DER ATEM DER ZEIT

AGOGIK, METRUM UND PHRASIERUNG
IN DER INTERPRETATION KLASSISCHER MUSIK

LUIGI GAGGERO

AD VERITATEM

AD VERITATEM

Intonazioni

Erste Ausgabe bei Ad Veritatem: 2026

© 2026 Luigi Gaggero
für den Text und die Originalbeiträge dieser Ausgabe.
Alle Rechte vorbehalten.

Veröffentlicht unter dem Verlagsnamen Ad Veritatem

adveritatem.it

ISBN 979-12-82328-37-1

Inhaltsverzeichnis

Hinweis zu den Aufnahmen v

Einleitung vii

1 Der Abdruck des Metrums 1

2 Das Hören des Metrums in der Dichtung 7

2.1 Die mechanische Lesart (Tom O'Bedlam) 9

2.2 Die sentimentale Lesart (Richard Burton) 10

2.3 Die organische Lesart (Jonathan Roumie) 11

3 Das Hören des Metrums in der Musik 15

3.1 Metrum und Atem 15

3.2 Gesetz oder Geschmack? 16

3.3 Fehler und Missverständnisse der metrischen Struktur 17

4 Metrische Klarheit und Verwirrung in der Interpretation 19

4.1 Die agogische Hervorhebung langer Töne 19

4.2 Die agogische Verzögerung vor einem „interessanten" Akkord oder einer Modulation 22

4.3 Die agogische Hervorhebung des Schlusstons einer Phrase 26

4.4 Beschleunigen vor einem Akzent 27

4.5 Beschleunigen und/oder Verlangsamen vor einer Synkope 29

4.6 Verlangsamen vor jedem Takt 33

4.7 Fehlender Atem am Ende einer Phrase 36

4.8 Die Missachtung der Pause auf der ersten Zählzeit 38

4.9 Missverstehen der metrischen Struktur von Taktgruppen 40

4.10 Unzulängliche Gestaltung des Rubato 42

4.11 Verwechslung sprachlicher Betonungen mit metrischen Akzenten 44

4.12 Unstimmigkeit zwischen Solist und Dirigent (oder im Ensemble) 47

5 Beobachtungen zur Interpretation von Musik mit flexiblem Metrum 53

5.1 Gregorianischer Choral 53

5.2 Zeitgenössische Musik 57

6 Die wiedergefundene Zeit 61

6.1 Das Ohr erziehen 61

6.2 Resonanzen jenseits der Musik 64

6.3 Form, Zeit, Interpretation 68

Danksagung 73

Glossar 75

Zitierte Werke und Aufnahmen 77

Weitere Bücher des Autors 81

Der Autor 83

HINWEIS ZU DEN AUFNAHMEN

Die in diesem Buch besprochenen Beispiele beziehen sich auf online verfügbare Audio- und Videoaufnahmen. Da Internetadressen lang, umständlich abzuschreiben und im Laufe der Zeit Veränderungen unterworfen sein können, haben wir sämtliche Aufnahmen auf einer eigenen Seite zusammengestellt:

`http://luigigaggero.com/styled-20/styled-38/`

Die im Text angegebenen Nummern entsprechen den Verweisen auf dieser Seite, die nach Kapiteln geordnet sind. So können die Leser leichter auf die Aufnahmen zugreifen; zugleich lässt sich die Liste aktualisieren, falls einzelne Links nicht mehr erreichbar sein sollten.



EINLEITUNG

Dieses Buch unternimmt den Versuch, das *agogische Gesetz*[1] zu beschreiben und zu begründen, das den angemessenen Zeitfluss in der westlichen klassischen Musik bestimmt.[2] Dieses Gesetz entspringt der tiefen und dynamischen Beziehung zwischen der *Form* einer Komposition (ihrer metrischen Struktur) und ihrem *Inhalt* (Melodien, Harmonien, Rhythmen, Akzenten ...). Interpretationsprobleme entstehen häufig aus zwei entgegengesetzten, gleichermaßen problematischen Haltungen. Auf der einen Seite steht ein „naiver" Zugang, der sich emotional von den „interessanten Elementen" der Komposition angezogen fühlt, ohne ihre Funktion innerhalb der metrischen Organisation zu erkennen; dadurch verfälscht er nicht nur eben diese Elemente, sondern auch den Gesamtsinn des Werkes. Auf der anderen Seite steht ein „strukturalistischer" Zugang, der im Namen einer vermeintlichen „Objektivität" jedes Gefühl unterdrückt und unfähig bleibt, sich in den Inhalt einzufühlen. Als Symptom eines entfremdeten Verhältnisses zur Form erzeugt er eine affektlos gleichförmige, ihres Sinnes beraubte Zeit. *Die dynamische Wechselwirkung zwischen Metrum und Affekt, die sich im Atem verkörpert und durch ihn offenbart, bringt dagegen einen notwendigen und kohärenten Zeitfluss hervor.* Auf diesen Horizont sollte jede gute Interpretation eines Werkes – bei aller potenziell unendlichen Vielfalt möglicher Deutungen – ausgerichtet sein. Dieser Zeitfluss ist wellenförmig: Er besteht nicht in einem bloßen Wechsel von Beschleunigungen und Verlangsamungen, sondern in einer Hierarchie kleinster Dehnungen und Verdichtungen, die auf mehreren Ebenen wirksam sind – vom Takt und den Taktgruppen über Phrase und Periode bis hin zur Großform. Gut zu spielen bedeutet, diese wellenförmige Zeitstruktur zu bewohnen und jedes musikalische Ereignis seine Funktion innerhalb der größeren Welle finden zu lassen, die es umfasst.

Die Entfaltung dieser Intuition ist das Ergebnis langen Nachdenkens, verbunden mit jener ständigen „praktischen Erprobung", die ein intensives Konzertleben ermöglicht. Der Entschluss, sie schriftlich festzuhalten, hat jedoch einen sehr konkreten Ursprung, den ich dem Leser – nicht ganz ohne Leichtigkeit – erzählen möchte. Im Jahr 2023 dirigierte ich in Österreich Beethovens *Fünftes Klavierkonzert*. Obwohl ich stets versucht hatte, derartige Situationen zu vermeiden, stand der Solist – vielleicht zu berühmt und zu beschäftigt, um mit uns zu proben – erst für die Generalprobe zur Verfügung. Eine halbe Stunde vor dem Auftritt bat mich der Pianist in seine Garderobe, um mir die „wesentlichen Punkte" seiner Interpretation zu erläutern (dass auch ich eine haben könnte, schien ihm nicht in den Sinn

[1] Siehe „Agogik" im Glossar.

[2] Unser hauptsächliches, wenn auch nicht ausschließliches Interesse gilt der in Takten organisierten westlichen klassischen Musik, also im Großen und Ganzen dem Repertoire von der Mitte des 17. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

zu kommen). Kaum hatte ich die Schwelle überschritten, setzte er sich ans Klavier und sprach die folgenden Worte: „Ich habe Ihnen nur eine grundlegende Sache zu sagen: Innerhalb einer Taktgruppe *nehme ich im letzten Takt niemals das Tempo zurück*. Mein *Rubato* gestalte ich immer, indem ich die vorangehenden Takte dehne; *vor dem Beginn der nächsten Gruppe werde ich niemals langsamer*." Während ich etwas zuwege zu bringen versuchte, das einem herzlichen, professionellen Lächeln ähnelte, dämmerte mir, dass dies ein schwieriges Konzert werden würde. Wie konnte ein Künstler, der sich dem achtzigsten Lebensjahr näherte und ein ganzes Leben des Studiums hinter sich hatte, die Grundlagen der Phrasierung im klassischen Metrum derart missverstehen? Tatsächlich machte sich der Pianist-der-im-letzten-Takt-nie-das-Tempo-zurücknimmt bereits daran, Beispiele seiner Phrasierung zu spielen, und bestätigte genau meine Befürchtung: Systematisch hob er die langen Töne innerhalb einer Phrase agogisch hervor, indem er ihren Eintritt durch eine Dehnung der vorausgehenden Noten verzögerte, und erzeugte so ein „metrisches Durcheinander", das Herr Beethoven zu seinem Glück nicht mehr hören konnte. Durch diese Phrasierung wurden die langen Töne auf der zweiten metrischen Position zum Höhepunkt der Phrase; es entstand der Eindruck, sie lägen auf der ersten Position, während diese ihre Funktion verlor und zu einer Art *Auftakt* wurde ...

Als ich nach Hause zurückkehrte, begann ich, ernsthaft über die Sache nachzudenken. Eine Phrasierung, die *die zweite Position der metrischen Struktur hervorhebt* (sei es die zweite Viertelnote eines Taktes oder der zweite Takt einer Gruppe) und *entsprechend eine Beschleunigung von einer Taktgruppe zur nächsten hervorruft*, war mir immer so scheußlich erschienen, dass ich nie erwogen hatte, jemand könne sie anders hören. Bei genauerem Zuhören entdeckte ich jedoch, dass auch andere berühmte Interpreten auf dieselbe Weise phrasierten. Mein musikalischer Instinkt sagte mir dennoch, die Frage lasse sich nicht einfach als „Geschmackssache" abtun. So begann die Entstehung des Buches, das Sie in Händen halten. Wie ich auf den folgenden Seiten zu zeigen versuchen werde, gibt es meines Erachtens grundsätzlich zwei Arten, Musik zu hören – und folglich zu spielen. Die eine ist *ontologisch*[3] (oder *organisch*): Sie schreibt das Gefühl in das von der metrischen Struktur gesetzte Maß ein und schafft ein dynamisches Gleichgewicht, in dem Form und Ausdruck ineinandergreifen, ohne dass einer den anderen überwältigt. Die zweite ist *sentimental* (oder *naiv*): Sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf „hervorstechende" musikalische Elemente – lange Töne, hohe Töne, Modulationen, Akzente und dergleichen.[4] Diese beiden Haltungen lassen sich mit zwei Arten vergleichen, ein Gedicht zu

[3]Die Begriffe „ontologisch" und „organisch" bezeichnen in diesem Buch einen Zugang, der auf dem *Bündnis zwischen Struktur und Affekt* beruht. Musikalische Interpretation vollzieht weder bloß eine abstrakte Struktur, noch lässt sie sich allein vom Gefühl leiten, sondern wahrt die schöpferische Spannung zwischen Form und Bedeutung, Metrum und Atem.

[4]Der Leser wird sich erinnern, dass wir am Beginn dieser *Einleitung* auch eine *dritte* Haltung beschrieben haben: eine Haltung, die das Metrum starr befolgt, ohne sich in den Inhalt einzufühlen. An diesem Punkt ist jedoch eine grundlegende Unterscheidung nötig. Das „naive" Hören bleibt, so irrig es auch sein mag, *natürlich*: Es ist lediglich das Ergebnis eines begrenzten musikalischen Verständnisses oder einer begrenzten musikalischen Bildung, die sich durch Studium und, wie wir hoffen, mithilfe eines Buches wie diesem überwinden lässt. Die für das „starr metrische" Hören charakteristische *Verdrängung des Affekts* hingegen – ob sie aus einer bewusst strukturalistischen Haltung oder aus mangelnder Wahrnehmung des Interpreten hervorgeht – scheint in beiden Fällen auf ein tiefer liegendes Problem zu verweisen, das über die musikalische Sphäre hinausreicht. Diese Haltung ist nicht bloß ein interpretatorischer Mangel, sondern vielmehr eine Schwierigkeit,

lesen: entweder unter Wahrung seiner *Verse* (seiner metrischen Struktur) oder allein im Hinblick auf die *Betonungen* und *Bedeutungen* einzelner Wörter, wodurch sein Rhythmus zerstört und es in Prosa verwandelt wird. Dieses Buch möchte daher die wesentlichen Merkmale jener musikalischen Phrasierung beschreiben, die aus organischem beziehungsweise naivem Hören hervorgeht, und die These begründen, dass die erste „objektiv" richtiger ist als die zweite. Selbst wenn es uns nicht gelingen sollte, Sie zu überzeugen, wären wir doch froh, zwei radikal entgegengesetzte musikalische Haltungen beschrieben und damit Interpreten wie Musik-(und Dichtungs-)liebhabern geholfen zu haben, die eigene *musikalische Poetik* und jene ihrer bevorzugten Interpretationen klarer zu erkennen. Kurz: Wir hoffen, dieses Buch möge allen Musikern von Nutzen sein – auch denen, die sich nach seiner Lektüre entscheiden, im letzten Takt weiterhin *nie das Tempo zurückzunehmen*.

Die Überwindung dieser Schwierigkeit verlangt – wenn auch nicht ausschließlich, so doch vorrangig – nach Wegen außerhalb des musikalischen Bereichs und liegt somit jenseits des Rahmens dieser spezifisch musikalischen Untersuchung. Wo es angebracht ist, werden wir dennoch auf die Folgen hinweisen, die diese Haltung für die Interpretation einzelner Kompositionen haben kann, und sie mit den beiden anderen in Beziehung setzen.

Luigi Gaggero, Januar 2025

sich selbst zuzuhören, von der das Unvermögen des musikalischen Hörens „nur" eine Folge ist. Sie ist daher keine dritte Art des Hörens, sondern treffender eine Form des *Nicht-Hörens*, wie absichtsvoll dieses auch sein mag.

1

DER ABDRUCK DES METRUMS

Die epischen Dichtungen, Fundamente der abendländischen Kultur, wurden über Jahrhunderte mündlich von *Aöden* überliefert, Sängern, die sich auf der Leier begleiteten. Auch die *Ilias* und die *Odyssee* waren, bevor Homer sie zwischen dem 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. schriftlich festhielt, in erster Linie *Gesang*. Um diese ungeheuer langen Texte leichter memorieren und verstehen zu können, wurden sie in *Verse* gegliedert.[1] Auch als sich dichterische Texte in späteren Jahrhunderten vom Gesang „emanzipierten", bewahrten sie dessen *Abdruck*: die *metrische Form*. Parallel dazu behielten die Kompositionen mit der Entstehung der europäischen Instrumentalmusik im 16. und 17. Jahrhundert jene *metrische Struktur*[2] bei, die bis dahin durch die dichterischen Texte der Vokalwerke „gewährleistet" worden war. Etwa zur Zeit J. S. Bachs (1685-1750) begannen die Komponisten, ihre Werke in regelmäßige Takte zu gliedern, denen jeweils eine unveränderte Taktart (4/4, 3/4, 6/8 ...) zugrunde lag. Diese Einteilung in gleiche „*metrische* Abschnitte"[3] – die Takte – erzeugte einen *periodischen Wechsel schwerer und leichter Zählzeiten*, der rasch zu einem der kennzeichnenden Merkmale der westlichen Musik wurde. In der Dichtung wie in der Musik ist das Metrum somit eine horizontale Struktur, die durch ihre beruhigende Periodizität unser Hören leitet und den natürlichen Fluss des Klangmaterials ordnet. Die musikalischen Elemente einer Komposition – Harmonie, Melodie und Rhythmus – werden von dieser Struktur umfasst, die als ihr Ordnungsprinzip den übrigen kompositorischen Elementen übergeordnet ist. In der Dichtung unterscheiden wir verschiedene *metrische Ordnungen*.[4] Joseph von Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* etwa besteht aus *zwölf Versen*, die zu *drei vierzeiligen Strophen* geordnet sind. Jeder Vers weist ein alternierendes Metrum mit Auftakt und drei jambischen Hebungen auf; die Reimordnung folgt dem Schema ABAB, wobei die ersten und dritten Verse der Strophen in Assonanz stehen und klingende mit stumpfen Kadenzen abwechseln. Mehrfach überschreitet der Satz die Versgrenze: In *Himmel / Die Erde* und *spannte / Weit ihre Flügel*

[1] Ihr Versmaß war gewöhnlich der Hexameter, den später auch die lateinischen Dichter verwendeten (Vergils *Aeneis* mag hier als Beispiel genügen).

[2] Siehe „metrische Struktur" im Glossar.

[3] Siehe „Metrum" im Glossar.

[4] Wir vermeiden bewusst neuere musikwissenschaftliche Begriffe wie „*Hypermetrum*", die uns in diesem Zusammenhang wenig hilfreich, wenn nicht gar irreführend erscheinen.

fließt der Gedanke über das Metrum hinweg. Diese Enjambements zeigen, wie das Metrum den Sinn gliedert, ohne ihn einzusperren:

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt'.
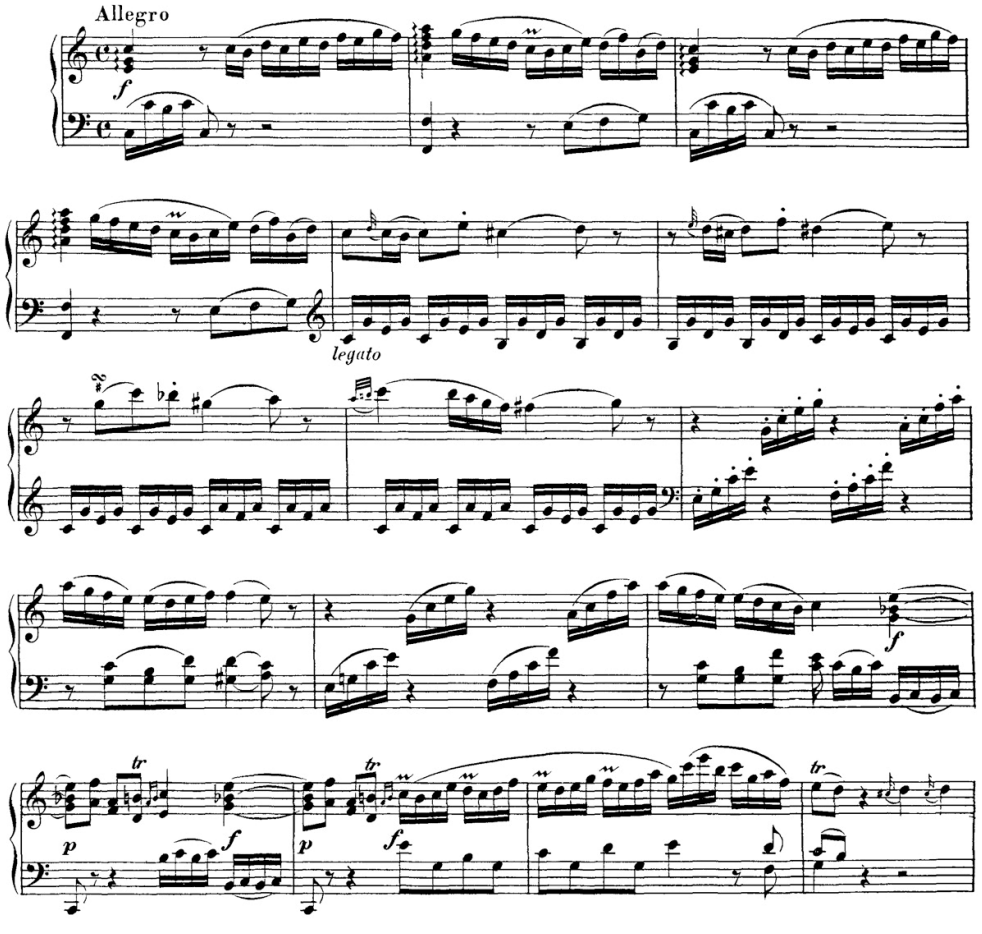
Die Luft ging durch die Felder,
Die Aehren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

(Joseph von Eichendorff, Mondnacht)

Auch in der Musik können wir symmetrische und gegliederte Strukturen erkennen. In der eröffnenden *sechzehntaktigen Periode*[5] von **W. A. Mozarts Klaviersonate Nr. 1 C-Dur KV 279** finden wir beispielsweise *zwei achttaktige Phrasen*, die ihrerseits in *zweitaktige Einheiten* mit symmetrischen Elementen (Wiederholungen) gegliedert sind; jeder Takt besteht aus *vier Viertelzählzeiten*.

[5]Siehe „Takt" im Glossar.



W. A. Mozart, *Klaviersonate Nr. 1 C-Dur KV 279*

Von „vierzeiligen Strophen", „Takten mit vier Viertelzählzeiten" oder „sechzehntaktigen Perioden" zu sprechen hat jedoch nicht nur eine *quantitative*, sondern auch eine *qualitative* Bedeutung. Beim Lesen eines Gedichts erfahren wir dies unmittelbar: Die Verse derselben Strophe gleichen einander weder in Intonation, Rhythmus, Dynamik noch in ihrem Ausdruckscharakter. In der ersten Strophe des oben angeführten Gedichts etwa eröffnet der erste Vers den Vergleich, der zweite vollzieht die himmlische Gebärde, während der dritte und vierte ihre Wirkung auf die Erde entfalten und den Satz vorläufig schließen. Aus diesen unterschiedlichen Funktionen ergeben sich natürliche Unterschiede in der Wahrnehmung und Deutung jedes Verses. Ebenso erfüllen die Takte einer musikalischen Periode (also einer Taktgruppe) verschiedene Funktionen, genau wie die Verse eines Gedichts; und diese funktionale Verschiedenheit bedingt einen *unterschiedlichen Zeitfluss* von einem Takt zum nächsten. Die Notwendigkeit dieser „Asymmetrie" im Zeitfluss einer musikalischen Periode lässt sich verstehen, wenn wir über einige grundlegende Eigenschaften unserer menschlichen Natur nachdenken. Unser Körper und unsere biologischen Funktionen sind von Grund auf