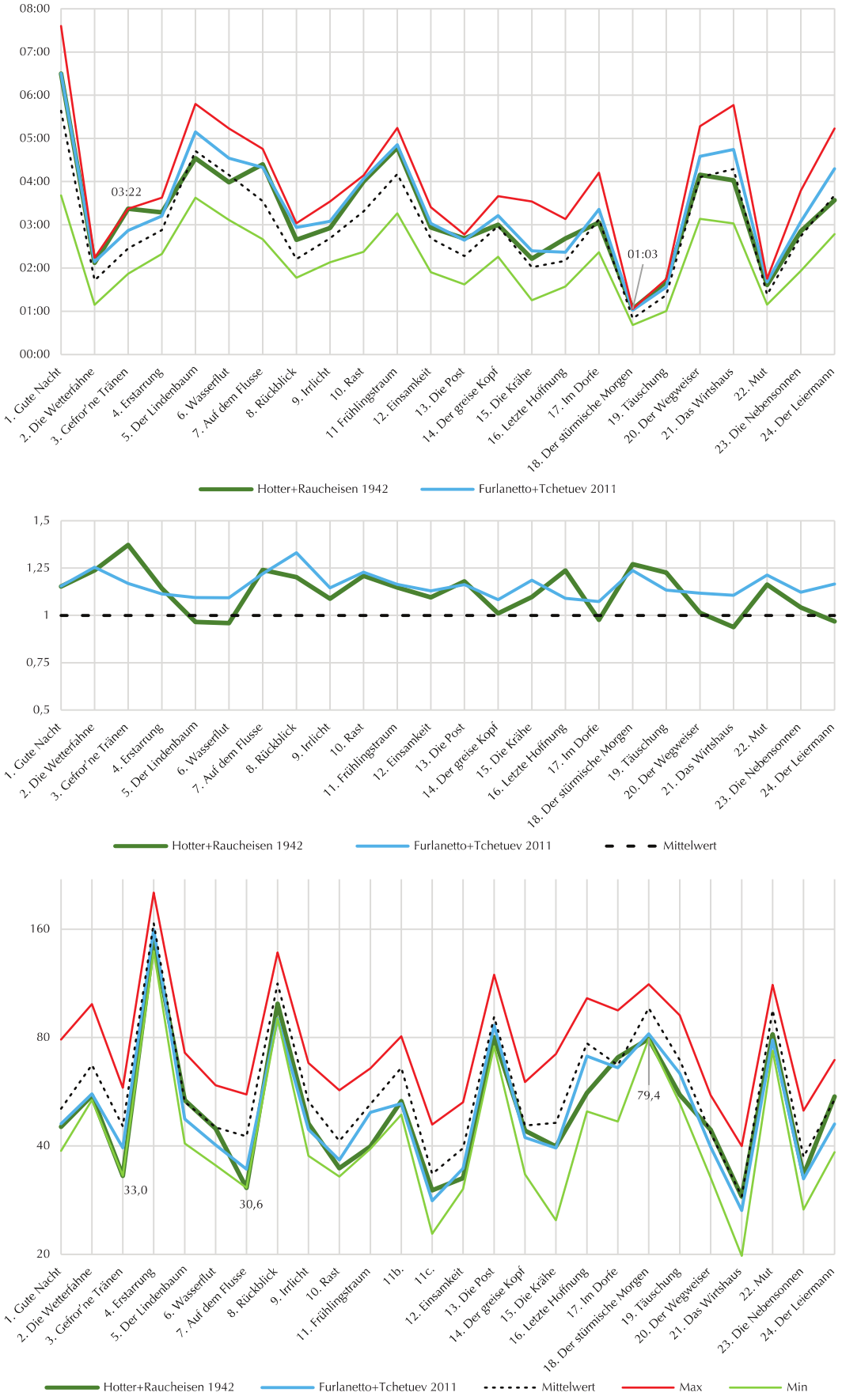


Diagramm 15c: Hotter+Raucheisen 1942 / Furlanetto+Tchetuev 2011; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

Man mag die Verknappung des Schlusses in dieser Deutung auch als Hinweis auf die oben angesprochene ›Offenheit‹ des Zyklusschlusses verstehen, die der Sänger im Gespräch am Rande einer Aufnahmesitzung thematisierte.[98]

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio05a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio05b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio05c.mp3

Audiobeispiel 5: Schubert, *Winterreise*, Zednik+Vorzellner 2015: a. Nr. 8 »Rückblick«, Beginn; b. Nr. 21 »Das Wirtshaus«, Beginn; c. Nr. 23 »Die Nebensonnen«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Heinz Zednik, Markus Vorzellner, CD Bock Productions BP004-1, ©&℗ 2015 by Bock Productions, Tracks 8 [0:00–1:04], 21 [0:00–1:05], 23 [0:00–0:54])

Dass die berühmte, am entgegengesetzten Ende des Tempospektrums liegende Aufnahme von Hans Hotter und Michael Raucheisen (1942) eine verwandte Dramaturgie aufweist, wird aus dem Vergleich der Diagramme unschwer deutlich (Diag. 15a, Mitte), wobei die Schwerpunkte zum Teil anders gesetzt sind. Dies betrifft insbesondere Hotters und Raucheisens äußerst getragene Deutung der Nr. 3 »Gefror'ne Tränen« (maximale Dauer 3:22/2:27, minimales Tempo 33,0/45,4, Audiobsp. 6a), was zusammen mit den ebenfalls breit angelegten Liedern 1, 2 und 4 ein Plateau zu Beginn des Zyklus etabliert. Der von Žižek angesprochene prekäre politische Kontext dieser Interpretation (vgl. 2.) ist gerade in diesem Lied vernehmbar: Auch wenn das Stocken der Deutung anfangs durchaus Assoziationen mit Verzweiflung, zumindest aber mit einer Reflexion von Sinn- oder Hoffnungslosigkeit wachrufen kann, so zelebriert doch der sich nach Dur ›vorkämpfende‹ Schluss (»ihr dringt doch aus der Quelle / der Brust so glühend heiss, / als wolltet ihr zerschmelzen / des ganzen Winters Eis«) gerade in der inszenierten Tempo-Breite ein im Kontext der Zeitgeschichte kaum überhörbares Bild eines vermeintlichen ›Triumphes‹ über alle Widerstände. Im weiteren Verlauf ist der scharfe Kontrast von Nr. 6 »Wasserflut« (im Verhältnis zu den anderen Liedern recht zügig bei Initialtempo 44,7/45,0 genommen, Audiobsp. 6b) und der wieder außerordentlich breiten Nr. 7 »Auf dem Flusse« auffällig (4:24/3:33 bei Maximalwert 4:45, Minimaltempo 30,6/42,5, Audiobsp. 6c), sodass man auch hier durchaus den Eindruck gewinnen kann, dass das Plateau der Eröffnungsphase bis zu Nr. 7 hin ausgedehnt ist. Im weiteren Verlauf dann ist parallel zu Zednik+Vorzellner 2015 eine deutliche Temporücknahme vor allem bei den virtuosen Liedern 8, 13, 16, 18 und 22 zu bemerken, während auch hier die Lieder der Schlussphase im Gegensatz dazu deutlich verknappt sind (sie liegen mit Ausnahme der langsamen Nr. 22 »Mut« eng um den Mittelwert, was im Kontext dieser langsamen Deutung eine starke Reduktion der Proportion der Schlussphase insgesamt bedeutet).

98 Markus Vorzellner zitiert im CD-Booklet folgende Aussage Zedniks: »Man hat unendliche Freude mit dieser Musik. Sie ist der Anfang, und sie ist das Ende! […] Man müsste – freilich nur als Experiment – den *Leiermann* an den Beginn stellen, denn von ihm geht alles aus! Das Ich fragt ihn ja: ›Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?‹ und der Leiermann spielt auch nach dieser Frage noch weiter.« (Vorzellner 2015, 3)

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio06a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio06b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio06c.mp3

Audiobeispiel 6: Schubert, *Winterreise*, Hotter+Raucheisen 1942: a. Nr. 3 »Gefror'ne Tränen«, Beginn; b. Nr. 6 »Wasserflut«, Beginn; c. Nr. 7 »Auf dem Flusse«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Hans Hotter, Michael Raucheisen, Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1942/43, CD Deutsche Grammophon Dokumente 1992, ℗ 1943 Polydor International GmbH, Hamburg, Tracks 3 [0:00–1:12], 6 [0:00–0:55], 7 [0:00–0:47])

Die enge Korrelation der Aufnahme von Kurt Equiluz und Margit Fussi (1988, Gesamtdauer 1:06:28) mit Zednik+Vorzellner 2015 ist evident, zumal aufgrund der ähnlichen Gesamtdauer, und bedarf kaum eingehenden Kommentars. Der Verlauf der Kurven ist bei Equiluz und Fussi allerdings weniger volatil und dynamisch. Anders als bei Zednik und Vorzellner wird in Nr. 8 »Rückblick« das Tempo nicht wesentlich reduziert, während die langsame Nr. 13 »Die Post« ebenso wie bei der korrelierenden Vergleichsaufnahme als Markierung des Beginns der zweiten Zyklushälfte aufgefasst werden kann. Besonders auffällig ist, dass auch hier die Verknappung der Schlussphase vor allem durch ein rasches Tempo in den Liedern 21 und 23 erreicht wird (Diag. 15b, Mitte).

In Bezug auf Hotter+Raucheisen 1942 soll hier die Korrelation der Aufnahme von Feruccio Furlanetto und Igor Tchetuev (2011, Korrelation 0,589) statt der noch höher korrelierenden Aufnahme Anders+Raucheisen 1945 (0,875) besprochen werden, da dieser hohe Wert durch die Identität des Pianisten und den geringen zeitlichen Abstand von drei Jahren zwischen den beiden Aufnahmen leicht erklärbar ist. Furlanetto und Tchetuev legen ja jene Aufnahme unter den 106 analysierten vor, die insgesamt von der Lage her am tiefsten angelegt ist (wie es einem berühmten Interpreten des Sparafucile zukommt, vgl. 3., Tab. 5E). Ein getragenes Tempo scheint also schon vom Charakter der Stimme Furlanettos her naheliegend zu sein.[99] Als eine der längsten erfassten Aufnahmen (1:21:36/1:11:04) ist die Affinität zu Hotters Deutung aber auch über die absoluten Dauern hinaus in der Gestaltung der Makroform offensichtlich (Diag. 15c, Mitte). Dennoch prägen Furlanetto und Tchetuev *kein* Eröffnungsmodell aus, sondern erreichen ausgesprochen ausgeglichene Werte in den Prozentanteilen der vier Phasen, befinden sich also eher in Nähe des Balancemodells (24,34/24,46–32,87/32,00–20,28/20,77–22,50/22,76). Die Kurve der Abweichungen von den mittleren Dauern ist in der Eröffnungsphase weit flacher als bei Hotter und Raucheisen und verbleibt auch im weiteren Verlauf nur innerhalb eines sehr engen Ambitus: eine ganz auf die dunkle Farbe der Stimme im getragenen Tempo setzende Deutung ohne markante formale Gewichtungen.

99 Insgesamt besteht allerdings kein signifikanter Zusammenhang von tiefer Stimmlage und langsamem Tempo. Der Mittelwert der Gesamtdauern der insgesamt 81 Aufnahmen, deren Sänger in der Diskographie als Bass oder Bass-Bariton erfasst sind, ergibt zwar mit 1:12:41 einen um 1:11 über dem Mittelwert M408 1:11:30 liegenden Wert, darunter sind aber mit den je sechs Aufnahmen Robert Holls (Mittelwert 1:16:45) und Hans Hotters (Mittelwert 1:14:51) zwei besonders zu langsamen Tempi neigende Interpreten (der Mittelwert der 69 übrigen Aufnahmen mit Bässen oder Bass-Baritonen liegt mit 1:12:10 nur 0:40 über dem Mittelwert M408). Zu beachten ist daneben, dass die längste erfasste Aufnahme von einem Tenor (Araiza+Lemaire 1993, 1:26:33) und eine der kürzesten Aufnahmen von einem Bass gesungen wird (Czerwenka+Schneider 1981, 1:00:26).

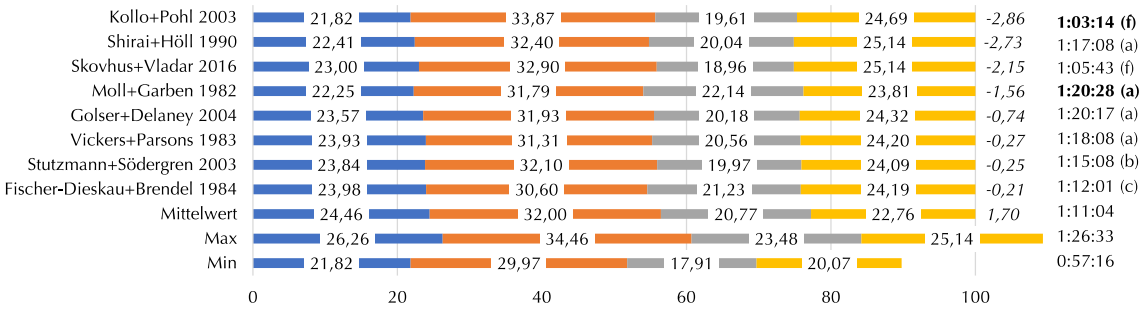


Diagramm 16: Schubert, *Winterreise*, Aufnahmen, deren Prozentanteile den Kriterien des Finalmodells entsprechen (IV > 23,5 % und I–IV < 0,0 %; kursiv gesetzte Werte rechts neben den Balken) mit Gesamtdauer, Gruppenzugehörigkeit in Bezug auf die Gesamtdauer (vgl. Diag. 2E); maximale und minimale Gesamtdauern der Finalmodell-Aufnahmen sind fett hervorgehoben.

	positive Korrelation 106 max.	**negative Korrelation 106 min.**	**Faktor 71**	**Faktor 106**
Kollo+Pohl 2003	Prey+Sawallisch 1973 (0,498)	Holl+Maisenberg 1987 (-0,485)	4 (0,622) 1neg (-0,418)	3 (0,626)
Shirai+Höll 1990	Skovhus+Vladar 2016 (0,599)	Schollum+Johnson 1994 (-0,665) Zednik+Vorzellner 2015 (-0,575)	5neg (-0,690)	1 (0,538)
Skovhus+Vladar 2016	Shirai+Höll 1990 (0,599) Bauer+Immerseel 2009 (0,584)	Pears+Britten 1970 (-0,498)	2 (0,549)	5neg (-0,620)
Moll+Garben 1982	Vickers+Parsons 1983 (0,529)	Hoogklimmer+Walliser 2002 (-0,523)	5neg (-0,674)	1 (0,393)
Golser+Delaney 2004	Goerne+Brendel 2003 (0,602) Stutzmann+Södergren 2003 (0,589)	Hotter+Raucheisen 1942 (**-0,710**)	4 (0,554) 5neg (-0,356)	2neg (-0,558) 5neg (-0,473) 1 (0,407)
Vickers+Parsons 1983	Moll+Garben 1982 (0,529)	Zednik+Vorzellner 2015 (-0,682)	5neg (-0,674)	1 (0,564) 3neg (-0,522)
Stutzmann+Södergren 2003	Goerne+Brendel 2003 (0,650) Goerne+Hinterhäuser 2014 (0,639) Golser+Delaney 2004 (0,589)	Bogtman+Nobel 1954 (-0,620)	4 (0,520) 5 neg (-0,486)	2neg (-0,600) 1 (0,473)
Fischer-Dieskau+Brendel 1984	Golser+Delaney 2004 (0,560)	Schmidt+Jansen 1990 (-0,505)		2neg (**-0,774**)

Tabelle 23: Schubert, *Winterreise*, Aufnahmen, deren Prozentanteile den Kriterien des Finalmodells entsprechen (IV > 23,5 % und I–IV < 0,0 %); Korrelationen und Faktoren (Angaben wie in Tabelle 20)

Das **Finalmodell** ist bei Mitsuko Shirai und Hartmut Höll (1990) und Bo Skovhus und Stefan Vladar (2016) gleichermaßen mit einem Maximalwert für den Prozentanteil der Phase IV (25,14/22,76) ausgeprägt, allerdings wiederum auf zwei markant unterschiedlichen Tempoebenen (1:17:08 vs. 1:05:43, Gruppen a und f, Diag. 16, Tab. 23). Festzuhalten ist, dass das Modell im langsamen Tempo insofern noch stärker zur Geltung kommt, als die Verbreiterung der Tempi zum Schluss hin wohl erst ab einer gewissen Grenze als Überschreitung konventioneller Schlussgestik und damit als spezifisches Konzept erkennbar wird.

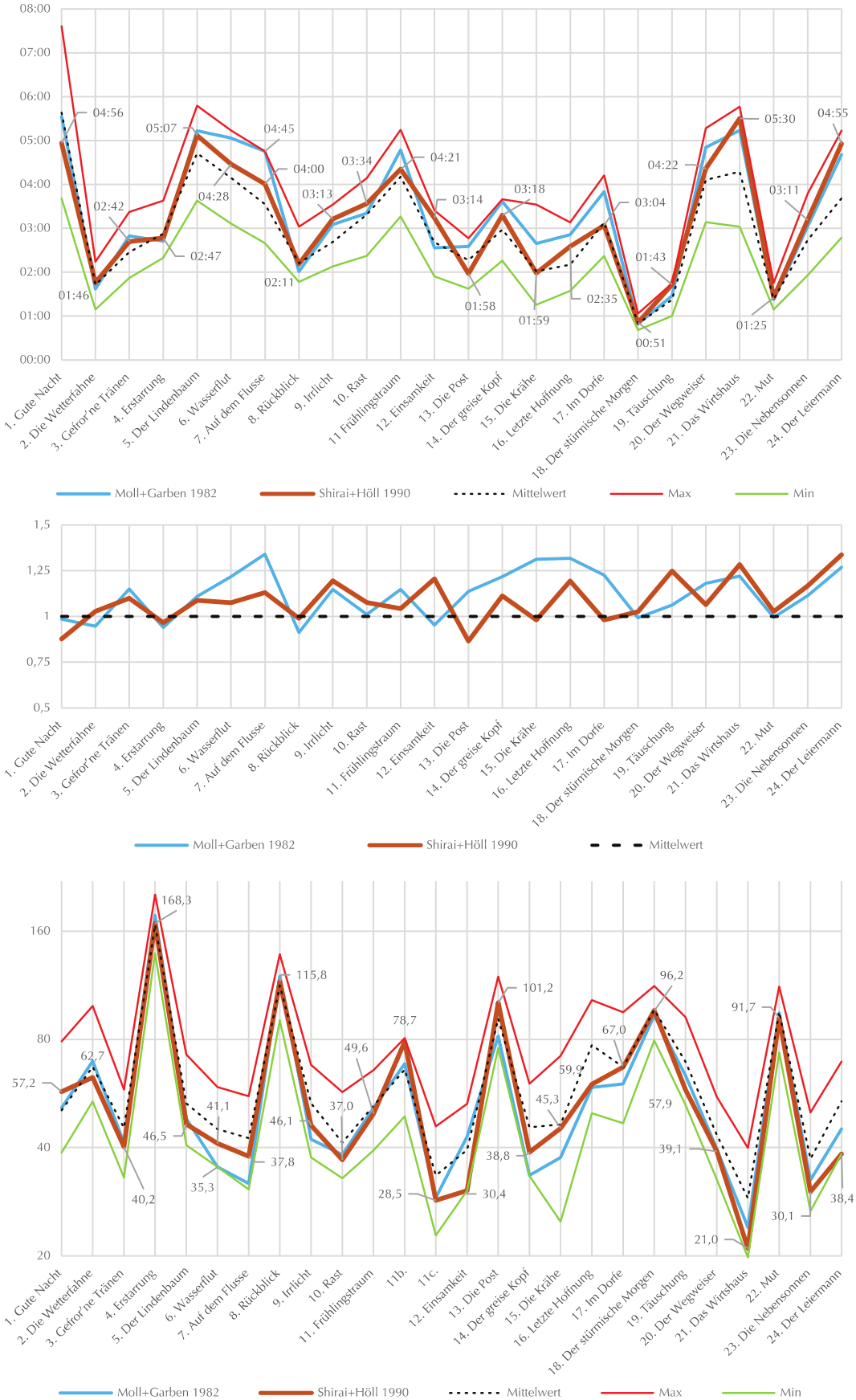


Diagramm 17a: Schubert, *Winterreise*, Finalmodell: Shirai+Höll 1990 / Moll+Garben 1982; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

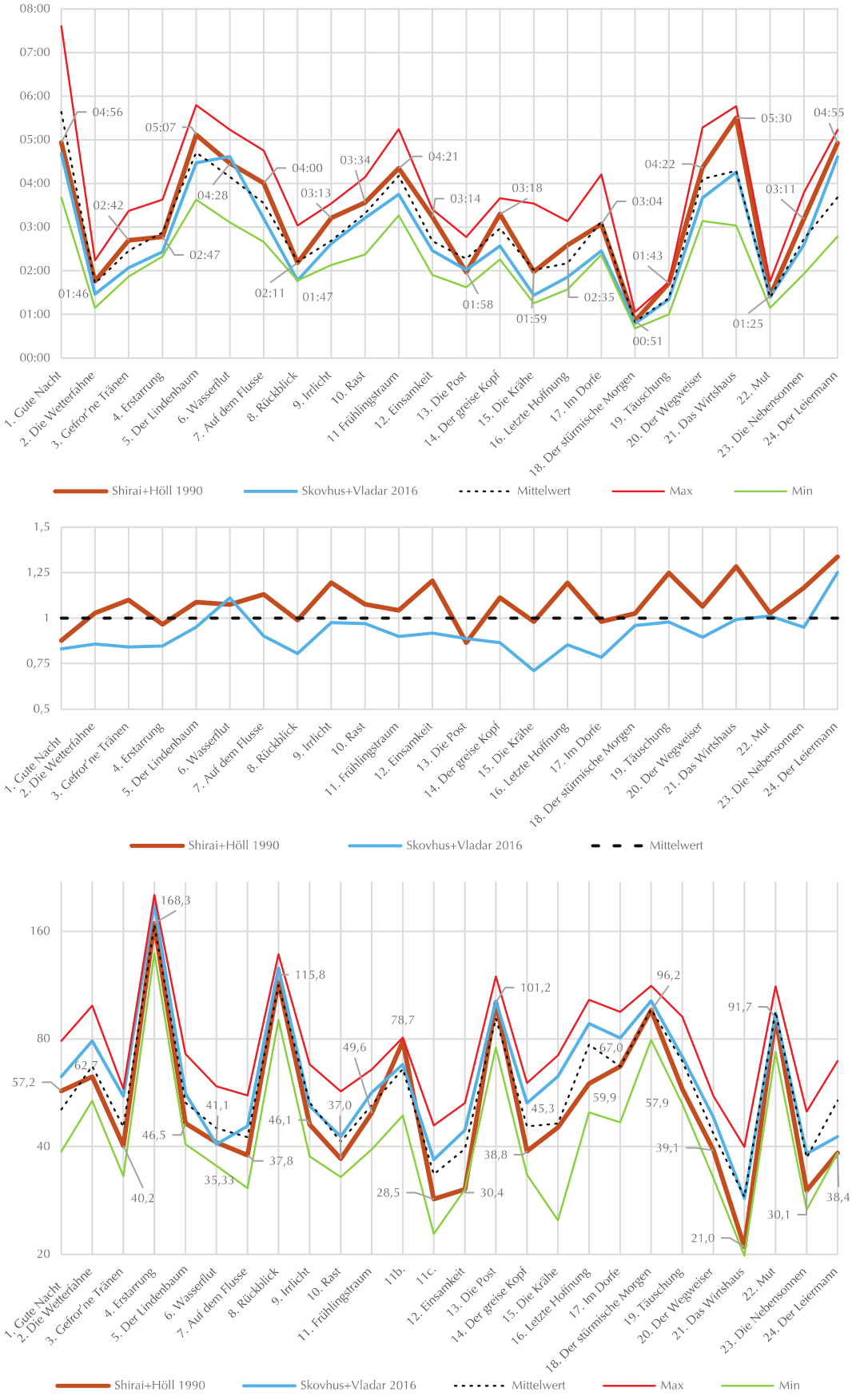


Diagramm 17b: Shirai+Höll 1990 / Skovhus+Vladar 2016; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

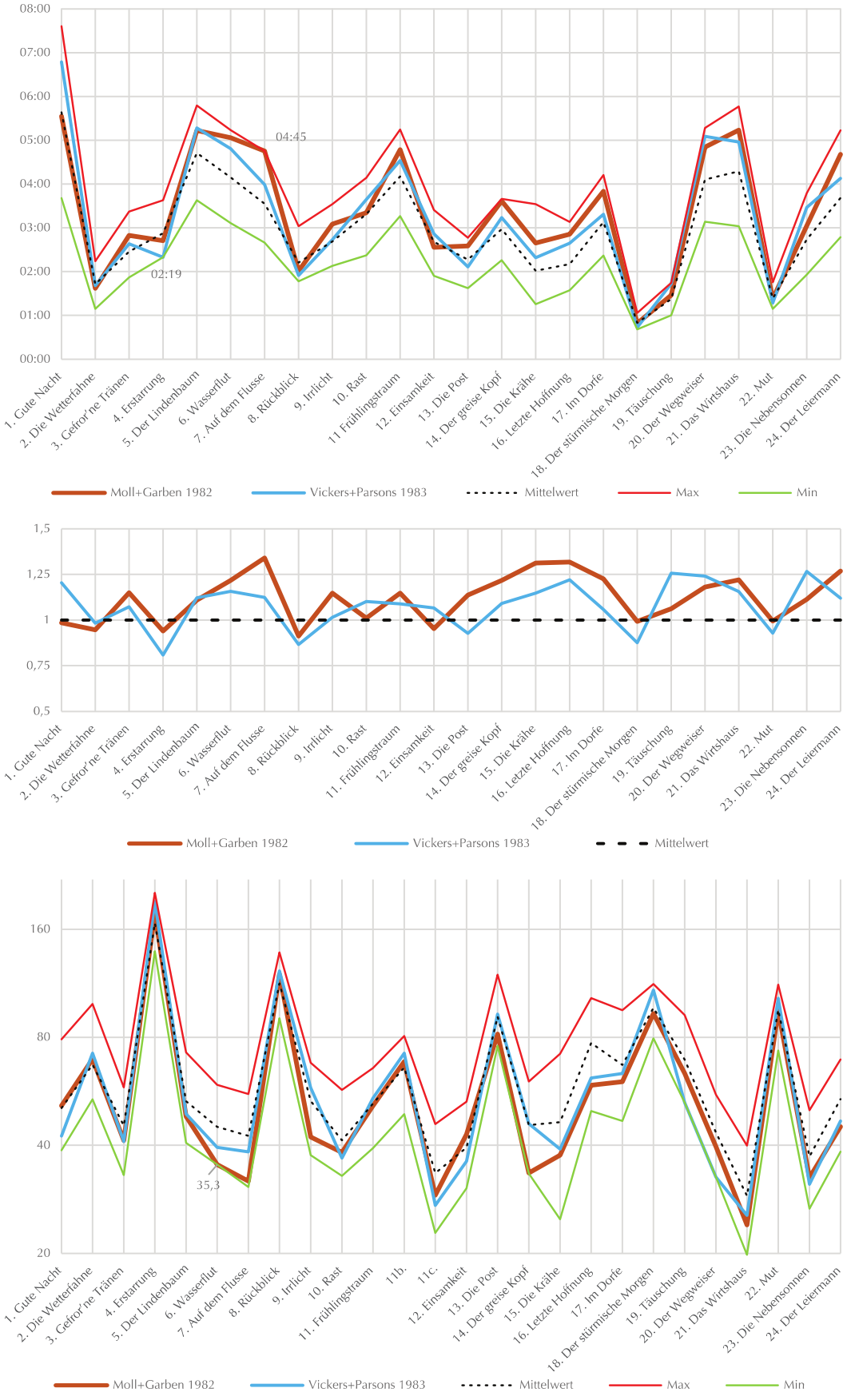


Diagramm 17c: Moll+Garben 1982 / Vickers+Parsons 1983; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

Hierin liegt besonders auch die Differenz zur Aufnahme von René Kollo und Oliver Pohl (2003), deren insgesamt sehr rasche Deutung (1:03:14) auf eine Verknappung der ersten Phase zielt (Minimalwert des Prozentanteils 21,82/24,46), wobei insbesondere die extreme Deutung von Nr. 1 »Gute Nacht« (minimale Dauer 3:41/5:38, maximales Initialtempo 78,9/50,8) von Kollo durch eine narrative Lesart durchaus plausibel begründet wird.[100] Hinsichtlich der makroformalen Gestaltung sollte hier aber vielleicht weniger von einem ›Finalmodell‹ als von einer Interpretation mit gezielt flüchtigem Beginn gesprochen werden. Die Interpreten unterschreiten in allen Liedern bis auf Nr. 8 »Rückblick« und Nr. 21 »Das Wirtshaus« die Mittelwerte, besonders nachhaltig aber in den Phasen I und III (sechstniedrigster Prozentanteil von 19,61/20,77). Besonders die äußerst raschen Interpretationen von Nr. 15 »Die Krähe« (1:23/2:01 bei minimaler Dauer 1:15), Nr. 17 »Im Dorfe« (minimale Dauer 2:22/3:08) und Nr. 19 »Täuschung« (1:03/1:22 bei minimaler Dauer 1:00) lassen eher ein Zwei-Phasen-Modell erkennen, in dem erste und dritte Phasen extrem verknappt werden und die Phasen II und IV im Sinne beruhigender Kontemplation den Mittelwerten angenähert werden, wobei das »Wirtshaus« als Telos erscheint.

Bei Shirai+Höll 1990 ist hingegen ein finalistisches Narrativ insofern klar erkennbar, als – in pointierter Umkehrung von Zednik+Vorzellner 2015 – die Lieder der Schlussphase mit Tendenz zu Dauernmaxima in den Liedern 21, 23 und 24 besonders zelebriert werden (Diag. 17a und b). Damit korrespondiert hier eine insgesamt sehr klare zyklische Tempoarchitektur, die mit den Minimaltempi in Nr. 12 »Einsamkeit« (30,4/39,4, drittlängste Dauer 3:14/2:41 bei Maximum 3:24, Audiobsp. 7b) und Nr. 24 »Der Leiermann« (38,4/53,8, zweitlängste Dauer 4:55/3:41 bei Maximum 5:13, Audiobsp. 7d) nachhaltig die Schlusslieder beider Zyklushälften inszeniert und diese Schlussbildungen jeweils durch klare Kontrastdramaturgien besonders wirkungsvoll gestaltet: So wird der rasche B-Teil (›Schnell‹) von Nr. 11 »Frühlingstraum« mit einem scharfen Tempokontrast ausgestattet (78,7/65,9, zweitschnellstes Tempo bei Maximum 80,6), insbesondere zum – in Vorbereitung von Nr. 12 – äußerst getragenen C-Teil (›Langsam‹, 28,5/33,4), und auch das nahe dem Mittelwert liegende Initialtempo von Nr. 22 »Mut« (91,7/95,3) kann im Rahmen der sehr getragenen Tempi der umgebenden Lieder der Schlussphase als abrupter Bruch erscheinen (Nr. 20–24: 39,1/43,4—21,0/28,9—91,7/95,3—30,1/37,2—38,4/53,8). Dabei sind in negativer Korrelation zu den besprochenen Interpretationen des Eröffnungsmodells neben dem Schlusslied Nr. 21 »Das Wirtshaus« und Nr. 23 »Die Nebensonnen« durch besondere Breite herausgehoben (Nr. 21: 5:30/4:17 bei Maximaldauer 5:46, Nr. 23: 3:11/2:44 bei Maximaldauer 3:47, Audiobsp. 7c und d) sowie, gleichsam ›vorbereitend‹, Nr. 19 »Täuschung« (1:43/1:22 bei Maximaldauer 1:45). Die feierliche Grundstimmung mit satztechnischen und topischen Anspielungen auf Kondukt (»Das Wirtshaus«) und vierstimmigen Posaunenchor (»Die Nebensonnen«), also auf gemeinschaftliche Formen des Musizierens,[101] wird durch den klangvollen Klavierton Hölls dabei besonders herausgearbeitet und er-

100 »Die Winterreise schildert […] die zornige Flucht eines Mannes, der, bedrängt von sozialen Unterschieden, den Ort seiner Liebe verlässt. […] Er flieht hastig, aber er ergibt sich nicht demütig in sein Schicksal, sondern verspürt Zorn und Wut. Ich besinge keinen wehmütigen Abschied […], vielmehr verlässt ein aufgewühlter, zorniger Mensch in großer Hast seine Liebe – Sie hören es bereits durch das Tempo der ersten drei Lieder.« (Kollo 2004, 9)

101 Vgl. Budde 2003, 84 und Utz 2020, 346.

weist sich, in Kombination mit der zurückgenommenen klanglichen Kargheit des Leiermanns, als Schlüssel zu dieser Auffassung des Finalmodells. Die ›ausfransende‹ Wirkung dieses (offenen) Schlusses mag dadurch gestärkt werden, dass die Transpositionsvariante besonders weit voneinander entfernte Tonarten aneinanderreiht, wobei vor allem die beiden letzten Lieder durch die sehr selten gewählten Transpositionen As-Dur/as-Moll[102] herausfallen (Nr. 16–24: D–D–d–A–fis–E–g–As–as). Besonders prägnant sind im Gegensatz dazu die Eröffnungslieder der Phasen I (Nr. 1 »Gute Nacht«) und III (Nr. 13 »Die Post«) hervorgehoben: In beiden Fällen liegt ein deutlich überdurchschnittliches Tempo vor (Nr. 1: 57,2/50,8, Nr. 13: 101,2/91,3), was pointiert mit der sonst fast durchweg unterhalb der Mittelwerte liegenden Tempokonzeption kontrastiert (für Nr. 13 erreichen Shirai und Höll damit den insgesamt niedrigsten Prozentanteil von 2,55/3,21); besonders in Nr. 1 ist dabei auch die ›stampfende‹ Artikulation der zunächst *portato*, dann zunehmend *staccato* genommenen Klavierachtel auffallend (Audiobsp. 7a), was auch diesem Beginn den Charakter des Rastlosen und Aufbegehrenden verleiht, wenn auch weniger drastisch als bei Kollo und Pohl.

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio07a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio07b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio07c.mp3

d. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio07d.mp3

Audiobeispiel 7: Schubert, *Winterreise*, Shirai+Höll 1990: a. Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn; b. Nr. 12 »Einsamkeit«, Beginn; c. Nr. 21 »Das Wirtshaus«, Beginn; d. Nr. 23 »Die Nebensonnen«, Beginn, Nr. 24 »Der Leiermann« (Schubert, *2x Winterreise*, Mitsuko Shirai, Hartmut Höll, CD Capriccio 10382/83, ℗ 1991, CD 2, Tracks 1 [0:00–1:13], 12 [0:00–1:25], 21 [0:00–2:02], 23 [0:00–1:18], 24)

Die in mancher Hinsicht vergleichbare finalistische Auffassung von Kurt Moll und Cord Garben (1982) unterscheidet sich von Shirai und Höll besonders in der Gestaltung der beiden Binnenphasen (Diag. 17a). Hierbei stechen die zunehmend getragenen Tempi ab Nr. 4 »Erstarrung« über Nr. 6 »Wasserflut« (Minimaltempo 35,3/45,0, 5:03/4:09) und Nr. 7 »Auf dem Flusse« (Maximaldauer 4:45/3:33, 31,7/42,5 bei Minimaltempo 30,6, Audiobsp. 8a) – letzteres sehr wahrscheinlich an der Aufnahme Hotter+Raucheisen 1942 orientiert – sowie in Nr. 14–17 heraus (etwa Nr. 14 »Der greise Kopf«, 3:37/2:58 bei Maximalwert 3:40, 33,5/45,5 bei Minimaltempo 33,4, Audiobsp. 8b). Die äußerst breite, bisweilen statische Tempokonzeption in diesen Liedern lässt die finalistische Konzeption hier weniger zwingend erscheinen, selbst wenn diese Statik zum Ende hin, besonders im Schlusslied, noch einmal ganz besonders zelebriert wird (mit 4:40/3:41, 45,1/53,8 ist die Deutung des »Leiermann« von Moll und Garben hier nur geringfügig ›fließender‹ als jene von Shirai und Höll, Audiobsp. 8c).

102 Neben Shirai+Höll 1990 wird diese Transposition für die Lieder 23 und 24 unter den 106 untersuchten Aufnahmen nur noch in einer weiteren Aufnahme, Price+Dewey 1997, gewählt.

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio08a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio08b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio08c.mp3

Audiobeispiel 8: Schubert, *Winterreise*, Moll+Garben 1982: a. Nr. 6 »Wasserflut«, Beginn, Nr. 7 »Auf dem Flusse«, Beginn; b. Nr. 14 »Der greise Kopf«, Beginn; c. Nr. 24 »Der Leiermann«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Kurt Moll, Cord Garben, Orfeo (2) S 042832 H 1983, CD Orfeo (2) C 042 832 H 1984, ℗ 1983 ORFEO Classic Schallplatten und Musikfilm GmbH, München, CD 1, Tracks 6 [0:00–1:13], 7 [0:00–1:18], CD 2, Tracks 3 [0:00–1:48], 13 [0:00–2:02])

Die Korrelation von Skovhus+Vladar 2016 mit Shirai+Höll 1990 ist aus dem Diagramm (Diag. 17b, Mitte) wieder gut ersichtlich. Dabei sind neben der (freilich entscheidenden) unterschiedlichen absoluten Tempoanlage zwei Abweichungen in der makroformalen Konzeption auffallend und zwar in jenen zwei Liedern, in denen Skovhus und Vladar die Dauernmittelwerte überschreiten: Zum einen wird ein klarer Moment des Innehaltens in Nr. 6 »Wasserflut« inszeniert (4:37/4:09 bei Maximalwert 5:14, 40,6/45,0, Audiobsp. 9a), zum anderen kommt hier die Gewichtung der finalen Phase ganz besonders durch eine im Verhältnis zum Vorangehenden äußerst verlangsamte Deutung des »Leiermanns« zustande (4:37/3:41 bei Maximalwert 5:13, 42,7/53,8, Audiobsp. 9c). Diese eng an jenen von Moll+Garben 1982 liegenden Werte für das Schlusslied führen dazu, dass dieses bei Skovhus+Vladar im Rahmen der insgesamt zügigen Tempokonzeption den höchsten Prozentanteil unter allen 106 Aufnahmen erreicht (7,01/5,18). Noch deutlicher als bei Shirai+Höll wird zudem die (relative) Dehnung der Schlussphase durch eine grundsätzlich zügig genommene dritte Phase (Prozentanteil 18,96/20,77) kontrastierend zur Wirkung gebracht, wobei erneut Nr. 15 »Die Krähe« als besonders turbulent auffällt (1:26/2:01, bei Minimaldauer 1:15, 62,9/46,4 bei Maximaltempo 71,9, Audiobsp. 9b). Es ergibt sich somit ein sehr deutliches Finalmodell, dessen Varianten zu jenem von Shirai und Höll klar die wichtige Bedeutung der Wechselwirkung zwischen absolutem Tempo und der Ausprägung der Modelle zeigt.

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio09a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio09b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio09c.mp3

Audiobeispiel 9: Schubert, *Winterreise*, Skovhus+Vladar 2016: a. Nr. 6 »Wasserflut«, Beginn; b. Nr. 15 »Die Krähe«, Beginn; c. Nr. 24 »Der Leiermann«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Bo Skovhus, Stefan Vladar, CD Capriccio C5291, ©&℗ 2017 CAPRICCIO, 1010 Vienna, Austria, Tracks 6 [0:00–1:01], 15 [0:00–0:28], 24 [0:00–2:06])

Eine durch den hohen Korrelationswert ausgedrückte Affinität der Aufnahmen Moll+Garben 1982 und Jon Vickers und Geoffrey Parsons (1983) ist nicht nur in der breiten Gesamtkonzeption und der Orientierung am Finalmodell, sondern auch in weiteren Details der makroformalen Dramaturgie leicht erkennbar (Diag. 17c). Als wesentliche Differenz erscheint die im minimalen Dauernwert (2:19/2:52, 191,4/166,3) resultierende ›überstürzte‹ Deutung von Nr. 4 »Erstarrung« (Audiobsp. 10b) bei Vickers und Parsons, die umso effektvoller ist, als sie nachhaltig – und gewiss intentional – mit der äußerst zurückgenommenen Tempowahl für Nr. 1 »Gute Nacht« kontrastiert (6:47/5:38, 45,4/54,4, Audiobsp. 10a; in der im selben Jahr entstandenen Aufnahme mit Peter Schaaf erreicht

Vickers die Maximaldauer von Nr. 1 von 7:36). Das Finalmodell von Moll und Garben wird hier insofern variiert, als deren maximale Gewichtung auf das Schlusslied auf die ›Penultima‹ Nr. 23 »Die Nebensonnen« verschoben wird (3:28/2:44, 31,1/37,2, Audiobsp. 10c). Letztlich bewirken aber auch hier, wie bei Moll und Garben, die breiten Tempoplateaus in den ersten drei Phasen eine leichte Abschwächung des Finalmodells.

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio10a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio10b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio10c.mp3

Audiobeispiel 10: Schubert, *Winterreise*, Vickers+Parsons 1983: a. Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn; b. Nr. 4 »Erstarrung«; c. Nr. 23 »Die Nebensonnen« (Schubert, *Winterreise*, Jon Vickers, Geoffrey Parsons, EMI 1731973 1983, CD Warner Classics 0825646031573 2015, ℗ 1984 Warner Music France, a Warner Music Company, Tracks 1 [0:00–1:48], 4 [0:00–0:58], 23)

Das Finalmodell ist in der Interpretationsgeschichte zu einer besonders naheliegenden Option in der Deutung der *Winterreise* geworden. Dies drückt sich darin aus, dass jene dem Finalmodell zugeordneten Aufnahmen in der Faktorenanalyse fast durchgehend eine hohe Übereinstimmung mit dem wichtigsten Faktor aufweisen, man also davon ausgehen kann, dass in einer Vielzahl der untersuchten Aufnahmen eine verwandte Tendenz angelegt ist. Dies lässt sich natürlich nicht zuletzt auf die Häufung langsamer Tempi in der Schlussphase und damit auf die kompositorische Anlage zurückführen. Schubert unterbrach diese Folge zwar gezielt durch das Tempo »Ziemlich geschwind, kräftig« in Nr. 22 »Mut« und versah die Tempoangaben der beiden Schlusslieder mit einschränkenden Bezeichnungen, die wohl ein allzu getragenes Tempo am Zyklusende verhindern sollten (Nr. 23: »Nicht zu langsam«, Nr. 24: »Etwas langsam«). Gerade in den besprochenen Deutungen des Finalmodells ist aber auch deutlich geworden, dass unterschiedliche makroformale Akzentuierungen mit dieser ›naheliegenden‹ Option verknüpft sind und so durchaus spezifische, individuelle Strategien hervortreten können.

Balancemodell

Ähnliches gilt freilich auch für das **Balancemodell**, dessen Charakteristik sich kaum darauf beschränken kann, überall den Mittelwerten möglichst nahe zu kommen. Somit bietet dieses Modell besonders die Gelegenheit zu diskutieren, wie sich die quantitativen Erhebungen von Dauern- und Tempowerten mit einer qualitativen Diskussion verbinden müssen. Wenig verwunderlich ist, dass extreme Gesamtdauern sich in jenen Aufnahmen, die den Kriterien des Modells entsprechen, *nicht* finden. Unter den sieben Aufnahmen liegen fünf in Gruppe b, zwischen 1:28 (Price+Dewey 1997) und 4:38 (Gerhaher+Huber 2001) über dem Mittelwert der Gesamtdauer, zwei in Gruppe d und e, 0:21 (Holl+Richter 1980) und 3:06 (Hampson+Sawallisch 1997) unter diesem Mittelwert.

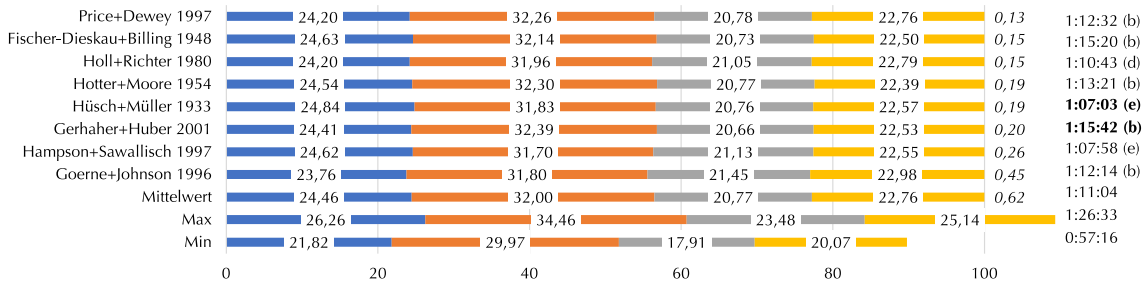


Diagramm 18: Schubert, *Winterreise*, Aufnahmen, deren Prozentanteile den Kriterien des Balancemodells entsprechen (Abweichung aller vier Mittelwerte ≤ 0,4 % und Mittelwert der vier Abweichungen ≤ 0,3 %; kursiv gesetzte Werte rechts neben den Balken) und eine maximal positiv korrelierende Aufnahme mit Gesamtdauer, Gruppenzugehörigkeit in Bezug auf die Gesamtdauer (vgl. Diag. 2E); maximale und minimale Gesamtdauern der Balancemodells-Aufnahmen sind fett hervorgehoben.

	positive Korrelation 106 max.	**negative Korrelation 106 max**	**Faktor 71**	**Faktor 106**
Price+Dewey 1997	Bostridge+Andsnes 2004 (0,616) Hüsch+Müller 1933 (0,602)	Kaufmann+Deutsch 2013 (-0,555) Dermota+Dermota 1976 (-0,550)	3 (**0,818**)	4 (**0,703**)
Fischer-Dieskau+Billing 1948	Kruysen+Blerk 1997 (0,426)	Holl+Richter 1980 (-0,466)		5 (0,516)
Holl+Richter 1980	Czerwenka+Schneider 1981 (**0,718**) Prey+Deutsch 1987 (0,629)	Vickers+Schaaf 1993 (**-0,739**)		3 (0,698)
Hotter+Moore 1954	Lehmann+Ulanowsky 1941 (0,524)	Holl+Lutz 2001 (-0,641) Schreier+Schiff 1991 (-0,536)		3neg (-0,513)
Hüsch+Müller 1933	Price+Dewey 1997 (0,602), Bostridge+Drake (0,539)	Dermota+Dermota 1976 (-0,659)	3 (0,674)	4 (0,652)
Gerhaher+Huber 2001	Bankl+Krumpoeck_2016 (0,590)	Czerwenka+Schneider 1981 (**-0,738**)	1 (0,600)	3neg (-0,500)
Hampson+Sawallisch 1997	Goerne+Johnson 1996 (0,589) Bostridge+Adès 2018 (0,566)	Schäfer+Schneider 2003 (-0,635)	4 (0,520) 2neg (-0,479)	2neg (-0,662)

Tabelle 24: Schubert, *Winterreise*, Aufnahmen, deren Prozentanteile den Kriterien des Balancemodells entsprechen (Abweichung aller vier Mittelwerte ≤ 0,4 % und Mittelwert der vier Abweichungen ≤ 0,3 %); Korrelationen und Faktoren (Angaben wie in Tabelle 20)

Die Aufnahme von Margaret Price und Thomas Dewey (1997) entspricht den Kriterien des Modells am besten. In Bezug auf eine ca. fünf Minuten kürzere Gesamtdauer werden hier vergleichend die Aufnahmen von Thomas Hampson und Wolfgang Sawallisch (1997, Diag. 19a) sowie Gerhard Hüsch und Hanns Udo Müller (1933, Diag. 19b) herangezogen. Dabei ist zu beachten, dass nur Price+Dewey 1997 und Hüsch+Müller 1933 auch eine hohe Korrelation zueinander aufweisen (0,602), während die Korrelation von Price+Dewey 1997 und Hampson+Sawallisch 1997 unspezifisch bleibt (–0,120). Die höchste Korrelation mit Hampson+Sawallisch 1997 erreicht die Aufnahme von Matthias Goerne und Graham Johnson aus dem Jahr 1996 (0,589, Diag. 19c), eine Aufnahme die hinsichtlich der makroformalen Modelle unauffällig ist und keines dieser Modelle spezifisch ausprägt.

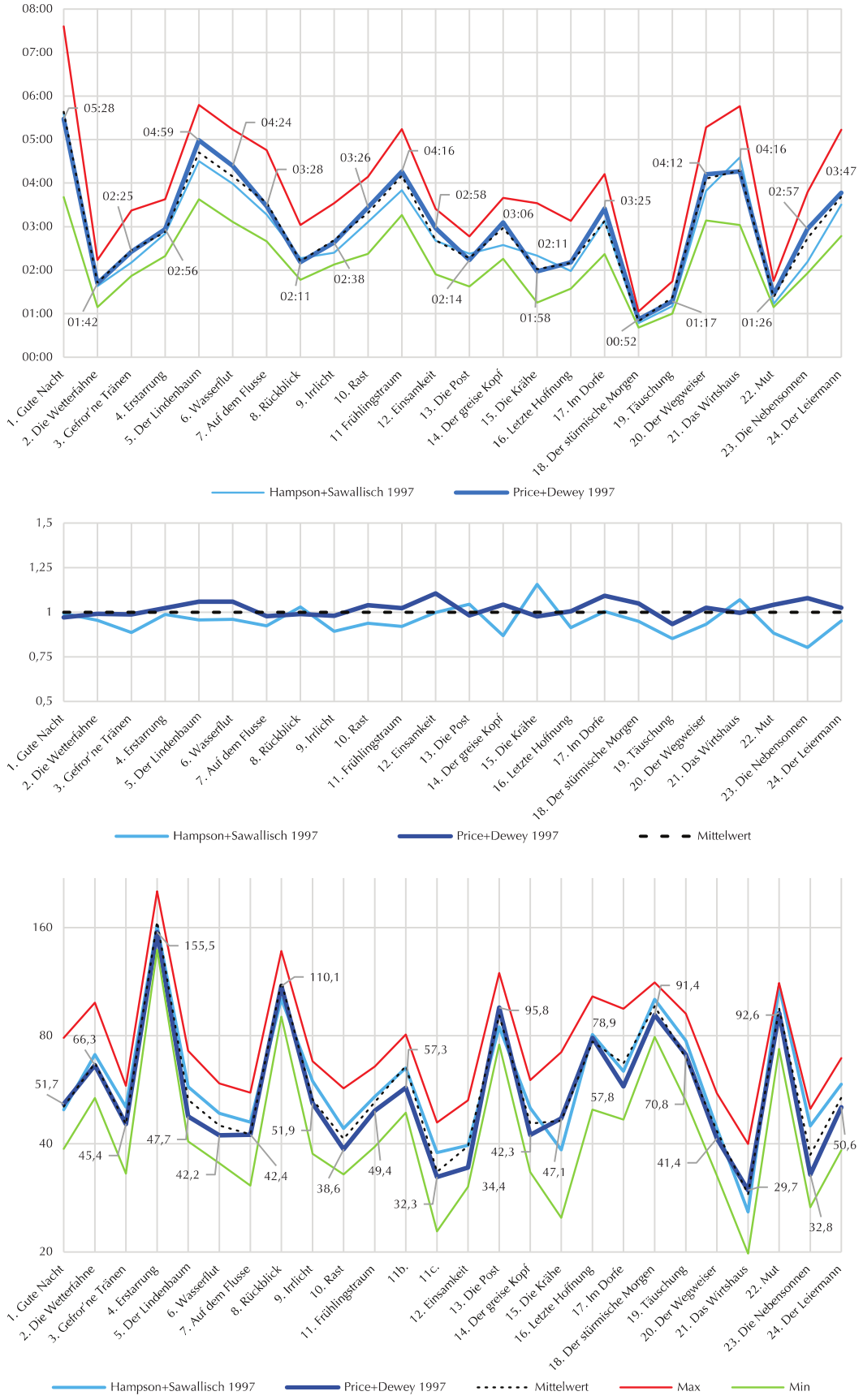


Diagramm 19a: Schubert, *Winterreise*, Balancemodell: Price+Dewey 1997 / Hampson+Sawallisch 1997; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

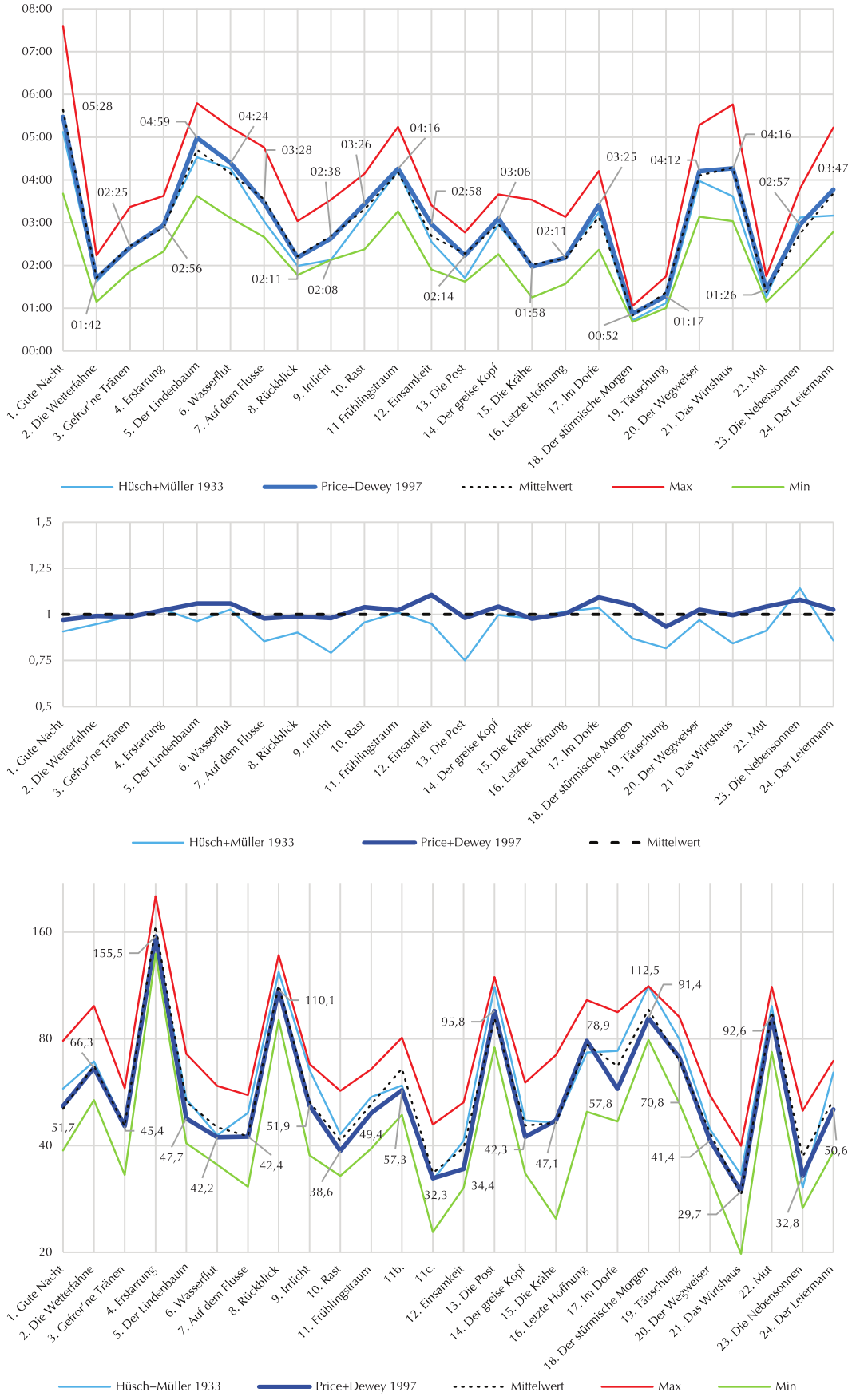


Diagramm 19b. Price+Dewey 1997 / Hüsch+Müller 1933; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

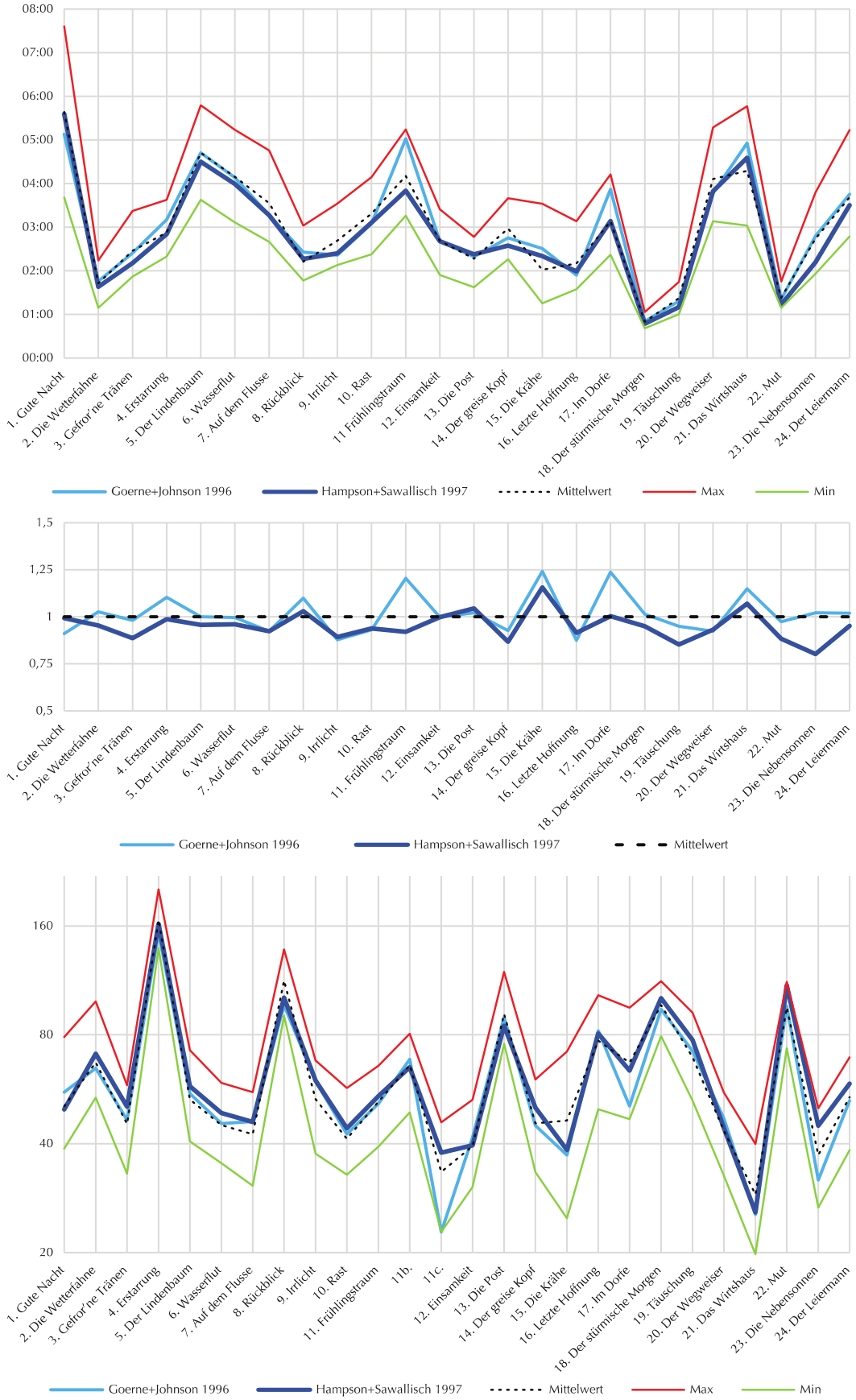


Diagramm 19c. Hampson+Sawallisch 1997 / Goerne+Johnson 1996; Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert (Mitte), Initialtempi (unten)

Price und Dewey setzen im Rahmen des mittleren Tempos, das Grundlage einer äußerst innigen und mannigfaltig klangfarblich schattierten Interpretation ist, durchaus Gewichtungen, die durchweg die vierteilige Gliederung stärken: das zurückgenommene Tempo von Nr. 12 »Einsamkeit« (34,4/39,4 bei Minimum 30,4) lässt den ersten Teil des Zyklus ausklingen und schafft einen klaren Kontrast mit dem präzis-forschen Tempo der Nr. 13 »Die Post« am Beginn des zweiten Teils (95,8/91,3; mit einer die Mollkontraste nachhaltig markierenden Temposchwankung von 14,53/10,31) (Audiobsp. 11c). Der Übergang von Phase I zu Phase II wird durch leicht zurückgenommene Tempi der Nr. 5 »Der Lindenbaum« (47,7/53,0) und Nr. 6 »Wasserflut« (42,2/45,0) markiert (Audiobsp. 11a), jener von Phase III zu Phase IV durch den Kontrast zwischen einer fließend genommenen Nr. 19 »Täuschung« (70,8/69,3) und einem ›gemessenen‹ Schritt in Nr. 20 »Der Wegweiser« (41,4/43,4). Am Ende ist die Nr. 23 »Die Nebensonnen« durch eine Tempoverbreiterung als Penultima etwas stärker herausgehoben als das Schlusslied, was dessen ins Offene weisenden Kontinuumcharakter stärkt (Nr. 23: 32,8/37,2; Nr. 24: 50,6/53,8, Audiobsp. 11d).

Solche leichten Tempogewichtungen innerhalb des Balancemodells lassen auch die ungewöhnliche Tonartendisposition dieser Aufnahme stark hervortreten: Basis ist eine Tieftransposition um einen Halbton in 14 der 24 Lieder, während sechs Lieder in der Originaltonart verbleiben (Nr. 5 und 17–21), drei einen Halbton höher gesetzt sind (Nr. 6, 10, 22) und eines einen Ganzton höher gegeben wird (Nr. 12). Damit entsteht einerseits (analog zum d-Moll der autographen Fassung) eine übergeordnete cis-Moll-Rahmung des ersten Teils (Nr. 1, 10, 12), die im zweiten Teil zunächst einer Orientierung am Grundton *D* weicht (Nr. 13–18: D–h–h–D–D–d), am Ende aber nach *As/Gis* verschoben wird (Nr. 22–24: as–As–as), also gleichsam (in Bezug auf den ersten Teil) ›halbschlüssig‹ endet. Besonders an den Phasenübergängen entstehen so ungewöhnliche Tonartenbeziehungen, die sich so zum Teil in kaum einer anderen Aufnahme finden: Nr. 4–9: h–**E–f–es–fis**–b (also mit **S**-Verhältnis der Lieder 5 und 6), Nr. 10–14: cis–As/Gis–**cis–D**–h (das **x**-Verhältnis von Nr. 12 und 13 entspricht jenem des Autographmodells a [**d–Es**]), Nr. 18–24: d–A–g–F–**as–As–as** (die ›Stabilisierung‹ der Grundtons *As* in den letzten drei Liedern gleicht das ungewöhnliche Tritonusverhältnis zum Grundton *D* am Beginn des zweiten Teils aus, das freilich jenem der Erstausgabe entspricht [Es–a]).

Hampson und Sawallisch setzen im Rahmen ihrer grundsätzlich etwas fließender angelegten Deutung andere Akzente, wobei vor allem der Beginn der dritten Phase (Nr. 13–15) und das Ende des Zyklus (Nr. 21–24) von Price und Dewey abweichen: Die pointiert langsame Nr. 15 »Die Krähe« (38,5/46,4, 2:20/2:01) ist als (auch dynamisch zurückgenommener) ›innerer Monolog‹ wirkungsvoll eingerahmt von zügigen Interpretationen der Nr. 14 »Der greise Kopf« (50,3/45,5, 2:34/2:58) und Nr. 16 »Letzte Hoffnung« (80,6/76,9, 1:59/2:10), deren dramatische Momente herausgearbeitet werden. Der Attraktionspunkt der Schlussphase ist Nr. 21 »Das Wirtshaus« (4:35/4:18, 25,9/28,9), dessen verinnerlicht-zurückgenommener ›Erschöpfung‹ eine besonders rasche, fast tänzerische Nr. 23 »Die Nebensonnen« entgegengesetzt wird (2:12/2:45 bei Minimalwert 1:56, 44,8/37,2), wobei die so etablierte ›anti-sentimentale‹ Grundstimmung in das Schlusslied hinein verlängert wird (3:30/3:41, 58,6/53,8).

Die hohe Korrelation von Hüsch+Müller 1933 mit Price+Dewey 1997 verwundert vielleicht zunächst, wenn man die deutlich größeren Ausschläge dieser Aufnahme in Diagramm 19b (Mitte) betrachtet. Tatsächlich kann die Deutung von Hüsch und Müller wohl so verstanden werden, dass jene bei Price und Dewey subtil eingesetzten Tempo-

nuancierungen hier – auf dem Temponiveau von Hampson und Sawallisch – deutlicher konturiert werden. So sind dieselben Übergangsbereiche um die Lieder Nr. 5/6 (Audiobsp. 11a), 12/13 und 19/20 (sowie 23/24) durch eine analoge Tempodisposition herausgehoben. Dabei fallen besonders die stark beschleunigten Deutungen von Nr. 9 »Irrlicht« (Minimaldauer 2:08/2:42, 65,4/53,1, bei Maximaltempo 67,9, Audiobsp. 11b) und Nr. 13 »Die Post« (1:43/2:17 bei Minimaldauer 1:37, 112,0/91,3, Audiobsp. 11c) auf, welche die dazwischen liegenden Schlusslieder der Phase II als Ruhepunkte erscheinen lassen, obwohl auch sie meist unterhalb der mittleren Dauern liegen (Nr. 11 liegt mit 4:13/4:11 zwei Sekunden darüber). Ähnlich gestalten Hüsch und Müller den Übergang zur Schlussphase, wobei in Nr. 18 (0:43/0:50 bei Minimaldauer 0:41, maximales Initialtempo 112,5/96,6) und Nr. 19 (1:07/1:23, 79,7/69,3) besonders rasche Tempi gewählt werden. Nachhaltig ist schließlich die Hervorhebung der Penultimafunktion der Nr. 23 »Die Nebensonnen« bei Price+Dewey 1997 durch Hüsch und Müller verstärkt: Der sehr breiten, mit ›feierlichen‹ Punktierungsfiguren im Klavier durchaus den ›Posaunenchor‹ evozierenden Deutung[103] (3:07/2:45, 30,4/37,2) steht eine im scharfen Kontrast dazu besonders flüchtig genommene Nr. 24 »Der Leiermann« gegenüber (3:10/3:41, 64,3/53,8), sodass die bei Price und Dewey angelegte Tendenz zum offenen Schluss hier besonders klar heraustritt (Audiobsp. 11d).

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio11a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio11b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio11c.mp3

d. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio11d.mp3

Audiobeispiel 11: Schubert, *Winterreise*, Price+Dewey 1997 und Hüsch+Müller 1933: a. Nr. 5 »Der Lindenbaum«, Beginn, Nr. 6 »Wasserflut«, Beginn; b. Nr. 9 »Irrlicht«, Beginn; c. Nr. 12 »Einsamkeit«, Beginn, Nr. 13 »Die Post«, Beginn, d. Nr. 23 »Die Nebensonnen«, Beginn, Nr. 24 »Der Leiermann«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Margaret Price, Thomas Dewey, CD Forlane 16769, ℗ 1997 UMIP – France, Tracks 5 [0:00–1:32], 6 [0:00–0:58], 9 [0:00–0:54], 12 [0:00–1:17], 13 [0:00–0:33], 23 [0:00–1:12], 24 [0:00–1:47]; Schubert, *Winterreise*, Gerhard Hüsch, Hans Udo Müller, His Master's Voice (HMV), D.B. 2040, 2041, 2042, 2044, D.A. 1345. 1933, CD Opus Kura OPK2083 Tracks 5 [0:00–1:21], 6 [0:00–0:58], 9 [0:00–0:42], 12 [0:00–1:06], 13 [0:00–0:28], 23 [0:00–1:17], 24 [0:00–1:24])

Matthias Goerne und Graham Johnson wiederum markieren ihre Deutung gegenüber jener von Hampson und Sawallisch vor allem durch die breitere Anlage der Lieder 4, 11, 15, 17 und 21 (Diag. 19c, Mitte), was insgesamt zu einer deutlich längeren Gesamtdauer führt (1:12:14 gegenüber 1:07:58). Auffallend sind, neben der gegenüber Hampson und Sawallisch noch einmal langsameren Nr. 15 »Die Krähe« (2:30/2:01, 37,2/46,4), vor allem die Gestaltung von Nr. 11 »Frühlingstraum« (5:01/4:11 bei Maximaldauer 5:14, mi-

103 Angesichts des zeitgeschichtlichen Kontextes dieser Aufnahme aus dem Jahr 1933 geht man sicher nicht fehl, hier, wie an manchen anderen Stellen dieser Interpretation, auch martialische, wenn nicht militaristische Untertöne aus solchen punktierten Rhythmen (und einer entsprechend ›heroischen‹ Intonation der Gesangsstimme) herauszuhören, stand Gerhard Hüsch doch der NS-Ideologie nahe, wie sich nicht zuletzt an seiner Mitwirkung an Propaganda-Schallplatten wie *Das Hakenkreuz* (Telefunken A1381, mx 19038) und *Deutschland erwache* (Telefunken A1381, mx 19039) mit Mitgliedern des Berliner Philharmonischen Orchesters im Jahr 1934, also ein Jahr nach der *Winterreise*-Aufnahme, zeigt. (»Gerhard Hüsch war bekennender Nationalsozialist, der mit Inbrunst auch patriotische und nationalsozialistische Gesänge vortrug.« Elste 2000, 209)

nimales Initialtempo für Teil C 22,8/33,4) und Nr. 17 »Im Dorfe« (3:52/3:08, 50,8/67,0). Die statischen Tempi in den C-Teilen von Nr. 11 heben den traumartigen Charakter dieses Liedes besonders hervor, zumal gleichzeitig der Tempokontrast zum ›schnellen‹ B-Teil maximiert wird (das Verhältnis der Tempi von C-Teil und B-Teil von 33,28 % bedeutet eine maximale Tempodifferenz). Die Deutungen von Robert Holl und Oleg Maisenberg (1987, 1995) weisen ähnliche Plateaus in den Liedern 11 und 17 auf, freilich im Rahmen einer insgesamt noch gedehnteren Tempoanlage. Die reflexive, verinnerlichte Tendenz von Nr. 17 bei Goerne und Parsons hat daneben eine Parallele in den beiden Aufnahmen von Peter Pears und Benjamin Britten, bei denen dieses Lied zum ›geheimen Zentrum‹ des Zyklus wird. Gegenüber Hampson und Sawallisch ist zwar die Nr. 21 »Das Wirtshaus« noch etwas verbreitert (4:55/4:18, 25,5/28,9), allerdings wird auf eine stärker kontrastierende Tempogebung in den weiteren Liedern der Schlussphase verzichtet. Ein Vergleich mit den beiden späteren Deutungen Goernes (Goerne+Brendel 2003 und Goerne+Hinterhäuser 2014) zeigt, dass die Plateaus auf den Liedern 15 und 21 beibehalten werden, während die Hervorhebung von Nr. 11 weniger ausgeprägt ist und jene von Nr. 17 ganz wegfällt. Während sich sonst die Aufnahme mit Alfred Brendel insgesamt durch eine gemäßigtere Tempoanlage auszeichnet, sucht die spätere Deutung mit Markus Hinterhäuser wiederholt Extremwerte auf (Maximaldauern von Nr. 5 »Der Lindenbaum« 5:47/4:42 und Nr. 21 »Das Wirtshaus« 5:46/4:17 begründen diese Aufnahme als einen der repräsentativsten Vertreter des Rahmenmodells) bei insgesamt sehr breiter Tempoanlage (mit 1:16:06 über fünf Minuten über dem Mittelwert).[104]

Die Detailbetrachtung zeigt deutlich, dass Nuancierungen von Tempo und Dauer auch im Balancemodell eine wichtige Grundfunktion im Hervorbringen von Form einnehmen. Sie sind Grundlage für im Detail vielfältig divergierende Interpretationen, in denen der ›mit großem Pinsel‹ entworfenen Basisstruktur der anderen vier Modelle und deren überdurchschnittlichen Gewichtungen einzelner Phasen eine differenzierte Binnenstruktur gegenübersteht; darin wird das Prinzip einer im Klang hervorgebrachten Struktur ganz besonders sinnfällig. Als gemeinsamer Faktor der zum Balancemodell tendierenden Aufnahmen lässt sich vielleicht eine gewisse Tendenz zum offenen Schluss herausstellen, was eine wesentliche Differenz besonders zu Final- und Rahmenmodell bezeichnet.

5. Offene Enden

Eine Zusammenfassung und Abwägung der in Abschnitt 4 eingehender besprochenen Deutungen soll hier zunächst gar nicht versucht werden. Es scheint müßig, über die bereits ausführlich erörterten Konvergenzen und Divergenzen hinaus eine Art ›Masterplan‹ im Hintergrund der Interpretationsgeschichte der *Winterreise* suchen zu wollen. Vielmehr sollte wohl die mehr als offensichtliche *Vielstimmigkeit* dieser Geschichte akzeptiert und als Qualität an sich gewürdigt werden, auch wenn damit eine Diskussion über Kriterien ›gelungener‹ Interpretation nicht ad acta gelegt werden muss. Die qualitative Diskussion soll hier abschließend noch anhand von zwei Aufnahmen präzisiert und zum Teil von

104 Dass diese Tempodisposition wesentlich durch eine Zeitstruktur der Filme William Kentridges vorgegeben gewesen sein könnte, die Teil zweier intermedialer Aufführungen waren, auf die diese Aufnahme zurückgeht (Festival d'Aix-en-Provence, 8. und 15.7.2014), dürfte eher unwahrscheinlich sein, da keine strenge Synchronisierung zwischen Bild und Musik zugrunde liegt und die Filme am Ende jedes Liedes durch einfaches Ausblenden beendet werden.

anderen Perspektiven aus geführt werden. Hierbei dienen die Aufnahme Dietrich Fischer-Dieskaus mit Mauricio Pollini (1978) und der Mitschnitt der Aufführung durch Stefan Zenkl und Joseph Breinl (PETAL-Workshop Graz, 11.3.2020), der eine Podiumsdiskussion mit den beiden Interpreten folgte, als Fallbeispiele.

Die statistische ›Unauffälligkeit‹ der *Winterreise*-Aufnahmen Fischer-Dieskaus ist bereits mehrfach angedeutet worden, in den besprochenen Modellen waren nur die früheste Aufnahme mit Klaus Billing (1948) als Vertreter des Balancemodells und der Live-Mitschnitt mit Alfred Brendel (Amsterdam 1984) als Vertreter des Finalmodells inkludiert. In der Faktorenanalyse erreicht die für den reduzierten Korpus von 71 Aufnahmen gewählte Aufnahme Fischer-Dieskau+Moore 1971 nur unauffällige Werte, diese Aufnahme prägt also keinen der fünf Faktoren besonders aus. In der Faktorenanalyse, die alle 106 Aufnahmen berücksichtigt, zeigt sich eine gewisse Tendenz der Fischer-Dieskau-Aufnahmen zu Faktor 5 (fünf der elf Aufnahmen liegen hier über 0,3, zusammen u. a. mit Duhan+Foll 1928 und Prey+Moore 1959) und besonders zu einem hohen Negativwert für Faktor 2 (sechs Aufnahmen mit Fischer-Dieskau sind unter den elf geringsten Werten, darunter die drei niedrigsten Werte), was insgesamt eine leichte, aber nicht sehr spezifische Tendenz zum Binnenmodell andeutet. Ein detaillierter Blick auf die Abweichungen der elf Aufnahmen von den Dauernmittelwerten (Diag. 20, Mitte) zeigt dennoch eine beträchtliche Variabilität in der Herangehensweise. Die Spitzen der frühen Deutungen Fischer-Dieskau+Billing 1948 und Fischer-Dieskau+Reutter 1952 in Nr. 3 »Gefror'ne Tränen«, Nr. 6 »Wasserflut«, Nr. 7 »Auf dem Flusse«, Nr. 15 »Die Krähe«, Nr. 17 »Im Dorfe« und Nr. 23 »Die Nebensonnen« lassen sich vermutlich großenteils aus einer Orientierung des jungen Interpreten am Maßstab der Aufnahme von Hotter und Raucheisen 1942 verstehen.

Die Aufnahme mit Mauricio Pollini (Live-Mitschnitt, Salzburger Festspiele 1978, 1:10:33/1:11:04) wurde deshalb gewählt, weil hier die Abweichungen von den Mittelwerten besonders minimal sind: Die durchschnittliche Abweichung vom Mittelwert in den 24 Liedern beträgt 0,9994, die Standardabweichung innerhalb dieser Abweichungen 0,056 (Minimalwert bei Price+Dewey 1997 0,0427, Maximum Bostridge+Adès 2018 0,1857). Dennoch ist diese Aufnahme kein typischer Vertreter des Balancemodells (die Abweichungen von den mittleren Prozentanteilen der vier Phasen sind relativ deutlich: –0,85, –0,67, +1,04 und +0,47). Auffällige Korrelationswerte mit anderen Aufnahmen bestehen kaum, die drei höchsten Werte betreffen andere Aufnahmen Fischer-Dieskaus, mit 0,464 zu Goerne+Johnson 1996 ist die höchste Korrelation mit der Interpretation eines anderen Sängers erreicht. Tatsächlich erinnert die breite Deutung der Lieder Nr. 14 »Der greise Kopf«, Nr. 15 »Die Krähe« und Nr. 17 »Im Dorfe« an die Schwerpunkte der Interpretation von Goerne und Johnson und ist wesentlich für eine leichte Tendenz zum Binnenmodell. Ein markanter Tempokontrast ist vor allem in Nr. 11 »Frühlingstraum« vernehmbar, wo das ›schnelle‹ Tempo neben der sängerischen kurz auch pianistische Virtuosität aufblitzen lässt (Audiobsp. 12b), auf die Pollini sonst, auch in den dafür geeigneten Nummern Nr. 18 und 22, weitgehend verzichtet. Eine sehr leichte Finaltendenz deutet das zurückgenommene Tempo des »Leiermann« (51,1/53,8, Audiobsp. 12c) als Gegenstück zum leicht erhöhten Tempo in Nr. 1 »Gute Nacht« (57,8/54,4, Audiobsp. 12a) an. Insgesamt ist die ›neutrale‹ Tendenz dieser Deutung durchaus auch in der Diktion von Fischer-Dieskaus Gesang zu vernehmen, der zwar immer wieder dramatisch forciert mit starken Akzenten artikuliert, um in verinnerlichten Momenten, etwa im C-Teil des »Frühlingstraums« oder im »Leiermann«, ins fast Unhörbare zurückzugehen, insgesamt aber einer stimmlich sehr kontrollierten Darstellung verpflichtet bleibt.

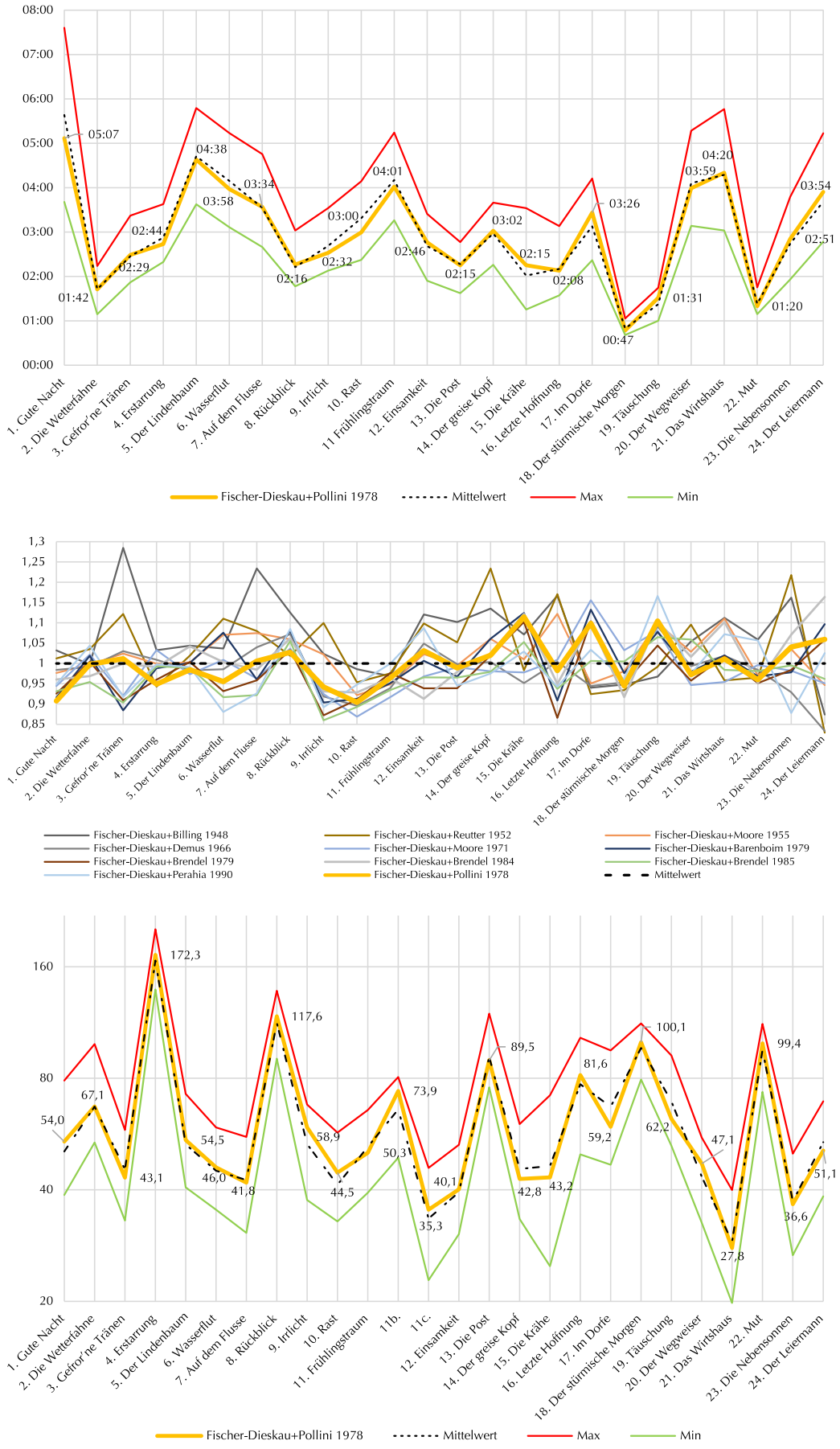


Diagramm 20: Schubert, *Winterreise*, Fischer-Dieskau+Pollini 1978: Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert inkl. zehn weiterer Vergleichsaufnahmen Fischer-Dieskaus (Mitte), Initialtempi (unten)

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio12a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio12b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio12c.mp3

Audiobeispiel 12: Schubert, *Winterreise*, Fischer-Dieskau+Pollini 1978: a. Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn; b. Nr. 11 »Frühlingstraum«, Beginn; c. Nr. 24 »Der Leiermann«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Dietrich Fischer-Dieskau, Maurizio Pollini, Orfeo C 884 131 B, ℗&© 2013 ORFEO International Music GmbH, München, Tracks 1 [0:00–1:24], 11 [0:00–1:49], 24 [0:00–1:46])

Stefan Zenkls und Josephs Breinls Darbietung der *Winterreise* am 11. März 2020 im Rahmen eines Workshops an der Kunstuniversität Graz fand – im Rahmen eines stark reduzierten Workshop-Programms unmittelbar vor Beginn des ersten ›Corona-Lockdowns‹ – unter besonders ungünstigen Umständen statt. Die beiden Interpreten hatten den Zyklus schon vielfach mit anderen Interpret*innen gemeinsam erarbeitet und ihre Darbietung in mehreren Proben vorbereitet, waren aber zuvor noch nicht gemeinsam aufgetreten. Volle ›Gültigkeit‹ beansprucht diese Live-Deutung also sicher nicht, soll aber hier doch angesprochen werden, nicht zuletzt, da direkt im Anschluss ein Podiumsgespräch mit beiden Interpreten stattfand, in dem wesentliche Fragen der praktischen Interpretation zur Sprache kamen.[105]

Die Deutung von Zenkl und Breinl weist die höchsten Korrelationen mit Equiluz+Fussi 1988 (0,621), Hotter+Parsons 1976 (0,591) und Zednik+Vorzellner 2015 (0,582) auf (Diag. 21, Mitte), wobei zwei dieser Aufnahmen das Eröffnungsmodell repräsentieren, dem sich Zenkl und Breinl mit den Prozentanteilen leicht annähern: 25,04/24,46—31,86/32,00—21,01/20,77—22,10/22,76 (I–IV: 2,93/1,70). Zu Fischer-Dieskaus Aufnahmen bestehen keine nennenswerten Korrelationen (die elf Werte schwanken zwischen –0,346 und 0,165). Der Vergleich der Kurven der Abweichungen von den mittleren Dauern (Diag. 21, Mitte) legt nahe, dass die Korrelationen vor allem auf der im Verhältnis fließenderen Deutung der Lieder 5/6, 9–12 und besonders 20 (»Der Wegweiser«) und 21 (»Das Wirtshaus«) beruhen (Aspekte, die in den korrelierenden Interpretationen freilich zum Teil extremer gestaltet werden, bei Hotter und Parsons auf einem durchweg deutlich niedrigerem Temponiveau). Die insgesamt sehr zügig angelegte Interpretation von Zenkl und Breinl (1:06:13/1:11:04, Gruppe e – an der Grenze zu Gruppe f) tendiert also zu einer Verknappung vor allem jener ›schweren‹, gewichtigen Lieder, auf denen viele Interpretationen Plateaus bilden. Ein Verzicht auf vordergründige Virtuosität, etwa in Nr. 4 »Erstarrung« und besonders in Nr. 13 »Die Post« (Audiobsp. 13b) führt dazu, dass der fließende Charakter der ›langsamen‹ Lieder umso deutlicher wird. Im Falle von Nr. 20 »Der Wegweiser« ist das zügige Tempo (48,1/43,4, Audiobsp. 13d) hier, nach Aussage von Joseph Breinl, auch der Bemühung geschuldet, an das Tempo von Nr. 1 »Gute Nacht« (56,0/50,8, Audiobsp. 13a) zu erinnern und so die verklammernde Funktion dieser beiden Lieder herauszuarbeiten.[106] Demgegenüber fällt die breite Anlage des Schlussliedes auf (3:58/3:41, 47,2/53,8, Audiobsp. 13e), gerade im Kontext der sonst eher verknappten Schlussphase.

105 Alle im Folgenden indirekt zitierten Aussagen sind diesem Gespräch entnommen. Ein Videomitschnitt des Gesprächs ist unter https://phaidra.kug.ac.at/o:121741 verfügbar.

106 Das Initialtempo der beiden Lieder ist zwar recht deutlich zu unterscheiden (Nr. 1: 56,0, Nr. 20: 48,1), wobei im Hörerlebnis dennoch der Eindruck einer (annähernden) Tempoidentität entstehen kann. Vgl. hierzu genauer die Beiträge von Kilian Sprau und Bartolo Musil in der vorliegenden Ausgabe.

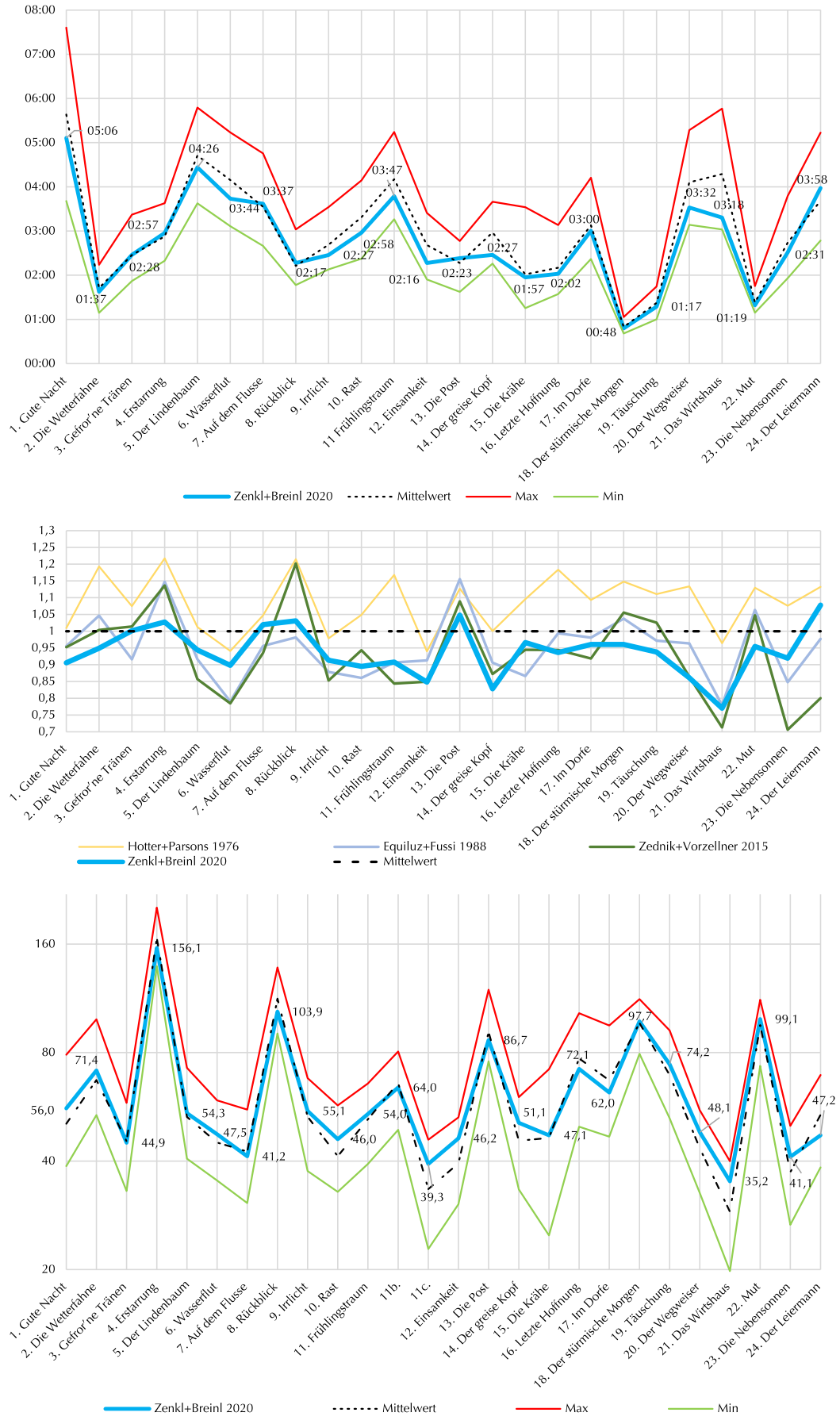


Diagramm 21: Schubert, *Winterreise*, Zenkl+Breinl 2020: Dauern (oben), relative Abweichungen der Dauern vom Mittelwert mit Vergleichsaufnahmen Hotter+Parsons 1976, Equiluz+Fussi 1988 und Zednik+Vorzellner 2015 (Mitte), Initialtempi (unten)

Motivation dieser Tempogebung ist wohl u. a. der benötigte Zeit-Raum für das in dieser Form selten zu hörende Vermischen von Vorschlags- und Hauptnote in der Bordunbegleitung des Klaviers (hier *cis* und *d*) als schwebende Dissonanz im Pedalklang, die vielleicht als Assoziation an die Drehleierfarbe aufgefasst werden kann. Damit werden Beziehungen zu anderen Momenten dieser Deutung hergestellt, in denen Dissonanzen als prekäre ›Zwischenräume‹ zelebriert werden, so etwa die beiden Vorhalte auf »Bahre« in Nr. 14 »Der greise Kopf«, die im Gesang simultan mit ihrer ›Auflösung‹ im Klavier erklingen (T. 26 und 28, Audiobsp. 13c, 1:18–1:28).

a. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio13a.mp3

b. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio13b.mp3

c. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio13c.mp3

d. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio13d.mp3

e. https://storage.gmth.de/zgmth/media/1132/Utz_Winterreise_Audio13e.mp3

Audiobeispiel 13: Schubert, *Winterreise*, Zenkl+Breinl 2020: a. Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn; b. Nr. 13 »Die Post«, Beginn; c. Nr. 14 »Der greise Kopf«; d. Nr. 20 »Der Wegweiser«, Beginn; e. Nr. 24 »Der Leiermann« (Schubert, *Winterreise*, Stefan Zenkl, Joseph Breinl, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 11.3.2020, unveröffentlichter Live-Mitschnitt, Verwendung mit freundlicher Genehmigung)

Die Interpreten betonten im Gespräch die ›vegetativen‹ Voraussetzungen eines Tempos in (Live-)Aufführungen: Es sei abhängig von Faktoren wie Tagesverfassung, Gesundheitszustand, Lebensalter, Raum oder Klima. Beide äußerten Skepsis gegenüber ›extremen‹ Tempodispositionen. Zu beachten seien bei der Tempowahl eine Gewährleistung der Textverständlichkeit und die in Metrum- und Tempobezeichnungen durch die Aufführungspraxis der Schubert-Zeit implizierten Kriterien der Tempogestaltung (so würde das Alla-breve-Metrum in Nr. 3 »Gefror'ne Tränen« etwa ein allzu langsames Tempo ausschließen). Auf der anderen Seite äußerte sich Breinl kritisch zu Tendenzen einer Standardisierung von Interpretationen im Zusammenhang mit einer allzu sehr am Notentext orientierten Herangehensweise und zur Zögerlichkeit vieler Interpret*innen hinsichtlich einer Variation der notierten Strukturen, gerade im Falle von – auch in der *Winterreise* trotz einer Tendenz zur variierten Strophenform häufigen – wiederholten Formelementen.

Diese Verbindung einer Forderung nach mehr ›historisch informierter‹ Praxis, die über das Notierte hinausgeht, mit einer Orientierung an weiteren Kriterien einer ›angemessenen‹ Interpretation kann gewiss als ein *common sense* heutiger Interpretationspraxis gelten, die – besonders auch in einem Kontext universitärer Musikausbildung – solche Kriterien nicht aufgeben möchte. Und doch legt unser umfassender Blick auf die Interpretationsgeschichte noch andere Nuancierungen dieser Diskussion nahe. Was etwa das Kriterium der Textverständlichkeit betrifft, könnte – im Sinne von Barthes' *Genogesang* – gerade das tautologische Herausarbeiten des Textes, der »Pleonasmus der Absichten« auch als Problem gesehen werden. Deutungen wie Bostridges und Adès' Zeitlupen-Tempo der »Krähe« dehnen die Silben in einer Weise, die sie zu isolierten Lauten macht, aus denen von allein kaum mehr ein linguistisches Sinngefüge abgeleitet werden kann. Und doch wäre vielleicht gerade solch eine Deutung besonders nahe am Gehalt dieses Liedes, in dem die Langsamkeit des Kreisens die Bedrohlichkeit zum Bersten steigert. Ähnlich wäre vielleicht in Bezug auf das Alla-Breve-Tempo der »Gefror'nen Tränen« zu argumentieren:

Die gewiss von einem historisch informierten Modell ausgehende Interpretation von Julius Patzak und Jörg Demus (1964, maximales Initialtempo 58,0/45,4) scheint einer heutigen Hörerfahrung vielleicht historisch ebenso weit entfernt wie Hotters und Raucheisens bei nahezu halbem Tempo ›gefrorener‹ Stillstand (1942, minimales Initialtempo 33,0/45,4). Welche der beiden Interpretationen ›angemessener‹ ist oder dem Lied eher gerecht wird, würde man schwer entscheiden können oder wollen, relevant ist ihre Distanz aber im Sinne eines Potentials, ja als Aufforderung an heutige Deutungen, die allzu sicheren und gewohnten Wege zu verlassen und im Sinne von Leech-Wilkinsons Projekt *Challenging Performance* neue Wege der Sinnerschließung gerade auch im Bereich des kanonisierten Repertoires zu wagen:

> Why are performances of classical scores so alike nowadays? Modern performances of Shakespeare are not nearly so similar to one another. Why should classical music-making be more constrained? Some of the earliest recordings prove that performances were much more varied in the past. Why are performers so much more wary, now, of creativity and innovation?[107]

Literatur

Adorno, Theodor W. (1964), »Schubert« [1928], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 17, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 18–26.

Barry, Barbara R. (2000), »›Sehnsucht‹ and Melancholy. Explorations of Time and Structure in Schubert's *Winterreise*«, in: *The Philosopher's Stone. Essays in the Transformation of Musical Structure*, Hillsdale (NY): Pendragon Press, 181–202.

Barthes, Roland (1977), »Introduction to the Structural Analysis of Narratives« [1966], in: *Image, Music, Text*, übers. von Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 79–124.

Barthes, Roland (1990a), »Die Rauheit der Stimme« [1972], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 269–278.

Barthes, Roland (1990b), »Der romantische Gesang« [1977], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 286–292.

Barthes, Roland (1993), »L'art vocal bourgeois« [1957], in: *Œuvres complètes*, Bd. 1: *1942–1965*, Paris: Editions du Seuil, 666–668.

Bostridge, Ian (2015), *Schuberts Winterreise. Lieder von Liebe und Schmerz*, München: Beck.

Bostridge, Ian (2019), [Liner Notes], in: Ian Bostridge / Thomas Adès, *Franz Schubert: Winterreise*, CD Pentatone PTC 5186 764, CD-Booklet, 5–13.

Brendel, Alfred (2015), »›Schuberts Winterreise‹: Fremd bin ich eingezogen. Der Startenor Ian Bostridge hat ein Buch über Franz Schuberts Liederzyklus ›Winterreise‹ geschrieben. Der große Pianist und Essayist Alfred Brendel erklärt, warum diese glänzende Deutung einer unvergleichlichen Seelenmusik so aufregend ist.«, *Die Zeit*, Nr. 48, 26.11.2015.

107 Leech-Wilkinson, »What is ›Challenging Performance‹?«, https://challengingperformance.com. Vgl. Leech-Wilkinson 2020.

Budde, Elmar (2003), *Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer*, München: Beck.

Chapman, Brian (2019), »Musical Annotations«, in: Nathan Lay / Brian Chapman, *Schubert, Winter Journey*, CD Move Records MCD 594, digital booklet. http://www.move.com.au/pdf.cfm?id=594&download=1

Cohn, Richard (2004), »Uncanny Resemblances. Tonal Signification in the Freudian Age«, *Journal of the American Musicological Society* 57/2, 285–323. https://doi.org/10.1525/jams.2004.57.2.285

Cohn, Richard (2012), *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, New York: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199772698.001.0001

Dürr, Walther (1979), »Quellen und Lesarten«, in: Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie 4, Bd. 4b, hg. von Walther Dürr, Kassel: Bärenreiter, 279–316.

Dürr, Walther (1984), *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Dürr, Walther / Arnold Feil (1991), *Reclams Musikführer Franz Schubert*, Stuttgart: Reclam.

Dürr, Walther (2000), »Schuberts ›Winterreise‹. Zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte. Beobachtungen am Manuskript«, in: *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*, hg. von Sabine Döhring, Würzburg: Königshausen & Neumann, 301–315.

Dürr, Walther (2004), »*Winterreise*. Gedanken zur Struktur des Zyklus«, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik,* hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter, 131–155.

Eggebrecht, Hans Heinrich (1985), »Prinzipien des Schubert-Liedes« [1970], in: ders., *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 162–199.

Elste, Martin (2000), *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*, Stuttgart: Metzler.

Feil, Arnold (1996), *Franz Schubert.* Die schöne Müllerin*,* Winterreise [1975], 2. Auflage, Stuttgart: Reclam.

Finch, Hilary (2006), »Schubert *Winterreise*«, in: *Song on Record* [1986], hg. von Alan Blyth, Bd. 1, Cambridge: Cambridge University Press, 43–56.

Fink, G[ottfried] W[ilhelm] (1829), »Recension« [Schubert, *Winterreise* und *Schwanengesang*], *Allgemeine musikalische Zeitung* 31/40 (7.10.1829), 653–662. http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528030-9

Fischer-Dieskau, Dietrich (1971), *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*, Wiesbaden: Brockhaus.

Gabrielsson, Alf (1999), »The Performance of Music«, in: *The Psychology of Music*, hg. von Diana Deutsch, 2. Auflage, San Diego (CA): Academic Press, 501–602.

Giarusso, Richard (2008), »Beyond the Leiermann. Disorder, Reality, and the Power of Imagination in the Final Songs of Schubert's *Winterreise*«, in: *The Unknown Schubert*, hg. von Barbara M. Reul und Lorraine Byrne Bodley, Aldershot: Ashgate, 25–41.

Günther, Martin (2016a), *Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner.

Günther, Martin (2016b), »Wanderer-Fantasien. *Winterreise* und Musikkultur«, in: Julian Prégardien / Michael Gees, *Franz Schubert, Winterreise. Ein Cyclus von Liedern nach Wilhelm Müller*, P.Rhéi, CD-Booklet, 4–17.

Hartung, Ulrich (1992), *Die* Winterreise. *An Argument for Performing the Cycle of Songs by Franz Schubert in the Order of the Poems by Wilhelm Mueller*, Phil. Diss., New York University.

Hatten, Robert S. (1994), *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington (IN): Indiana University Press.

Kinderman, William (1986), »Schubert's Tragic Perspective«, in: *Schubert. Critical and Analytical Studies*, hg. von Walter Frisch, Lincoln: University of Nebraska Press, 65–83.

Kollo, René (2004), »Über diese Einspielung«, in: René Kollo / Oliver Pohl, *Franz Schubert: Winterreise*, CD Oehms Classics OC 904, CD-Booklet, 9–10.

Kramer, Richard (1994), *Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of Song*, Chicago: The University of Chicago Press.

Kramer, Lawrence (2011), »Sexing Song. Brigitte Fassbaender's *Winterreise*«, in: *Word and Music Studies. Essays on Performativity and on Surveying the Field*, hg. von Walter Bernhart, Amsterdam: Brill | Rodopi, 157–171. https://doi.org/10.1163/9789401207454_011

Latham, Edward D. (2009), »Drei Nebensonnen. Forte's Linear-Motivic Analysis, Korngold's *Die tote Stadt*, and Schubert's *Winterreise* as Visions of Closure«, *Gamut* 2/1, 299–346. https://trace.tennessee.edu/gamut/vol2/iss1/10

Leech-Wilkinson, Daniel (2009), *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM. http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html

Leech-Wilkinson, Daniel (2010), »Performance Style in Elena Gerhardt's Schubert Song Recordings«, *Musicae Scientiae* 14/2, 57–84. https://doi.org/10.1177/102986491001400203

Leech-Wilkinson, Daniel (2020), *Challenging Performance. Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*, Version 2.03 (1.2.2021). https://challengingperformance.com/the-book

Loges, Natasha (2018), »Julius Stockhausen's Early Performances of Franz Schubert's *Die schöne Müllerin*«, *19th-Century Music* 41/3, 206–224. https://doi.org/10.1525/ncm.2018.41.3.206

Loges, Natasha (2020), »From Miscellanies to Musical Works. Julius Stockhausen, Clara Schumann, and *Dichterliebe*«, in: *German Song Onstage. Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, hg. von Laura Tunbridge und Natasha Loges, Indianapolis: Indiana University Press, 70–86.

Loges, Natasha (2021), »Detours on a Winter's Journey. Schubert's *Winterreise* D. 911 in Nineteenth-Century Concerts«, *Journal of the American Musicological Society* 74/1, 1–42. https://doi.org/10.1525/jams.2021.74.1.1

Mahnkopf, Claus-Steffen / Robert Hill (2015), »Quo vadis, ›Alte Musik‹? Zur Rolle der Zeitgestaltung in der historisierenden Aufführungspraxis der Zukunft. Ein Gespräch mit Robert Hill«, *Musik & Ästhetik* 19/73, 5–23.

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

Ronyak, Jennifer (2017), »Meeting Barthes at Fischer-Dieskau's Mill. Co-Performance, Linguistic Identity, and a Lied«, *The Journal of Musicology* 34/1, 32–70. https://doi.org/10.1525/JM.2017.34.01.32

Sprau, Killian (2017), »Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lechner und Stephan Zirwes, Schliengen: Edition Argus, 302–311.

Suurpää, Lauri (2014), *Death in* Winterreise. *Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*, Bloomington (IN): Indiana University Press.

Tillmann, Barbara / Emmanuel Bigand (2004), »The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62/2, 211–222. https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2004.00153.x

Tunbridge, Laura (2018), *Singing in the Age of Anxiety. Lieder Performance in New York and London between the World Wars*, Chicago: The University of Chicago Press.

Utz, Christian (2020), »Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne«, *Die Musikforschung* 73/4 (2020), 324–354.

Utz, Christian / Thomas Glaser (2020), »Gestaltete Form. Interaktion von Mikro- und Makroform in 46 Interpretationen (1925–2018) von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19«, in: *Zur performativen Expressivität des KClaviers. Aufführung und Interpretation – Symposium München, 27.–28. April 2018*, hg. von Claus Bockmaier und Dorothea Hofmann, München: Allitera, 155–220. https://kugscholar.kug.ac.at/detail/o:116645

Vorzellner, Markus (2015), »Heinz Zednik und die Winterreise«, in: Heinz Zednik / Markus Vorzellner, *Franz Schubert: Winterreise*, CD Bock Productions BP 004-1, CD-Booklet, [2–3].

Waidelich, Till Gerrit (2016), »Vogl, Johann Michael« [2007], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11832

Wittkop, Christiane (1994), *Polyphonie und Kohärenz. Wilhelm Müllers Gedichtzyklus »Die Winterreise«*, Stuttgart: M & P.

Youens, Susan (1991), *Retracing a Winter's Journey. Schubert's* Winterreise, Ithaca: Cornell University Press.

Zenck, Martin (1987), »Die romantische Erfahrung der Fremde in Schuberts ›Winterreise‹«, *Archiv für Musikwissenschaft* 44/2, 141–160.

Žižek, Slavoj (2002), »Lenin als Schubertianer«, in: *Die Revolution steht bevor*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 50–59.

© 2021 Christian Utz (christian.utz@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Utz, Christian (2021), »Exzentrisch geformte Klang-Landschaften. Dimensionen des Zyklischen im Lichte von 106 Tonaufnahmen von Schuberts *Winterreise* aus dem Zeitraum 1928–2020« ["Eccentrically Shaped Sound Landscapes: Cyclical Dimensions in the Light of 106 Sound Recordings of Schubert's Winterreise from the Period 1928–2020"], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 341–431. https://doi.org/10.31751/1132

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: 12/03/2021

angenommen / accepted: 16/06/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 07/11/2021

Gemessenes Wandern

Zur performativen Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen in Schuberts *Winterreise*

Kilian Sprau

Der Beitrag analysiert Aspekte der Tempogestaltung in Einspielungen von Franz Schuberts Liederzyklus *Winterreise*. Im Zentrum der Untersuchung steht die Vorstellung, dass Interpret*innen durch die Wahl ähnlicher Tempi gegebenenfalls entlegene Stellen eines zyklischen Verlaufs miteinander verknüpfen und auf diese Weise zur zyklischen Wirkung der Gesamtform beitragen können. Dieses hypothetische Musizierverhalten wird als Strategie performativer Formgebung verstanden. Die Untersuchung geht davon aus, dass diese Strategie im Fall von Tempo-Taktart-Korrespondenzen besonders naheliegt, also dann, wenn zwei Lieder eines Zyklus durch dieselbe Tempovorzeichnung und dieselbe Taktart gekennzeichnet sind. Insgesamt werden Interpretationsanalysen zu acht solchen Liedpaaren aus der *Winterreise* vorgelegt, und zwar auf der Basis von Tempomessungen von 64 Gesamteinspielungen des Zyklus. Die Analyseergebnisse legen nahe, dass die performative Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen für die diskographisch dokumentierte Interpretationsgeschichte des Werks eine gewisse Rolle spielt: In 20,3 % der untersuchten Aufnahmen lässt sich die genannte Strategie für mehr als die Hälfte der acht Liedpaare belegen. Die Analysen liefern Hinweise darauf, dass einige Interpret*innen stärker für diese Strategie disponiert sind als andere.

This article analyzes aspects of tempo design in recordings of Franz Schubert's lieder cycle *Winterreise*. This study is based on the idea that performers can link remote parts of a cyclical structure through their choice of similar tempi and, by doing so, can make a contribution to the cyclical impact of the form as a whole. This hypothetical decision by performers is interpreted as a strategy of shaping the form of the work in performance. The study starts with the assumption that this strategy is particularly obvious in cases of lieder sharing the same tempo indication and time signature within a cycle. The article presents performance analyses of eight such lieder pairs from *Winterreise*, based on tempo measurements of sixty-four complete recordings of this cycle. The analytical results suggest that the realization of tempo-time signature correspondence in performance is of some importance for the work's performance history (as far as it is documented on recordings): in 20.3% of the examined recordings, the strategy can be verified for more than half of the eight lieder pairs. The analyses indicate that some performers are more inclined to this strategy than others.

Schlagworte/Keywords: Franz Schubert; Interpretationsanalyse; Interpretationsgeschichte; performance analysis; performance history; performance style; Performancestil; Tempo; Tempo-Taktart-Korrespondenz; tempo-time signature correspondence; Winterreise

Wo die zyklische Gesamtform von Liedopera diskutiert wird, stehen Temporelationen selten im Vordergrund.[1] Die zentralen Kriterien, an denen die Zyklizität einer Liedfolge in der Literatur festgemacht wird, sind

1. Zusammenhang der Liedtexte
2. Tonartenplan
3. Zusammenhang der einzelnen Liedkompositionen auf motivisch-thematischer Ebene
4. Struktur der Liedfolge hinsichtlich der Abfolge von Stimmungen
5. paratextuelle Elemente (z. B. Werktitel)
6. biographische Daten (etwa Umstände der Werkentstehung).[2]

Das formbildende Potenzial von Temporelationen innerhalb eines Liederzyklus wird in diesem Kriterienkatalog zwar nicht ausgeblendet, sofern man davon ausgeht, dass es in der Kategorie der Abfolge von ›Stimmungen‹ aufgehoben ist[3] oder (in Gestalt verbaler Tempovorschriften) aus dem Paratext der Partitur hervorgeht. Allerdings wurde es von der analytischen Tradition nicht zu einer standardisierten Kategorie der Analyse von Liederzyklen erhoben, und dies ist nicht selbstverständlich, bedenkt man, wie sehr etwa die Formgeschichte der mehrsätzigen Sonate oder Sinfonie (des Inbegriffs der zyklischen Instrumentalform)[4] durch die Abfolge bestimmter Temporelationen nach dem idealtypischen Muster schnell-langsam-schnell geprägt wurde. Freilich hat sich auch kompositionsgeschichtlich keine standardisierte Tempofolge für Liederzyklen durchsetzen können. Immerhin ist auffällig, dass Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 98 (1816), im 19. Jahrhundert offiziell das »Muster cyklischer Liedercomposition«[5], mit seinem virtuosen Stretta-Finale keineswegs stilbildend gewirkt hat: Nicht einer der großformatigen Liederzyklen von Franz Schubert, Robert Schumann oder Johannes Brahms endet so extravertiert opernhaft wie der Beethoven'sche; die abschließende Rundung der Gesamtform verdankt sich vielmehr regelmäßig (unter anderem) einer Zurücknahme des Ausdrucks, etwa ins Innerlich-Meditative.[6] Wo das Schlusslied eines Liederzyklus geschwin-

1 Wesentliche Impulse verdankt mein Interesse für den Gegenstand des vorliegenden Beitrags meinen Begegnungen mit dem Sänger und Komponisten Ferdinand Šilhanek. Seine auf theoretisch-systematischen Erwägungen wie künstlerisch-praktischer Erfahrung fußenden Überlegungen zu Franz Schuberts Liederzyklen und den Temporelationen der darin enthaltenen Lieder hat Šilhanek 2009 in einem unveröffentlichten Manuskript formuliert. Šilhaneks aufführungspraktisch intendierte Argumentation geht u. a. von folgender Prämisse aus: »[D]ie einzelnen Lieder stehen im Zusammenhang sowohl mit ihren unmittelbaren Nachbarn als auch mit der Dramaturgie des Ganzen. Lieder mit gleicher Tempovorschrift haben (geringfügige Schwankungen seien sanktioniert) im gleichen Tempo vorgetragen zu werden« (Šilhanek 2009, 1).

2 Vgl. Sprau 2016, 61–65. Die Kriterienliste resultiert aus der Auswertung von Peake 1971 (bes. 1–49), Turchin 1981 (bes. 389–397), Dürr 1984 (bes. 245–311), Höltge 1992 (bes. 19–32), Bingham 1993 (bes. 213–250), Youens 2001, Finscher 1998 und Daverio/Ferris 2010. Zur Problematik des Projekts, formale Voraussetzungen für die Zyklizität von Liederfolgen abstrakt zu bestimmen, vgl. Sprau 2016, 25–27.

3 Der Abfolge von Stimmungen als einem Kostituens der Zyklizität von Liedfolgen (und auch dem Problem der ›Vagheit‹ des Stimmungsbegriffs) widmet sich ausführlich Thym 1974 (bes. 49 und 82).

4 Vgl. Dommer 1865. Die Anwendung des Begriffs »Cyklus« auf die mehrsätzige Sonate findet sich bereits 1841 bei Ferdinand Hand (1841, 415).

5 Dommer 1862, 233 f.

6 Vgl. jeweils die Schlusslieder von Franz Schubert, *Die schöne Müllerin* D 795 (1823) und *Winterreise* D 911 (1827), Robert Schumann, *Liederkreis* op. 24, *Myrthen* op. 25, *Liederreihe* op. 35, *Frauenliebe und Leben* op. 42 und *Dichterliebe* op. 48 (alle 1840).

des Tempo aufweist, wird dieses meist in den letzten Takten abgebremst, oder es wird zumindest die Dynamik ins verklingende Piano reduziert.[7]

Dass sich die Idee eines wohlstrukturierten ›Tempoplans‹ in Liederzyklen, verglichen etwa mit dem Konzept des Tonartenplans, bislang in der Liederzyklusanalyse nicht etabliert hat, könnte damit zusammenhängen, dass es sich bei verbalen Tempoangaben um verhältnismäßig unkonkrete Daten handelt (während die Tonartenfolge in Liederzyklen des 19. Jahrhundert meist relativ eindeutig zu bestimmen ist[8]). Auch lädt die Tonartenfolge ihrerseits zur Suche nach der ›Grundtonart‹ eines Zyklus ein;[9] damit wird die Bestimmung eines Tonartenplans zur idealen Strategie für das analytische Unterfangen, einem Liederzyklus »Einheit in der Mannigfaltigkeit«[10], also das Adelsprädikat ›organischer‹ Geschlossenheit, zu attestieren. Analoges mithilfe der einzelnen Tempovorschriften einer Liederfolge zu leisten, ist eine reizvolle, aber schwer zu realisierende Aufgabe (Perspektiven hierfür eröffnet die Suche nach »proportionale[n] Temporelationen«[11]). Zwar ist die Praxis des 19. Jahrhunderts unbestritten, verbale Tempovorgaben als differenzierte, teils komplexe Gestaltungsmittel einzusetzen, etwa in der Verfeinerung der bereits im 18. Jahrhundert vorangeschrittenen Ausdifferenzierung von Grundtypen der Temponahme.[12] Mit exemplarischer Akribie etwa geht Franz Schubert in der *Winterreise* (1827) vor: Insgesamt finden sich in diesem Werk elf verschiedene Formeln zur Benennung des Zeitmaßes, die meist nicht nur einmal, sondern in mehreren (zwei bis fünf) Liedern auftreten. Fast immer finden sie sich zu Beginn des jeweiligen Lieds und werden dann konsequent beibehalten; eine Ausnahme bildet nur Nr. 11 »Frühlingstraum«, das drei verschiedene Tempoangaben im Wechsel aufweist:

– »Sehr langsam« (Nr. 21)
– »Langsam« (Nr. 6; Nr. 7; Nr. 9; Nr. 11; Nr. 12)
– »Etwas langsam« (Nr. 14; Nr. 15; Nr. 17; Nr. 24)
– »Mäßig« (Nr. 1; Nr. 5; Nr. 10; Nr. 20)
– »Nicht zu langsam« (Nr. 3; Nr. 23)
– »Nicht zu geschwind« (Nr. 8; Nr. 16)
– »Etwas bewegt« (Nr. 11)
– »Etwas geschwind« (Nr. 13; Nr. 19)
– »Ziemlich geschwind« (Nr. 2; Nr. 18; Nr. 22)
– »Ziemlich schnell« (Nr. 4)
– »Schnell« (Nr. 11).[13]

7 Für den ersten Fall vgl. Johannes Brahms, *Romanzen aus L. Tieck's Magelone* op. 33 (1861–69), für den zweiten Fall vgl. Robert Schumann, *Liederkreis* op. 39 (1840).

8 Vgl. allerdings zum notorischen Diskussionsfall »Im wunderschönen Monat Mai« (Schumann, *Dichterliebe* op. 48/1) Rosen 2000, 63 und 70.

9 Mit Bezug auf Schumanns *Dichterliebe* op. 48 vgl. etwa Komar 1971, 65 f., 77 und 80 und Layton 1991, 352.

10 Thaler 1984, 9.

11 Synofzik 2020, 239; vgl. auch die dort gegebenen Literaturhinweise.

12 Vgl. Bengen/Frobenius/Behne 1998, 451–453.

13 Die Angaben folgen der Partitur der Erstausgabe (vgl. Dürr 1998). In zwei Fällen erhalten die Tempovorschriften expressive Zusätze, die nicht zwangsläufig auf das Zeitmaß bezogen sind (Nr. 18: »Ziemlich geschwind, doch kräftig«; Nr. 22: »Ziemlich geschwind, kräftig«). Die Tempoangaben des Autographs weichen zum Teil ab (vgl. Dürr 1998, 90–103).

Durch diverse Spezifizierungen von Grundbegriffen wie ›langsam‹ oder ›geschwind‹ wird die Bandbreite der Tempi aufgefächert; allein die drei verschiedenen Nuancierungen des Begriffs ›langsam‹ (»Sehr«, »Etwas«, »Nicht zu«) machen einen hohen Differenzierungsgrad deutlich. Die distinkte Abgrenzung einzelner Zeitmaße und ihre Relationierung freilich werden angesichts dieser Untergliederung zu einer komplexen Aufgabe. Ein Problem des Projekts, Tempovorschriften für ein Konzept von Zyklizität von Liederfolgen fruchtbar zu machen, besteht also in der Schwierigkeit, Tempobegriffe klar voneinander abzugrenzen.

Nicht weniger anspruchsvoll als bei Schubert gestaltet sich der Versuch, Temporelationen zwischen einzelnen Liedern anhand der verbalen Vortragsbezeichnungen herzustellen, in Liederzyklen Schumanns, insbesondere, da hier, etwa in *Dichterliebe* op. 48 (1840), veritable Tempoangaben gelegentlich durch reine Ausdrucksbezeichnungen ersetzt sind (Nr. 5 und Nr. 8: »Leise«) oder ganz fehlen (Nr. 8, 11 und 14). Schumanns *Liederkreis* op. 39 (1840) verwirrt zusätzlich dadurch, dass die im deutschen Lied übliche[14] Verwendung deutschsprachiger Tempovorschriften nicht durchgehalten wird: Wie ist das Verhältnis des italienischen »Adagio« (Nr. 7) zum deutschen »Langsam« (Nr. 2) zu bestimmen? In großem Stil setzt sich diese Fragestellung in Brahms' *Romanzen aus L. Tieck's Magelone* op. 33 (1861–69) fort, die italienische und deutsche Tempoangaben konsequent mischen.

Eine Ausnahme von der unscharfen Relation verbaler Tempoangaben liegt vor, wenn Liederfolgen metronomisiert werden, eine Maßnahme, von der Schumann in mehreren Fällen Gebrauch macht.[15] Unabhängig von der Frage, welche Zuverlässigkeit man den von Schumann verwendeten Metronomen hinsichtlich ihrer absoluten und relativen Angaben zutraut,[16] steht doch außer Frage, dass die Nennung von konkreten Zahlen zumindest nominell eine exakte Relationierung der einzelnen Lieder einer zyklischen Folge erlaubt. So können etwa die Metronomangaben in Schumanns *Sechs Gedichten von N. Lenau und Requiem* op. 90 als Hinweise auf eine zyklische Gesamtdisposition des Opus verstanden werden.[17] (Ähnliche Beobachtungen ermöglicht metronomisierte Instrumentalmusik Schumanns.)[18] Freilich sind Tempoangaben selbst dann, wenn sie numerisch präzisiert werden, noch immer verhältnismäßig abstrakte Informationen, da sie sich erst mit Metrum und rhythmischer Gestaltung eines Lieds zu einem konkreten »Tempoeindruck«[19] verbinden. So mag die geringe Prominenz von Tempofragen bei der Analyse liedzyklischer Konstellationen letztlich auch damit zu erklären sein, dass zwei mit gleicher Tempobezeichnung versehene Kompositionen bei der Aufführung nicht zwangsläufig den gleichen ›Tempoeindruck‹ vermitteln: Identische Metronomisierung führt nicht zwangsläufig zu einer Ähnlichkeit des »Musikerlebens«.[20]

Die geringe Konkretheit schriftlicher Tempoangaben legt die Verantwortung für Temporelationen wesentlich in die Hände der Interpret*innen. Auf diese Weise werden die Musizierenden zu Mitverantwortlichen der zyklischen Form: Gerade *weil* Tempobegriffe so dehnbar sind, bieten sich den Ausführenden vielfältige Möglichkeiten, die Zeitmaße

14 Vgl. Bengen/Frobenius/Behne 1998, 450.

15 Durchgängig metronomisiert Schumann seine Liedopera 90, 107, 117 und 125.

16 Vgl. hierzu in jüngerer Zeit Wendt 2012.

17 Vgl. Sprau 2016, 192–198.

18 Vgl. Utz 2020, 348–350.

19 Bengen/Frobenius/Behne 1998, 462. Vgl. Synofzik 2020, 241. Wechselwirkungen zwischen Metrum und Rhythmus untersucht mit konkretem Bezug auf das Kunstliedrepertoire Malin 2010; vgl. bes. ebd., 35–68.

20 Bengen/Frobenius/Behne 1998, 462.

diverser Lieder aufeinander zu beziehen (etwa durch Identität oder durch proportionale Relationen), auf diese Weise verschiedene (gegebenenfalls entlegene) Stellen des Werks zueinander ins Verhältnis zu setzen und damit zur Werkeinheit, zur zyklischen Form einer Liederfolge beizutragen.[21] Die damit angesprochene Strategie der Performancegestaltung wäre ein Musterfall dessen, was das Projekt PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*, Graz, 2017–20) als zentralen Gegenstand untersucht: Makroform als performatives Ereignis, Zyklizität – oder ihre Infragestellung – als Resultat performativer Entscheidungen von Musizierenden. Besonders suggestiv ist der Fall, wenn innerhalb eines zyklischen Liedopus mehrfach *dieselbe* Tempovorschrift auftritt: Obgleich dies nicht zwangsläufig historischer Aufführungspraxis entspräche (siehe untenstehenden Exkurs), wäre denkbar, dass Interpret*innen in solchen Fällen ein (annähernd) identisches Zeitmaß wählen. Der Frage, inwieweit dies tatsächlich geschieht, widmet sich der vorliegende Beitrag am Beispiel von Tempo-Taktart-Korrespondenzen in der *Winterreise*: Damit ist der Fall gemeint, dass zwei Liedern innerhalb eines Opus dieselbe Taktart und dieselbe verbale Tempoanweisung voranstehen. Solche Tempo-Taktart-Korrespondenzen sind allerdings in den prominenteren Liederzyklen Schuberts, Schumanns und Brahms' nicht häufig anzutreffen, wie die folgende Auflistung zeigt,[22] – möglicherweise ein Hinweis darauf, dass die Komponisten solche Konstellationen (zur Wahrung der ›Mannigfaltigkeit‹ innerhalb der zyklischen ›Einheit‹ eines Werks?) eher gemieden haben:

- Schubert, *Die schöne Müllerin* D 795: zwei Liedpaare
  - Nr. 2 und Nr. 13: »Mäßig«, 2/4-Takt
  - Nr. 4 und Nr. 16: »Etwas langsam«, 2/4-Takt
- Schubert, *Winterreise* D 911: zwei Liedpaare, zwei Dreiergruppen
  - Nr. 13 und Nr. 19: »Etwas geschwind«, 6/8-Takt
  - Nr. 14 und Nr. 24: »Etwas langsam«, 3/4-Takt
  - Nr. 1, Nr. 10 und Nr. 20: »Mäßig«, 2/4-Takt
  - Nr. 7, Nr. 11 und Nr. 12: »Langsam«, 2/4-Takt[23]
- Schumann, *Myrthen* op. 25:[24] zwei Liedpaare
  - Nr. 2 und Nr. 22: »Frisch«, 4/4-Takt
  - Nr. 5 und Nr. 18: »Munter«, 2/4-Takt[25]
- Schumann, *Liederkreis* op. 39: keine Tempo-Taktart-Korrespondenzen
- Schumann, *Frauenliebe und Leben* op. 42: keine Tempo-Taktart-Korrespondenzen

21 Zu diesem Konzept vgl. grundlegend Epstein 1979 und 1995. Zur empirischen Untersuchung der Frage, ob Musiker*innen tatsächlich zur Wahl proportional relationierter Zeitmaße neigen, ermuntert Bruno Repp nachdrücklich in seiner Rezension von Epstein 1995 (vgl. Repp 1996, 596). Vgl. auch Bengen/Frobenius/Behne 1998, 463 f.

22 Die folgende Werkauswahl orientiert sich hinsichtlich der ›Prominenz‹ der Werke daran, ob sie in den von Max Friedlaender edierten Sammelausgaben der Edition Peters in integraler Werkgestalt (also nicht auf mehrere Bände verteilt) abgedruckt wurden. Bei Werken, für die dies gilt, kann man angesichts der hohen Verbreitung jener Ausgaben seit der Wende zum 20. Jahrhundert plausibel davon ausgehen, dass sie schon früh und weithin als zyklische Konzeptionen wahrgenommen und rezipiert wurden.

23 Nr. 11: wechselnde Tempo- und Taktvorzeichnungen; »Langsam« und 2/4-Takt gelten von Takt 27–43 sowie 71–88.

24 Für eine Auffassung des Werks als Zyklus vgl. Dürr 1984, 283–285, Althaus 1998 und Grotjahn 2008 und 2013.

25 Nr. 18: »Munter, zart«.

- Schumann, *Dichterliebe* op. 48: ein Liedpaar
  - Nr. 1 und Nr. 10: »Langsam«, 2/4-Takt[26]
- Brahms, *Magelone-Romanzen* op. 33: zwei Liedpaare, eine Dreiergruppe
  - Nr. 1 und Nr. 10: »Allegro«, 3/4-Takt
  - Nr. 7 und Nr. 14: »Lebhaft«, 3/4-Takt[27]
  - Nr. 3, Nr. 4 und Nr. 8: »Andante«, 4/4-Takt[28]

Wie ersichtlich, enthält Schuberts *Winterreise* unter den genannten Werken die meisten Tempo-Taktart-Korrespondenzen: Insgesamt vier solche Konstellationen liegen in diesem Zyklus vor, insgesamt zehn Lieder bzw. acht Liedpaare sind an ihnen beteiligt. Unter allen genannten Werken bietet also die *Winterreise* der Untersuchung von performativen Gestaltungen solcher Korrespondenzen das meiste Material, ein günstiger Umstand insofern, als von diesem Zyklus zahlreiche Gesamteinspielungen zugänglich sind (im Rahmen des Projekts PETAL war zum Zeitpunkt dieser Studie [März 2020] ein Zugriff auf 64 Einspielungen möglich).

***

Exkurs zur historischen Aufführungspraxis. Die Systematik verbaler Tempovorschriften, wie etwa Schubert sie bei Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgängern in seinem kulturellen Umfeld kennenlernte, war ein kompliziertes System, das Tempokategorien erst im Zusammenspiel mit der kompositorischen Gestaltung eines Stücks konkrete Aussagekraft zuwies.[29] Unterschiede hinsichtlich der konkreten kompositorischen Gestaltung, zumal auf der rhythmisch-metrischen Ebene, implizieren also aus ›historisch informierter‹ Perspektive, dass zwei mit derselben Tempobezeichnung versehene Lieder nicht unbedingt im metronomisch identischen Zeitmaß zu musizieren sind. Dies lässt sich an den eigenhändigen Metronomisierungen ablesen, die Schubert einigen seiner Lieder vorangestellt hat.[30] Die folgende Auflistung ist in aufsteigender Folge nach Tempoangaben geordnet.[31]

- »Sehr langsam« und Varianten:
  - op. 3/4: »Sehr langsam, leise«, 2/4, ♪ = 63
  - op. 6/1: »Sehr langsam, schwärmerisch«, 2/2, 𝅗𝅥 = 50
  - op. 5/4: »Sehr langsam, wehmütig«, 4/4, 𝅗𝅥 = 54
  - op. 4/1: »Sehr langsam«, 2/2, 𝅗𝅥 = 63
  - op. 3/2: »Sehr langsam, ängstlich«, 2/2, 𝅗𝅥 = 72
- »Langsam« und Varianten:
  - op. 5/2: »Langsam, feierlich mit Anmut«, 12/8, 𝅗𝅥. = 50
  - op. 4/3: »Langsam, mit Ausdruck«, 4/4, 𝅗𝅥 = 50
  - op. 6/3: »Langsam«, 3/4, 𝅗𝅥 = 50
  - op. 6/2 (T. 1–24): »Langsam«, 4/4, 𝅗𝅥 = 54
- »Langsam« mit einschränkenden Zusätzen:
  - op. 4/2: »Ziemlich langsam«, 2/2, 𝅗𝅥 = 63
  - op. 5/5: »Etwas langsam«, 2/4, 𝅗𝅥 = 66

26 Nr. 1: »Langsam, zart«.

27 Nr. 7: wechselnde Tempobezeichnungen; »Lebhaft« gilt von Takt 1–74.

28 Nr. 3: wechselnde Tempo- und Taktvorzeichnungen; »Andante« und 4/4-Takt gelten von Takt 1–44. Nr. 4: wechselnde Tempobezeichnungen; »Andante« gilt von Takt 1–37 sowie 72–86. Nr. 8: wechselnde Tempo- und Taktvorzeichnungen; »Andante« und 4/4-Takt gelten von Takt 1–19 sowie 72–84.

29 Vgl. Brown 1998, 3 f.

30 Vgl. ebd., 2 f.

31 Alle Tempoangaben in diesem Beitrag erfolgen in Schlägen pro Minute (bpm: *beats per minute*; M. M.).

- »Mäßig«:
  - op. 3/1: »Mäßig«, 6/8, ♪ = 120
  - op. 5/3: »Mäßig«, 2/4, ♩ = 60
  - op. 7/1: »Mäßig«, 4/4, ♩ = 92
  - op. 6/2 (T. 38–84): »Mäßig«, 4/4, ♩ = 104
  - op. 7/3: »Mäßig«, 2/2, 𝅗𝅥 = 54
- »Geschwind« mit einschränkenden Zusätzen:
  - op. 2: »Nicht zu geschwind«, 6/8, ♩. = 72
  - op. 71: »Etwas geschwind«, 9/8, ♩. = 76
  - op. 7/2: »Etwas geschwind«, 6/8, ♩. = 112
- »Schnell«:
  - op. 1: »Schnell«, 4/4, ♩ = 152
  - op. 5/1: »Schnell, mit Leidenschaft«, 2/4, ♩ = 152
- Ohne Tempobezeichnung:
  - op. 3/3: »Lieblich«, 2/4, ♩ = 69

Die Kontextabhängigkeit verbaler Tempovorschriften wird etwa an der Gegenüberstellung von *Der Fischer* D 225 (2/4-Takt) mit dem zweiten Teil von *Antigone und Oedip* D 542 (T. 38–84; 4/4-Takt) deutlich: Beide sind mit »Mäßig« überschrieben; die Metronomisierung pro Viertel lautet allerdings im ersten Fall 60, im zweiten 104. Diese eklatante Differenz lässt sich damit erklären, dass das langsamer metronomisierte Lied, *Der Fischer*, durch eine fließende Sechzehntelbewegung im Klavierpart gekennzeichnet ist, während in *Antigone und Oedip* ein achteltriolisches Bewegungsmuster vorherrscht: Derselbe ›Tempoeindruck‹ erfordert bei kleinteiligerer Figuration ein langsameres absolutes Tempo.

Fragestellung und Überblick zur folgenden Untersuchung

Die Frage, die im vorliegenden Beitrag untersucht werden soll, lautet: Neigen Interpret*innen des Zyklus *Winterreise* bei Liedern, die miteinander durch Tempo-Taktart-Korrespondenz verbunden sind, zu annähernd identischer Wahl des Zeitmaßes, auf diese Weise die Tempo-Taktart-Korrespondenz performativ umsetzend? Die folgenden Analysen gehen dieser Frage zunächst anhand dreier Spezialfälle nach, in denen die performative Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen besonders naheliegt: Es handelt sich um Liedpaare, die über diese Korrespondenz hinaus Ähnlichkeiten auf der musikalisch-strukturellen und textinhaltlichen Ebene aufweisen oder aber im zyklischen Verlauf direkt aufeinander folgen. Diese ersten Analysen führen zur Formulierung einer Hypothese, zu deren Überprüfung Interpretationsanalysen der übrigen fünf Liedpaare vorgenommen werden. Die Auswertung sämtlicher Analysen interpretiert dann die gewonnenen Daten aus werk- und praxisorientierter sowie interpretationsgeschichtlicher Perspektive. Die gesamte Untersuchung versteht sich als Beitrag zur Untersuchung performativer Verhaltensweisen von Musiker*innen, konkret: zur Untersuchung von Maßnahmen performativer Formbildung.

Die den folgenden Interpretationsanalysen zugrundeliegenden Tempomessungen wurden dem Autor vom Projekt PETAL zur Verfügung gestellt. Die Messdaten geben das jeweilige Initialtempo eines Lieds (oder, im Fall von Nr. 11 »Frühlingstraum«, eines Liedausschnitts) wieder, und zwar als mittleren Tempowert für einen Abschnitt zu Beginn des Lieds (bzw. Liedausschnitts).[32] Dieser Tempowert wird in Schlägen pro Minute angege-

32 Vgl. Utz 2021, Tabelle 10E. Die entsprechende Tabelle im März 2020 basierte auf einem Korpus von 64 Aufnahmen, das zwischenzeitlich auf 106 Aufnahmen erweitert wurde. Das mittlere Initialtempo wird aus der durchschnittlichen Dauer einer Zählzeit abgeleitet, die ihrerseits als Quotient aus der Dauer einer bestimmten Anzahl von Takten und der Zahl der darin enthaltenen Zählzeiten ermittelt wird. Vgl. ebd., Anm. 84. Auf dem GitHub-Repositorium des Projekts PETAL befindet sich ein Datensatz mit allen Tempowerten der 64 Aufnahmen, die diesem Artikel zugrunde liegen (https://github.com/petal2020/petal_schubert_winterreise).

ben; Zähleinheit ist grundsätzlich der im Nenner der Taktvorzeichnung angegebene Notenwert, mit Ausnahme von 6/8- und 12/8-Takten, bei denen die punktierte Viertelnote die Referenz bildet.[33]

Die Differenz zwischen zwei musizierten Tempi (im Folgenden: ›Tempoabweichung‹) wird in diesem Beitrag als Quotient aus dem schnelleren (Zähler) und dem langsameren (Nenner) Tempo bestimmt. Tempoabweichungen werden in drei Gruppen eingeteilt:

– ›geringe‹ Abweichungen (bis zu 15 %), im Folgenden auch ›(annähernde) Tempoidentität‹ genannt
– ›stärkere‹ Abweichungen‹ (zwischen 16 und 50 %)
– ›erhebliche‹ Abweichungen‹ (über 50 %).

Es handelt sich dabei nicht um empirisch-hörpsychologische, sondern um heuristische Kategorien, die der Systematisierung der Analyseergebnisse dienen. Gleichwohl sind die Grenzen zwischen den drei Bereichen nicht zufällig gewählt:

– Die Metronomisierungen, die Schubert selbst an Liedern derselben Tempokategorie und Taktart vorgenommen hat, weichen wiederholt voneinander ab. Der Betrag von 15 % orientiert sich am einzigen dieser Fälle, in dem verbale Tempovorschrift und Taktart beider Lieder exakt übereinstimmen.[34] Eine Abweichung von +15 % entspricht außerdem der Differenz von drei bis vier Stufen auf einer heutigen Metronomskala.[35]
– Der Abweichungsbetrag von 50 % entspricht von Schubert selbst metronomisierten Differenzen zwischen »Sehr langsam« und »Mäßig« bzw. »Mäßig« und »Schnell«.[36] Er entspricht außerdem der Differenz von neun bis zehn Stufen auf einer heutigen Metronomskala.

›Geringe Abweichungen‹ (bis zu 15 %) sind in den folgenden Tabellen und Grafiken grün eingefärbt, ›stärkere Abweichungen‹ (zwischen 16 und 50 %) gelb, ›erhebliche Abweichungen‹ (über 50 %) rot.

Analysen 1–3: Spezialfälle von Tempo-Taktart-Korrespondenzen in der *Winterreise*

Von den in Tabelle 1 genannten Korrespondenzen aus der *Winterreise* bieten sich, wie erwähnt, zwei Liedpaare deshalb in besonderer Weise zur Wahl eines (annähernd) identischen Zeitmaßes an, weil sie nicht nur in Tempo und Taktart übereinstimmen, sondern auch hinsichtlich der musikalisch-motivischen Gestaltung sowie im Textinhalt starke Ähnlichkeiten aufweisen: Nr. 1/20 und Nr. 13/19. Die beiden ersten der folgenden Analysen untersuchen, inwieweit Interpret*innen in Gesamteinspielungen des Zyklus von der

33 Die Datengewinnung erfolgte mit Hilfe des Programms *Sonic Visualiser* (vgl. ebd., Anm. 83). Die Quellenangaben zu den ausgewerteten Aufnahmen finden sich in ebd., Tabelle 4E.

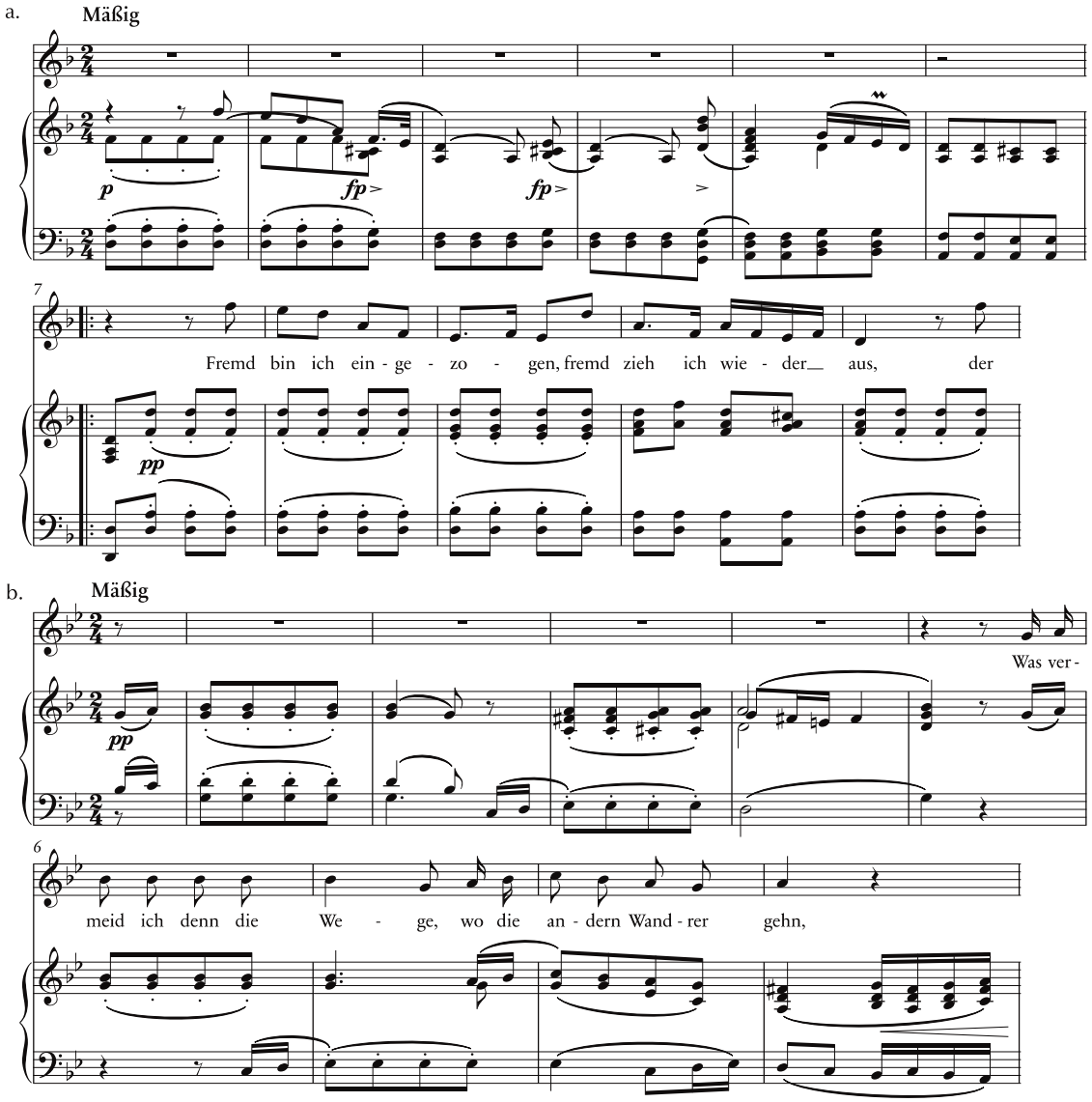
34 Siehe oben, *Exkurs zur historischen Aufführungspraxis*. Die Abweichung zwischen den beiden im 4/4-Takt stehenden, mit »Mäßig« überschriebenen Liedern op. 6/2, T. 38–84 (♩ = 104) und op. 7/1 (♩ = 92) beträgt 13 %.

35 Vgl. die logarithmische Skalierung heute handelsüblicher Metronome: 40, 42, 44, 46, 50, […] 176, 184, 192, 200, 208.

36 Siehe oben, *Exkurs zur historischen Aufführungspraxis*. Die Abweichung zwischen den Liedern op. 3/2 (»Sehr langsam, ängstlich«; 2/2; ♩ = 72) und op. 7/3 (»Mäßig«; 2/2; 𝅗𝅥 = 54) beträgt 50 %. Die Abweichung zwischen den Liedern op. 6/2, T. 38–84 (»Mäßig«; 4/4; ♩ = 104) und op. 1 (»Schnell«; 4/4; ♩ = 152) beträgt 46 %.

Möglichkeit identischer Tempowahl für diese beiden Liedpaare tatsächlich Gebrauch machen. Die dritte Analyse widmet sich unter derselben Fragestellung den beiden im zyklischen Ablauf unmittelbar aufeinanderfolgenden Liedern Nr. 11 und 12.

Liedpaar 1: Nr. 1 »Gute Nacht« – Nr. 20 »Der Wegweiser«: »Mäßig«, 2/4-Takt

Das Eröffnungslied der Winterreise, »Gute Nacht«, ist im Klavierpart von zahlreichen Repetitionsfiguren in Achtelnotenwerten geprägt; auch die Gesangsstimme fließt hauptsächlich in Achtelnoten, die von rhythmischen Varianten, etwa gelegentlichen Punktierungen und Sechzehntelpaaren, aufgelockert werden. Die genannten Merkmale finden sich in Nr. 20 »Der Wegweiser« wieder (Bsp. 1), ein Umstand, der von Susan Youens im Sinne einer die zyklische Gesamtform umspannenden Korrespondenz gedeutet wird.[37]

Beispiel 1: Schubert, *Winterreise*, a. Nr. 1 »Gute Nacht«, T. 1–11; b. Nr. 20 »Der Wegweiser«, T. 1–9

37 Vgl. Youens 1991, 273 f.

Beide Lieder behandeln zentrale Themen des Zyklus, die Suche und das Wandern in Einsamkeit, auf besonders pointierte Weise: »Gute Nacht« markiert den Aufbruch des Wanderers, »Der Wegweiser« benennt ein vermeintliches Ziel der Reise, wohl den (im Folgelied »Das Wirtshaus« verweigerten) Tod: »eine Straße muss ich gehen, die noch keiner ging zurück« (T. 60–67).[38]

Tabelle 1 zeigt für 64 ausgewertete Gesamteinspielungen der *Winterreise* die jeweilige Temporelation der Lieder Nr. 1 und Nr. 20. In der vierten Spalte wird die Abweichung des schnelleren vom langsameren Tempo beziffert: Je mehr sich die Prozentzahl dem Betrag 0 nähert, desto ähnlicher sind einander die gewählten Tempi.

Aus Tabelle 1 lassen sich mehrere Feststellungen ableiten:

– In allen 64 Gesamteinspielung wird Nr. 1 rascher musiziert als Nr. 20.
– Geringe Abweichungen sind häufig: In 31 Fällen beträgt die Abweichung weniger als 16 %.
– Erhebliche Abweichungen sind kaum anzutreffen: In nur einem Fall beträgt die Abweichung mehr als 50 %.

Die beiden Einspielungen, die identischer Tempowahl am nächsten kommen, stammen von den Duos Hans Hotter / Michael Raucheisen (1942; Abweichung 2 %) und Christa Ludwig / James Levine (1986; Abweichung 3 %) (Audiobsp. 1a und 1b).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio01a.mp3

Audiobeispiel 1a: Schubert, *Winterreise*, Hotter+Raucheisen 1942: Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Hans Hotter, Michael Raucheisen, Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1942/43, CD Deutsche Grammophon Dokumente 1992, ℗ 1943 Polydor International GmbH, Hamburg, Tracks 1 [0:00–0:28], 20 [0:00–0:26])

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio01b.mp3

Audiobeispiel 1b: Schubert, *Winterreise*, Ludwig+Levine 1986: Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Beginn (*Franz Schubert: Winterreise*, Christa Ludwig, James Levine, CD Polydor International GmbH 423 366-2, ℗ 1988, Tracks 1 [0:00–0:29], 20 [0:00–0:24])

Die Einspielung mit erheblicher Tempoabweichung stammt von René Kollo / Oliver Pohl (2003; Abweichung 71 %; Audiobsp. 1c). Verhältnismäßig nahe an der Grenze zur erheblichen Abweichung befinden sich Mitsuko Shirai / Hartmut Höll (1990; Abweichung 46 %; Audiobsp. 1d).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio01c.mp3

Audiobeispiel 1c: Schubert, *Winterreise*, Kollo+Pohl 2003: Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Beginn (*Franz Schubert: Winterreise*, René Kollo, Oliver Pohl, CD Oehms Classics OC 904, ℗ 2003, Tracks 1 [0:00–0:16], 20 [0:00–0:24])

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio01d.mp3

Audiobeispiel 1d: Schubert, *Winterreise*, Shirai+Höll 1990: Nr. 1 »Gute Nacht«, Beginn, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Beginn (Schubert, *2x Winterreise*, Mitsuko Shirai, Hartmut Höll, CD Capriccio 10382/83, ℗ 1991, CD 2, Tracks 1 [0:00–0:22], 20 [0:00–0:29])

38 Für eine weiterreichende Deutung vgl. Youens 1985, 133–135.

Interpret*innen	1. Gute Nacht	20. Der Wegweiser	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	55,8	46,0	21
Hüsch+Müller 1933	57,9	44,4	30
Lehmann+Ulanowsky 1941	53,8	42,4	27
Schmitt-Walter+Leitner 1941	46,2	41,4	12
Hotter+Raucheisen 1942	45,2	44,3	2
Rothmüller+Gyr 1944	48,9	39,1	25
Anders+Raucheisen 1945	52,5	45,0	17
Fischer-Dieskau+Billing 1948	45,7	40,9	12
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	48,8	38,4	27
Hotter+Moore 1954	48,0	46,3	4
Fischer-Dieskau+Moore 1955	52,1	42,6	22
Greindl+Klust 1957	49,0	40,2	22
Prey+Moore 1959	50,9	44,2	15
Souzay+Baldwin 1962	51,0	46,7	9
Pears+Britten 1963	49,0	45,7	7
Patzak+Demus 1964	53,1	46,1	15
Fischer-Dieskau+Demus 1966	48,5	43,8	11
Fischer-Dieskau+Moore 1971	52,2	46,4	12
Prey+Sawallisch 1973	53,6	49,5	8
Dermota+Dermota 1976	45,7	42,3	8
Souzay+Baldwin 1976	47,1	43,3	9
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	54,0	47,1	15
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	54,3	44,7	21
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	54,5	44,3	23
Holl+Richter 1980	53,5	46,6	15
Czerwenka+Schneider 1981	61,7	55,3	12
Moll+Garben 1982	51,5	39,7	30
Vickers+Parsons 1983	42,4	32,6	30
Vickers+Schaaf 1983	38,7	32,7	18
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	53,3	42,9	24
Schreier+Richter 1985	46,2	37,6	23
Ludwig+Levine 1986	44,7	43,4	3
Prey+Deutsch 1987	54,9	49,8	10
Bär+Parsons 1988	48,0	41,2	17
Fassbaender+Reimann 1988	48,1	45,1	7
Egmond+Immerseel 1989	53,1	45,1	18
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	51,4	47,5	8
Shirai+Höll 1990	57,2	39,1	46
Schreier+Schiff 1991	52,7	40,8	29
Bästlein+Laux 1994	51,9	45,9	13
Fassbaender+Rieger 1995	46,4	41,3	12
Holl+Grubert 1995	45,3	40,0	13
Holl+Maisenberg 1995	45,4	38,2	19
Prégardien+Staier 1996	48,9	44,4	10
Bostridge+Drake 1997	51,9	43,4	20
Hampson+Sawallisch 1997	49,7	44,2	12
Price+Dewey 1997	51,7	41,4	25
Quasthoff+Spencer 1998	47,1	39,7	19
Gerhaher+Huber 2001	48,1	37,9	27
Goerne+Brendel 2003	52,0	41,5	25
Kollo+Pohl 2003	78,9	46,2	71
Schäfer+Schneider 2003	63,8	55,0	16
Stutzmann+Södergren 2003	45,1	41,6	8
Bostridge+Andsnes 2004	52,2	44,4	18
Quasthoff+Barenboim 2005	48,9	40,9	20
Bauer+Immerseel 2009	51,5	47,0	10
Boesch+Martineau 2011	53,5	41,6	29
Kaufmann+Deutsch 2013	51,0	45,7	12
Goerne+Hinterhäuser 2014	48,7	42,2	15
Prégardien+Gees 2015	55,6	52,4	6
Skovhus+Vladar 2016	62,7	48,3	30
Padmore+Bezuidenhout 2017	49,5	45,2	10
Bostridge+Adès 2018	51,3	36,9	39
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	49,7	41,1	21

Tabelle 1: Schubert, *Winterreise*, Nr. 1 »Gute Nacht«, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen

Abbildung 1 macht die Häufigkeit geringer, stärkerer bzw. erheblicher Tempoabweichungen für die Lieder Nr. 1 und Nr. 20 anschaulich.

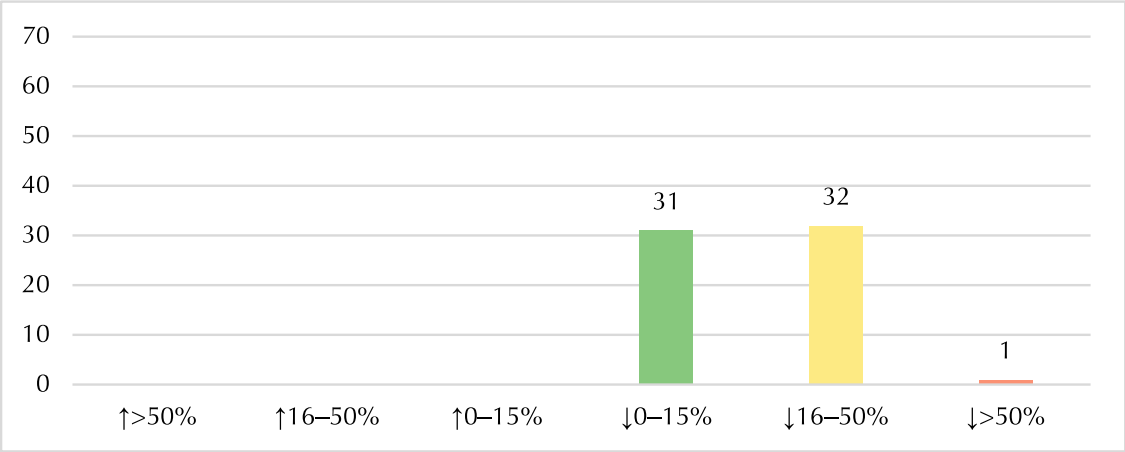


Abbildung 1: Schubert, *Winterreise*, Nr. 1 »Gute Nacht«, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Die extreme Tempoabweichung, die in der Einspielung von Kollo und Pohl zu hören ist, hängt mit der Wahl des absoluten Tempos für das Eröffnungslied »Gute Nacht« zusammen: Kollo und Pohl legen mit ♩ = 78,9 das maximale Tempo innerhalb des untersuchten Korpus vor, und zwar mit bedeutendem Abstand.[39] Die Frage nach ihrer künstlerischen Motivation einer so extremen Gestaltungsmaßnahme liegt nahe. Der Sänger selbst erteilt im Booklet zur CD-Produktion Auskunft darüber:

> Die *Winterreise* schildert […] die zornige Flucht eines Mannes, der, bedrängt von sozialen Unterschieden, den Ort seiner Liebe verlässt. […] Er flieht hastig, aber er ergibt sich nicht demütig in sein Schicksal, sondern verspürt Zorn und Wut. Ich besinge keinen wehmütigen Abschied […], vielmehr verlässt ein aufgewühlter, zorniger Mensch in großer Hast seine Liebe – Sie hören es bereits durch das Tempo der ersten drei Lieder.[40]

Die auffällige Inkonsistenz in der Behandlung der Tempovorschrift »Mäßig« durch Kollo und Pohl hat ihren Begründungszusammenhang also in einer bestimmten inhaltlichen Deutung der Zykluseröffnung; die Tempo-Taktartkorrespondenz zwischen den Liedern Nr. 1 und Nr. 20 wird einer narrativen Gestaltungsabsicht nachgeordnet.

39 Dies gilt auch für das erweiterte Korpus der 106 Aufnahmen (vgl. Utz 2021, Tabelle 10E). Am nächsten kommen diesem Extremwert Schäfer/Schneider (2003) mit ♩ = 63,8, wobei diese in Nr. 1 ein Tempokonzept realisieren, in dem nach zügiger Initialphase jede Strophe sukzessive langsamer genommen wird (vgl. ebd., Anm. 87).

40 Kollo 2004, 9.

Liedpaar 2: Nr. 13 »Die Post« – Nr. 19 »Täuschung«: »Etwas geschwind«, 6/8-Takt

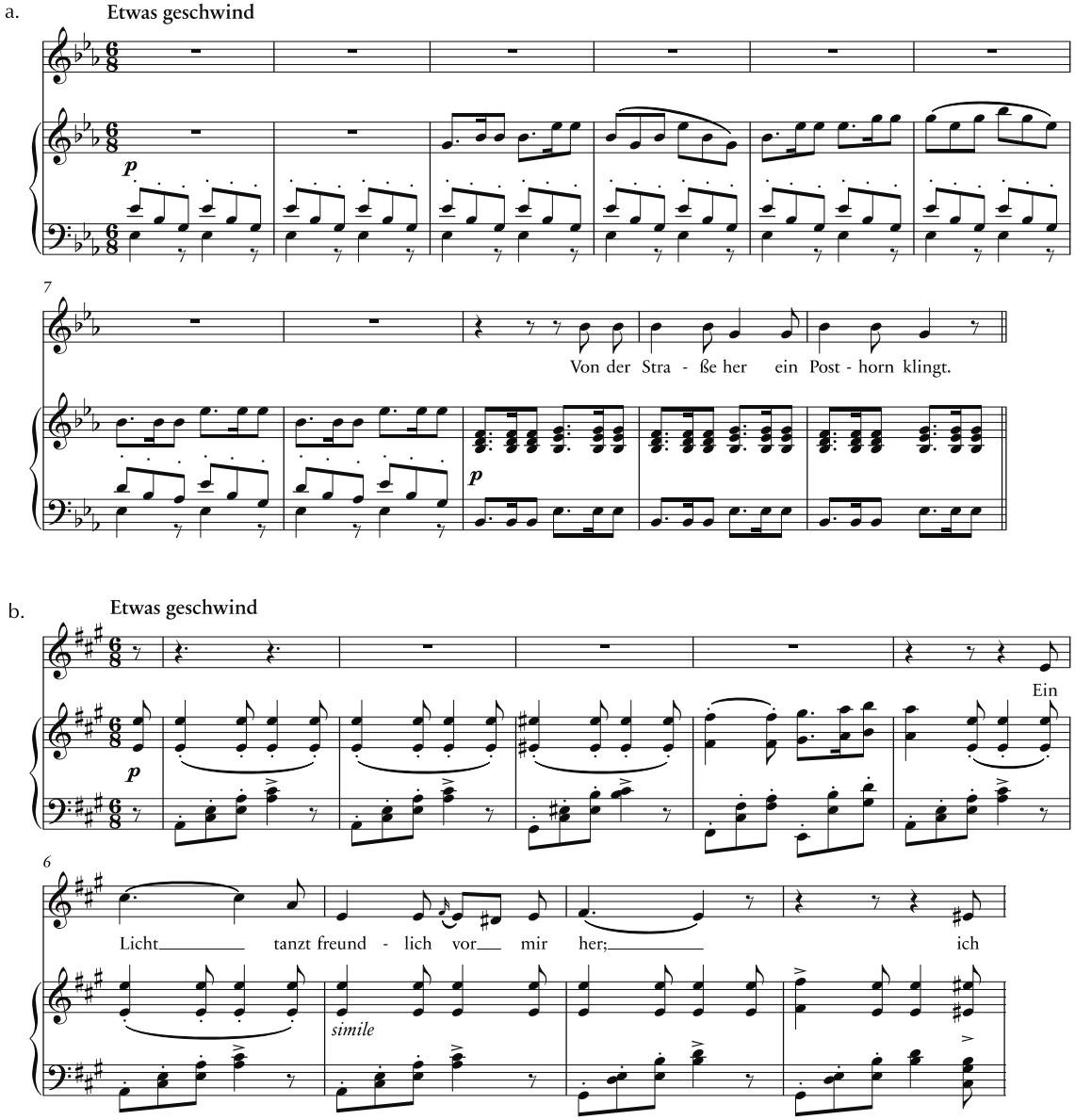
Nr. 13 »Die Post« und Nr. 19 »Täuschung« setzen innerhalb der düsteren *Winterreise*-Szenerie trügerisch lichtvolle Akzente: In Nr. 13 löst das Ertönen des Posthorns die Vorstellung aus, die Geliebte versuche Kontakt mit dem einsamen Wanderer aufzunehmen; Nr. 19 malt die Illusion einer behaglich-bürgerlichen Existenz im Verein mit einer »liebe[n] Seele« (T. 36). Es handelt sich um die letzten beiden Lieder innerhalb des Zyklus, in denen die Idee der Partnerschaft zwischen Mann und Frau – illusorisch – als positive Vision erscheint. Beide Lieder weisen im Klavierpart Arpeggiofiguren in Achtelnoten auf; auch die Diastematik der Singstimme bewegt sich in beiden Liedern in Akkordbrechungen, vielfach im für den 6/8-Takt naheliegenden alternierenden Lang-Kurz-Rhythmus (Bsp. 2).

Beispiel 2: Schubert, *Winterreise*, a. Nr. 13 »Die Post«, T. 1–11; b. Nr. 19 »Täuschung«, T. 1–9

Tabelle 2 zeigt für die 64 ausgewerteten Gesamteinspielungen der *Winterreise* die jeweilige Temporelation der Lieder Nr. 13 und Nr. 19.

Interpret*innen	13. Die Post	19. Täuschung	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	84,3	58,5	44
Hüsch+Müller 1933	112,0	79,7	41
Lehmann+Ulanowsky 1941	104,8	85,8	22
Schmitt-Walter+Leitner 1941	85,8	55,9	53
Hotter+Raucheisen 1942	80,1	55,4	45
Rothmüller+Gyr 1944	111,1	69,9	59
Anders+Raucheisen 1945	84,0	64,8	30
Fischer-Dieskau+Billing 1948	79,4	71,6	11
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	89,1	69,3	29
Hotter+Moore 1954	96,0	69,5	38
Fischer-Dieskau+Moore 1955	90,7	61,5	47
Greindl+Klust 1957	90,9	79,9	14
Prey+Moore 1959	86,3	63,4	36
Souzay+Baldwin 1962	95,1	72,2	32
Pears+Britten 1963	105,8	88,1	20
Patzak+Demus 1964	95,7	72,6	32
Fischer-Dieskau+Demus 1966	88,0	62,4	41
Fischer-Dieskau+Moore 1971	88,4	63,2	40
Prey+Sawallisch 1973	87,0	74,8	16
Dermota+Dermota 1976	83,6	57,1	46
Souzay+Baldwin 1976	90,2	71,6	26
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	89,5	62,2	44
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	95,0	63,5	50
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	94,9	65,6	45
Holl+Richter 1980	75,6	69,0	10
Czerwenka+Schneider 1981	90,3	80,8	12
Moll+Garben 1982	81,6	63,5	29
Vickers+Parsons 1983	92,8	52,6	76
Vickers+Schaaf 1983	91,2	58,9	55
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	93,7	65,1	44
Schreier+Richter 1985	96,9	60,9	59
Ludwig+Levine 1986	78,0	71,0	10
Prey+Deutsch 1987	81,9	65,8	24
Bär+Parsons 1988	82,7	66,9	24
Fassbaender+Reimann 1988	90,8	88,7	2
Egmond+Immerseel 1989	82,3	67,8	21
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	95,1	58,7	62
Shirai+Höll 1990	101,2	57,9	75
Schreier+Schiff 1991	95,8	61,7	55
Bästlein+Laux 1994	85,2	63,5	34
Fassbaender+Rieger 1995	104,3	91,0	15
Holl+Grubert 1995	99,9	58,4	71
Holl+Maisenberg 1995	90,6	53,1	71
Prégardien+Staier 1996	90,0	74,2	21
Bostridge+Drake 1997	100,9	74,7	35
Hampson+Sawallisch 1997	84,7	77,4	9
Price+Dewey 1997	95,8	70,8	35
Quasthoff+Spencer 1998	87,4	75,6	16
Gerhaher+Huber 2001	88,8	57,5	54
Goerne+Brendel 2003	93,6	65,5	43
Kollo+Pohl 2003	98,6	91,1	8
Schäfer+Schneider 2003	97,5	66,5	47
Stutzmann+Södergren 2003	92,4	63,4	46
Bostridge+Andsnes 2004	105,6	92,2	15
Quasthoff+Barenboim 2005	88,2	73,0	21
Bauer+Immerseel 2009	83,9	66,2	27
Boesch+Martineau 2011	88,8	72,5	22
Kaufmann+Deutsch 2013	91,5	59,9	53
Goerne+Hinterhäuser 2014	93,5	65,4	43
Prégardien+Gees 2015	88,5	81,1	9
Skovhus+Vladar 2016	102,0	71,4	43
Padmore+Bezuidenhout 2017	97,2	76,3	27
Bostridge+Adès 2018	106,2	83,4	27
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	97,1	67,2	44

Tabelle 2: Schubert, *Winterreise*; Nr. 13 »Die Post«, Nr. 19 »Täuschung«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen

Aus Tabelle 2 geht eine Gemeinsamkeit zum vorigen Liedpaar hervor:
– Auch in diesem Fall wird das erste der beiden Lieder durchweg rascher musiziert als das zweite.

Allerdings zeigt sich eine im Vergleich zum vorigen Liedpaar höhere Diversität der Temporelationen:
– In nur elf Fällen beträgt die Abweichung höchstens 15 %.
– In immerhin zwölf Fällen beträgt die Abweichung mehr als 50 %.

In einem Fall der geringen Abweichungen (Brigitte Fassbaender / Aribert Reimann 1988: 2 %) liegt die Differenz nahe an der mathematischen Tempoidentität (Audiobsp. 2a).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio02a.mp3

Audiobeispiel 2a: Schubert, *Winterreise*, Fassbaender+Reimann 1988: Nr. 13 »Die Post«, Beginn, Nr. 19 »Täuschung«, Beginn (*Franz Schubert: Winterreise*, Brigitte Fassbaender, Aribert Reimann, CD EMI, ℗ 2002, Tracks 13 [0:00–0:15], 19 [0:00–0:11])

Die nächsthöhere Abweichung beträgt dann bereits 8 % (Kollo/Pohl 2003, Audiobsp. 2b).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio02b.mp3

Audiobeispiel 2b: Schubert, *Winterreise*, Kollo+Pohl 2003: Nr. 13 »Die Post«, Beginn, Nr. 19 »Täuschung«, Beginn (*Franz Schubert: Winterreise*, René Kollo, Oliver Pohl, CD Oehms Classics OC 904, ℗ 2003, Tracks 13 [0:00–0:14], 19 [0:00–0:11])

Die stärkste Tempoabweichung findet sich bei diesem Liedpaar in der Einspielung von Jon Vickers und Geoffrey Parsons (1983, Abweichung 76 %), dicht gefolgt von Shirai und Höll (1990; Abweichung 75 %; Audiobsp. 2c); beide Duos musizieren »Die Post« erheblich schneller als »Täuschung«.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio02c.mp3

Audiobeispiel 2c: Schubert, *Winterreise*, Shirai+Höll 1990: Nr. 13 »Die Post«, Beginn, Nr. 19 »Täuschung«, Beginn (Schubert, *2x Winterreise*, Mitsuko Shirai, Hartmut Höll, CD Capriccio 10382/83, ℗ 1991, CD 2, Tracks 13 [0:00–0:14], 19 [0:00–0:18])

Die genannten starken Tempoabweichungen haben mit extremen Entscheidungen hinsichtlich des jeweiligen absoluten Tempos zu tun. Zwar liegt das Tempo, das Vickers und Parsons für »Die Post« wählen, kaum über dem Mittelwert sämtlicher Einspielungen (♩. = 92,0), doch nimmt kein anderes Duo »Täuschung« so langsam wie sie. Shirais und Hölls Tempowahl für »Die Post« wiederum befindet sich unter den zehn schnellsten, ihre Tempowahl für »Täuschung« unter den zehn langsamsten innerhalb des Korpus. Von Interesse ist, dass Hartmut Höll das Tempo für »Täuschung« in einer *Winterreise*-Einspielung mit der Bratschistin Tabea Zimmermann (publiziert zusammen mit der Aufnahme Shirai/Höll 1990) etwas rascher nimmt als im Duo mit Shirai. Mit einem Mittelwert von ♩. = 61,4 weicht die Instrumentaleinspielung der »Täuschung« zwar noch immer erheblich von der Vokaleinspielung der »Post« mit Shirai ab, allerdings um rund 10 % weniger als die vokale Version der »Täuschung«.[41] Dieser Umstand weist einerseits darauf hin, dass interpre-

41 Gesamtdauer von Nr. 19 »Täuschung« (43 Volltakte) bei Zimmermann/Höll: 1:24 (Aufnahme: *2x Winterreise*, Capriccio 10382/83, 1991, CD 1, Track 21). Die Tempoabweichung dieser instrumentalen Fassung von der Einspielung der vokalen Version von »Die Post« bei Shirai/Höll 1990 beträgt 65 %. »Die Post« wurde von Zimmermann/Höll nicht eingespielt.

tatorische Entscheidungen ein und derselben Künstlerpersönlichkeit stark vom jeweiligen Duopartner bzw. der jeweiligen Duopartnerin abhängen können. Andererseits macht er darauf aufmerksam, dass die Tempowahl bei Vokalaufnahmen von spezifisch sängerischen Kriterien geprägt sein kann, etwa den Erfordernissen der Tonentwicklung oder der Textartikulation, denen ›absolut-musikalische‹ Kriterien, wie etwa Tempo-Taktart-Korrespondenzen, möglicherweise nachgeordnet werden.[42]

Abbildung 2 macht die Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Abweichungen für dieses Liedpaar anschaulich.

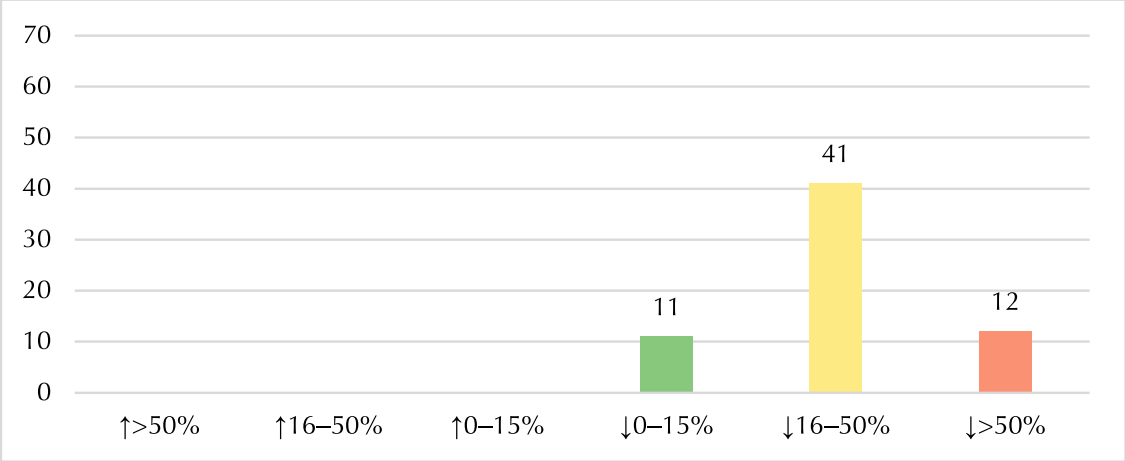
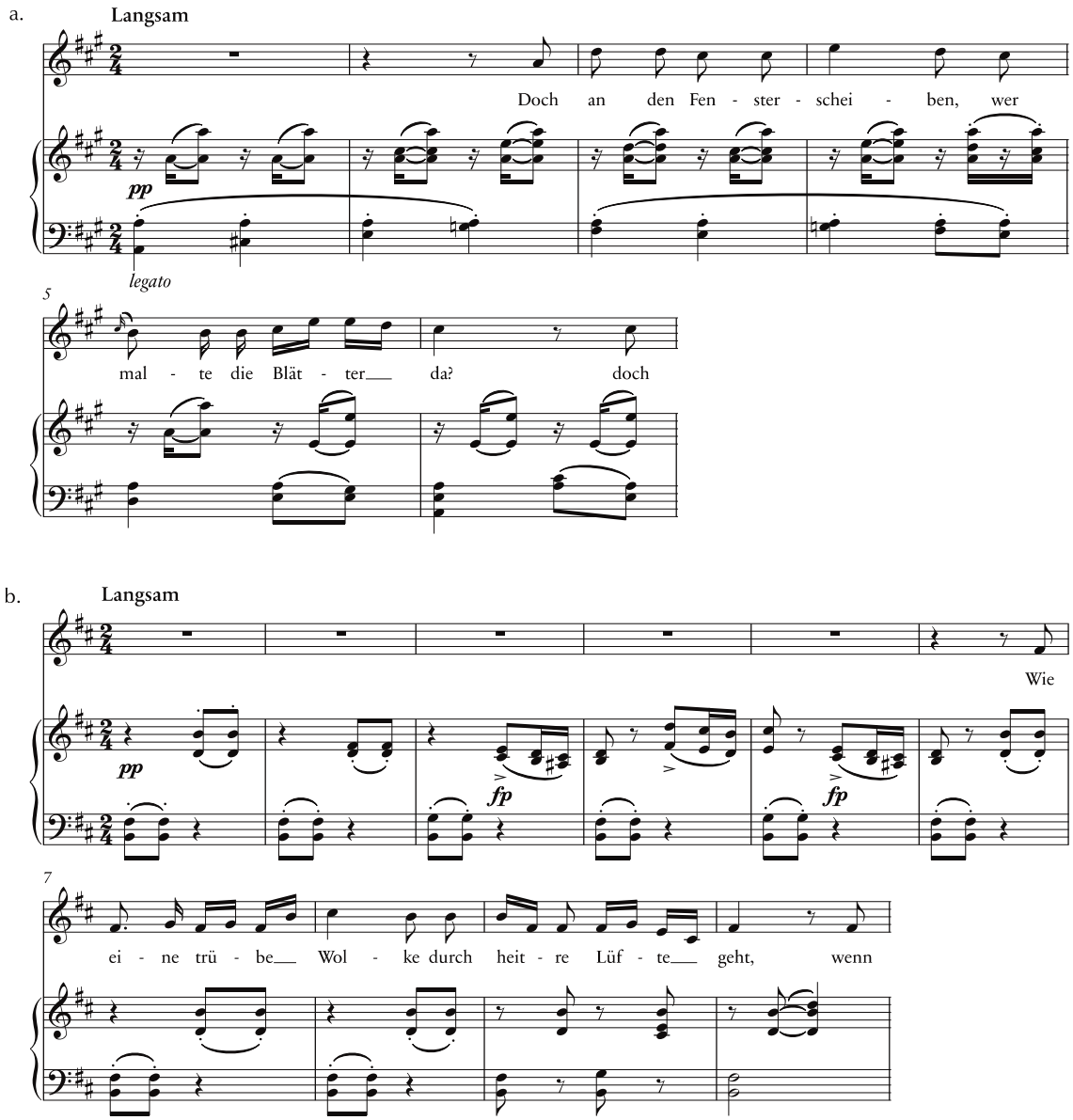


Abbildung 2: Schubert, *Winterreise*; Nr. 13 »Die Post«, T. 1–12, Nr. 19 »Täuschung«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Liedpaar 3: Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88) – Nr. 12 »Einsamkeit«: »Langsam«, 2/4-Takt

Die beiden hier miteinander verglichenen Lieder sind im Klavierpart durch unterschiedliche Bewegungsmuster geprägt (Bsp. 3). In der Gesangsstimme allerdings finden sich durchaus motivische Ähnlichkeiten zwischen beiden Liedern, etwa in der die jeweils erste Phrase beschließenden Vorhaltsfigur (Nr. 11: T. 30; Nr. 12: T. 8) oder den Sechzehntelmelismen am Ende der jeweils zweiten Phrase (Nr. 11: T. 31; Nr. 12: T. 9).

Unabhängig von der Frage kompositorischer Detailstrukturen stellt dieses Liedpaar insofern einen Sonderfall innerhalb der *Winterreise* dar, als hier zwei in Tempovorzeichnung und Taktart korrespondierende Kompositionen im zyklischen Verlauf unmittelbar aufeinanderfolgen. Die Annahme, dass Interpret*innen sich dazu motiviert fühlen könnten, die Gangart des Schlussabschnitts von Nr. 11 unmittelbar für Nr. 12 zu übernehmen, erscheint plausibel. Tabelle 3 und Abbildung 3 machen deutlich, dass sich tatsächlich über die Hälfte der Einspielungen (33 von 64) im Bereich der lediglich geringen Abweichung aufhält.

42 Zum Prozess der Tempowahl in der Liedgestaltung und zu pragmatischen Aspekten dieses Prozesses vgl. Stein/Spillman 1996, 74–79, sowie den Beitrag von Bartolo Musil in dieser Ausgabe.

Beispiel 3: Schubert, *Winterreise*, a. Nr. 11 »Frühlingstraum«, T. 27–32; b. Nr. 12 »Einsamkeit«, T. 1–10

Besonders nahe an der 1:1-Relation befinden sich Dietrich Fischer-Dieskau / Klaus Billing (1948) und Joyce DiDonato / Yannick Nézet-Séguin (2019) mit jeweils 1 % Abweichung (Audiobsp. 3a und 3b). Auch Hermann Prey / Wolfgang Sawallisch (1973) und Peter Schreier / Sviatoslav Richter (1985) entfernen sich mit jeweils 3 % nicht weit von der Tempoidentität. Fassbaender/Reimann (1988), die bereits im Liedpaar Nr. 13/19 durch nahezu identische Tempowahl aufgefallen waren, kommen hier mit 5 % Abweichung einer 1:1-Relation abermals sehr nahe. Es stellt sich die Frage, ob einzelne Duos in besonderer Weise zur Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen neigen (der weitere Verlauf der Untersuchung wird zeigen, dass dies tatsächlich der Fall ist).

Interpret*innen	11. Frühlingstraum, T. 27–43 und 71–88	12. Einsamkeit	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	32,4	36,9	14
Hüsch+Müller 1933	32,0	41,2	29
Lehmann+Ulanowsky 1941	30,1	37,2	24
Schmitt-Walter+Leitner 1941	32,1	33,9	6
Hotter+Raucheisen 1942	30,1	32,5	8
Rothmüller+Gyr 1944	32,9	38,3	16
Anders+Raucheisen 1945	31,5	35,5	13
Fischer-Dieskau+Billing 1948	34,3	34,7	1
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	34,4	38,0	10
Hotter+Moore 1954	33,5	39,5	18
Fischer-Dieskau+Moore 1955	34,6	41,3	19
Greindl+Klust 1957	32,1	42,3	32
Prey+Moore 1959	29,2	40,7	39
Souzay+Baldwin 1962	32,9	36,6	11
Pears+Britten 1963	31,1	36,1	16
Patzak+Demus 1964	44,4	37,0	20
Fischer-Dieskau+Demus 1966	36,6	39,1	7
Fischer-Dieskau+Moore 1971	37,4	44,1	18
Prey+Sawallisch 1973	39,0	40,3	3
Dermota+Dermota 1976	37,9	41,3	9
Souzay+Baldwin 1976	31,7	35,8	13
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	35,3	40,1	14
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	36,8	42,7	16
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	35,4	44,9	27
Holl+Richter 1980	33,1	43,2	31
Czerwenka+Schneider 1981	42,6	52,5	23
Moll+Garben 1982	29,0	42,9	48
Vickers+Parsons 1983	27,2	36,1	33
Vickers+Schaaf 1983	27,3	33,2	22
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	34,2	43,2	26
Schreier+Richter 1985	32,3	31,3	3
Ludwig+Levine 1986	28,9	36,3	26
Prey+Deutsch 1987	36,4	41,5	14
Bär+Parsons 1988	32,4	34,7	7
Fassbaender+Reimann 1988	35,8	37,5	5
Egmond+Immerseel 1989	39,0	43,0	10
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	33,0	38,0	15
Shirai+Höll 1990	28,5	30,4	7
Schreier+Schiff 1991	36,4	40,5	11
Bästlein+Laux 1994	36,4	40,4	11
Fassbaender+Rieger 1995	35,4	39,8	12
Holl+Grubert 1995	33,0	37,8	15
Holl+Maisenberg 1995	28,0	39,1	40
Prégardien+Staier 1996	29,7	37,2	25
Bostridge+Drake 1997	31,0	39,3	27
Hampson+Sawallisch 1997	37,8	39,6	5
Price+Dewey 1997	32,3	34,4	7
Quasthoff+Spencer 1998	30,5	39,1	28
Gerhaher+Huber 2001	32,8	35,4	8
Goerne+Brendel 2003	27,5	38,4	40
Kollo+Pohl 2003	33,3	44,7	34
Schäfer+Schneider 2003	33,2	44,6	34
Stutzmann+Södergren 2003	27,7	31,4	13
Bostridge+Andsnes 2004	28,3	36,4	29
Quasthoff+Barenboim 2005	31,5	35,8	14
Bauer+Immerseel 2009	35,1	41,5	18
Boesch+Martineau 2011	28,5	34,8	22
Kaufmann+Deutsch 2013	35,8	38,9	9
Goerne+Hinterhäuser 2014	27,0	30,9	14
Prégardien+Gees 2015	41,8	36,5	15
Skovhus+Vladar 2016	36,7	44,5	21
Padmore+Bezuidenhout 2017	36,1	40,9	13
Bostridge+Adès 2018	29,0	39,6	37
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	37,1	37,6	1

Tabelle 3: Schubert, *Winterreise*, Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88), Nr. 12 »Einsamkeit«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; Blaufärbung der Schrift signalisiert Tempozuwachs, vom früheren Lied aus gesehen, Schwarzfärbung das Gegenteil.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio03a.mp3

Audiobeispiel 3a: Schubert, *Winterreise*, Fischer-Dieskau+Billing 1948: Nr. 11 »Frühlingstraum«, T. 27–32, Nr. 12 »Einsamkeit«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Dietrich Fischer-Dieskau, Klaus Billing, RIAS 1948, CD Audite 95.597, ℗ 2008, Tracks 11 [0:55–1:13], 12 [0:00–0:33])

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio03b.mp3

Audiobeispiel 3b: Schubert, *Winterreise*, DiDonato+Nézet-Séguin 2019: Nr. 11 »Frühlingstraum«, T. 27–32, Nr. 12 »Einsamkeit«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Joyce DiDonato, Yannick Nézet-Séguin, CD Erato 190295284145, ℗ 2021, Tracks 11 [0:52–1:09], 12 [0:00–0:32])

Anders als bei den bereits untersuchten Liedpaaren liegen für Nr. 11/12 keine erheblichen Abweichungen vor. Dabei wird im weitaus größten Teil der Einspielungen (mit nur drei Ausnahmen) für Nr. 12 ein rascheres Zeitmaß als für die korrespondierenden Abschnitte in Nr. 11 gewählt. Abbildung 3 veranschaulicht die Verteilung der Tempoabweichungen.

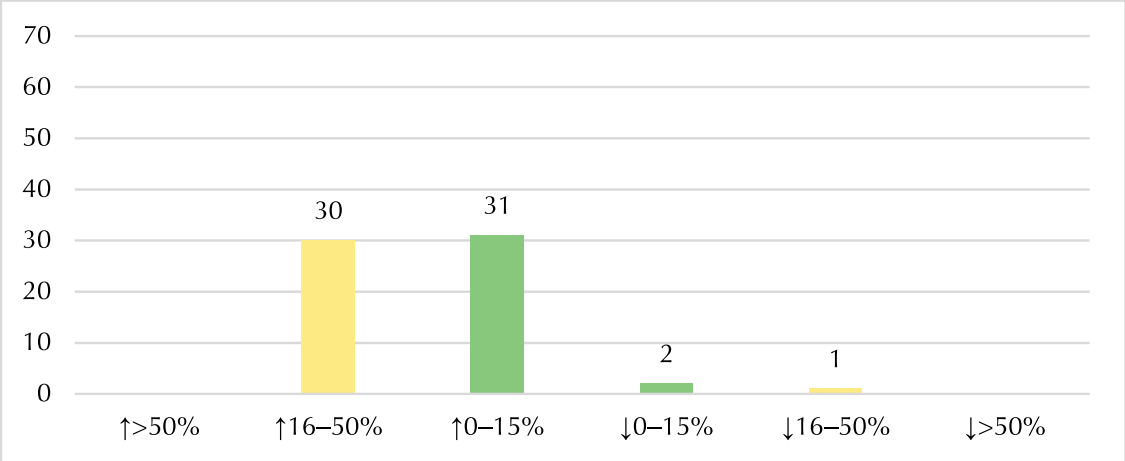


Abbildung 3: Schubert, *Winterreise*, Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88), Nr. 12 »Einsamkeit«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Hypothesenbildung

Die drei bisherigen Interpretationsanalysen führen zu unterschiedlichen Ergebnissen. Im Fall der hinsichtlich musikalisch-motivischer Gestaltung und Textinhalt verwandten Lieder Nr. 1 und Nr. 20 halten sich die Einspielungen mit geringen und diejenigen mit stärkeren Abweichungen in etwa die Waage; es liegt nur eine Aufnahme mit erheblicher Tempoabweichung vor. Ähnliches gilt für die beiden im Zyklus unmittelbar aufeinanderfolgenden Lieder Nr. 11 und Nr. 12, bei denen übrigens erhebliche Abweichungen gar nicht festzustellen sind. Bei den beiden musikalisch-motivisch und textinhaltlich verwandten Liedern Nr. 13 und Nr. 19 hingegen überwiegen Aufnahmen mit stärkeren Abweichungen; hier übertrifft außerdem die Zahl der Einspielungen mit erheblichen Abweichungen knapp die der Aufnahmen mit geringen Abweichungen. Einzelne Inter-

pret*innen-Duos sind bei mehr als einem Liedpaar im Bereich der geringfügigen Abweichungen anzutreffen.

Die im Folgenden zu überprüfende Hypothese ergibt sich aus diesen ersten Analyseergebnissen. Sie besagt, dass Interpret*innen Tempo-Taktart-Korrespondenzen zwischen einzelnen Liedern eines zyklischen Ablaufs zwar nicht generell, wohl aber in näher zu bestimmenden Einzelfällen performativ umsetzen. Möglicherweise besteht bei Liedern, die im Zyklus unmittelbar aufeinander folgen, eine erhöhte Wahrscheinlichkeit für (annähernde) Tempoidentität; möglicherweise neigen auch einzelne Interpret*innen in besonderer Weise zu dieser Gestaltungsmaßnahme im Sinne eines übergeordneten Prinzips der zyklisch-performativen Gestaltung. Auch lässt sich die Frage stellen, ob es Duos gibt, die sich diesem Verfahren quasi systematisch verweigern.

Analysen 4–8: weitere Tempo-Taktart-Korrespondenzen in der *Winterreise*

Die im Folgenden analysierten Liedpaare werden gemäß der Reihenfolge ihres Auftretens innerhalb des Zyklus untersucht. Sie lassen sich hinsichtlich der Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen entweder dem zweiten der besprochenen Typen zuordnen (Liedpaare 2, 4, 6 und 8), bei dem stärkere Tempoabweichungen häufiger auftreten, oder sie gehören einem dritten Typ an, bei dem die geringen Abweichungen deutlich überwiegen (Liedpaare 5 und 7). Dem ersten der beiden besprochenen Typen (Liedpaare 1 und 3), bei dem geringe und starke Abweichungen in etwa gleicher Anzahl auftreten, gehört keines der im Folgenden analysierten Liedpaare an. Erhebliche Abweichungen machen in der Regel (außer bei Liedpaar 2) den geringsten Teil aus; gelegentlich kommen sie überhaupt nicht vor.

Liedpaar 4: Nr. 1 »Gute Nacht« – Nr. 10 »Rast«: »Mäßig«, 2/4-Takt

Hinsichtlich der Temporelationen gehört dieses Liedpaar dem zweiten Typ an: Es überwiegen stärkere Abweichungen; die Wahl eines (annähernd) gleichen Tempos findet deutlich seltener statt (Abb. 4).

Nr. 10 »Rast« ist neben Liedpaar 1 (»Gute Nacht« und »Der Wegweiser«) das dritte Lied des Zyklus, das in 2/4-Takt und ›mäßigem‹ Tempo steht. Wie »Der Wegweiser« wird auch »Rast« durchweg langsamer musiziert als »Gute Nacht«. 16 Einspielungen sind mit einer Abweichung um weniger als 16 % vertreten; besonders gering ist der Tempounterschied bei Hermann Prey und Helmut Deutsch (1987: 1 %), Fischer-Dieskau und Jörg Demus (1966: 3 %) und – erneut – Fischer-Dieskau und Billing (1948: 7 %).

In drei Einspielungen ist eine erhebliche Abweichung feststellbar; die stärkste bieten, wie schon beim Liedpaar Nr. 1 und Nr. 20, auch hier Kollo und Pohl (2003: 73 %), gefolgt von Lotte Lehmann und Paul Ulanowski (1941: 62 %). Auch Shirai und Höll (1990: 55 %) befinden sich erneut im Bereich der erheblichen Differenz (Tab. 4).

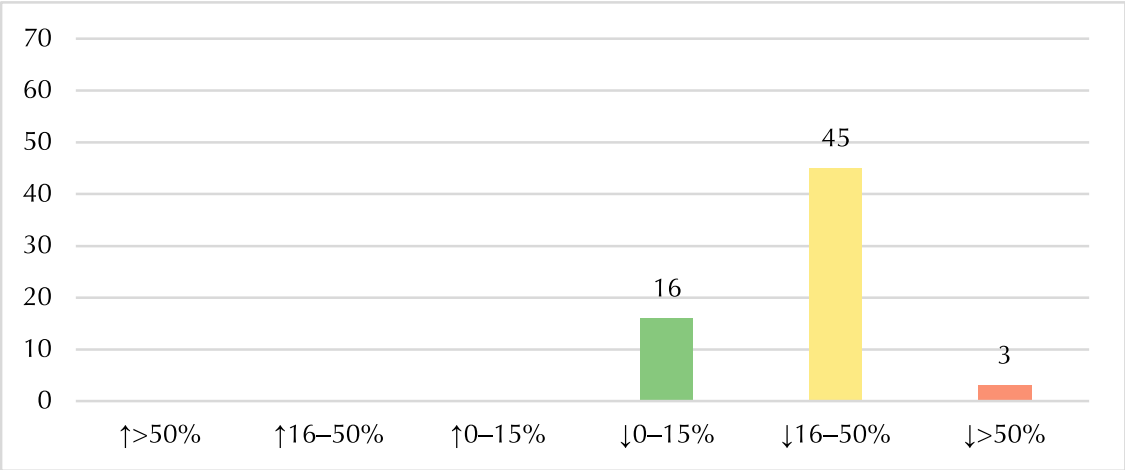


Abbildung 4: Schubert, *Winterreise*, Nr. 1 »Gute Nacht«, Nr. 10 »Rast«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Interpret*innen	1. Gute Nacht	10. Rast	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	55,8	42,6	31
Hüsch+Müller 1933	57,9	43,1	34
Lehmann+Ulanowsky 1941	53,8	33,2	62
Schmitt-Walter+Leitner 1941	46,2	32,9	40
Hotter+Raucheisen 1942	45,2	34,7	30
Rothmüller+Gyr 1944	48,9	41,1	19
Anders+Raucheisen 1945	52,5	39,6	33
Fischer+Dieskau+Billing 1948	45,7	42,6	7
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	48,8	42,9	14
Hotter+Moore 1954	48,0	40,5	18
Fischer-Dieskau+Moore 1955	52,1	43,9	19
Greindl+Klust 1957	49,0	42,5	15
Prey+Moore 1959	50,9	41,5	23
Souzay+Baldwin 1962	51,0	39,9	28
Pears+Britten 1963	49,0	41,7	18
Patzak+Demus 1964	53,1	42,7	24
Fischer-Dieskau+Demus 1966	48,5	46,9	3
Fischer-Dieskau+Moore 1971	52,2	48,1	9
Prey+Sawallisch 1973	53,6	48,5	11
Dermota+Dermota 1976	45,7	39,5	16
Souzay+Baldwin 1976	47,1	40,9	15
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	54,0	44,5	21
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	54,3	45,9	18
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	54,5	43,7	25
Holl+Richter 1980	53,5	39,9	34
Czerwenka+Schneider 1981	61,7	55,7	11
Moll+Garben 1982	51,5	38,2	35
Vickers+Parsons 1983	42,4	36,8	15
Vickers+Schaaf 1983	38,7	33,3	16
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	53,3	46,0	16
Schreier+Richter 1985	46,2	39,5	17
Ludwig+Levine 1986	44,7	33,2	35
Prey+Deutsch 1987	54,9	54,3	1
Bär+Parsons 1988	48,0	41,0	17
Fassbaender+Reimann 1988	48,1	43,0	12
Egmond+Immerseel 1989	53,1	38,5	38
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	51,4	43,1	19
Shirai+Höll 1990	57,2	37,0	55

Schreier+Schiff 1991	52,7	42,3	25
Bästlein+Laux 1994	51,9	44,9	16
Fassbaender+Rieger 1995	46,4	40,2	15
Holl+Grubert 1995	45,3	34,1	33
Holl+Maisenberg 1995	45,4	33,3	36
Prégardien+Staier 1996	48,9	36,5	34
Bostridge+Drake 1997	51,9	42,4	22
Hampson+Sawallisch 1997	49,7	44,1	13
Price+Dewey 1997	51,7	38,6	34
Quasthoff+Spencer 1998	47,1	40,7	16
Gerhaher+Huber 2001	48,1	34,6	39
Goerne+Brendel 2003	52,0	40,2	29
Kollo+Pohl 2003	78,9	45,7	73
Schäfer+Schneider 2003	63,8	45,3	41
Stutzmann+Södergren 2003	45,1	38,9	16
Bostridge+Andsnes 2004	52,2	41,7	25
Quasthoff+Barenboim 2005	48,9	37,8	29
Bauer+Immerseel 2009	51,5	37,0	39
Boesch+Martineau 2011	53,5	38,0	41
Kaufmann+Deutsch 2013	51,0	44,2	15
Goerne+Hinterhäuser 2014	48,7	37,9	28
Prégardien+Gees 2015	55,6	43,5	28
Skovhus+Vladar 2016	62,7	42,7	47
Padmore+Bezuidenhout 2017	49,5	44,1	12
Bostridge+Adès 2018	51,3	44,7	15
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	49,7	36,2	37

Tabelle 4: Schubert, *Winterreise*, Nr. 1 »Gute Nacht«, Nr. 10 »Rast«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen

Die besonders starke Abweichung bei Kollo/Pohl 2003 lässt sich auch hier vom narrativen Ausgangspunkt dieser Gesamteinspielung her erklären, dem ›hastig-zornigen‹ Aufbruch des Protagonisten am Zyklusbeginn.[43] Wie bereits festgestellt, behandeln Kollo/Pohl die Tempovorschrift »Mäßig«, dieser Idee gemäß, in »Gute Nacht« recht lizenziös. Dass man sogar von einer regelrechten Vernachlässigung der Tempovorschrift (im Dienste eines interpretatorischen Konzepts) sprechen kann, wird im nachfolgenden Abschnitt deutlich werden: Gerade die beiden mit »Gute Nacht« in Tempo und Taktart korrespondieren Lieder Nr. 10 und Nr. 20 weisen bei Kollo/Pohl nämlich eine nahezu identische Tempo-nahme auf – dies spricht dafür, dass die beiden Interpreten für einen ›mäßig‹ rasch musizierten 2/4-Takt ein konsistentes Konzept besitzen, dieses aber im Eröffnungslied aus genannten Gründen nicht befolgen.

Liedpaar 5: Nr. 10 »Rast« – Nr. 20 »Der Wegweiser«: »Mäßig«, 2/4-Takt

Liedpaar Nr. 10/20 gehört dem dritten Typus an: In der großen Mehrheit der Fälle (51 von 64) liegen hier nur geringe Tempoabweichung vor. Die übrigen 13 Einspielungen weisen lediglich stärkere, niemals erhebliche Abweichungen auf; in keinem Fall überschreiten sie einen Betrag von 31 %. Hinsichtlich der Tempohierarchie ist das Bild allerdings recht uneinheitlich: Zwar wird meist »Rast« langsamer genommen als »Der Wegweiser«, doch in immerhin 17 Fällen verhält es sich umgekehrt (Abb. 5).

43 Siehe oben, Anm. 40.

Rechnerische Tempoidentität liegt in den Einspielungen von Olaf Bär und Geoffrey Parsons (1988) sowie Thomas Hampson und Wolfgang Sawallisch (1997) vor. Sehr dicht am Verhältnis 1:1 liegen Oskar Czerwenka und Ronald Schneider (1981), Dietrich Fischer-Dieskau und Alfred Brendel (1979) sowie Kollo und Pohl (2003) mit jeweils 1 %. Fassbaender und Reimann (1988) befinden sich mit 5 % ebenfalls nahe am identischen Tempo; die Abweichung von Shirai und Höll (1990) fällt mit 6 % kaum größer aus. Die größte Tempodifferenz (31 %) wird von Ludwig und Levine gestaltet (Tab. 5).

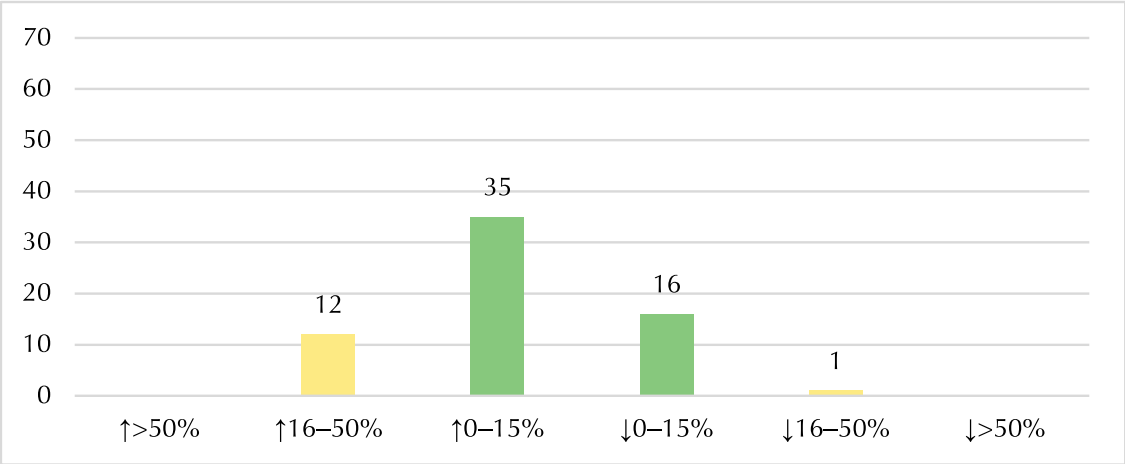


Abbildung 5: Schubert, *Winterreise*, Nr. 10 »Rast«, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Interpret*innen	10. Rast	20. Der Wegweiser	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	42,6	46,0	8
Hüsch+Müller 1933	43,1	44,4	3
Lehmann+Ulanowsky 1941	33,2	42,4	28
Schmitt-Walter+Leitner 1941	32,9	41,4	26
Hotter+Raucheisen 1942	34,7	44,3	28
Rothmüller+Gyr 1944	41,1	39,1	5
Anders+Raucheisen 1945	39,6	45,0	14
Fischer-Dieskau+Billing 1948	42,6	40,9	4
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	42,9	38,4	12
Hotter+Moore 1954	40,5	46,3	14
Fischer-Dieskau+Moore 1955	43,9	42,6	3
Greindl+Klust 1957	42,5	40,2	6
Prey+Moore 1959	41,5	44,2	7
Souzay+Baldwin 1962	39,9	46,7	17
Pears+Britten 1963	41,7	45,7	10
Patzak+Demus 1964	42,7	46,1	8
Fischer-Dieskau+Demus 1966	46,9	43,8	7
Fischer-Dieskau+Moore 1971	48,1	46,4	4
Prey+Sawallisch 1973	48,5	49,5	2
Dermota+Dermota 1976	39,5	42,3	7
Souzay+Baldwin 1976	40,9	43,3	6
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	44,5	47,1	6
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	45,9	44,7	3
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	43,7	44,3	1
Holl+Richter 1980	39,9	46,6	17
Czerwenka+Schneider 1981	55,7	55,3	1
Moll+Garben 1982	38,2	39,7	4
Vickers+Parsons 1983	36,8	32,6	13
Vickers+Schaaf 1983	33,3	32,7	2

Fischer-Dieskau+Brendel 1985	46,0	42,9	7
Schreier+Richter 1985	39,5	37,6	5
Ludwig+Levine 1986	33,2	43,4	31
Prey+Deutsch 1987	54,3	49,8	9
Bär+Parsons 1988	41,0	41,2	0
Fassbaender+Reimann 1988	43,0	45,1	5
Egmond+Immerseel 1989	38,5	45,1	17
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	43,1	47,5	10
Shirai+Höll 1990	37,0	39,1	6
Schreier+Schiff 1991	42,3	40,8	4
Bästlein+Laux 1994	44,9	45,9	2
Fassbaender+Rieger 1995	40,2	41,3	3
Holl+Grubert 1995	34,1	40,0	15
Holl+Maisenberg 1995	33,3	38,2	17
Prégardien+Staier 1996	36,5	44,4	22
Bostridge+Drake 1997	42,4	43,4	2
Hampson+Sawallisch 1997	44,1	44,2	0
Price+Dewey 1997	38,6	41,4	7
Quasthoff+Spencer 1998	40,7	39,7	3
Gerhaher+Huber 2001	34,6	37,9	10
Goerne+Brendel 2003	40,2	41,5	3
Kollo+Pohl 2003	45,7	46,2	1
Schäfer+Schneider 2003	45,3	55,0	21
Stutzmann+Södergren 2003	38,9	41,6	7
Bostridge+Andsnes 2004	41,7	44,4	6
Quasthoff+Barenboim 2005	37,8	40,9	8
Bauer+Immerseel 2009	37,0	47,0	27
Boesch+Martineau 2011	38,0	41,6	9
Kaufmann+Deutsch 2013	44,2	45,7	3
Goerne+Hinterhäuser 2014	37,9	42,2	11
Prégardien+Gees 2015	43,5	52,4	20
Skovhus+Vladar 2016	42,7	48,3	13
Padmore+Bezuidenhout 2017	44,1	45,2	2
Bostridge+Adès 2018	44,7	36,9	21
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	36,2	41,1	14

Tabelle 5: Schubert, *Winterreise*, Nr. 10 »Rast«, Nr. 20 »Der Wegweiser«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; Blaufärbung der Schrift signalisiert Tempozuwachs, vom früheren Lied aus gesehen, Schwarzfärbung das Gegenteil.

Festzuhalten ist, dass sich nicht nur ein weiteres Mal das Duo Fassbaender/Reimann nahe an der Tempoidentität befindet, sondern diesmal auch die Duos Kollo/Pohl und Shirai/Höll, die bislang, ganz im Gegenteil, durch starke Abweichungen aufgefallen waren. Es wird zu diskutieren sein, wodurch die vorherrschende Neigung der Interpret*innen zu ähnlicher Tempowahl im Fall speziell dieses Liedpaars motiviert sein könnte (siehe unten, *Auswertung und Diskussion*).

Liedpaar 6: Nr. 7 »Auf dem Flusse« – Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88): »Langsam«, 2/4-Takt

Dieses Liedpaar gehört dem zweiten Typus an: Stärkere Tempoabweichungen stellen den Regelfall dar; zwölf Temporelationen im Bereich der geringen Abweichung stehen fünf Einspielungen mit erheblicher Abweichung gegenüber (Abb. 6).

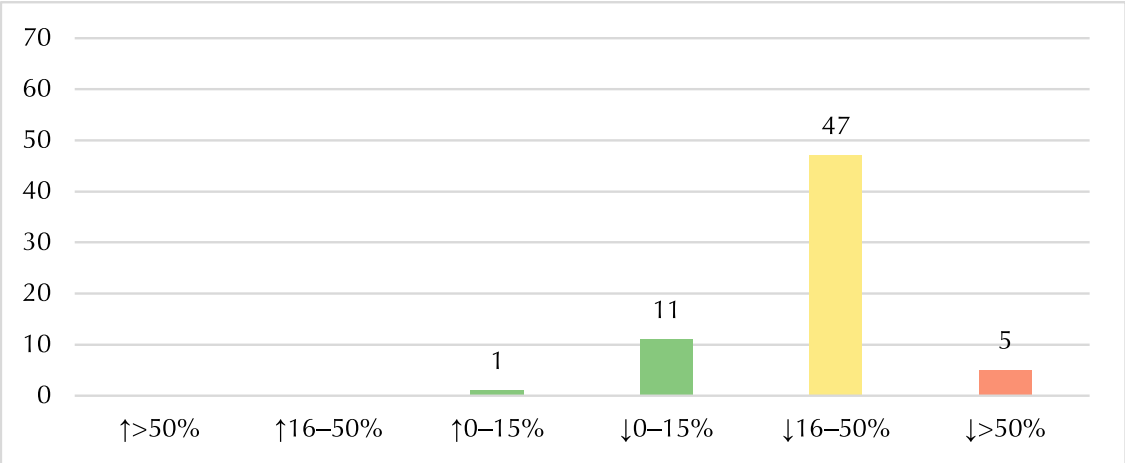


Abbildung 6: Schubert, *Winterreise*, Nr. 7 »Auf dem Flusse«, Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88), Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Mit nur einer Ausnahme wird in allen Einspielungen das im Zyklus frühere der beiden Lieder schneller musiziert als das spätere; die einzig abweichende Einspielung befindet sich mit 7 % nahe an der Tempoidentität: Es handelt sich um das Duo Fischer-Dieskau und Billing (1948), das damit bereits zum dritten Mal in dieser Kategorie vertreten ist. An zwei weiteren Einspielungen, die der Tempoidentität nahekommen, ist der Liedbegleiter Michael Raucheisen beteiligt: 1942 mit Hans Hotter (Abweichung: 2 %), 1945 mit Peter Anders (Abweichung: 3 %). Auch Julius Patzak und Jörg Demus (1964) sind nur um 3 % von der 1:1-Relation entfernt (Tab. 6).

Interpret*innen	7. Auf dem Flusse	11. Frühlingstraum, T.27–43 und 71–88	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	37,6	32,4	16
Hüsch+Müller 1933	49,4	32,0	54
Lehmann+Ulanowsky 1941	35,5	30,1	18
Schmitt-Walter+Leitner 1941	37,1	32,1	16
Hotter+Raucheisen 1942	30,6	30,1	2
Rothmüller+Gyr 1944	43,0	32,9	31
Anders+Raucheisen 1945	32,60	31,5	3
Fischer-Dieskau+Billing 1948	32,0	34,3	7
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	38,6	34,4	12
Hotter+Moore 1954	39,3	33,5	17
Fischer-Dieskau+Moore 1955	37,8	34,6	9
Greindl+Klust 1957	40,1	32,1	25
Prey+Moore 1959	37,2	29,2	27
Souzay+Baldwin 1962	39,8	32,9	21
Pears+Britten 1963	45,5	31,1	46
Patzak+Demus 1964	45,8	44,4	3
Fischer-Dieskau+Demus 1966	40,0	36,6	9
Fischer-Dieskau+Moore 1971	43,8	37,4	17
Prey+Sawallisch 1973	45,0	39,0	15
Dermota+Dermota 1976	40,4	37,9	7
Souzay+Baldwin 1976	40,5	31,7	28
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	41,8	35,3	18
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	45,3	36,8	23
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	43,2	35,4	22
Holl+Richter 1980	47,0	33,1	42
Czerwenka+Schneider 1981	53,6	42,6	26

Moll+Garben 1982	31,7	29,0	9
Vickers+Parsons 1983	38,4	27,2	41
Vickers+Schaaf 1983	36,8	27,3	35
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	46,2	34,2	35
Schreier+Richter 1985	41,7	32,3	29
Ludwig+Levine 1986	41,6	28,9	44
Prey+Deutsch 1987	43,6	36,4	20
Bär+Parsons 1988	42,6	32,4	31
Fassbaender+Reimann 1988	43,9	35,8	23
Egmond+Immerseel 1989	46,0	39,0	18
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	47,4	33,0	44
Shirai+Höll 1990	37,8	28,5	33
Schreier+Schiff 1991	45,1	36,4	24
Bästlein+Laux 1994	49,0	36,4	35
Fassbaender+Rieger 1995	45,9	35,4	30
Holl+Grubert 1995	45,0	33,0	36
Holl+Maisenberg 1995	40,0	28,0	43
Prégardien+Staier 1996	41,2	29,7	39
Bostridge+Drake 1997	44,3	31,0	43
Hampson+Sawallisch 1997	45,9	37,8	21
Price+Dewey 1997	42,4	32,3	31
Quasthoff+Spencer 1998	43,1	30,5	41
Gerhaher+Huber 2001	35,9	32,8	9
Goerne+Brendel 2003	44,0	27,5	60
Kollo+Pohl 2003	47,1	33,3	41
Schäfer+Schneider 2003	46,6	33,2	40
Stutzmann+Södergren 2003	39,0	27,7	41
Bostridge+Andsnes 2004	43,4	28,3	53
Quasthoff+Barenboim 2005	37,4	31,5	19
Bauer+Immerseel 2009	48,1	35,1	37
Boesch+Martineau 2011	38,2	28,5	34
Kaufmann+Deutsch 2013	41,4	35,8	16
Goerne+Hinterhäuser 2014	49,8	27,0	84
Prégardien+Gees 2015	51,0	41,8	22
Skovhus+Vladar 2016	45,6	36,7	24
Padmore+Bezuidenhout 2017	47,6	36,1	32
Bostridge+Adès 2018	44,4	29,0	53
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	41,7	37,1	12

Tabelle 6: Schubert, *Winterreise*, Nr. 7 »Auf dem Flusse«, Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88), Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; Blaufärbung der Schrift signalisiert Tempozuwachs, vom früheren Lied aus gesehen, Schwarzfärbung das Gegenteil.

Die Einspielung von Hotter und Raucheisen (1942) macht deutlich, dass die (in diesem Fall ausgesprochen exakte) Umsetzung einer Tempo-Taktart-Korrespondenz zugleich mit anderen Maßnahmen zyklischer Tempogestaltung korrelieren kann. Die absoluten Zeitmaße, die das Duo für »Auf dem Flusse« (𝅗𝅥 = 30,6) und den einschlägigen Abschnitt aus »Frühlingstraum« (𝅗𝅥. = 30,1) wählt, liegen nahe an der langsamsten Gangart, die Hotter und Raucheisen in ihrer Gesamteinspielung der *Winterreise* überhaupt wählen: Gemeinsam mit Nr. 21 »Das Wirtshaus« (𝅗𝅥 = 28,9) bilden diese beiden Lieder eine Tiefpunkt-Trias der zyklischen Tempodramaturgie, der daneben noch Nr. 3 »Gefror'ne Tränen« (𝅗𝅥 = 33,0) und Nr. 12 »Einsamkeit« (𝅗𝅥 = 32,5) zugeordnet werden können.[44] Zugleich liegen die Zeitmaße des hier besprochenen Liedpaars bei Hotter und Raucheisen nahe am jeweiligen Minimalwert innerhalb des Gesamtkorpus (im Fall von »Frühlingstraum«

44 Vgl. Utz 2021, Tabelle 10E.

handelt es sich um den Minimalwert selbst).[45] Möglicherweise ist die primäre Gestaltungsmaßnahme hier extreme Langsamkeit der Bewegung, aus der sich die Umsetzung der Tempo-Taktart-Korrespondenz als Sekundäreffekt ergibt.

Liedpaar 7: Nr. 7 »Auf dem Flusse« – Nr. 12 »Einsamkeit«: »Langsam«, 2/4-Takt

Abbildung 7 macht deutlich, dass das hier analysierte Liedpaar dem dritten Typus angehört: In insgesamt 45 Interpretationen sind lediglich geringe Tempoabweichungen zu verzeichnen; dem stehen 18 stärkere Abweichungen und nur eine erhebliche Abweichung gegenüber.

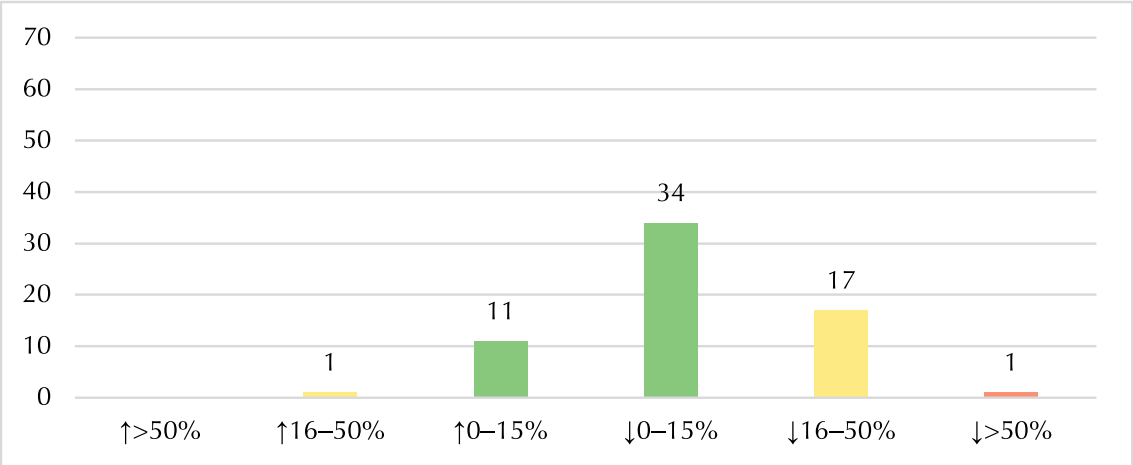


Abbildung 7: Schubert, *Winterreise*, Nr. 7»Auf dem Flusse«, Nr. 12 »Einsamkeit«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Überwiegend wird Nr. 12 langsamer musiziert als Nr. 7 (doch in immerhin zwölf Fällen verhält es sich umgekehrt). Wiederholt wird Tempoidentität nur um wenige Prozentpunkte verfehlt; am nächsten kommen ihr mit jeweils 1 % Abweichung Hans Hotter und Gerald Moore (1954), Fischer-Dieskau und Moore (1971) sowie Christian Gerhaher und Gerold Huber (2001). Die einzige Einspielung, die die 50 %-Grenze überschreitet (Matthias Goerne und Markus Hinterhäuser, 2014), weist mit 61 % nur einen verhältnismäßig geringen Ausschlag in Richtung der erheblichen Abweichung auf (Tab. 7).

Das Verhältnis zwischen den beiden hier analysierten Liedern ist für die Frage performativer Zyklusgestaltung insofern von besonderem Interesse, als mit Nr. 12 »Einsamkeit« ein Einschnitt innerhalb der zyklischen Gesamtform erreicht ist: das Ende der ersten der beiden »Abteilung[en]«.[46] Es stellt sich die Frage nach einer besonderen Markierung dieser großformalen Zäsur, und auffälligerweise setzt sich ab den 1980er Jahren die Tendenz durch, das Binnen-Schlusslied Nr. 12 durch eine Temporeduktion gegenüber Nr. 7 »Auf dem Flusse« zu pointieren. (Alle zwölf Einspielungen, die Nr. 12 rascher nehmen als Nr. 7, sind vor 1982 entstanden.) Besonders deutlich geschieht dies in der genannten Aufnahme von Goerne und Hinterhäuser (2014), bei der die Abweichung 61 % beträgt;

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. Dürr 1998, 8 und 56.

das von den Interpreten für Nr. 12 gewählte Zeitmaß befindet sich mit ♩ = 30,9 nahe am Minimalwert innerhalb des Korpus. (Freilich muss gesagt werden, dass die allgemeine Tendenz, »Einsamkeit« gegenüber dem unmittelbar vorangehenden »Frühlingstraum« zu beschleunigen (vgl. oben, Tab. 3) nach 1982 nicht an Stärke verliert und auch von Goerne und Hinterhäuser befolgt wird.

Interpret*innen	7. Auf dem Flusse	12. Einsamkeit	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	37,6	36,9	2
Hüsch+Müller 1933	49,4	41,2	20
Lehmann+Ulanowsky 1941	35,5	37,2	5
Schmitt-Walter+Leitner 1941	37,1	33,9	9
Hotter+Raucheisen 1942	30,6	32,5	6
Rothmüller+Gyr 1944	43,0	38,3	12
Anders+Raucheisen 1945	32,6	35,5	9
Fischer-Dieskau+Billing 1948	32,0	34,7	8
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	38,6	38,0	2
Hotter+Moore 1954	39,3	39,5	1
Fischer-Dieskau+Moore 1955	37,8	41,3	9
Greindl+Klust 1957	40,1	42,3	5
Prey+Moore 1959	37,2	40,7	9
Souzay+Baldwin 1962	39,8	36,6	9
Pears+Britten 1963	45,5	36,1	26
Patzak+Demus 1964	45,8	37,0	24
Fischer-Dieskau+Demus 1966	40,0	39,1	2
Fischer-Dieskau+Moore 1971	43,8	44,1	1
Prey+Sawallisch 1973	45,0	40,3	12
Dermota+Dermota 1976	40,4	41,3	2
Souzay+Baldwin 1976	40,5	35,8	13
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	41,8	40,1	4
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	45,3	42,7	6
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	43,2	44,9	4
Holl+Richter 1980	47,0	43,2	9
Czerwenka+Schneider 1981	53,6	52,5	2
Moll+Garben 1982	31,7	42,9	35
Vickers+Parsons 1983	38,4	36,1	6
Vickers+Schaaf 1983	36,8	33,2	11
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	46,2	43,2	7
Schreier+Richter 1985	41,7	31,3	33
Ludwig+Levine 1986	41,6	36,3	15
Prey+Deutsch 1987	43,6	41,5	5
Bär+Parsons 1988	42,6	34,7	23
Fassbaender+Reimann 1988	43,9	37,5	17
Egmond+Immerseel 1989	46,0	43,0	7
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	47,4	38,0	25
Shirai+Höll 1990	37,8	30,4	24
Schreier+Schiff 1991	45,1	40,5	11
Bästlein+Laux 1994	49,0	40,4	21
Fassbaender+Rieger 1995	45,9	39,8	15
Holl+Grubert 1995	45,0	37,8	19
Holl+Maisenberg 1995	40,0	39,1	2
Prégardien+Staier 1996	41,2	37,2	11
Bostridge+Drake 1997	44,3	39,3	13
Hampson+Sawallisch 1997	45,9	39,6	16
Price+Dewey 1997	42,4	34,4	23
Quasthoff+Spencer 1998	43,1	39,1	10
Gerhaher+Huber 2001	35,9	35,4	1
Goerne+Brendel 2003	44,0	38,4	15
Kollo+Pohl 2003	47,1	44,7	5
Schäfer+Schneider 2003	46,6	44,6	4

Stutzmann+Södergren 2003	39,0	31,4	24
Bostridge+Andsnes 2004	43,4	36,4	19
Quasthoff+Barenboim 2005	37,4	35,8	4
Bauer+Immerseel 2009	48,1	41,5	16
Boesch+Martineau 2011	38,2	34,8	10
Kaufmann+Deutsch 2013	41,4	38,9	6
Goerne+Hinterhäuser 2014	49,8	30,9	61
Prégardien+Gees 2015	51,0	36,5	40
Skovhus+Vladar 2016	45,6	44,5	2
Padmore+Bezuidenhout 2017	47,6	40,9	16
Bostridge+Adès 2018	44,4	39,6	12
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	41,7	37,6	11

Tabelle 7: Schubert, *Winterreise*, Nr. 7»Auf dem Flusse«, Nr. 12 »Einsamkeit«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; Blaufärbung der Schrift signalisiert Tempozuwachs, vom früheren Lied aus gesehen, Schwarzfärbung das Gegenteil.

Liedpaar 8: Nr. 14 »Der greise Kopf« – Nr. 24 »Der Leiermann«: »Etwas langsam«, 3/4-Takt

Die letzte der hier untersuchten Konstellationen ist dem zweiten Typus zuzuordnen: Es finden sich nicht wenige Temporelationen im Bereich der geringen Abweichung, doch machen sie bei weitem nicht die Mehrheit aus (20 von 64 Einspielungen). Es liegen zwei erhebliche Tempodifferenzen vor (Abb. 8).

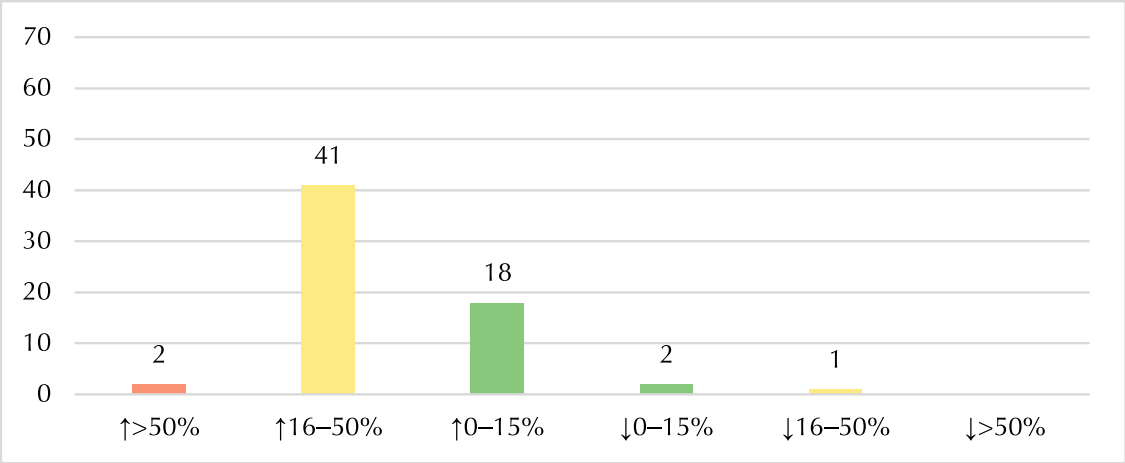


Abbildung 8: Schubert, *Winterreise,* Nr. 14 »Der greise Kopf«, Nr. 24 »Der Leiermann«, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; senkrechte Pfeile in der Beschriftung signalisieren Tempozuwachs bzw. Tempoabnahme, vom früheren Lied aus gesehen.

Äußerst nahe an der Tempoidentität befinden sich abermals Shirai und Höll (1990), bei 1 % Abweichung auf gleicher Höhe mit Nathalie Stutzmann und Inger Södergren (2003). Robert Holl und Konrad Richter (1980) stehen mit 2 % nahebei. Das bislang nur in Zusammenhang mit Tempoidentität erwähnte Duo Fischer-Dieskau/Billing (1948) tritt diesmal mit einer erheblichen Tempodifferenz auf (52 %); noch stärker gestaltet Fischer-Dieskau die Abweichung im Zusammenspiel mit Hermann Reutter (1952: 69 %). Das im Zyklus spätere Lied (»Der Leiermann«) wird in der Regel fließender genommen als das frühere (»Der greise Kopf«), nur drei Mal verhält es sich umgekehrt (Tab. 8).

Interpret*innen	14. Der greise Kopf	24. Der Leiermann	Abweichung (%)
Duhan+Foll 1928	49,8	59,5	19
Hüsch+Müller 1933	47,1	64,3	37
Lehmann+Ulanowsky 1941	53,1	60,2	13
Schmitt-Walter+Leitner 1941	47,8	58,8	23
Hotter+Raucheisen 1942	44,1	54,8	24
Rothmüller+Gyr 1944	50,7	53,3	5
Anders+Raucheisen 1945	46,2	60,6	31
Fischer-Dieskau+Billing 1948	40,8	62,1	52
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	37,2	62,9	69
Hotter+Moore 1954	44,2	46,8	6
Fischer-Dieskau+Moore 1955	43,3	56,5	30
Greindl+Klust 1957	54,3	52,0	4
Prey+Moore 1959	44,0	55,3	26
Souzay+Baldwin 1962	41,3	53,2	29
Pears+Britten 1963	49,7	63,2	27
Patzak+Demus 1964	47,9	59,0	23
Fischer-Dieskau+Demus 1966	43,7	62,7	43
Fischer-Dieskau+Moore 1971	45,3	55,9	23
Prey+Sawallisch 1973	50,9	53,0	4
Dermota+Dermota 1976	44,3	54,2	22
Souzay+Baldwin 1976	40,7	52,7	29
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	42,8	51,1	19
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	42,6	50,1	18
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	44,2	51,7	17
Holl+Richter 1980	47,8	48,9	2
Czerwenka+Schneider 1981	52,4	58,5	12
Moll+Garben 1982	33,5	45,1	35
Vickers+Parsons 1983	45,9	46,8	2
Vickers+Schaaf 1983	44,2	49,0	11
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	46,6	57,1	23
Schreier+Richter 1985	41,9	45,2	8
Ludwig+Levine 1986	44,5	54,5	22
Prey+Deutsch 1987	45,5	51,1	12
Bär+Parsons 1988	41,7	51,6	24
Fassbaender+Reimann 1988	45,9	52,4	14
Egmond+Immerseel 1989	52,0	61,2	18
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	43,3	51,5	19
Shirai+Höll 1990	38,8	38,4	1
Schreier+Schiff 1991	45,4	62,7	38
Bästlein+Laux 1994	49,1	56,0	14
Fassbaender+Rieger 1995	47,0	57,9	23
Holl+Grubert 1995	36,5	49,3	35
Holl+Maisenberg 1995	36,8	52,7	43
Prégardien+Staier 1996	42,3	56,5	34
Bostridge+Drake 1997	44,2	59,1	34
Hampson+Sawallisch 1997	50,3	58,6	17
Price+Dewey 1997	42,3	54,3	28
Quasthoff+Spencer 1998	39,8	57,5	44
Gerhaher+Huber 2001	39,4	53,5	36
Goerne+Brendel 2003	46,1	51,0	11
Kollo+Pohl 2003	43,6	53,2	22
Schäfer+Schneider 2003	43,1	52,0	21
Stutzmann+Södergren 2003	43,2	43,7	1
Bostridge+Andsnes 2004	48,9	57,4	17
Quasthoff+Barenboim 2005	39,5	49,8	26
Bauer+Immerseel 2009	44,2	51,6	17
Boesch+Martineau 2011	43,7	46,3	6
Kaufmann+Deutsch 2013	49,4	51,5	4
Goerne+Hinterhäuser 2014	33,4	41,7	25
Prégardien+Gees 2015	56,1	60,7	8
Skovhus+Vladar 2016	52,9	42,7	24
Padmore+Bezuidenhout 2017	44,2	54,8	24
Bostridge+Adès 2018	47,9	52,5	10
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	37,6	55,9	49

Tabelle 8: Schubert, *Winterreise,* Nr. 14 »Der greise Kopf«, Nr. 24 »Der Leiermann«, Temporelationen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; Blaufärbung der Schrift signalisiert Tempozuwachs, vom früheren Lied aus gesehen, Schwarzfärbung das Gegenteil.

Auswertung und Diskussion

Der folgende Abschnitt kontextualisiert die Analyseergebnisse zum einen, indem er sie zum Notentext in Beziehung setzt; zum anderen stellt er Überlegungen zu performancestilistischen Aspekten an, hier mit Blick auf individuelle Interpret*innenprofile einerseits, die Interpretationsgeschichte andererseits.

Werkorientierte Perspektive

Abbildung 9 gibt im Überblick für alle analysierten Liedpaare die jeweilige Verteilung geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen wieder (ohne Rücksicht auf die Frage, welches von beiden Liedern das jeweils schneller musizierte ist).

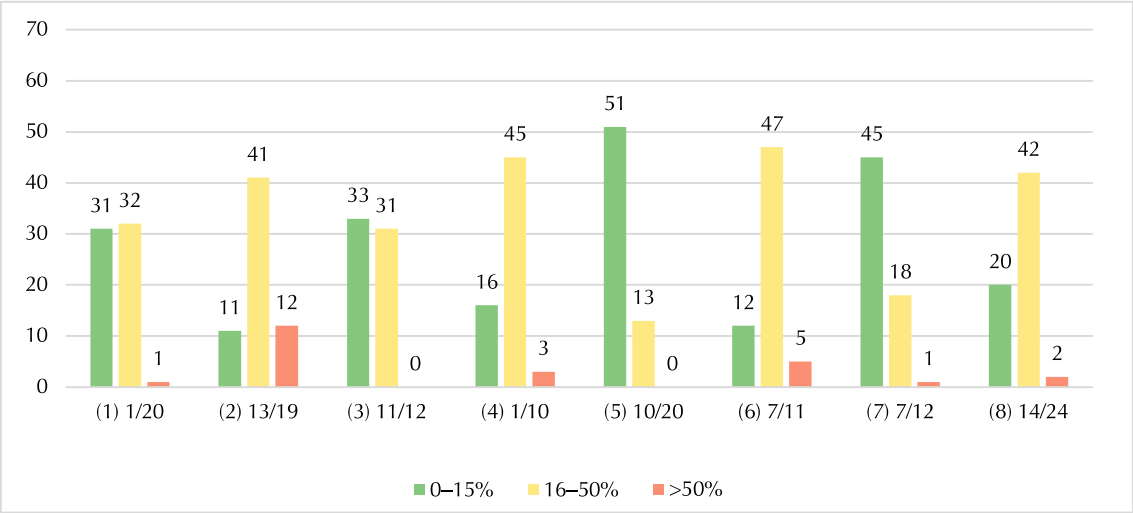


Abbildung 9: Schubert, *Winterreise*, acht ausgewählte Liedpaare, Häufigkeit geringer, stärkerer und erheblicher Tempoabweichungen in 64 *Winterreise*-Gesamteinspielungen; die Nummerierung in runden Klammern entspricht der Nummerierung der Liedpaare in diesem Beitrag.

Die im Verlauf der Analysen beschriebenen drei Typen der Verteilung von Häufigkeiten treten in Abbildung 9 klar zutage. Bei den Aufnahmen der Liedpaare 1 und 3 ist der Anteil der geringen und der stärkeren Abweichungen ungefähr gleich groß (Typus 1). Bei den Interpretationen der Liedpaare 2, 4, 6 und 8 überwiegen die stärkeren Abweichungen (Typus 2), zum Teil mit bedeutendem Abstand. Demgegenüber zeichnen sich die Interpretationen der Liedpaare 5 und 7 durch einen überwiegenden Anteil von (annähernd) identisch gewählten Tempi aus (Typus 3). Erhebliche Abweichungen machen bei fast allen Paaren den geringsten Teil aus; nur in einem Fall (Liedpaar 2) übertrifft ihre Anzahl knapp die der geringen Abweichungen; in zwei Fällen (Liedpaare 3 und 5) treten sie überhaupt nicht auf.

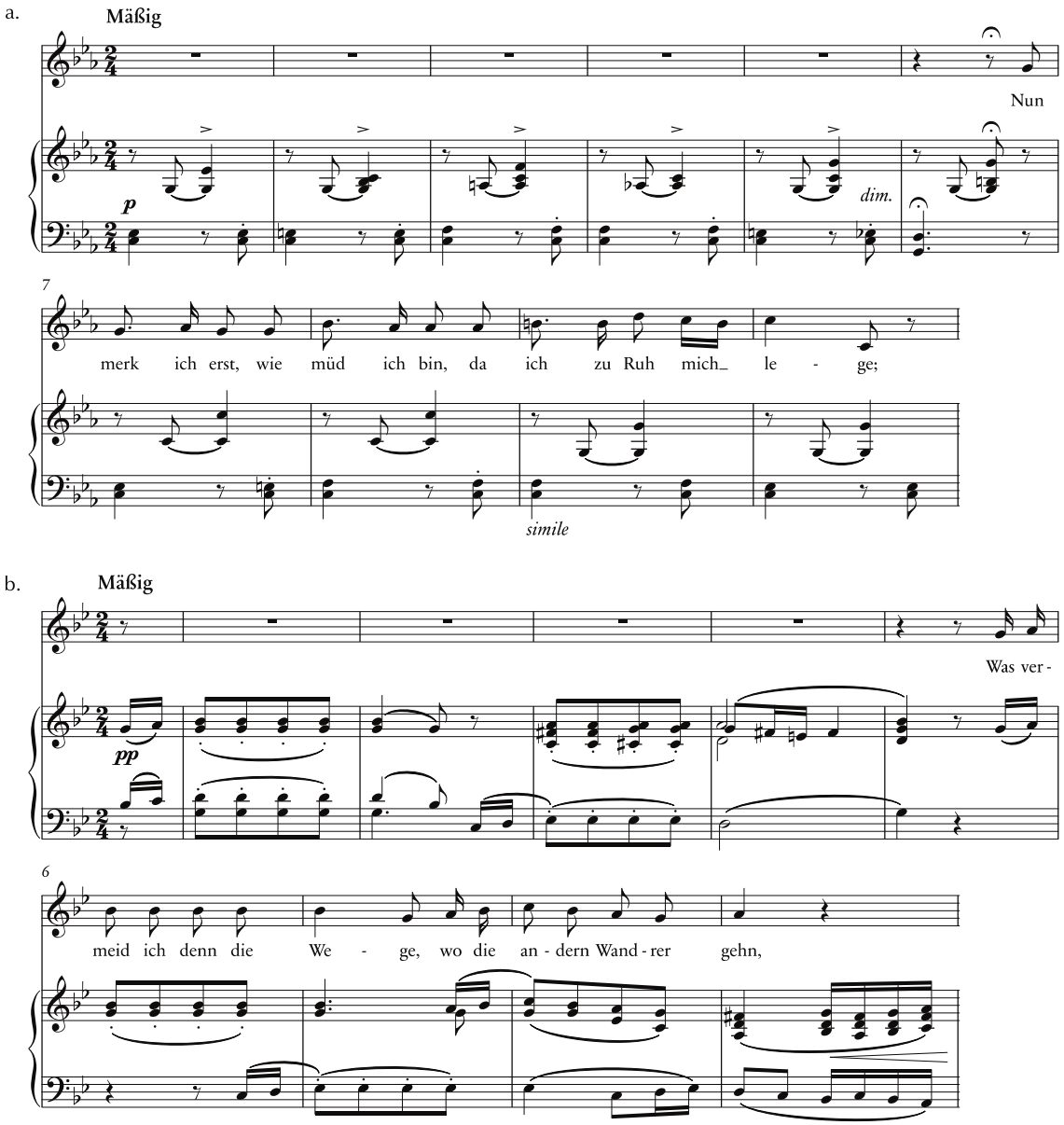
Im Ganzen wird deutlich: Performative Umsetzungen von Tempo-Taktart-Korrespondenzen kommen in nicht wenigen der hier analysierten Einspielungen vor, stellen aber keineswegs die Regel dar. Nicht einmal Gemeinsamkeiten der kompositorischen Detailstruktur oder unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Lieder im zyklischen Verlauf führen selbstverständlich zu ähnlicher Temponahme (siehe oben, Analysen der Liedpaare 1, 2 und 3). Immerhin erhebt sich umgekehrt die Frage, ob die Notentexte der drei Lied-

paare, bei denen geringe Tempoabweichungen überwiegen, Eigenschaften aufweisen, die diese Interpretationsentscheidung begünstigen; diese Frage betrifft die Liedpaare 5 und 7 (Typus 3) sowie, trotz annähernden ›Gleichstands‹ zwischen geringen und stärkeren Abweichungen, Liedpaar 3.

Liedpaar 3: Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88) und Nr. 12 »Einsamkeit«

Bereits in der obigen Analyse dieses Liedpaars wurde erwähnt, dass die beiden hier miteinander verglichenen Lieder im Klavierpart durch unterschiedliche Bewegungsmuster geprägt sind. In Nr. 12 dominiert eine den Achtelpuls akzentuierende Begleitfigur, während die beiden in Tempo und Taktart korrespondierenden Abschnitte in Nr. 11 von einer abtaktigen Figur auf der Sechzehntelebene bestimmt sind (vgl. oben, Bsp. 3). In der Gesangsstimme sind zwar erwähntermaßen motivische Ähnlichkeiten zwischen beiden Liedern erkennbar, doch dürfte, wie oben ausgeführt, die in den meisten Interpretationen (annähernd) identische Tempowahl vor allem mit der unmittelbaren Aufeinanderfolge beider Lieder im zyklischen Verlauf zusammenhängen. Die Stichhaltigkeit dieser Annahme kann hier allerdings nicht näher untersucht werden, da ein solcher Fall in Verbindung mit Tempo-Taktart-Korrespondenz im Zyklus *Winterreise* nur dieses eine Mal auftritt.

Liedpaar 5: Nr. 10 »Rast« und Nr. 20 »Der Wegweiser«

Diese beiden Lieder sind voneinander in der zyklischen Folge durch neun dazwischenliegende Nummern getrennt. Dass eine überwältigende Mehrheit der Interpret*innenduos sich dafür entscheidet, sie in ähnlichem Tempo zu musizieren, kann also nicht auf positionelle Nähe im zyklischen Ablauf zurückgeführt werden. Auffällig ist, dass die Interpretationen beider Lieder, die ja mit Nr. 1 »Gute Nacht« eine Dreiergruppe bilden (jeweils Tempovorschrift »Mäßig« im 2/4-Takt), sich auf ähnliche Weise von diesem Lied abheben: (Annähernde) Tempoidentität zu Nr. 1 ist in beiden Fällen selten; außerdem werden beide Lieder ausnahmslos langsamer musiziert als »Gute Nacht« (vgl. oben, Analysen der Liedpaare 1 und 4). Bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber dem Versuch, kompositorische Gemeinsamkeiten ins Feld zu führen, sei doch auf gewisse ›bremsende‹ Momente in der Struktur beider Lieder hingewiesen: Ausschlaggebend für die im Vergleich zu Nr. 1 jeweils langsamere Tempowahl könnten die Offbeat-Akzente im Klaviervorspiel zu Nr. 10 (T. 1–5) und das wiederholte Stocken der Achtelbewegung im Vorspiel zu Nr. 20 (T. 2 und 4–5) sein (Bsp. 4). Umgekehrt könnten die unablässigen Achtelrepetitionen der Klavierstimme von Nr. 1 mit ihrem *Perpetuum mobile*-Charakter ein rascheres Tempo begünstigen, ebenso wie möglicherweise die zu Beginn rasant abstürzende Vokallinie (T. 7–9; vgl. oben, Bsp. 1a). Auch ist zu bedenken, dass eine langsame Tempowahl für dieses Lied, das über 100 Takte und eine ausgedehnte Wiederholung umfasst, eine erhebliche Spieldauer zur Folge hat (die Maximaldauer innerhalb des Korpus erreichen Jon Vickers und Peter Schaaf [1983] mit über siebeneinhalb Minuten, wobei sie Nr. 1 immer noch um 16 bzw. 18 % schneller musizieren als Nr. 10 und Nr. 20; vgl. oben, Tab. 4 und 1).

Beispiel 4: Schubert, *Winterreise*, a. Nr. 10 »Rast«, T. 1–10; b. Nr. 20 »Der Wegweiser«, T. 1–10

Die analytischen Beobachtungen Youens' jedenfalls, die ja auf kompositorische Korrespondenzen zwischen dem Eröffnungslied »Gute Nacht« und »Der Wegweiser« hinweisen,[47] finden in der performativen Tempodramaturgie von Gesamteinspielungen nicht durchweg eine Entsprechung. Innerhalb der Liedtrias Nr. 1, Nr. 10 und Nr. 20 ist eine Umsetzung der Tempo-Taktart-Korrespondenz in den Liedern »Rast« und »Der Wegweiser« deutlich am häufigsten. Durch eine textinhaltliche Analogie wächst freilich auch dieser Querverbindung narrative Stimmigkeit zu: Der »Wegweiser« scheint ja zunächst (finale) »Rast« zu verheißen (die dann freilich im anschließenden Lied »Das Wirtshaus« verweigert wird).

47 Vgl. Anm. 37.

Liedpaar 7: Nr. 7 »Auf dem Flusse« und Nr. 12 »Einsamkeit«

Dass auch diese beiden Lieder so verhältnismäßig häufig in (annähernd) identischem Tempo musiziert werden, lässt sich auf ähnliche Weise plausibilisieren wie im Fall von Liedpaar 5: durch gemeinsame Unterschiede zu einem dritten Lied, mit dem sie in Tempo-Taktart-Korrespondenz stehen, hier zu Nr. 11 »Frühlingstraum« (T. 27–43 und 71–88; »Langsam« im 2/4-Takt). Beide Lieder werden überwiegend schneller musiziert als »Frühlingstraum« (vgl. oben, Analysen der Liedpaare 3 und 7); der kleingliedrigen Sechzehntelfigur des Klaviers aus Nr. 11 (vgl. oben, Bsp. 3a) steht in beiden Fällen ein Achtelpuls entgegen, der über weite Strecken ohne weitere Untergliederung auskommt (für Nr. 12 vgl. Bsp. 3b; Nr. 7 weist im Klavier eine im Viertelabstand fortschreitende Basslinie auf, zu der in Achteln nachschlagende Akkorde treten).

Doch bei aller Attraktivität des Versuchs, Analogien der von den Interpret*innen gewählten Tempi auf Analogien im Notentext zurückzuführen, sei nochmals ausdrücklich betont, dass die zahlreichen divergenten Interpretationen innerhalb der Liedpaare 1 und 2 vor allzu eiligen Rückschlüssen warnen: Kompositorische Ähnlichkeiten zwischen zwei in Tempovorgabe und Taktart korrespondieren Liedern führen nicht ›automatisch‹ zu ähnlicher Tempowahl in der Performance.

Interpret*innenorientierte Perspektive

Mit der Frage nach möglichen Motiven für »Interpretationsentscheidungen«[48] der Musizierenden gleitet der Fokus vom Werk zu seinen Interpret*innen. Dabei soll hier nicht der künstlerischen ›Intention‹ des Musizierverhaltens nachgegangen werden: Angesichts der nunmehr 75-jährigen Wirkungsgeschichte des *Intentional fallacy*-Begriffs[49] bedürfte eine systematische Rückführung der erhobenen Daten auf Absichten der Interpret*innen gesonderter theoretischer Begründung. Durchaus aber enthalten diese Daten Hinweise, die für Forschungen zum individuellen Performanceverhalten einzelner Künstlerpersönlichkeiten oder für interpretationsgeschichtliche Studien relevant sein können.[50] Inwieweit neigen bestimmte Interpret*innen oder Interpret*innenduos dazu, Tempo-Taktart-Korrespondenzen durch (annähernd) identische Tempowahl umzusetzen (unabhängig von der Frage, ob in bewusster Absicht oder nicht)? Tabelle 9 stellt die Beträge der Tempoabweichungen für alle 64 Einspielungen und alle acht Liedpaare zusammen.

48 Zum Begriff vgl. Köpp/Seedorf 2020, 11.

49 Vgl. Beardsley/Wimsatt 1954. Der im literaturwissenschaftlichen Kontext argumentierende Aufsatz erschien erstmals 1946; Teilübersetzung und Kommentar in Jannidis/Lauer/Martinez/Winko 2000, 80–105.

50 Vgl. hierzu unter dem Stichwort »performance style« Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 8, Absatz 18.

Interpret*innen	1/20	13/19	11/12	1/10	10/20	7/11	7/12	14/24	Mittelwert
Duhan+Foll 1928	21	44	14	31	8	16	2	19	**19**
Hüsch+Müller 1933	30	41	29	34	3	54	20	37	**31**
Lehmann+Ulanowsky 1941	27	22	24	62	28	18	5	13	**25**
Schmitt-Walter+Leitner 1941	12	53	6	40	26	16	9	23	**23**
Hotter+Raucheisen 1942	2	45	8	30	28	2	6	24	**18**
Rothmüller+Gyr 1944	25	59	16	19	5	31	12	5	**21**
Anders+Raucheisen 1945	17	30	13	33	14	3	9	31	**19**
Fischer-Dieskau+Billing 1948	12	11	1	7	4	7	8	52	**13**
Fischer-Dieskau+Reutter 1952	27	29	10	14	12	12	2	69	**22**
Hotter+Moore 1954	4	38	18	18	14	17	1	6	**15**
Fischer-Dieskau+Moore 1955	22	47	19	19	3	9	9	30	**20**
Greindl+Klust 1957	22	14	32	15	6	25	5	4	**15**
Prey+Moore 1959	15	36	39	23	7	27	9	26	**23**
Souzay+Baldwin 1962	9	32	11	28	17	21	9	29	**19**
Pears+Britten 1963	7	20	16	18	10	46	26	27	**21**
Patzak+Demus 1964	15	32	20	24	8	3	24	23	**19**
Fischer-Dieskau+Demus 1966	11	41	7	3	7	9	2	43	**15**
Fischer-Dieskau+Moore 1971	12	40	18	9	4	17	1	23	**15**
Prey+Sawallisch 1973	8	16	3	11	2	15	12	4	**9**
Dermota+Dermota 1976	8	46	9	16	7	7	2	22	**15**
Souzay+Baldwin 1976	9	26	13	15	6	28	13	29	**17**
Fischer-Dieskau+Pollini 1978	15	44	14	21	6	18	4	19	**18**
Fischer-Dieskau+Barenboim 1979	21	50	16	18	3	23	6	18	**19**
Fischer-Dieskau+Brendel 1979	23	45	27	25	1	22	4	17	**20**
Holl+Richter 1980	15	10	31	34	17	42	9	2	**20**
Czerwenka+Schneider 1981	12	12	23	11	1	26	2	12	**12**
Moll+Garben 1982	30	29	48	35	4	9	35	35	**28**
Vickers+Parsons 1983	30	76	33	15	13	41	6	2	**27**
Vickers+Schaaf 1983	18	55	22	16	2	35	11	11	**21**
Fischer-Dieskau+Brendel 1985	24	44	26	16	7	35	7	23	**23**
Schreier+Richter 1985	23	59	3	17	5	29	33	8	**22**
Ludwig+Levine 1986	3	10	26	35	31	44	15	22	**23**
Prey+Deutsch 1987	10	24	14	1	9	20	5	12	**12**
Bär+Parsons 1988	17	24	7	17	0	31	23	24	**18**
Fassbaender+Reimann 1988	7	2	5	12	5	23	17	14	**11**
Egmond+Immerseel 1989	18	21	10	38	17	18	7	18	**18**
Fischer-Dieskau+Perahia 1990	8	62	15	19	10	44	25	19	**25**
Shirai+Höll 1990	46	75	7	55	6	33	24	1	**31**
Schreier+Schiff 1991	29	55	11	25	4	24	11	38	**25**
Bästlein+Laux 1994	13	34	11	16	2	35	21	14	**18**
Fassbaender+Rieger 1995	12	15	12	15	3	30	15	23	**16**
Holl+Grubert 1995	13	71	15	33	15	36	19	35	**30**
Holl+Maisenberg 1995	19	71	40	36	17	43	2	43	**34**
Prégardien+Staier 1996	10	21	25	34	22	39	11	34	**24**
Bostridge+Drake 1997	20	35	27	22	2	43	13	34	**25**
Hampson+Sawallisch 1997	12	9	5	13	0	21	16	17	**12**
Price+Dewey 1997	25	35	7	34	7	31	23	28	**24**
Quasthoff+Spencer 1998	19	16	28	16	3	41	10	44	**22**
Gerhaher+Huber 2001	27	54	8	39	10	9	1	36	**23**
Goerne+Brendel 2003	25	43	40	29	3	60	15	11	**28**
Kollo+Pohl 2003	71	8	34	73	1	41	5	22	**32**
Schäfer+Schneider 2003	16	47	34	41	21	40	4	21	**28**
Stutzmann+Södergren 2003	8	46	13	16	7	41	24	1	**19**
Bostridge+Andsnes 2004	18	15	29	25	6	53	19	17	**23**
Quasthoff+Barenboim 2005	20	21	14	29	8	19	4	26	**18**
Bauer+Immerseel 2009	10	27	18	39	27	37	16	17	**24**
Boesch+Martineau 2011	29	22	22	41	9	34	10	6	**22**
Kaufmann+Deutsch 2013	12	53	9	15	3	16	6	4	**15**
Goerne+Hinterhäuser 2014	15	43	14	28	11	84	61	25	**35**
Prégardien+Gees 2015	6	9	15	28	20	22	40	8	**18**
Skovhus+Vladar 2016	30	43	21	47	13	24	2	24	**25**
Padmore+Bezuidenhout 2017	10	27	13	12	2	32	16	24	**17**
Bostridge+Adès 2018	39	27	37	15	21	53	12	10	**27**
DiDonato+Nézet-Séguin 2019	21	44	1	37	14	12	11	49	**24**

Tabelle 9: Schubert, *Winterreise*, Tempoabweichungen für acht Liedpaare in 64 Einspielungen

Tabelle 9 lässt sich entnehmen, dass 13 der 64 Einspielungen (20,3 %) für mindestens fünf der in Frage kommenden Liedpaare (also für mehr als 50 % der Fälle) annähernde Tempoidentität realisieren. Dies mag keine überwältigend hohe Zahl sein; aber sie genügt zur Feststellung, dass die performative Umsetzung von Tempo-Takt-Korrespondenzen in der Diskographie des Zyklus *Winterreise* eine gewisse Rolle spielt. Sucht man nach Einspielungen, in denen zusätzlich der Durchschnittswert der acht Tempoabweichungen unterhalb von 16 % liegt, so verengt sich der Interpret*innenkreis nochmals etwas. Insgesamt sind zehn Einspielungen dieser Art zu finden:

– Fischer-Dieskau/Billing (1948)
– Greindl/Klust (1957)
– Fischer-Dieskau/Demus (1966)
– Prey/Sawallisch (1973)
– Dermota/Dermota (1976)
– Czerwenka/Schneider (1981)
– Prey/Deutsch (1987)
– Fassbaender/Reimann (1988)
– Hampson/Sawallisch (1997)
– Jonas Kaufmann /Helmut Deutsch (2013).

Sechs dieser Einspielungen weisen je sechsmal annähernde Tempoidentität auf, zwei Einspielungen je siebenmal: Fischer-Dieskau/Billing 1948 und Prey/Sawallisch 1973. Einige Künstlerpersönlichkeiten erscheinen in dieser Auswahl mehrfach, nämlich jeweils zweimal: die Sänger Dietrich Fischer-Dieskau und Hermann Prey sowie die Liedbegleiter Wolfgang Sawallisch und Helmut Deutsch. Daraus ergeben sich interessante Beobachtungen in Hinblick auf die Konstanz von Temporelationen in Mehrfacheinspielungen derselben Interpret*innen. So fällt auf, dass Fischer-Dieskau im Zusammenspiel mit ausnahmslos allen seinen Klavierpartnern das Liedpaar Nr. 10/20 mit annähernder Tempoidentität musiziert; mit immerhin drei Partnern (Billing 1948; Reutter 1952; Demus 1966) gilt dies auch für die Liedtrias Nr. 11/12, 7/11 und 7/12. Diese Beobachtung kann als Indiz für klare Vorstellungen des Sängers im Hinblick auf Temporelationen (und eventuell für seine Fertigkeit, diese durchzusetzen) gewertet werden. Dabei lässt sich insbesondere die dichte Relationierung der Liedtrias Nr. 7/11/12 als performative Gestaltung von (Binnen-)Zyklizität verstehen, insofern sie für Rahmung und innere Kohärenz der zweiten Hälfte der ersten ›Abteilung‹ des Werks (Nr. 7–12) sorgt. Diese Maßnahme wird von insgesamt immerhin neun Interpret*innenduos ergriffen, neben den genannten noch in weiteren der oben aufgelisteten zehn Einspielungen, außerdem z. B. in den beiden Aufnahmen mit dem Pianisten Michael Raucheisen (Hotter/Raucheisen 1942, Anders/Raucheisen 1945).[51]

Auch die von Prey realisierten Tempoidentitäten bleiben in den beiden genannten Aufnahmen in sechs Fällen konstant. Der Begleiter Deutsch wiederum – lange Zeit fester Duopartner Preys und von dieser Zusammenarbeit stark geprägt[52] – übernimmt für seine

51 Außerdem: Prey+Sawallisch 1973, Dermota+Dermota 1976, Gerhaher+Huber 2001, DiDonato+Nézet-Séguin 2019. Auch Belege für eine entsprechende Realisierung der anderen Liedtrias (Nr. 1/10/20) finden sich innerhalb des Korpus, etwa bei fast allen der acht oben genannten Liedduos.

52 Vgl. Deutsch 2019, 72 f.

Aufnahme mit Kaufmann (2013) alle sechs Tempoidentitäten, die er 1987 mit Prey realisiert hatte. Wie Deutsch firmiert auch Sawallisch, bereits 1973 als Klavierpartner Preys im Studio, noch im Verbund mit einem anderen Sänger unter den ›Spitzenreitern‹: Wenngleich er im Duo mit Hampson (1997) überwiegend andere Liedpaare tempoidentisch musiziert als zuvor mit Prey (vier Tempoidentitäten bleiben erhalten), fällt doch auf, dass insgesamt vier der zehn oben aufgelisteten Duos in direkter oder indirekter Verbindung zum Sänger Prey stehen. Im Fall der Gruppe Prey-Deutsch-Kaufmann liegt es geradezu nahe, nach einer Traditionsbildung durch die Weitervermittlung bestimmter Gestaltungsweisen von Person zu Person zu fragen.

Erwähnenswert ist schließlich der Umstand, dass Brigitte Fassbaender nicht nur im Duo mit Aribert Reimann (1988), sondern auch in der späteren Aufnahme mit Wolfram Rieger (1996) sechs von acht Liedpaaren, also eine relativ hohe Anzahl, in nahezu identischem Tempo realisiert (der Mittelwert der Abweichungen liegt im Fall dieser Aufnahme denn auch nur bei 16 %); in fünf von sechs Fällen sind davon dieselben Liedpaare betroffen. Einen bemerkenswerten Fall konstanter Temporelationierung bietet auch Robert Holl, wenn er in zwei verschiedenen Einspielungen für Liedpaar 2 (Nr. 13/19) Abweichungen von jeweils *exakt* 71 % gestaltet, dabei aber mit Naum Grubert schnellere Tempi wählt als mit Oleg Maisenberg (jeweils 1995; vgl. oben, Tab. 2).

Andererseits sind zahlreiche Belege dafür zu finden, dass sich Temporelationen zwischen zwei bestimmten Liedern im Laufe einer persönlichen Diskographie ändern. So ist Fischer-Dieskaus konstante Tempoähnlichkeit für die Lieder der Dreiergruppe Nr. 7/11/12 nur auf Aufnahmen bis in die 1960er Jahre zu finden, danach nicht mehr. Und der von Holl zweimal exakt identisch produzierte Abweichungsgrad von 71 % erscheint umso bemerkenswerter, als in Holls früherer Aufnahme von 1980 gerade die Relation *dieser* beiden Lieder ganz anders verortet gewesen war: Sie lag mit 10 % nahe an der Tempoidentität. Solche Differenzen von Temporelationen innerhalb individueller Diskographien sprechen einerseits für die Veränderlichkeit künstlerischer Auffassungen; sie sprechen aber auch für den kammermusikalischen Charakter des Genres Lied, das – zumindest im modernen Verständnis, wonach es als Kammermusik zwischen zwei gleichberechtigten Partnern realisiert wird[53] – mit jeder Duokonstellation potenziell wechselnde Gestaltungshorizonte eröffnet.

Den höchsten Wert für die durchschnittliche Tempoabweichung wiederum weist die Einspielung von Goerne und Hinterhäuser (2014) auf. Es handelt sich hier um die Aufnahme einer Darbietung, die auch szenische Elemente bzw. audiovisuelle Medien einbezieht; von Interesse wäre hier, ob die Tempowahl der einzelnen Lieder durch autonome Voraussetzungen der visuellen Komponente beeinflusst wurde.[54]

Im Verlauf dieser Untersuchungen wurde bereits die Frage gestellt, ob einzelne Interpret*innenduos dazu disponiert sein könnten, Tempo-Taktart-Korrespondenzen gerade *nicht* performativ umzusetzen. Erhebliche Tempoabweichungen kommen allerdings in keiner der 64 Gesamteinspielungen häufiger als zweimal vor, und auch dieser Wert wird nur dreimal erreicht, von Shirai und Höll (1990), Kollo und Pohl (2003) sowie Goerne und Hinterhäuser (2014). In der Tat ließe sich die gezielte Vernachlässigung solcher Korrespondenzen – sozusagen Zyklizität ›gegen den Strich gebürstet‹ – als künstlerische Gestaltungsidee wohl auch nur schwer plausibel machen. Zudem weisen alle drei genann-

53 Vgl. Sprau 2020, 21 f.

54 Vgl. hierzu Utz 2021, Anm. 104.

ten Gesamteinspielungen auch jeweils drei Fälle von annähernder Tempoidentität auf. Überzeugender ist daher bei erheblichen Abweichungen die Vermutung, dass die Frage nach Tempo-Taktart-Korrespondenzen keine Rolle für die Tempowahl gespielt haben dürfte. Für Faktoren, denen die Aufmerksamkeit für solche Korrespondenzen nachgeordnet werden könnte, sind oben schon verschiedene Beispiele genannt worden: gesangsästhetische Kriterien, Aspekte des Textinhalts, eine dem Einzellied übergeordnete gesamtzyklische Tempodramaturgie und, im Falle erweiterter Darbietungsformen, szenische Elemente.

Interpretationsgeschichtliche Perspektive

Im Zusammenhang mit Liedpaar 7 wurde bereits die interpretationshistorische Frage nach einem Wandel im Umgang mit Tempo-Taktart-Korrespondenzen angeschnitten. Grundsätzlich erscheint denkbar, dass solche Korrespondenzen zu bestimmten Zeitpunkten der Aufführungsgeschichte mehr in den Fokus gerückt wurden als zu anderen. Die Entwicklung des Musizierstils im 20. Jahrhundert hat immerhin die Entwicklung von einer hochexpressiven, am Interpret*innensubjekt orientierten Darbietungsweise über eine betont ›sachliche‹, der ›Texttreue‹ verpflichtete Aufführungsästhetik hin zu einem historisch informierten, den Notentext erneut relativierenden Umgang mit Partituren erlebt.[55] Hypothetisch könnte ein gehäuftes Auftreten präzise umgesetzter Tempo-Taktart-Korrespondenzen für die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg erwartet werden, also in jenem Zeitraum, in dem sich das Prinzip der Texttreue in der Aufführungspraxis flächendeckend manifestierte.[56]

Tatsächlich macht Abbildung 10 deutlich, dass Tempoabweichungen vor den 1990er Jahren meist unterhalb eines Durchschnittswerts von 25 % verbleiben. Ausnahmen sind nur in vier Einspielungen zu finden, von denen zwei aus den 1930er bzw. frühen 1940er Jahren stammen. Auch entstanden die häufig im Bereich der Tempoidentität agierenden Aufnahmen größtenteils vor den 1990er Jahren; Ausnahmen von dieser Regel sind Hampson/Sawallisch (1997) und Kaufmann/Deutsch (2013), wobei für die Frage einer von Person zu Person fortschreitenden Traditionsbildung der Umstand von Interesse ist, dass an diesen beiden Aufnahmen ehemalige Klavierpartner von Herrmann Prey beteiligt sind. Ab den 1990er Jahren häufen sich dann durchschnittliche Tempoabweichungen, die die 25 %-Marke erreichen oder überschreiten; analog dazu wurden erst in dieser Zeit jene drei Aufnahmen eingespielt, die als einzige innerhalb des Korpus jeweils zwei erhebliche Tempoabweichungen innerhalb der acht Liedpaare enthalten (Shirai/Höll 1990; Kollo/Pohl 2003; Goerne/Hinterhäuser 2014, vgl. oben, Tab. 9). Insgesamt unterstützen die hier gesammelten Daten also die Hypothese, die performative Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen korreliere interpretationshistorisch mit der Texttreuebewegung. Von einem eklatanten Anstieg der Tempoidentitäten in der Hochphase dieser Bewegung kann allerdings nicht gesprochen werden.

55 Vgl. hierzu die konzisen Darstellungen in Loesch 2018 und Loesch/Meyer 2018.

56 Vgl. Danuser 2002, 1117 und Giese 2006, 272 und 275 sowie 441–452.

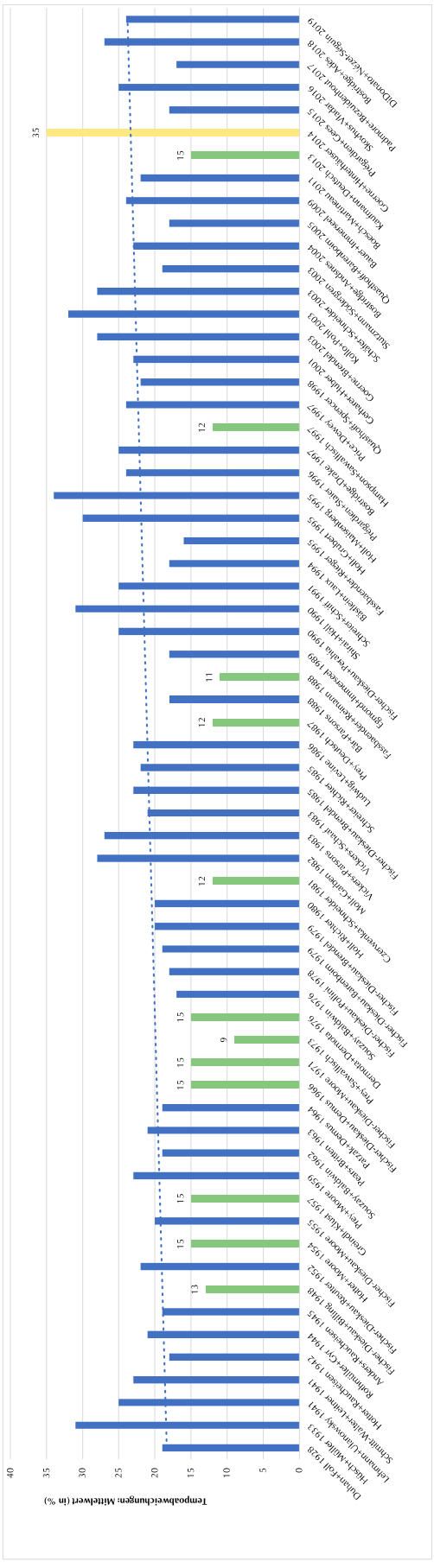


Abbildung 10: Schubert, *Winterreise*, Mittelwerte der Tempoabweichungen für acht Liedpaare in 64 Einspielungen

Zusammenfassung und Ausblick

Die vorangegangene Untersuchung ging vom Begriff der Tempo-Taktart-Korrespondenz aus. Dieser Begriff bezeichnet das Verhältnis zweier Lieder eines Liederzyklus, die einander in Hinblick auf das verbal vorgegebene Tempo und die vorgezeichnete Taktart gleichen. Ausgangspunkt der Untersuchung war die Möglichkeit für Interpret*innen, in der zyklischen Aufführung zwei solchermaßen korrespondierende Lieder in metronomisch (annähernd) identischem Zeitmaß zu musizieren. Eine solche Gestaltung wurde als Maßnahme der performativen Formgebung, der Herstellung (oder Akzentuierung) von Zyklizität im Zuge der musikalischen Aufführung skizziert. Auf dieser theoretischen Grundlage wurden 64 Gesamteinspielungen des Liederzyklus *Winterreise* analysiert, der acht für eine solche Gestaltungsmaßnahme geeignete Liedpaare enthält.

Die im Rahmen der Analysen vorgenommene Auswertung elektronischer Tempomessungen ergab, dass das beschriebene Konzept performativer Formgebung für die Aufführungsgeschichte des Werks, soweit sie sich in der Werkdiskographie spiegelt, eine gewisse Rolle spielt: In 20,3 % der analysierten Aufnahmen nutzten die Interpret*innen mehr als die Hälfte der sich bietenden acht Gelegenheiten. Dabei deutet manches darauf hin, dass die Wahl eines ähnlichen Zeitmaßes für zwei Lieder begünstigt wird, wenn zu einer Tempo-Taktart-Korrespondenz Ähnlichkeiten in der kompositorischen Detailstruktur hinzutreten; dies kann aber nicht als Regel formuliert werden. Möglicherweise fördert auch die direkte Aufeinanderfolge zweier in Tempoangabe und Taktart korrespondierender Lieder (Nr. 11/12) die Wahl eines ähnlichen Zeitmaßes. Schließlich lassen sich Unterschiede zwischen den Interpret*innen feststellen, von denen manche offenbar eher zur performativen Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen tendieren als andere.

Anschlussprojekte bieten sich für künftige Interpretationsstudien. So wäre herauszuarbeiten, wie Interpret*innen mit der Hierarchisierung unterschiedlicher Tempovorschriften innerhalb des Zyklus *Winterreise* umgehen. Von Interesse wäre, ob hier innerhalb einzelner Gesamteinspielungen systematisch verfahren wird (etwa in der Umsetzung des Verhältnisses von »Etwas geschwind« zu »Ziemlich geschwind«[57]) oder nicht. Zu fragen wäre auch, ob für die absolute Tempowahl einzelner Lieder Interpretationstraditionen bestehen (die sich dann indirekt auf die Frage von Temporelationierungen auswirken würden). Hinsichtlich individueller Performancestile wäre außerdem zu untersuchen, ob Künstler*innen, die in der *Winterreise* häufiger als andere zur Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen neigen (wie etwa Fischer-Dieskau), dies auch bei der Darbietung anderer Liederzyklen tun (wobei die prominentesten Literaturbeispiele, wie gezeigt, hierfür nicht allzu viele Gelegenheiten bieten).

Zu untersuchen wäre weiterhin, inwieweit Interpret*innen zu identischer Tempowahl bei solchen Liedern neigen, die *nicht* durch identische Takt- und Tempovorzeichnung dazu einladen. Auch wenn eine solche Entscheidung, gemessen am ›Buchstaben‹ des Notentexts, theoretisch nicht unbedingt naheliegend erscheint, ist sie natürlich denkbar und zur performativen Gestaltung von Zyklizität einsetzbar. Eine umfassende Beforschung dieser Frage kann im vorliegenden Rahmen nicht geleistet werden, doch lassen die im Projekt PETAL erhobenen Daten hier interessante Ergebnisse erwarten. Die folgen-

57 Das Tempo zum Beispiel, das Kollo und Pohl (2003) für »Etwas geschwind« in Nr. 19 »Täuschung« wählen (♩. = 91,1), fällt deutlich rascher aus als ihr »Ziemlich geschwind« in Nr. 2 »Die Wetterfahne« (ebenfalls 6/8-Takt; (♩. = 78,5).

den beiden Listen nennen nur einige ausgewählte Interpretationen für jeweils zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Lieder.

Nr. 7 »Auf dem Flusse« (»Langsam«, 2/4-Takt) – Nr. 8 »Rückblick« (»Nicht zu geschwind«, 3/4-Takt); Tempoabweichung zwischen Nr. 7 (Viertelpuls) und Nr. 8 (ganztaktiger Puls):
- Lotte Lehmann / Paul Ulanowsky 1941: 3 %
- Fischer-Dieskau/Reutter 1952: 3 %
- Fischer-Dieskau/Moore 1955: 0 %
- Gérard Souzay / Dalton Baldwin 1962: 2 %
- Schreier/Richter 1985: 2 %
- Ludwig/Levine 1986: 2 %
- Shirai/Höll 1990: 2 %
- Ian Bostridge / Leif Ove Andsnes 2004: 3 %
- Thomas Quasthoff / Daniel Barenboim 2005: 2 %
- Florian Boesch / Malcolm Martineau 2011: 2 %.

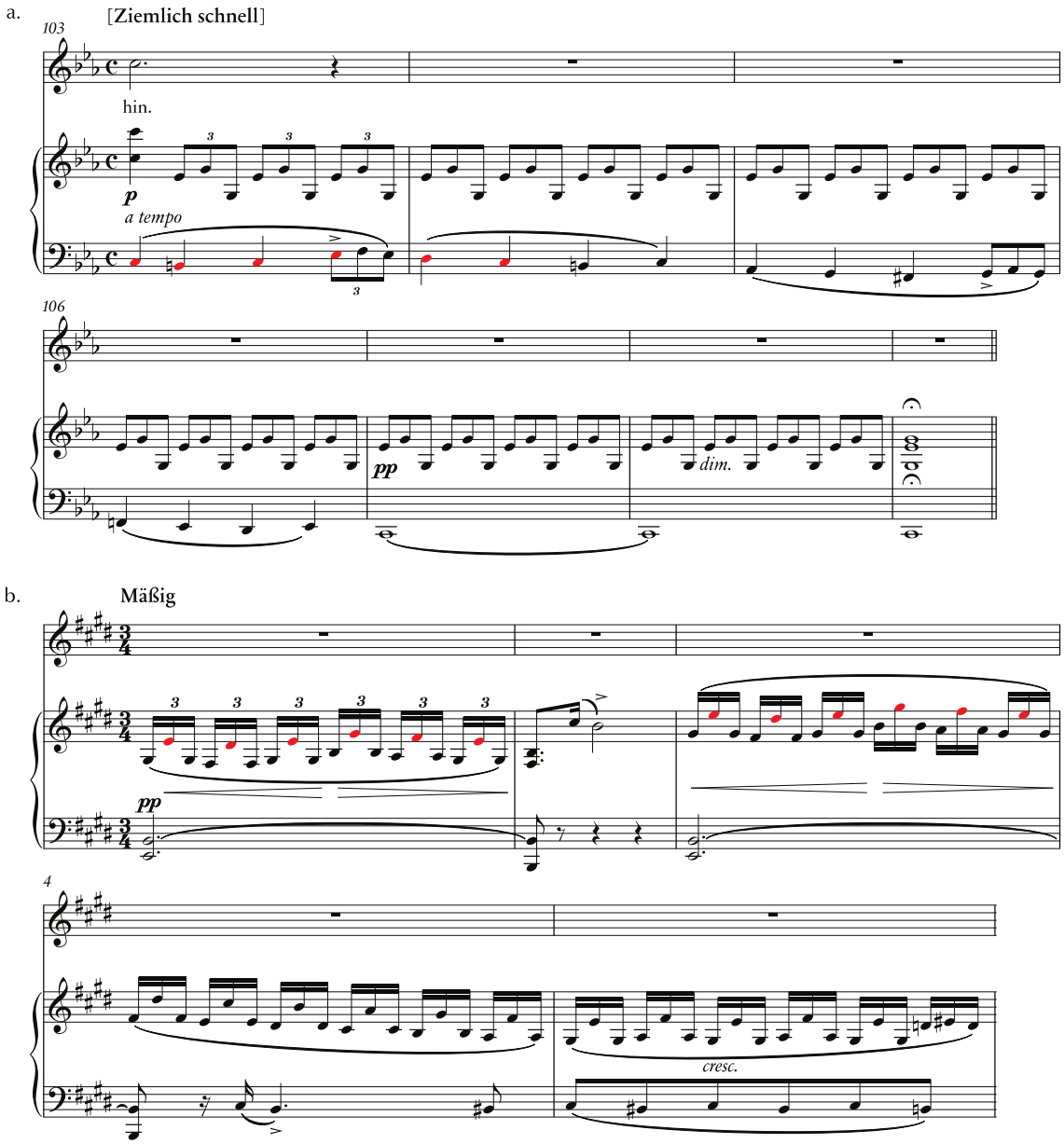
Nr. 14 »Der greise Kopf« (»Etwas langsam«, 3/4-Takt) – Nr. 15 »Die Krähe« (»Etwas langsam«, 2/4-Takt), Tempoabweichung:
- Gerhard Hüsch / Hans Udo Müller 1933: 2 %
- Fischer-Dieskau/Billing 1945: 0 %
- Fischer-Dieskau/Moore 1955: 0 %
- Fischer-Dieskau/Moore 1971: 1 %
- Fischer-Dieskau / Maurizio Pollini 1978: 1 %
- Fischer-Dieskau / Murray Perahia 1990: 1 %
- Bostridge/Andsnes 2004: 3 %
- Quasthoff/Barenboim 2005: 2 %
- Boesch/Martineau 2011: 1 %.

Bereits diese wenigen Angaben verdeutlichen, dass sich Interpret*innen für (annähernd) identische Tempowahl keineswegs nur dort entscheiden, wo Tempo-Taktart-Korrespondenzen dies nahelegen. Vielmehr scheint die Umsetzung solcher Korrespondenzen, wo sie erfolgt, nur die spezifische Spielart einer generell verfügbaren Gestaltungsmaßnahme zu sein.

Schließlich wäre dem Phänomen der performativen Herstellung von Zyklizität durch identische Tempowahl auch noch mit anderen Messungsmethoden beizukommen als der hier gewählten. Die im vorliegenden Beitrag verwendeten, vom Forschungsprojekt PETAL zur Verfügung gestellten Messdaten sind – in Übereinstimmung mit gängiger Forschungspraxis[58] – generalisierende Werte, die von punktuellen Nuancierungen des Zeitmaßes abstrahieren. Da grundsätzlich von einer gewissen, gegebenenfalls erheblichen Tempovariabilität durch Rubatogebrauch ausgegangen werden muss,[59] erfasst das Raster einer solch generalisierenden Messung gewiss nicht alle Maßnahmen der Tempogestaltung, mit deren Hilfe Interpret*innen Beziehungen zwischen verschiedenen Stellen eines zykli-

58 Zur Methodenvielfalt der Tempomessung und den damit verbundenen Herausforderungen vgl. Synofzik 2020, 252–264.

59 Vgl. Utz 2021, Tabelle 11E.

schen Verlaufs herstellen. Als Beispiel für dieses Problem sind zwei Lieder aus der *Winterreise* anzuführen, die auf der musikalisch-motivischen Ebene verknüpft, aber durch völlig divergente Tempo- und Taktvorzeichnung gekennzeichnet sind: Nr. 4 »Erstarrung« und Nr. 5 »Der Lindenbaum«. Dass die gleichmäßig pulsierende Achteltriolenbegleitung von Nr. 4 (»Ziemlich schnell«, 4/4-Takt) in den Sechzehnteltriolen des Vorspiels zu Nr. 5 (»Mäßig«, 3/4-Takt) ihre unmittelbare Fortsetzung findet, hat etwa Peter Gülke als einen im ganzen Opus einmaligen Fall hervorgehoben (Bsp. 5).[60]

Beispiel 5: Schubert, *Winterreise*, a. Nr. 4 »Erstarrung«, T. 103–109; b. Nr. 5 »Der Lindenbaum«, T. 1–5; die motivische Korrespondenz ist durch rote Notenköpfe markiert.

60 Vgl. Gülke 1996, 249 sowie Dürr 2004, 148.

Die Annahme, dass Interpret*innen zur Darstellung dieser motivischen Korrespondenz auf eine Temporelation zurückgreifen, bei der die Vierteldauer von Nr. 4 der Achteldauer von Nr. 5 entspricht, liegt nahe. Audiobeispiel 4 macht deutlich, dass diese Maßnahme in der Praxis tatsächlich ergriffen wird – eine generalisierende Tempomessung kann dies allerdings gerade im vorliegenden Fall aufgrund von kleinräumigen Temposchwankungen nicht abbilden: Die Messdaten des Projekt PETAL attestieren dieser *Winterreise*-Einspielung eine überdurchschnittliche Tempovariabilität.[61]

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1133/Sprau_Winterreise_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: Schubert, *Winterreise*, Fischer-Dieskau+Brendel 1985: Nr. 4 »Erstarrung«, T. 103–109, Nr. 5 »Der Lindenbaum«, Beginn (Schubert, *Winterreise*, Dietrich Fischer-Dieskau, Alfred Brendel, CD Philips 411 463-2, ℗ 1985, Tracks 4 [2:36–2:47], 5 [0:00–0:11])

So werden künftige Studien möglicherweise mithilfe eigener Fragestellungen und Messmethoden zum Ergebnis kommen, dass die performative Herstellung von Zyklizität durch Tempogestaltung für die Interpretationsgeschichte des Zyklus *Winterreise* eine weit größere Rolle spielt, als es im Rahmen des vorliegenden Beitrags nachgewiesen werden konnte.

Literatur

Althaus, Hans Peter (1998), »Is Schumann's *Myrthen* a Cycle? Constructing Meaning Through Text Collage«, *Journal of Singing* 54/3, 3–8.

Beardsley, Monroe C. / William K. Wimsatt (1954), »The Intentional Fallacy« [1946], in: William K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Kentucky: University of Kentucky Press, 3–18.

Bengen, Irmgard / Wolf Frobenius / Klaus-Ernst Behne (1998), »Tempo«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 443–470.

Bingham, Ruth Otto (1933), *The Song Cycle in German-Speaking Countries 1790–1840. Approaches to a Changing Genre*, Phil. Diss., Ann Arbor: University Microfilms International.

Brown, Clive (1998), »Schubert's Tempo Conventions«, in: *Schubert Studies*, hg. von Brian Newbould, Aldershot: Ashgate, 1–15.

Danuser, Hermann (2002), »Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation«, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel: Bärenreiter, 1115–1165.

61 Vgl. Utz 2021, Tabelle 11E und Diagramm 8. Meiner eigenen Messung mit *Sonic Visualiser* zufolge spielt Alfred Brendel die sechs Achtel in Nr. 5, Takt 1 (Gesamtdauer: 2,7 sec.) im selben Tempo wie die sechs Viertel in Nr. 4, T. 103–104.2 (Gesamtdauer: 2,6 sec.), auf diese Weise die motivische Verwandtschaft der beiden Stellen verdeutlichend. Bereits in Nr. 5, T. 2 (Gesamtdauer: 4,0 sec.) weicht er dann durch eine (bei Schubert nicht notierte) Fermate auf h^1 um ganze 48 % von dieser exakten Tempoproportion ab.

Daverio, John Joseph / David Ferris (2010), »The Song Cycle. Journeys through a Romantic Landscape. Revised and with an Afterword by David Ferris«, in: *German Lieder in the Nineteenth Century*, hg. von Rufus Hallmark, 2. Auflage, New York: Routledge, 363–404.

Deutsch, Helmut (2019), *Gesang auf Händen tragen. Mein Leben als Liedbegleiter*, Leipzig: Henschel.

Dommer, Arrey von (1862), *Elemente der Musik*, Leipzig: Weigel.

Dommer, Arrey von (1865), »Cyclische Formen«, in: *Musikalisches Lexicon. Auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch*, Heidelberg: Mohr, 225–227.

Dürr, Walther (1984), *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Dürr, Walther (Hg.) (1998), *Franz Schubert. Winterreise. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe*, erweiterte Ausgabe, Kassel: Bärenreiter / München: Henle.

Dürr, Walther (2004), »Franz Schubert. Winterreise. Gedanken zur Struktur des Zyklus«, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter, 131–155.

Epstein, David (1979), *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge (MA): MIT Press.

Epstein, David (1995), *Shaping Time. Music, the Brain, and Performance*, New York: Schirmer.

Finscher, Ludwig (1998), »Zyklus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 2528–2537.

Giese, Detlef (2006), *»Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin: dissertation.de.

Grotjahn, Rebecca (2008), »Rätsel und Lektüren. Zur Zyklizität von Robert Schumanns Liederkreis *Myrthen* op. 25«, in: *Gattungsgeschichte als Kulturgeschichte. Festschrift für Arnfried Edler*, hg. von Christine Siegert, Katharina Hottmann, Sabine Meine, Martin Loeser und Axel Fischer, Hildesheim: Olms, 149–162.

Grotjahn, Rebecca (2013), »›Mein bessres Ich‹. Schumanns *Myrthen* als Selbstbildnis des Künstlers«, in: *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln: Böhlau, 159–178.

Hand, Ferdinand (1841), *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. 2, Jena: Hochhausen.

Höltge, Christian (1992), *Text und Vertonung. Untersuchungen zu Wort-Ton-Verhältnis und Textausdeutung in deutschsprachigen Liederzyklen mit Klavierbegleitung*, Frankfurt a. M.: Lang.

Jannidis, Fotis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hg.) (2000), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam.

Kollo, René (2004), »Über diese Einspielung«, in: René Kollo, Oliver Pohl, *Franz Schubert: Winterreise*, CD Oehms Classics OC 904, CD-Booklet, 9–10.

Komar, Arthur (1971), »The Music of Dichterliebe. The Whole and Its Parts«, in: *Schumann*. Dichterliebe. *An Authoritative Score. Historical Background. Essays in Analysis. Views and Comments*, hg. von Arthur Komar, New York: Norton, 63–94.

Layton, Richard Douglas (1991), *Large-Scale Tonal Connections in Robert Schumann's »Dichterliebe«*, Phil. Diss., Ann Arbor: University Microfilms International.

Loesch, Heinz von (2018), »Autor – Werk – Interpret«, in: *Ästhetik – Ideen* (*Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1), hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, 63–127.

Loesch, Heinz von / Andreas Meyer (2018), »Theorie der Interpretation«, in: *Ästhetik – Ideen* (*Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1), hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, 24–62.

Malin, Yonatan (2010), *Songs in Motion. Rhythm and Meter in the German Lied*, New York: Oxford University Press.

Peake, Louise Eitel (1971), *The Song Cycle. A Preliminary Inquiry into the Beginnings of the Romantic Song Cycle and the Nature of an Art Form*, Phil. Diss., Ann Arbor: University Microfilms International.

Repp, Bruno H. (1996), »David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*« [Rezension], *Music Perception* 13/4, 591–604.

Rosen, Charles (2000), *Musik der Romantik* [1995], übers. von Eva Zöllner, Salzburg: Residenz.

Šilhanek, Ferdinand (2009), *Franz Schubert: Die Liederzyklen und deren Temporelationen*, Ms. (Privatbesitz).

Sprau, Kilian (2016), *Liederzyklus als Künstlerdenkmal. Studie zu Robert Schumann,* Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem *op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München: Allitera.

Sprau, Kilian (2020), »›Wozu die Mühe?‹ Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, ›Zueignung‹ op. 10 Nr. 1«, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation (Konferenz im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Paderborn/Detmold, 23. bis 26. September 2019)*, hg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, musiconn.publish, 97–126. https://doi.org/10.25366/2020.86

Stein, Deborah / Robert Spillman (1996), *Poetry into Song. Performance and Analysis of Lieder*, New York: Oxford University Press.

Synofzik, Thomas (2020), »Tempo«, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, 235–264.

Thaler, Lotte (1984), *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München: Katzbichler.

Thym, Jürgen (1974), *The Solo Song Settings in Eichendorff's Poems by Schumann and Wolf*, Phil. Diss., Ann Arbor: University Microfilms International.

Turchin, Barbara (1981), *Robert Schumann's Song Cycles in the Context of the Early Nineteenth-Century* Liederkreis, Phil. Diss., Ann Arbor: University Microfilms International.

Utz, Christian (2020), »Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne«, *Die Musikforschung* 73/4, 324–354.

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

Wendt, Matthias (2012), »Tempora mutantur oder Wie viele Metronome besaß Robert Schumann eigentlich?«, in: *Schumann-Studien*, Bd. 10, hg. von Thomas Synofzik, Sinzig: Studio, 217–240.

Youens, Susan (1985), »Retracing a Winter Journey: Reflections on Schubert's *Winterreise*«, *19th-Century Music* 9/2, 128–135.

Youens, Susan (1991), *Retracing a Winter's Journey. Schubert's* Winterreise, Ithaca: Cornell University Press.

Youens, Susan (2001), »Song Cycle«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hg. von Stanley Sadie, Bd. 23, London: Macmillan, 716–719.

© 2021 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Sprau, Kilian (2021), »Gemessenes Wandern. Zur performativen Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen in Schuberts *Winterreise*« ["Measured Wandering: On the Performative Implementation of Tempo-Time Signature Correspondences in 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*, 433–478. https://doi.org/10.31751/1133

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: 15/02/2021

angenommen / accepted: 16/06/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 24/02/2022

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 Gesamtaufführung 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), *Uraniens 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 zweiteren 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 zweitere 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 vor-interpretiert 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, getragenere 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 ♪ = 66 und ♩. = 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, mikrophonverstärkten »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 Tempo-Entscheidungen, 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 hertanzt. 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-Podiumsdiskussion[13] 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 langsameres 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 *Do*s und *Don't*s, 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 *Erlkönig* 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: vergröbertes) 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 Nivellierung 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 lauteren 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 Spannbreite 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 Plattenseite 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 ♩ = 41,3, Audiobsp. 3a) wird in allen Aufnahmen das spätere Lied (zum Teil beträchtlich) langsamer gesungen und gespielt. In der Aufführung anlässlich des PETAL-Workshops[26] (mit Bariton Stefan Zenkl) spielte Breinl selbst den »Wegweiser« (♩ = 48,1) geringfügig langsamer als »Gute Nacht« (♩ = 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 Notenwerten[28] und der sich aus ihnen (›bottom-up‹) ›natürlich‹ ergebenden Spielgeschwindigkeit sind in älterer Musik der (Herz-)Pulsschlag[29] 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, aufbricht) 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 Gesamtaufführung 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 ›anfühlt‹, 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

Response

Die Aufnahme bestätigt die Regel

Analyse als Interpretation (Response)

Julian Caskel

Diese Response beschränkt sich nicht darauf, die einzelnen Texte der vorliegenden Sonderausgabe zu zitieren, zu kommentieren und im Eventualfall zu kritisieren. Die durchgängig hohe Qualität der Beiträge, deren konkrete Ergebnisse an drei spezifische zyklische Werke gebunden bleiben, rückt stattdessen die Frage nach den grundsätzlichen Voraussetzungen der hier vorgestellten Forschungen ins Zentrum: (1) Die methodischen Implikationen von Zeitpunktmessungen könnten noch genauer reflektiert werden (die Diskussion der empirischen Messungen erfolgt vor allem anhand der Beiträge zu Bachs ›Goldberg-Variationen‹). (2) Normative Voreinstellungen bei der Selektion von Aufnahmen oder Textreferenzen sollten explizit mitdiskutiert werden (die Diskussion der hermeneutischen Meinungsbildung erfolgt vor allem anhand der Beiträge zu Beethovens ›Diabelli-Variationen‹). (3) Die gemeinsamen oder getrennten Zugangswege von Theorie und Praxis werden nochmals zur Debatte gestellt (nun stärker anhand der Beiträge zu Schuberts *Winterreise*). (4) Als Ausblick werden Möglichkeiten zur Weiterverwertung der Daten in einem eigenen Analysebeispiel anhand von Aufnahmen des Pianisten Igor Levit vorgeführt.

This response is not limited to quoting, commenting on, and, if necessary, criticizing the individual texts in this special issue. The consistently high quality of the contributions, the concrete results of which remain tied to three specific cyclical works, instead suggests a focus on the fundamental prerequisites of the research presented here: (1) The methodological implications of time measurements should be reflected on more closely (the discussion of the empirical measurements takes place primarily on the basis of the articles about Bach's "Goldberg Variations"). (2) Normative preconditions for the selection of recordings or text references should be explicitly discussed (the discussion of the hermeneutic formation of opinion takes place primarily on the basis of the articles about Beethoven's "Diabelli Variations"). (3) The common or separate access routes for theory and practice are once again put up for debate (now more on the basis of the articles about Schubert's *Winterreise*). (4) As a sign of the new directions such research might take, possibilities for further processing of the data are presented in an analytical example by the author, based on recordings by the pianist Igor Levit.

Schlagworte/Keywords: Aufnahmevergleich; comparison of recordings; empirical musicology; Empirische Musikwissenschaft; Interpretationsforschung; meter; Metrum; Musikforschung und Statistik; performance studies; statistics in music studies; tempo studies; Tempoforschung

Die Musiktheorie hat im Grunde niemals das Mittelalter verlassen. Eine neuzeitliche Schriftkultur zeichnet sich dadurch aus, dass der Bestand des Wissens als potenziell unendlich bestimmt wird, weshalb auch starke Reduktionen zulässig sind, um dieses Wissen in möglichst wenigen und einfachen Regeln festzuhalten; eine vorneuzeitliche Schriftkultur hingegen bestimmt den Bestand des Wissens als umfangreich, aber endlich, sodass die Zielsetzung nun darin besteht, eine lange Reihe einzelner Beispiele anzuführen, die den Umgang mit dem Wissen erlernbar machen. Dieser grobe Zuschnitt ist natürlich in sich ein Musterbeispiel für ein neuzeitliches Bedürfnis nach handlichen Formeln. Und dies führt dazu, dass die Passagen in alten musiktheoretischen Traktaten, in denen im Extremfall jeder Einzelfall in gleicher Länge angeführt wird, heute nur noch ein gerin-

ges Erkenntnisinteresse auf sich ziehen.[1] Musiktheorie hat diese Darstellungsform jedoch nie vollständig aufgegeben: Sie neigt weiterhin dazu, alle möglichen Kombinationen in langen Listen anzuführen (man denke etwa an die Pitch-Class-Sets oder die Modelle für Akkordprogressionen der Neo-Riemannian Theory).

Die vorliegende Veröffentlichung präsentiert die Ergebnisse eines umfassenden Forschungsprojekts. Es stellt unzweifelhaft einen Meilenstein für die Interpretationsforschung, für ihre Vernetzung mit Musiktheorie und Musikanalyse und auch für die Zusammenführung von Wissenschaft und Praxis dar. Die Open-Access-Präsentation der einzelnen Projektarbeiten in dieser Sonderausgabe kann aber auch als Beweis für die These gelten, dass das digitale Zeitalter eine neo-mittelalterliche Lektürehaltung voraussetzt. Zumindest erinnert daran die Geduld, mit der zuerst Variation 24 mit Variation 25, sodann Variation 25 mit Variation 26 verglichen wird, zuerst die Korrespondenzen zwischen Lied 1 und Lied 10, sodann Lied 1 und Lied 20, sodann Lied 10 und Lied 20 in einem nicht wirklich auf kriminalistische Spannung zielenden Datenfluss nacherzählt werden. Im Zusammenspiel mit der opulenten Beigabe von Bildelementen entsteht beim Hindurchscrollen der Eindruck, sich einer früheren Kultur der Schriftrollen wieder anzunähern. Es wäre zumindest kritisch zu hinterfragen, ob zum Beispiel wirklich stets Tempo *und* Dauer als Vergleichswerte angegeben werden müssen;[2] je mehr quantitative Daten gesammelt werden, desto stärker entsteht ein Gegendruck, bei dem nur die Superlative, die exzentrischen Abweichungen die ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen.[3] Darin allerdings besteht eine gewisse Parallele zwischen Analysen und Aufnahmen: Die Verengung auf ein Standardrepertoire erzeugt für die Musikforschung die Frage, inwiefern überhaupt noch neue Analysen dieses Repertoires bereitgestellt werden können (weshalb es zur Alternative werden kann, stattdessen die Aufnahmen auszuwerten), und dieselbe Problematik erzeugt im Musikleben die Frage, wozu immer neue Aufnahmen von denselben Stücken hergestellt werden sollen (weshalb es dort zur Alternative werden kann, diese auch durch Analysen beziehungsweise durch historische Rekonstruktionen und Re-Enactments zu legitimieren).

Das Faszinosum, das von der Zusammenführung dutzender Aufnahmen desselben Werks ausgeht, hängt womöglich auch damit zusammen, dass aus einer Verengung (durch bekannte Phänomene der Kanonisierung, Musealisierung etc.) doch wieder eine enorme Dimensionsweitung hervorgehen kann. Lektüre meint dabei nicht mehr nur das Verstehen von Texten, sondern auch das visuelle Verarbeiten der ergänzenden Materialien. Diese bereitgestellte Datenfülle wäre dann sozusagen wieder barock: Die Kathedrale der Interpretationsanalysen muss an jedem Punkt gleich sorgfältig errichtet werden, egal ob die Rezeption diesen Punkt jemals wirklich würdigen wird (dies ist ein ernstes Problem, da sich etwa die Genauigkeit von Software-Messdaten noch nicht in derselben Weise wie die Zitation von schriftlichen Quellen kontrollieren lässt).

Eine ›Response‹ auf diese quantitative wie qualitative Inhaltsanalyse von Interpretationen kann auf verschiedenen Wegen erfolgen. Da erkennbar alle Beiträge ein hohes Niveau der Darstellung für sich beanspruchen können, soll und muss hier kein abschließendes ›Zensurengeben‹ im Zentrum stehen. Ebenso besteht keine Notwendigkeit, for-

1 Vgl. Busse Berger 2013, 358 f.

2 Vgl. den Hinweis auf das komplementäre Verhältnis von Tempo und Dauer im Beitrag von Utz, 374 f. Gibt man immer beide Werte an, wird dem Rezipierenden kognitiv stets auch diese Umrechnung abverlangt.

3 Vgl. die Anmerkungen hierzu im Beitrag von Utz, 371.

ciert auf Gegenpositionen zu verweisen: Die *performance studies* sind jakobinisch angetreten gegen den Primat des Notentextes und das Paradigma der Analyse, doch eine quellenbasierte Interpretationsforschung lässt sich nun einmal ohne den Positivismus von statistischen Verfahren und ohne einen weiter mitgegebenen Partiturbezug der allermeisten Aussagen nicht entwickeln. Es wäre unangemessen, einmal mehr nur die Henne der Analyse gegen das Ei der performativen Aktionen, den Hasen der Textquellen gegen den Igel der Tathandlungen auszuspielen.[4] Vielmehr sollte es kaum noch strittig sein, dass sich aus performativen Aktionen eigene Formen der objektivierenden Analyse herstellen lassen, die durchaus auch einige Praxisrelevanz besitzen können. Für eine ›Response‹ scheint daher die Suche nach einzelnen Synthesen am sinnfälligsten, die sich erst aus der Überblickslektüre aller Artikel ergeben. Dabei werden vier Punkte zur Diskussion gestellt, die zunächst die empirischen Ansätze (1.), sodann die Wertprämissen in den Analysen (2.), die Einwände aus Sicht der Praxis (3.) und schließlich den Wert von Datenbereitstellungen (4.) ansprechen.

1. Zeitpunkte und Zwischenräume

Die Messung eines einzelnen Zeitpunkts erzeugt immer zwei zeitliche Ereignishorizonte: Der Zeitpunkt kann als das Ende oder als der Anfang einer ansonsten unbestimmten Zeitspanne aufgefasst werden.[5] In der empirischen Tempomessung wird jedoch zumeist eine Reihe von Tapping-Zeitpunkten und damit eine Abfolge ausschließlich nur von Anfangspunkten zur Grundlage der Auswertung gemacht (die Software *Sonic Visualiser* zeigt die bestehende Unschärfe, indem zwischen der Berechnung einer ›duration since the previous item‹ und einer ›duration to the following item‹ gewählt werden muss). Dieses Verfahren setzt unterschwellig voraus, dass den Zeitpunkten eine eigene phänomenale Präsenz zugesprochen werden kann; gerade dies ist in Rhythmustheorien oft bezweifelt worden,[6] lässt sich als Ausrichtung des Hörens an den ›attack points‹ der Klänge aber womöglich begründen.[7]

Der einzelne Zeitpunkt erscheint überdeterminiert, weil er die phänomenale Hörerfahrung, die immer nur auf Zeitphasen zurückgreifen kann, reduktionistisch auf eine geometrische Abstraktion verdichtet; der einzelne Zeitpunkt erscheint zugleich unterdeterminiert, weil es stets zwei Zeitphasen gibt, die in der Hörerfahrung diesen Zeitpunkt konstituieren. Dieses Problem tritt in der Forschung hervor, wenn nicht nur Inter-Onset-Intervalle (IOI), sondern auch Offset-Onset-Intervalle (OOI) für bestimmte Fragestellungen relevant werden. Die ›Motto-Fermaten‹ zu Beginn von Beethovens Fünfter Sinfonie bieten hierfür ein Beispiel: Der Tapping-Punkt kann entweder erst beim nächsten Klangeinsatz oder ergänzend, jedoch methodisch schwieriger auch am Klangende gesetzt werden. Es wird dann die Differenz zusätzlich einbezogen, ob die Fermate als ausgehaltener Klang oder als abbrechender Klang und Pausenwert umgesetzt wird.[8]

4 Vgl. die Kritik am »Page-to-Stage«-Modell der Musikwissenschaft bei Cook 2010, 5.

5 Vgl. hierzu grundlegend Agmon 1997, 71.

6 Vgl. insbesondere Hasty 1997, 16 f. (womit eine empirisch selbstverständliche Praxis in Frage gestellt wird).

7 Vgl. hierzu Caskel 2020, insbesondere Kap. 5.5 (229–242).

8 Vgl. differente Umsetzungen dieser Messung bei Laubhold 2014, 200 f. und Moormann 2019, 305 f.

In einem zyklischen Kontext wird somit deutlich, dass in den üblichen Messungen geradezu eine ganze Dimension der ästhetischen Erfahrung unterschlagen wird: Der Zeitraum zwischen dem Ende des ersten Ereignisses und dem Anfang des zweiten Ereignisses kann eine eigene Phase der zeitlichen Gegenwart erzeugen. Dabei ist es uneindeutig, ob dieses Zeitquantum noch innerhalb des Rahmens der Aufführung zu verorten ist (also zum ›Werk selbst‹ gehört) oder nur dem äußeren Rahmen der performativen Ausführung zuzurechnen ist (also zum Beispiel ein Nebenprodukt der technischen Wiedergabe ist oder sich durch Publikumsreaktionen wie Husten und Zwischenapplaus manifestiert).[9] Erstaunlich viele der hier versammelten Beiträge konzentrieren sich auf solche Übergangsschwellen. Es wird demnach weiterhin die »interpretatorische Gestaltung der Gesamtform […] vorrangig um die Frage [zentriert], ob Variationen in unmittelbarem Anschluss aufeinander folgen oder durch eine merkliche Zäsur voneinander abgehoben werden sollen […].«[10]

Die Herausrechnung der zusätzlichen Zeit am Ende oder zwischen einzelnen Tracks in CD-Produktionen dient empirisch jedoch oft als allererste Maßnahme, um eine ›künstlerische‹ Zeitgestaltung von der ›kommerziellen‹ Außenhülle der Tonträger abzutrennen. Nimmt man hingegen die hier vorgestellten Zykluskonzepte ernst, so wäre zumindest in Einzelfällen zu prüfen, ob nicht auch diese Leerzeiten ein Bestandteil des artistischen Werkkonzepts werden können (etwa als Aufforderung, nach einem leisen Schluss nicht direkt den Modus des Zuhörens zu verlassen). Nur stellt sich immer die Frage, inwiefern sich diese Zwischenräume intentional zur dokumentierten Aufführung hinzurechnen lassen; in den hier versammelten Aufsätzen hat sich demzufolge eine Arbeitsteilung ergeben, bei der die performative Dimension dieser Satzübergänge vor allem dann diskutiert wird, wenn eine *einzelne* Interpretation, die auch visuell dokumentiert ist, als Ergänzung von hermeneutischen Analysen mitausgewertet wird;[11] dieselben Übergänge können hingegen nur noch indirekt auch dort integriert werden, wo empirisch-quantitative Aufnahmevergleiche vorgenommen werden.

Solange die Tempokategorie für die empirische Interpretationsforschung der zentrale auswertbare Parameter bleibt, erscheint es nicht nur notwendig, diese methodische Vorentscheidung zu begründen;[12] es ist zusätzlich auch notwendig, die jeweils gewählten Verfahren der Tempomessung gegen andere verfügbare Optionen der vertikalen Segmentierung (als Messung von ganzen Takten, Zählzeiten, Anschlägen etc.) und der horizontalen Sektionalisierung (als Messung von Gesamtdauern für Taktgruppen, Formteile, Zyklusteile etc.) zu begründen. Für die softwaregestützten Messungen bietet sich vor allem die Bestimmung einer Proportion zwischen zwei einzelnen Zyklusteilen als gangbarer Beschreibungsweg an: Auf diese Weise wird umgekehrt aus zwei Zeitspannen ein einzelner Messwert erzeugt (nämlich derjenige ideelle Wert, der eine Relation zwischen den beiden Zyklusteilen angeben soll).[13] Für die Ermittlung von Zeitpunkt-Reihen werden ver-

9 Vgl. grundlegend hierzu Cone 1968, 14 f.

10 Linke, 199 (dort eher als Referat vorhandener Analysen, durchaus aber übertragbar auf die in diesem Aufsatz ans Ende gestellte eigene Analyse einer Filmaufnahme mit Piotr Anderszewski).

11 Vgl. vor allem die Beiträge von Janz, 148 f., Linke, 199–203 und Zenck, 298.

12 Vgl. dazu den Beitrag von Glaser, 255–262.

13 Dies gilt natürlich auch für die Proportion eines einzelnen Zyklusteils zur Gesamtdauer. Ein einfaches und instruktives Beispiel ist die Berechnung eines »Prozentanteils« für die Zyklusteile bei Glaser, 255 und 257.

schiedene Wege vorgestellt: Im Fall der *Winterreise* und der ›Diabelli-Variationen‹ wird aus einer variabel gewählten Formsektion am Beginn eines Stücks ein ›Initialtempo‹ abgeleitet,[14] im Fall der ›Goldberg-Variationen‹ hingegen wird ein Ausschnitt am Beginn des Bassverlaufs gewählt, der dann zusätzlich um seine Anfangs- und Endwerte beschnitten wird.[15] Damit wird vermieden, dass punktuelle Temposchwankungen den berechneten Mittelwert verzerren, aber es wird in Kauf genommen, dass die berechneten Werte auch den Bezug zu prägnanten Tempobögen[16] nicht mehr abbilden. Die ›Primacy-Effekte‹ und ›Recency-Effekte‹[17] der motivischen Einsätze und der kadenziellen Endigungen verlieren aus makroformaler Sicht an Bedeutung: Es wird sozusagen die pianistische Fahrleistung auf einer möglichst schnurgeraden, kurvenfreien Teststrecke gemessen. Jedoch stellt sich damit die Frage, inwiefern mechanistische (also ›neusachliche‹) Interpretationen gegenüber vitalistischen Alternativen innerhalb des Versuchsdesigns bereits einen Startvorteil besitzen. Und es stellt sich die Frage, ob einseitig eine Vogelperspektive eingenommen wird, die nicht mehr der Hörerfahrung entsprechen muss: Das Gesamturteil über das gewählte Tempo könnte auch bereits ›mit dem ersten Takt‹ oder erst ›mit dem letzten Takt‹ erfolgen. Der Einbezug von Median- oder Moduswerten (also des mittleren bzw. des häufigsten Einzelwertes in einer Reihe von Ereignissen, im Gegensatz zur üblichen Berechnung eines arithmetischen Mittelwerts) dürfte sinnvoll sein, um die Relevanz von Ausreißern an den Temporändern der einzelnen Phrasen besser mit solchen ›Radarmessungen‹ abgleichen zu können.[18]

Dies verweist allgemeiner auf das Problem, dass in der empirischen Interpretationsforschung oftmals selbst der erste statistische Schritt der einfachen Streuungsmaße kaum ganz ausgeschöpft scheint, jedoch sogleich der dritte Schritt komplexer Faktoren- und Regressionsanalysen angeschlossen wird.[19] Es fehlen Verfahren, die in jedem Statistik-Lehrbuch in den Kapiteln dazwischen beschrieben werden (weshalb sich mögliche passende Beispiele zur Anwendung dieser Verfahren vorläufig nur spekulativ angeben lassen): Rangkoeffizienten, um zum Beispiel die Stärke des finalen Ritardando in der Schlusskadenz mit der allgemeinen Tempovarianz in einem Stück zu vergleichen, Chi-Quadrat-Tests, um Regelmäßigkeiten der Phrasierung und Periodisierung zu überprüfen, oder auch Maße der Links- bzw. Rechtsschiefe zur statistischen Umrechnung von Temposchwankungen. Hier ließe sich eine Reihe weiterer statistischer Spielzeuge auspacken und erproben (vielleicht auch nur, um sie wie Weihnachtsgeschenke nach einem Tag des Ausprobierens für immer zur Seite zu legen).[20]

14 Vgl. die Beiträge von Utz, 374 f. und Glaser, 260.

15 Vgl. den entsprechenden Hinweis bei Motavasseli, 21.

16 Vgl. zu dieser »Normalform« von Tempostrukturen Gottschewski 1996, 182 f. sowie Cook 2013, 135–223.

17 Die Begriffe bezeichnen die weithin bekannte Tatsache, dass die zu Beginn und am Ende auftretenden Elemente in ungeordneten Serien (wie Telefonnummern) am besten memoriert werden können. Auch im Kontext geordneter musikalischer Serien treten diese Effekte auf, vgl. Deutsch 1980, 384.

18 Ein Beispiel ist der Abgleich der Studio- und Live-Version der ›Goldberg-Variationen‹ von Lang Lang (kommentiert im Blick auf die verlangsamte Wiederkehr der *Aria* im Beitrag von Motavasseli, 50 f.): Der Tempoeindruck scheint hier gerade auch durch den verzögerten Einsatz im allererstenTakt mitbestimmt.

19 Vgl. ergänzend den Beitrag von Gingras, 71 f.

20 Vgl. erste Beispiele zu derartigen Messungen (jeweils für Schumanns *Träumerei*) bei Beran 2004, 31 sowie Synofzik 2020, 258 f.

Die intuitive Verständlichkeit etwa der im Beitrag von Bruno Gingras statistisch ermittelten Ergebnisse zu Differenzen zwischen Interpretationen auf dem ›modernen‹ Konzertflügel und dem Cembalo bedingt von neuem die Frage nach der intentionalen Wahrnehmbarkeit der gemessenen Ereignisse (auch auf der Seite der Rezipient*innen). Proportionale Tempobeziehungen, die wiederum die Beiträge von Motavasseli und Rector ins Zentrum stellen, werden durch das kategoriale Hören rhythmischer Verhältnisse vermutlich bevorzugt, zugleich besteht jedoch hierbei die Option, in den Berechnungen auch sehr unterschiedliche absolute Tempowerte aufeinander zu beziehen. Als ›Self-Fulfilling Proportionality‹ lässt sich eine solche Form der Relationsbeziehung zwar für die allermeisten Aufnahmen nachweisen, aber ihre Relevanz für die Hörerfahrung kann zumindest auch bezweifelt werden.[21]

Eben hier kommen die Zwischenräume der Zyklusteile als Leerstelle von Zeitpunkt-Messungen wieder ins Spiel: Der Übergang in die jeweils nächste Variation besitzt eine proportionale Temporelation – etwa im Falle der Einspielung der ›Goldberg-Variationen‹ durch Glenn Gould aus dem Jahr 1981 – gerade dann, wenn weder die Anfangstempi noch das Ritardando der allerletzten Takte, sondern nur die generelle Tempotendenz der abschließenden Formsektion eines Zyklusteils mit der ersten Formsektion des darauf folgenden Zyklusteils verglichen wird.[22] Damit aber ist eine phänomenale Kontinuität der Erfahrung nicht mehr zwingend gegeben, weil doch wieder etwas herausgerechnet werden müsste (eben das finale Ritardando und der Leerraum zwischen den Zyklusteilen zugunsten der Relevanz eines ›formalen Ritardandos‹). Und somit besteht der Verdacht, dass auch etwas hineingerechnet wird: Die makroformale Architektur ist unhörbar, der performative Prozess ist hörbar, aber in den Analysen von Tempoproportionen erreichen die empirisch messbaren Abläufe dieses performativen Prozesses einen Abstraktionsgrad, der eher für die makroformale Architektur kennzeichnend ist. Proportionen sind folglich entweder nur in der Nahperspektive der performativen Detailentscheidungen erkennbar, wobei auch die Länge der Pausen zwischen den Sätzen von Glenn Gould in der erwähnten Aufnahme in den Produktionsprozess einbezogen wird. Oder aber Proportionen sind eine Projektion der Vogelperspektive der Makroform in die interpretatorischen Detailentscheidungen. In diesem Fall lässt sich eine Proportionalität bei *direkt* aufeinanderfolgenden Zyklusteilen jedoch auch durch deren *nicht direkt* aufeinanderfolgende Initialtempi nachweisen.[23]

Dieser Anteil von Projektionen trat im Rahmen der ›Response‹ schlagend hervor, als mit teils noch nicht endgültigen Textversionen gearbeitet werden musste: Die Nummerierung der Audiobeispiele mit einer manipulierten (stärker tempokontinuierlichen) und der originalen Version des finalen Ritardandos von Gould erfolgte im Text noch versehentlich in umgekehrter Reihenfolge zu den bereitgestellten Audiodateien.[24] Die kognitive Dissonanz, die dadurch zunächst beim Anhören entstehen musste, dürfte aber die Beurteilung des gesamten Beispielapparats stärker beeinflusst haben als die sachlichen Argumente: Man kann sich die manipulierte Version auch wieder zur originalen Version

21 Vgl. die zentralen skeptischen Gegenargumente bei Repp 1996, 595 f.

22 Vgl. zu den folgenden Ausführungen den Beitrag von Rector, 85.

23 Vgl. den Hinweis im Beitrag von Sprau, 448.

24 Vgl. die Audiobeispiele 1 und 2 im Beitrag von Rector, 93. Diese Manipulation dient auch in der Kommentierung durch den Autor weniger dem Zweck, objektive Differenzen zu erzeugen, sondern subjektive Wahrnehmungsvorgänge zu protokollieren.

zurechthören, doch die verbleibende Irritation verweist darauf, dass für die Wahrnehmung von Temponuancen wohl andere Faktoren maßgeblicher sind als die Proportionalität der Tempoentscheidungen (etwa die Tendenz, den musikalischen Tactus entweder an der schnellsten phänomenalen Ablaufschicht oder an zusätzlich projizierten langsameren Ablaufschichten auszurichten).[25] Äußere Effekte der Reihenfolge und der Etikettierung der Beispiele scheinen im empirischen Kontext das Urteil stärker zu beeinflussen als die teils subtilen performativen Differenzen, deren Relevanz vor allem in den Arbeiten zu den ›Goldberg-Variationen‹ von Motavasseli und Rector diskutiert werden.[26] Zur Überprüfung der Messungen sollten also empirische Testungen mit Proband*innen eine ergänzende Bedeutung erlangen: Wenn manipulierte oder nicht hörbar unterschiedliche Versionen vorgespielt werden, treten wieder jene ›Primacy-Effekte‹ und ›Recency-Effekte‹ als Rezeptionsstrategien hervor, die in den Berechnungen nivelliert werden.[27]

Die Zwischenräume der Zyklusteile werden in anderer Weise in den Zeitpunkt-Messungen abgebildet, wenn die Perspektive von vornherein nochmals stärker auf makroformale Relationen begrenzt bleibt: Die Aufstellung eines ›Finalmodells‹ oder ›Eröffnungsmodells‹ für Interpretationen der *Winterreise* muss – sicherlich nicht ohne Grund – unterstellen, dass die quantitative Zeitdauer ein direktes Abbild qualitativer Gewichtungen ist.[28] Es wäre aber denkbar, dass eine finale Tempoverlangsamung auch durch einen Schwund an Konzentration verursacht wird oder eine unbewusst zu schnell genommene Anfangshälfte kompensiert werden soll, ohne dass damit ein ästhetischer Plan verfolgt wird. Die Zwischenräume der einzelnen Zyklusteile bilden also eine Leerstelle der Zeitpunkt-Messungen und zugleich einen wesentlichen Konzentrationspunkt in den nicht-softwaregestützten Formen der Beschreibung. In diesem Sinne ist jede Analyse immer auch eine Interpretation, bei der die Zugangswege von den Voreinstellungen der Technik und den eigenen normativen Vorannahmen abhängig bleiben.

2. Notenwerte und Haltungsnoten

Die empirischen Aufnahmevergleiche werden durch Arbeiten zur Analyse- und Aufführungsgeschichte ergänzt, die sicherlich mehr als nur Satellitentexte sind (also substantielle, nicht akzidentielle Ergänzungen zur Projektarbeit darstellen). Dabei erweisen sich quantitative Akkumulationen von Quellen auch für die Auswertung von Textdokumenten als relevanter Weg. Je höher allerdings die Anzahl der ermittelten Daten ist, desto stärker wird die Notwendigkeit, die eigene normative Haltung gegenüber diesen Daten zu prüfen. Es lassen sich einige ganz einfache Gründe für diesen Tatbestand angeben: Bei zeitlicher Nähe zum analysierten Gegenstand ist eine Distanz zwischen den präsentierten Quellen und der eigenen Position nicht mehr in derselben Weise gegeben; und mit der Summe der aufgelisteten Optionen erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, dass irgendwo in den zitierten Quellen auch die eigene Position vertreten ist. Hinzu kommt vermutlich ein weiterer Effekt (der hier eher ganz allgemein angeführt werden soll): Wenn auf kulturell

25 Vgl. dazu Martens 2007, [21].

26 Vgl. die Ergebnisse bei Konečni/Gotlieb 1985, 98; Umstellungen der Reihenfolge in den ›Goldberg-Variationen‹ beeinflussen das empirische Urteil eben nicht negativ.

27 Vgl. etwa Margulis/Kroger 2017.

28 Vgl. den Beitrag von Utz, 384 f.

übergreifender Ebene die Objektivität einer zu oft weißen, privilegierten und männlichen Perspektive grundsätzlich hinterfragt wird, ist es naiv anzunehmen, dass eine hieraus abgeleitete Geschmacks- und Urteilsebene etwa bei der Auswahl von Referenzaufnahmen gänzlich ausgeklammert werden kann.

Der Beispielkanon der Musikforschung bleibt auf bestimmte Vorentscheidungen begrenzt, die sich auf das kommerzielle Musikleben nicht mehr umstandslos übertragen lassen: Die *Deutsche Grammophon* produziert und promotet längst auch Künstler*innen nur für den asiatischen Markt, jedoch sind diese Aufnahmen trotz der digitalen Verwertungsketten oftmals nicht leicht erhältlich und schnell wieder vergriffen. Die ökonomische Geschichte der Aufnahmen sollte etwas stärker in statistische Auswertungen miteinbezogen werden: Es erscheint zum Beispiel erwähnenswert, dass die aktuellsten *Winterreise*-Einspielungen von Sängerinnen im 21. Jahrhundert vorwiegend für kleinere Labels erfolgen.[29] Ebenso sollte geprüft werden, wie hoch der Anteil nicht-europäischer Interpret*innen in der getroffenen Auswahl von Aufnahmen ist (vor allem im Abgleich mit dem Gesamtkorpus aller verfügbaren Aufnahmen).[30]

Daniel Leech-Wilkinson hat aufgezeigt, wie stark viele Arten von Interpretationsbeschreibung von homophoben Klischees bestimmt bleiben, sodass eine schlechte etwa als ›verweichlichte‹ Interpretation angesprochen wird.[31] Letzte Reste dieser Haltung wird man in der Abwertung virtuoser Figuralvariationen (als »purple vest«) im Abgleich mit Beethovens kompositorischer Tiefe auch in manchen hier vorgelegten Texten noch erkennen.[32] Insgesamt aber erscheint eine Gegenreaktion wichtiger, in der das Thema von Diabelli gegen seine Kritiker verteidigt wird, ein Potpourri-Eindruck nun auch für Beethovens Zyklus rehabilitiert wird und die Aufführungspraxis von Einzelliedern im 19. Jahrhundert nobilitiert erscheint.[33] Die Einspielungen der *Winterreise* durch Sängerinnen erzeugen nicht mehr soziale, sondern höchstens noch satztechnische Probleme: Die Oktavversetzungen der Singstimme können zu Akkordumdeutungen führen (und es wäre vermutlich eine prima Nachricht für Frauen im Musikleben, wenn als Haupthindernis der Geschlechterparität der falsch platzierte Quartsextakkord gilt).[34]

Die Aufnahmen bestätigen die Regel: Es wird aus methodisch notwendigen Gründen eine Vorauswahl getroffen, wodurch YouTube-Versionen (oder die beliebten ›Elongations‹ von Musikstücken als eigene Zyklusbildungen), Amateur*innen, Bearbeitungen und damit gleichsam ›unsaubere‹ Formen aus Sicht einer Werkästhetik weniger relevant werden. Und auch die Analysen besitzen eigene Regelvoraussetzungen: Das zunehmende Interesse an der Makroform im 20. Jahrhundert lässt sich theoriegeschichtlich ganz unzweifelhaft mit Erfahrungen der neuen Musik und dem Verlust tonaler Bindekräfte asso-

29 Vgl. Tabelle 1 im Beitrag von Seedorf, 329; eine etwas ausführlichere Kommentierung dieser mitgegebenen Datenzusammentragungen wäre nicht nur in diesem Fall wünschenswert gewesen.

30 Auffällig ist auch die Tendenz in den Materialien von Glaser, für das jüngste Aufnahmejahrzehnt alle fünf vorliegenden Aufnahmen mit einem historischen Tasteninstrument in die Analyse miteinzubeziehen, sodass das kommerziell weiterhin vorhandene Übergewicht von Aufnahmen mit ›modernem‹ Konzertflügel im untersuchten Korpus nicht mehr wiedergegeben wird (vgl. Glaser, 281, Tabelle 7).

31 Vgl. Leech-Wilkinson 2020, Kap. 9.2.

32 Vgl. den Beitrag von Kinderman, 210.

33 Vgl. zum ersten Punkt den Beitrag von Raab, 234, zum zweiten Punkt den Beitrag von Janz, 143, zum dritten Punkt den Beitrag von Loges, 317.

34 Vgl. den Beitrag von Seedorf, 331.

ziieren.[35] Dennoch wird hier das Problem sichtbar, dass motivisch-thematische Assoziationen als Merkmal einer älteren Analysetechnik erscheinen sollen, während die makroformale Perspektive auch weiterhin für die eigene Analysetechnik gültig bleiben muss. Dies hat dann womöglich zur Folge, dass ideologische oder problematische Momente des älteren Ansatzes überbetont werden, aber für den aktuelleren Ansatz unterbelichtet bleiben. Für eine eigenständige Geschichte der performativen Interpretationen ist es kennzeichnend, dass die Protagonisten quer zu solchen Ausrichtungen stehen: Man findet in der Aufführung der ›Diabelli-Variationen‹ von Eduard Steuermann durchaus noch eine starke Zäsur nach der zehnten Variation, sodass ein dezidierter Verfechter des Neuen hier einem älteren Analyseansatz folgen würde (eine vermutlich typische Kreuzung von Avantgarde und Anachronismen).[36]

Diese Ausklammerung des eigenen Standpunkts lässt sich genau dann nicht mehr aufrechterhalten, wenn das 19. Jahrhundert nicht einseitig die Rolle des ideologischen Negativpols in historisierenden Rekonstruktionen einnimmt. Wenn dessen eigene Mechanismen des Konzertlebens wiederentdeckt werden sollen, stellt sich zum Beispiel sofort die Frage, ob die Platzierung anspruchsvoller Zyklen am Ende der Programmfolge ein Zeichen dafür ist, dass heutzutage aufmerksamer zugehört wird, oder ein Zeichen dafür sein könnte, dass ein analytisch-aufmerksames Zuhören weniger relevant ist.[37]

Diese subtilen Voreinstellungen in den Analysen wären am einfachsten dadurch zurückzuweisen, dass einem Interpreten wie Lang Lang eine besondere ›Tiefe‹[38] der Interpretation zugesprochen wird (oder ein natürliches Verständnis für den Kontrapunkt oder eine Deutung, die legendäre Namen aus dem deutschsprachigen Raum klar in den Schatten stellt). Aus wissenschaftlicher Sicht kann natürlich darauf verwiesen werden, dass eine Urteilsenthaltung nötig und eine Urteilsobjektivierung durch statistisch-empirische Verfahren möglich bleibt. Das ändert aber nichts daran, dass musikalische Aufführungen Gefallensurteile auslösen sollen (oder auch Missfallensurteile). Es wird zwar kaum notwendig sein, die eigenen Lieblingsaufnahmen als zusätzliche empirische Auswertungskategorie einzubeziehen, aber es könnte sinnvoll sein, diese Differenz zwischen Theorie und Praxis etwas schärfer zu fassen: Jede performative Entscheidung zielt darauf, genau ein Tempo oder genau eine Artikulation zuungunsten aller anderen Optionen auswählen zu müssen.

Die makroformalen Zyklusanalysen können hingegen im Extremfall dazu führen, dass der Zugang sich sozusagen darauf beschränkt, den soziologischen Zuschnitt eines Straßenzugs nur durch den Abstand zwischen den Häusern und die Größe der einzelnen Gebäude zu beschreiben. Es dürfte notwendig sein, auch einmal in eines der Häuser hineinzugehen, und dann werden Wertungen sofort wieder virulent. Die vorgelegten Auswertungen erkennen diese Gefahr, indem gestische Momente der Textartikulation oder metrische Implikationen von Temponuancen in die Analysen miteinbezogen werden (und gerade diese Aspekte erscheinen eine ausführlichere Darstellung in eigenen Aufsätzen zu verdienen).[39] Zudem besteht die Möglichkeit, umgekehrt auch einmal die Hausbewohner auf die Straße hinaus zu bitten (bzw. die Analysewege aus der performativen Innensicht von Interpret*innen kommentieren zu lassen).

35 Vgl. den Beitrag von Linke, 186.

36 Vgl. Tabelle 1 im Beitrag von Zenck, 298.

37 Vgl. zur abweichenden früheren Position in dieser Frage den Beitrag von Neuwirth, 162 f.

38 Vgl. zum Begriff der musikalischen ›Tiefe‹ ergänzend Geiger 2003, 268 f.

39 Vgl. etwa Hinweise zur vokalen Abbildung einzelner Liedsujets im Beitrag von Utz, 426 f.

3. Interkontinentale Kommunikation

Theorie und Praxis der Interpretation erscheinen wie geteilte Kontinente, die unabhängig voneinander mehrfach besiedelt werden können: Jede Einstudierung braucht eine eigenständige Theoriesprache, um Tempofragen und satztechnische Phänomene benennen zu können. Und jede Analyse braucht eine Praxiskontrolle, um zu entscheiden, ab wann das gemessene Tempo sich tatsächlich ›langsam‹ anfühlt. Die Schwierigkeiten entstehen erst, wenn die Erkundungstrupps dieselben Phänomene unabhängig voneinander kartografieren und mit unterschiedlichen Begriffen katalogisieren.

Leicht ist es dabei aus Sicht der Theorie, Unstimmigkeiten in den Theorieversuchen der Praktiker nachzuweisen: Jakob Raabs Metrumanalysen zu den ›Diabelli-Variationen‹ gehen entgegen der Darstellung des Autors eben nicht von dem Trägheitsprinzip aus, eine gefundene metrische Lösung auch gegen einen veränderten motivischen Gehalt festzuhalten; genau umgekehrt wird eine ›radikale Lesart‹ vertreten, sodass der motivische Gehalt sogar metrisch eigentlich unmögliche Musterungen wie eine Abfolge von schweren Takten in der Mitte einer Taktgruppe erzwingen kann.[40] Dies verweist vermutlich darauf, dass das psychologische Metrum als Projektionsleistung der Rezipierenden und das phänomenologische Metrum als performative Umsetzung in der Interpretation einander nicht entsprechen müssen.

Ebenso leicht ist es aus Sicht der Praxis, in den Tempodiskussionen der Theoretiker*innen den fehlenden Pragmatismus zu bemängeln: Die gleiche Taktvorgabe kann durch die Anzahl der zu singenden Silben, die pianistisch zu bewältigenden Intervalle, akzidentielle Raumeigenschaften und eine Unzahl weiterer Einflussfaktoren von der Atemeinheit bis zum geplanten Abendessen ganz differente Tempi erfordern.[41] Einige dieser Faktoren bleiben allerdings empirisch berechenbar: Man könnte also zum Beispiel einen Quotienten aus Tempo und Textquantum bilden, bei dem der Tempomittelwert zusätzlich mit dem größten zu spielenden Intervall oder der Anzahl der zu singenden Silben verrechnet wird.

Allgemein festzuhalten bleibt, dass die Praxis nochmals stärker Rhythmus und Metrum heranzieht, also weder Harmonieverläufe noch motivische Korrespondenzen, sondern Taktartenlehre und Tanztypen, um aus diesen Quellen eine ungefähre Herleitung des Tempos zu ermöglichen.[42] Ein Problem in den Tempoproportionen könnte zum Beispiel in einem impliziten Konflikt mit der Taktartenlehre bestehen: Wird ein Viertelpuls im Abgleich zum vorherigen Achtelpuls für die Proportionalität verpflichtend, dann ist der Viertelpuls natürlich doppelt so langsam wie der Achtelpuls, aus Sicht der Taktartenlehre aber könnte die Viertelnote auch auf ein schnelleres, die Achtelnote auf ein langsameres Grundtempo verweisen (nach dem Prinzip, dass der kleinste vorhandene Notenwert eine Tempogrenze markiert). Die Gefahr ist also, dass die Interpretationspraxis auf einen aus wissenschaftlicher Sicht veralteten und allzu wertkonservativen Forschungsstand zurückgreift (auch aufgrund einer Bevorzugung älterer deutschspra-

40 Vgl. den Beitrag von Raab, 240 f.

41 Vgl. entsprechende Hinweise im Beitrag von Musil, 484 f.

42 Vgl. den Beitrag von Hell, 119 f.

chiger Quellen, die in Bibliotheken verfügbar sind, gegenüber aktuellen englischsprachigen Texten).[43]

Von diesen Erfahrungen aus sollte es zur Erkenntnis nicht mehr weit sein, dass es eben ein geteilter Kontinent ist, den Musiktheorie und Musikpraxis zu bewohnen haben: Bei Akzeptanz einer nie ganz identischen Beschreibungssprache und einem nie ganz identischen Erkenntnisinteresse kann dennoch eine Vielzahl gemeinsamer Gesprächsthemen gefunden werden. Ein mehrfach diskutiertes Problem ist zum Beispiel die Frage, ob sich in der quantitativen Unübersichtlichkeit der vielen Neuaufnahmen eher ein Trend zur Standardisierung zeigt oder ein Trend zur Suche nach individuellen Extremlösungen.[44] Das Problem hierbei dürfte sein, dass diese Alternative selbst nicht historisch neu ist; die Tempoextreme wurden bei weniger ausladenden Stücken durch Glenn Gould oder Friedrich Gulda bereits in früheren Aufnahmeepochen gesetzt.[45] Und die Aufführungen von Sergiu Celibidache müssen ironischerweise sowieso zumeist wieder aus den statistischen Mittelwert-Bestimmungen herausgenommen werden.[46] Celibidaches Weigerung, Aufnahmen zu machen, folgt als Echo eine wissenschaftliche Weigerung, diese Aufnahmen auszuwerten. Die Suche nach extremen Langsamkeitserfahrungen verweist auf eine weitere geteilte Fragestellung: Wie verhält sich das subjektive Tempogefühl in einem vergangenen Zeitalter der Kutschen mit dem Tempogefühl in einem Zeitalter der globalen Mobilität?[47]

Das Bedürfnis nach etwas langsameren Tempi für die *Aria* der ›Goldberg-Variationen‹ wird dabei als eigene Haltung nun wiederum des Praktikers erkennbar: Dem 3/4-Takt die Qualität des langsameren 3/2-Taktes zuzusprechen, weil dieser innerhalb der im Zyklus verwendeten Taktarten fehlt, um auf diese Weise die überlieferten schnellen Tempi in den zeitgenössischen Traktaten zu mildern oder zu umgehen, ist die Anwendung eines aktuellen Interesses auf die alten Quellen.[48] Der Bezug auf die zeitgenössischen Quellen aber kann aus praktischer Sicht natürlich legitim auch mit dem Zweck erfolgen, gegen die nochmals langsameren Tempi, die für die *Aria* gebräuchlich sind, ein zumindest etwas schnelleres Grundtempo vorzuschlagen.[49]

Allerdings können auch hier die Ausgangshypothesen bezweifelt werden: Erstens sind Flugreisen und Schnellzüge nicht unbedingt Erfahrungen von erlebter Geschwindigkeit (sondern eher ein weiteres Argument, warum das 20. Jahrhundert ein neues Interesse an der Makroform entwickeln konnte: Die Vogelperspektive der ›vorbeifliegenden‹ Landschaften erzeugt in sich eher eine neue Form eines aus der Geschwindigkeit hergeleiteten Eindrucks von Langsamkeit). Das galoppierende Pferd oder der Pistolenschuss bleiben

43 Dieser Vorwurf lässt sich vermutlich gegen den Beitrag von Raab erheben, weil die Ausgangsprämisse, also die Abhandlung der Metrik am Gegensatz ›starker‹ und ›schwacher‹ Einzeltakte (bzw. ›auftaktiger‹ und ›abtaktiger‹ Taktgruppen), insgesamt als veraltete Theorieposition kritisiert werden könnte. Die Prägnanz der eigenen Analysen wird hiervon jedoch nicht belastet, was den Vorrang (und Vorteil) eines *close readings* der Musik als Primärquelle gegenüber der Anwendung von Theorien aus der Sekundärliteratur belegt.

44 Vgl. den Beitrag von Utz, 359 und den Beitrag von Musil, 483 f. mit Argumenten zugunsten eines Trends hin zu stärker individualisierten Extremlösungen, zumindest in einzelnen Aufnahmen.

45 Vgl. die Messungen zu Beethovens Klaviersonate op. 57 bei Loesch/Brinkmann 2011.

46 Vgl. etwa Stenzl 2008, 129.

47 Vgl. ergänzend Botstein 1994, 422.

48 Vgl. den Beitrag von Hell, 121.

49 Vgl. ebd.

hingegen in der Gegenwart zentrale Erfahrungen von Geschwindigkeit, die der Zeit von Bach und Beethoven bereits genauso verfügbar waren. Ein Paradox tritt in dieser Frage also deutlich hervor: Wir konstruieren unsere eigene Zeit als schnell, um die überlieferten schnellen Tempi aus älteren Zeiten ablehnen zu können; das Bedürfnis nach Langsamkeit, und nicht dasjenige nach Geschwindigkeit, ist erkennbar ein Hauptmerkmal unserer gegenwärtigen Musikkultur, auch als Kompensation für die eigene Zeitdiagnose einer überschnellen, hektischen Bewegungskultur. Dabei ist es interessant, dass die unhaltbare These der zu halbierenden Metronomwerte weder in der Theorie noch in der Praxis der hier präsentierten Positionen noch irgendeine Rolle spielt.[50]

Die stärkste Gemeinsamkeit zwischen Theorie und Praxis beruht auf einer notwendigen Bezugnahme auf historische Quellen, denen stets auch ein gewisser Beglaubigungswert zugesprochen werden soll. Die Rechtfertigungen für aktuelle Trends werden zwanghaft in den Imitationen des Älteren gesucht: Wenn es eine historische Bezugsquelle gibt, ist eine Maßnahme gut, wenn es diese Quelle nicht gibt, ist dieselbe Maßnahme gefährlich.[51] Aus Sicht der Wissenschaft führt eine Erwähnung von Spotify-Playlists assoziativ zum Re-Enactment eines historischen Konzerts;[52] und aus Sicht der aktuellen Praxis bleiben die abweichenden Praktiken des 19. Jahrhunderts gewöhnungsbedürftig.[53]

Eine Grundfrage wird es also sein, in welcher Form die Überwindung einer ›Partiturethik‹ durch eine ›Performanzethik‹ erfolgen muss oder nicht. Im ersten Falle würde eine Gesinnungsethik vertreten, bei der ›richtig‹ und ›falsch‹ als Wertungskategorien durch den Werktext bereitgestellt werden, im letzteren Fall eine Form der Verantwortungsethik, bei der alles erlaubt ist, was auf YouTube oder Spotify funktioniert, sofern dabei außer der Werkästhetik keine Dritten ernsthaft zu Schaden kommen.

Diese Fragestellungen nach der Zukunft des Konzertlebens im digitalen Zeitalter sind aber soziologisch wiederum nicht nur für die Praxis von offenkundiger Relevanz: Jede quantitative Auswertung, die bis zur Gegenwart reicht, definiert sich als unabgeschlossenes Projekt, das zu einem späteren Zeitpunkt weitergeführt werden könnte. Darum ist die Transparenz der Datenerhebungen und der Transport der Ergebnisse in langfristig gesicherte Zugangsformen von eminenter Bedeutung. Ob dann überhaupt noch Aufnahmen in so hoher Zahl entstehen, die sich mit diesen Daten abgleichen lassen, gehört hingegen zu den Prognosen, für die sich die Musikwissenschaft nicht zuständig fühlen muss.

4. Ausblick: Datenadoption

Die vorliegende Publikation erweist sich als vorbildlich auch darin, dass ihre Datengrundlagen zur weiteren Auswertung bereitgestellt werden (was für empirische Forschung immer üblicher wird, für empirische Interpretationsforschung aber leider noch ganz unüblich ist). Eine ›Response‹ auch auf diese Datenelemente sollte also eine Zielsetzung insgesamt für die wissenschaftliche Praxis werden. Dabei sind verschiedene Aspekte denkbar, die eine Adoption dieser Daten sinnvoll machen können: das Herauspicken einzelner Aufnahmen für eigene Quervergleiche, das Herantragen von neuen Fragestel-

50 Vgl. zur Widerlegung dieser Hypothese weiterhin Miehling 1993, 42.

51 Vgl. auch hierzu Leech-Wilkinson 2020, Kap. 1.

52 Vgl. den Beitrag von Loges, 316.

53 Vgl. den Beitrag von Musil, 481.

lungen an die vorhandenen Daten und die Replikation der vorliegenden Ergebnisse durch andere statistische Auswertungsverfahren. Im Folgenden wird hierzu ein erstes Beispiel vorgestellt, wobei der ›Adoptionsvorgang‹ direkt für alle drei genannten Punkte vorgeführt werden kann.

Eine naheliegende Frage ist, wie viele der hier einbezogenen Interpret*innen eigentlich am Klavier mehrere der ausgewerteten Zyklen eingespielt haben. Und daraus abgeleitet ergibt sich die Frage, ob Vergleiche auch zwischen den Aufnahmen verschiedener Zyklen sinnvoll sind. Als einzelnes Beispiel soll die meines Wissens einzige CD-Produktion herausgegriffen werden, in der die beiden Klavierzyklen zusammen im Abstand weniger Monate produziert wurden: als Teil eines ›Triathlons‹[54] spielte der Pianist Igor Levit im Jahr 2015 zusätzlich zu den ›Goldberg‹- und ›Diabelli-Variationen‹ auch noch den Variationszyklus *The People United Will Never Be Defeated!* von Frederic Rzewski ein.

In einem ersten Schritt wurde die Aufnahme der ›Goldberg-Variationen‹ von Levit mit den in der Studie von Motavasseli berechneten Daten zum Mittelwert, Minimal- und Maximalwert abgeglichen[55] (Abbildung 1 überträgt also einen Typus der grafischen Datenzusammenfassung auf diese Aufnahme, die innerhalb der Publikation bereits für die Aufnahmen der *Winterreise* mehrfach eingesetzt wurde). Dabei zeigt sich optisch eine Ausrichtung an vorhandenen Standards, insofern die Abweichungen vom Mittelwert für die meisten Variationen (und insbesondere auch schon für die eröffnende *Aria*) relativ unauffällig erscheinen. Tatsächlich beträgt die durchschnittliche Abweichung der Aufnahme von Levit zu den gemessenen Initialtempo-Mittelwerten der einzelnen Variationen genau 6,7 Metronomeinheiten (bzw. 8 % in Relation zum Mittelwert von 83,7 bpm für alle Zyklusteile in der Aufnahme Levit 2015).

Bei dieser und allen folgenden Messungen geht es nicht darum, optimale Messergebnisse auf der Basis möglichst solider Messgrundlagen zu erzielen (wofür zum Beispiel die absoluten metronomischen Tempowerte in relative Tempoabweichungen umgerechnet werden sollten), sondern es geht um die Simulation einer Prüfung mit einem möglichst minimalen Arbeitsaufwand. Um zu entscheiden, ob weiterführende Berechnungen überhaupt auf der Basis der vorhandenen Daten sinnvoll sind, ist also genau umgekehrt eine Grundlage zu suchen, bei der mit möglichst wenigen eigenen Arbeitsschritten auf der Basis der bereits vorhandenen Daten operiert wird.

Um einen Vergleich dieser Aufnahme mit einem anderen aktuellen Starpianisten zu ermöglichen, wird dieselbe Abbildung zusätzlich für die Studioaufnahme von Lang Lang bereitgestellt (Abb. 2). Hier scheinen die Abweichungen vom Mittelwert stärker zu sein, was optisch im letzten Drittel des Zyklus durch das Ansteuern von zwei annähernden Minimalwerten (Variationen 21 und 30) und eines Maximums (Variation 26) hervortritt und zudem auch bereits die eröffnende *Aria* und ihre verlangsamte Wiederkehr am Zyklusende betrifft. Dieser Eindruck lässt sich auch statistisch bestätigen: Der entsprechende Wert der Abweichung zu den Initialtempo-Mittelwerten der einzelnen Variationen beträgt nun 9,5 Metronomeinheiten (bzw. knapp 12 % in Relation zu dem Mittelwert von 78,4 bpm für alle Zyklusteile in der Aufnahme Lang 2020).

54 Vgl. Cybinski 2015, 10 [Booklet-Text zur CD-Einspielung Levit 2015].

55 Vgl. als Quelle aller hier vorgenommenen Berechnungen Table 8 im Beitrag von Motavasseli, 67.

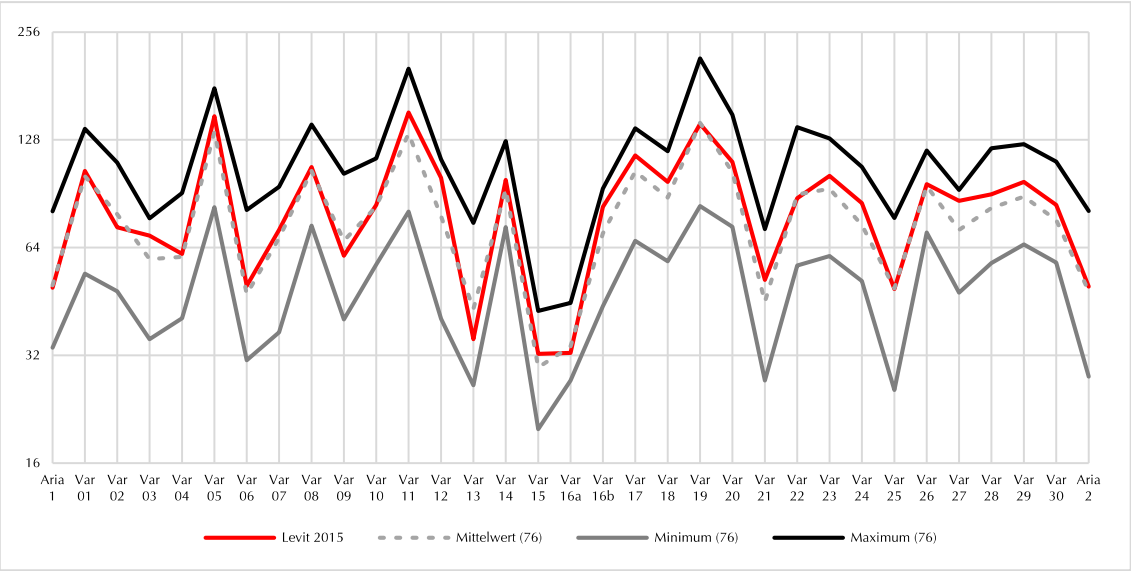


Abbildung 1: Bach, ›Goldberg-Variationen‹, Initialtempowerte der Studio-Aufnahme 2015 von Igor Levit, Abgleich mit den Mittelwerten sowie Minimalwerten und Maximalwerten von 76 Aufnahmen

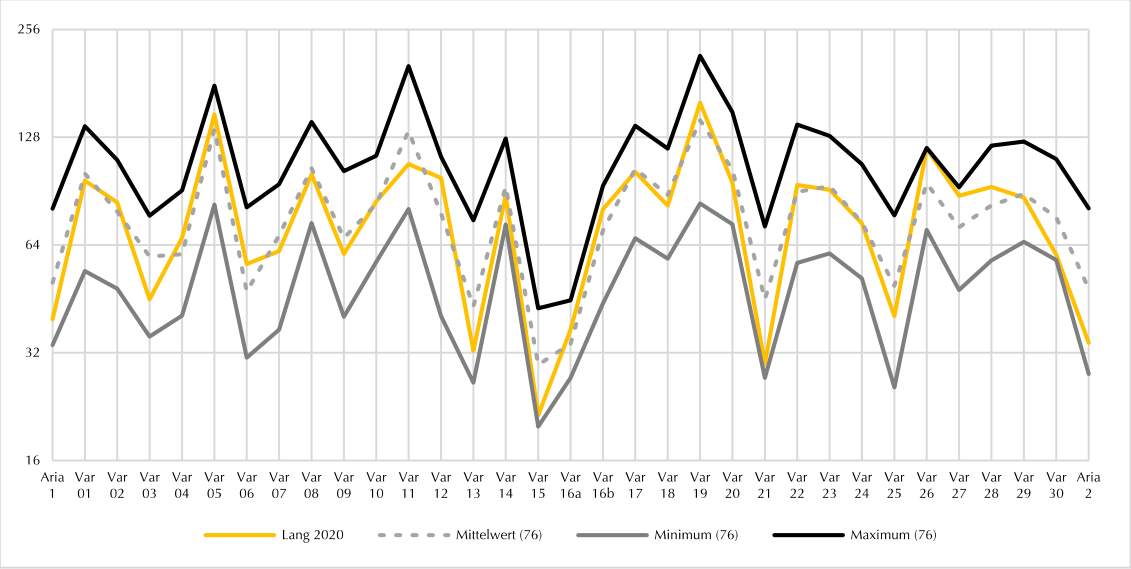


Abbildung 2: Bach, ›Goldberg-Variationen‹, Initialtempowerte der Studio-Aufnahme 2020 von Lang Lang, Abgleich mit den Mittelwerten sowie Minimalwerten und Maximalwerten von 76 Aufnahmen

Um den Abgleich zumindest ein wenig auszudifferenzieren, wurde zusätzlich geprüft, ob die stärksten Abweichungen von den Mittelwerten sich vornehmlich in Variationen finden, in denen durch eine hohe Standardabweichung die interpretatorische Subjektivität auch als Teil der Tradition erscheinen kann. Hierfür wurden also die vorliegenden Werte zur Standardabweichung für alle Aufnahmen mit den neu berechneten Werten zur Abweichung vom Mittelwert in den beiden Aufnahmen verglichen. Konkret wurden jeweils der Korrelationskoeffizient nach Pearsons und zur Prüfung auch der Rangkoeffizient nach Spearman in den jeweils einfachsten Berechnungswegen für die Relation dieser beiden Aufnahmen zu den vorliegenden Daten zur Standardabweichung ermittelt. Und dabei ergibt sich ein anderes Bild: Für die Studioproduktion von Lang Lang ergibt sich eine deutliche, wenn auch kaum statistisch signifikante Korrelation mit den Mittelwerten der relativen Standardabweichungen von 0,318 (für den Live-Mitschnitt aus demselben Jahr

sogar nochmals höher von 0,473) bzw. ein Rangkoeffizient von 0,408 (für den Live-Mitschnitt von 0,468). Für die Aufnahme von Igor Levit lauten die ermittelten Werte hingegen 0,082 bei der Korrelation und 0,044 für den Rangkoeffizienten.

Zyklus	Mw	Sd	Levit 2015	Lang 2020	Levit_ Dif	Lang_ Dif	Sd_ Rang	Levit_ Rang	Lang_ Rang
Aria 1	50,2	17,8	49,4	39,7	0,8	10,5	10	32	12
Var. 1	101,3	16,2	104,8	96,8	3,5	4,5	14	21	25
Var. 2	79,3	17,2	72,9	84,1	6,4	4,8	11	17	24
Var. 3	59,4	17	69,1	45,1	9,7	14,3	12	8	8
Var. 4	60,3	12,4	61,4	67	1,1	6,7	30	30	19
Var. 5	134,8	16,2	148,9	148,2	14,1	13,4	15	4	10
Var. 6	47,4	24	50	56,6	2,6	9,2	1	24	15
Var. 7	68	15,2	71,7	61,5	3,7	6,5	18	20	21
Var. 8	104,8	13,9	107,4	100,7	2,6	4,1	23	23	27
Var. 9	66,9	19,8	60,7	60,4	6,2	6,5	8	18	20
Var. 10	83,3	12	84,2	84,6	0,9	1,3	32	31	32
Var. 11	133,3	16,3	152,7	107,7	19,4	25,6	13	2	1
Var. 12	78,3	23,4	100,2	98,5	21,9	20,2	2	1	3
Var. 13	43,1	20,5	35,5	32,4	7,6	10,7	6	13	11
Var. 14	93,2	10,8	98,9	88,1	5,7	5,1	33	19	23
Var. 15	29,6	15,4	32,3	21,4	2,7	8,2	16	22	18
Var. 16a	33,9	12,2	32,5	37,1	1,4	3,2	31	27	28
Var. 16b	70,1	13,1	83,1	80,5	13	10,4	25	5	14
Var. 17	104,4	14,2	115,7	102,4	11,3	2	22	6	30
Var. 18	88,3	14,8	97,6	82,4	9,3	5,9	20	9	22
Var. 19	142,8	21,8	141,7	159,9	1,1	17,1	3	28	4
Var. 20	104	14,7	111	95,5	7	8,5	21	15	17
Var. 21	45,1	21,5	52	29,8	6,9	15,3	4	16	7
Var. 22	90	15,3	87,9	94,1	2,1	4,1	17	25	26
Var. 23	93,4	13,1	101,5	91,3	8,1	2,1	27	11	29
Var. 24	74	20,1	85,2	73,5	11,2	0,5	7	7	33
Var. 25	49,2	19,7	49	40,5	0,2	8,7	9	33	16
Var. 26	95,1	13,1	96,2	118,8	1,1	23,7	28	29	2
Var. 27	71,7	13,1	86,4	87,8	14,7	16,1	26	3	6
Var. 28	82,5	13,8	90,1	92,9	7,6	10,4	24	14	13
Var. 29	88,8	12,9	97,6	86,8	8,8	2	29	10	31
Var. 30	76,4	14,9	84,2	60,1	7,8	16,3	19	12	5
Aria	48,3	20,7	49,8	34,1	1,5	14,2	5	26	9

Tabelle 1: Bach, ›Goldberg Variationen‹, 76 Aufnahmen: Tempo-Mittelwert (Mw); relative Standardabweichung (Sd); Tempi in den Aufnahmen Levit 2015 und Lang 2020; _Dif: Tempodifferenzen beider Aufnahmen zum Mittelwert (absolut); Sd_Rang: Rangplatz des Satzes innerhalb der relativen Standardabweichungen aller 32 Sätze; _Rang: Rangplatz der absoluten Differenz vom Tempo-Mittelwert eines Satzes innerhalb der 32 Differenzwerte einer Aufnahme

In Tabelle 1 werden die vorgenommenen Rechenoperationen zusammengefasst: Die Spalten 2 bis 5 repräsentieren Zahlenwerte, die dem Beitrag von Motavasseli entnommen sind, die Spalten 6 und 7 die Differenz der Tempo-Mittelwerte der beiden Aufnahmen von den Tempo-Mittelwerten aller vermessenen Aufnahmen (als absoluter Zahlenwert), die Spalten 8 bis 10 schließlich eine Ordnung nach Rangplätzen für die Standardabweichung (abgeleitet aus Tabellenspalte 3) und für die berechneten Abweichungen von den Mittelwerten (abgeleitet aus Tabellenspalten 6 und 7). Um identische Rangplätze zu vermeiden, wurde in diesen wenigen Fällen der höhere Rangplatz an die Variation mit dem langsameren mittleren Tempo vergeben (da unterstellt werden kann, dass diese langsameren Variationen die höheren Standardabweichungen aufweisen, was sich als statistische Korrelation von –0,198 zumindest als schwache Tendenz bestätigen lässt).[56]

Aus diesen neu ermittelten Werten, die sich aus den bereits vorliegenden Daten letztlich mit sehr geringem zusätzlichem Arbeitsaufwand ableiten lassen, kann also bewusst ohne jeden Abgleich mit dem Höreindruck bereits eine vergleichende Bewertung dieser beiden Aufnahmen vorgenommen werden. Die Aufnahme von Lang Lang ist insgesamt ›romantisierender‹, näher an expressiven Extremen der Darstellung (wofür auch die über vierzehn Minuten längere Spieldauer spricht), die Aufnahme von Igor Levit stärker orientiert an ›sachlichen‹ Darstellungswegen. Zugleich jedoch ist die Aufnahme von Lang Lang in ihren Extremen traditionsbezogen (und darin vielleicht berechenbar): Die Extreme werden dort angebracht, wo – angezeigt durch die Standardabweichungen für das gesamte Sample – subjektive Lizenzen üblich sind (wobei damit nicht gesagt wird, ob diese Lizenzen eher zu langsameren oder zu schnelleren Tempi tendieren); die Aufnahme von Igor Levit hingegen ist in ihrer Vermeidung von Extremen zugleich traditionsfern (und bleibt darin vielleicht unberechenbar): Die stärksten Abweichungen sind nun gerade an Zyklusstellen eingebracht, wo diese Lizenzen weniger üblich sind. Ein Abgleich der Rangplätze in Tabelle 1 macht dieses Prinzip deutlich (wobei die Aussage aber grundsätzlich angreifbar bleibt, solange nur die ermittelte Rangkorrelation als Aussagebasis gilt, während ein genauer Abgleich bereits der Tabellendaten auch noch weitere Tendenzen und nicht zur Hypothese passende Einzelfälle als Gegenbeispiele enthüllen dürfte).

Man erkennt, wie einfach diese ›objektive‹, scheinbar vollständig zahlenbasierte Beschreibung sich wieder in eine wertende Stellungnahme umwandeln lässt: Die Differenz zwischen einer populären Ausrichtung bei Lang Lang und einer künstlerisch anspruchsvolleren Haltung dem Werk gegenüber bei Igor Levit lässt sich in die Formulierungen beinahe allzu leicht einspeisen.

Zugleich erlauben es solche abstrahierten Daten, die Aufnahmen desselben Interpreten aus dem einen mit einem anderen Zyklus zu vergleichen. Dabei zeigt eine Durchsicht der Daten für die Aufnahme der ›Diabelli-Variationen‹ von Levit sowohl augenfällige Parallelen wie einzelne abweichende Merkmale (Abb. 3): Auch hier entspricht die Gesamtdauer der Einspielung (52:59) nahezu exakt dem Mittelwert der ausgewerteten Aufnahmen (52:39), das eröffnende Thema hingegen wird von Levit nun mit einem deutlich gegen den entsprechenden Mittelwert (79,3) erhöhten Tempo (89,9) angegangen (beides zusammen würde folglich eine Einordnung eher im Spektrum der ›sachlichen‹ bzw. ›motorischen‹ Einspielungen erneut zulassen; dafür spricht auch die Art und Weise, wie das Thema vom übergreifenden Crescendo der Phrasen und nicht von den dynamischen

56 Im Fall der ›Diabelli-Variationen‹ ist die negative Korrelation zwischen den mittleren Tempi und den Standardabweichungen der einzelnen Zyklusteile mit –0,472 nochmals eindeutiger.

Kontrasten der einzelnen Pointen her begriffen scheint). In der grafischen Darstellung treten aber häufiger Abweichungen vom Mittelwert und Annäherungen auch an extreme Tempowerte hervor (die durchschnittliche Abweichung von den Initialtempo-Mittelwerten der 66 Aufnahmen beträgt nun immerhin 9,2 Metronomgrade bzw. 9,6 % in Relation zum Mittelwert von 95,9 bpm für alle Zyklusteile der Aufnahme Levit 2015). Erneut ist jedoch die Korrelation zu den Mittelwerten der relativen Standardabweichung auffällig gering (die Werte liegen bei der Korrelation nach Pearsons bei –0,015 und bei dem Rangkoeffizienten nach Spearman bei –0,143).

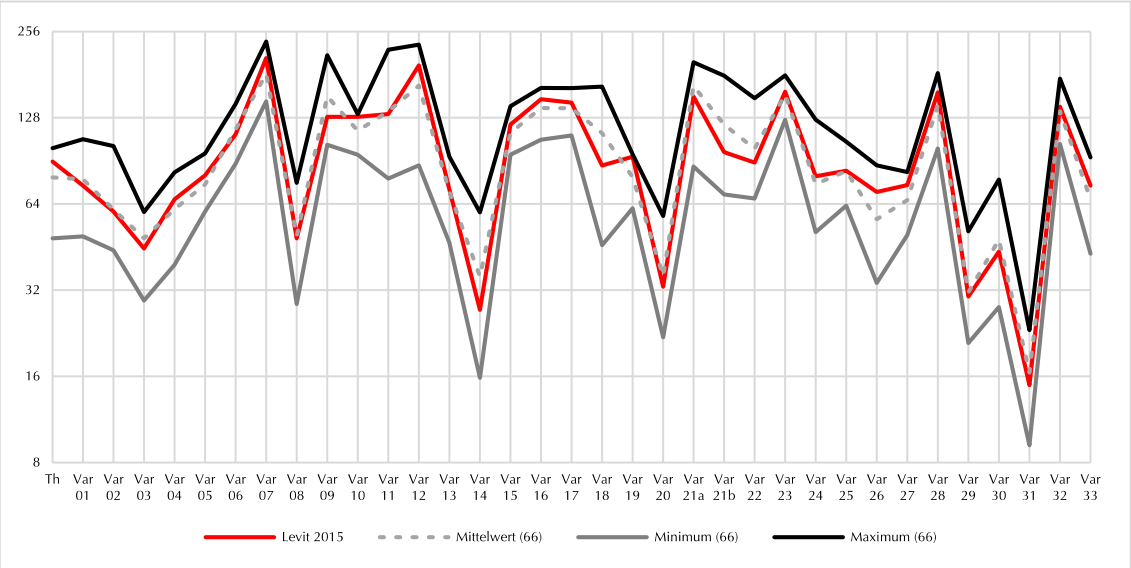


Abbildung 3: Beethoven, ›Diabelli-Variationen‹, Initialtempowerte der Studio-Aufnahme 2015 von Igor Levit, Abgleich mit den Mittelwerten sowie Minimalwerten und Maximalwerten von 66 Aufnahmen

Man erkennt hier aber natürlich das Problem, dass die Messwerte einer einzelnen Aufnahme erst im Abgleich mit den Messwerten von weiteren Aufnahmen aussagekräftig werden. Als Gegenfolie wurde daher die Einspielung aus dem Jahr 2010 von Andreas Staier herangezogen: Durch gemeinsame Lehrer im Umfeld der Musikhochschule von Hannover könnten Einflüsse auf die spätere Aufnahme von Levit durchaus vermutet werden (trotz der differenten Instrumentenwahl).[57] Bis auf die deutlich abweichende Tempogestaltung für die Variation 18 lassen sich tatsächlich einige Ähnlichkeiten erkennen; die neu berechneten Werte könnten aber auch die hypothetische Konstruktion eines ›Personalstilmittels‹ von Levit erneut stützen. Die Abweichung vom Mittelwert beträgt bei Staier nur 7,0 Metronomgrade bzw. 7 % in Relation zum Mittelwert von 96,2 bpm für alle Zyklusteile, aber die Korrelationen zu den Mittelwerten der relativen Standardabweichung sind etwas höher als bei Levit: Sie liegen bei 0,210 für die Korrelation nach Pearsons und 0,103 bei dem Rangkoeffizienten nach Spearman. Levit erscheint auf Basis dieser Werte im Vergleich also eine etwas stärker individualisierte Interpretation vorzulegen.

Ein solches Herausgreifen von Daten aus ihrer ursprünglichen Vernetzung führt schnell an Grenzen. Die Interpretationsforschung hat aber inzwischen eine Bedeutung erreicht, wo sie eigene Institutionen ausbilden sollte: Arbeitsgruppen, Datenrepositorien und Publikationsforen bilden nun jene Vernetzungen zwischen den Forschenden, die notwendig sind,

57 Vgl. Hinweise darauf innerhalb der Diskussion der ›Goldberg-Variationen‹ bei Cybinski 2015, 18.

um die Seriosität der statistischen Verfahren beurteilen zu können und einen Abgleich mit bestätigenden oder bezweifelnden Ergebnissen aus anderen Arbeiten zu ermöglichen. Die hier vorgelegten Aufsätze dürfen es als vielleicht größte Anerkennung für sich beanspruchen, dass sie genau einen solchen Austausch initiieren.

Literatur

Agmon, Eytan (1997), »Musical Durations as Mathematical Intervals. Some Implications for the Theory and Analysis of Rhythm«, *Music Analysis* 16/1, 45–75.

Beran, Jan (2004), *Statistics in Musicology*, Boca Raton: Chapman & Hall.

Botstein, Leon (1994), »On Time and Tempo«, *The Musical Quarterly* 78/3, 421–428.

Busse Berger, Anna Maria (2013), »Gedächtniskunst und Kompositionsprozess in der Renaissance«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, 356–366.

Caskel, Julian (2020), *Die Theorie des Rhythmus. Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript.

Cook, Nicholas (2010), »The Ghost in the Machine. Towards a Musicology of Recordings«, *Musicae Scientiae* 14/2, 3–21.

Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.

Cone, Edward T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton.

Cybinski, Anselm (2015), »Die Welt von allen Seiten. Igor Levits Bildungsreise in neunundneunzig Variationen«, in: *Igor Levit: Bach, Goldberg Variations; Beethoven: Diabelli Variations; Rzewski: The People United Will Never Be Defeated*, Sony CD 8875060962, CD-Booklet, 8–20.

Deutsch, Diana (1980), »The Processing of Structured and Unstructured Tonal Sequences«, *Perception & Psychophysics* 28/5, 381–389.

Geiger, Friedrich (2003), »›Innigkeit‹ und ›Tiefe‹ als komplementäre Kriterien der Bewertung von Musik«, *Archiv für Musikwissenschaft* 60/4, 265–278.

Gottschewski, Hermann (1996), *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber.

Hasty, Christopher F. (1997), *Meter as Rhythm*, New York: Oxford University Press.

Konečni, Vladimir J. / Heidi Gotlieb (1985), »The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach«, *Music Perception* 3/1, 87–101.

Laubhold, Lars E. (2014), *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text + kritik.

Leech-Wilkinson, Daniel (2020), *Challenging Performance. Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*, Version 2.03 (1.2.2021) https://challengingperformance.com/the-book

Loesch, Heinz von / Fabian Brinkmann (2011), »Das Tempo in Beethovens *Appassionata* von Frederic Lamond (1927) bis András Schiff (2006)«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz: Schott, 83–100.

Margulis, Elizabeth Hellmuth / Carolyn Kroger (2017), »›But They Told Me It Was Professional‹. Extrinsic Factors in the Evaluation of Musical Performance«, *Psychology of Music* 45/1, 49–64.

Martens, Peter A. (2007), »Glenn Gould's ›Constant Rhythmic Reference Point‹. Communicating Pulse in Bach's Goldberg Variations, 1955 and 1981«, *Music Theory Online* 13/4. https://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.4/mto.07.13.4.martens.html

Miehling, Klaus (1993), *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema*, Wilhelmshaven: Noetzel.

Moormann, Peter (2019), *Gustavo Dudamel. Repertoire – Interpretation – Rezeption*, Stuttgart: Steiner.

Repp, Bruno H. (1996), »Shaping Time: Music, the Brain, and Performance by David Epstein« [Rezension], *Music Perception* 13/4, 591–604.

Stenzl, Jürg (2008), »Claude Debussy *selon* Herbert von Karajan«, in: *Herbert von Karajan (1908–1989). Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation,* hg. von Lars E. Laubhold und Jürg Stenzl, Salzburg: Puchtet, 115–132.

Synofzik, Thomas (2020), »Tempo«, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, 235–264.

© 2021 Julian Caskel (julian.caskel@folkwang-uni.de)

Folkwang Universität der Künste [Folkwang University of the Arts]

Caskel, Julian (2021), »Die Aufnahme bestätigt die Regel. Analyse als Interpretation (Response)« ["The Recording Confirms the Rule: Analysis as Interpretation (Response)"], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe [Special Issue]: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, 495–513. https://doi.org/10.31751/1135

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: 25/05/2021

angenommen / accepted: 17/06/2021

veröffentlicht / first published: 05/11/2021

zuletzt geändert / last updated: 09/11/2021