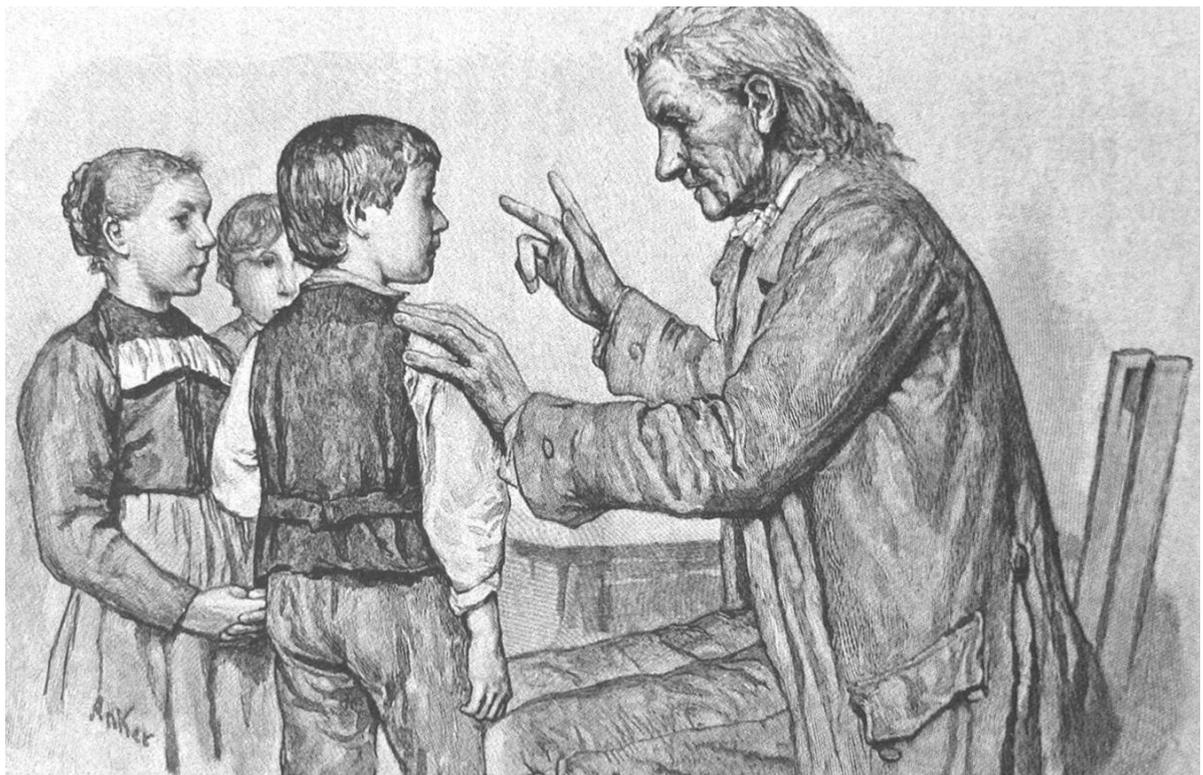


Nr.4 | Juli 2021

# MUSIK & GOTTESDIENST



**Zum 275. Geburtsjahr von Heinrich Pestalozzi**

**Die 30 Voluntaries von John Stanley**

**Die Hausprüche von Mitholz**

**Eine LEGO-Orgel?**

**Zeitschrift für  
evangelische Kirchenmusik**

Reformierter Kirchenmusikverband Schweiz RKV  
Friedrich Reinhardt Verlag

75. Jahrgang  
erscheint zweimonatlich

der Natur darstellen, bevor abschliessend ein Menuettchen zum Reigen einlädt. Die Notation der Orgelstimme ist auf zwei Systeme beschränkt, um eine Ausführung auf dem Klavier zu erleichtern. Auf dem Klavier büsst das Werk aber viel von seiner Farbigkeit ein, und auch der letzte Satz mit seinen oft mehrtaktigen Liegetönen verliert viel an Klanglichkeit. Für einen einigermaßen versierten Blechbläser (oder natürlich auch Blechbläserin) verbirgt das Stück keine technischen Fallen und bewegt sich durchwegs in der bequemen Mittellage. Gefragt sind also weniger virtuose Läufe oder schwindelerregende Höhen denn Klangschönheit und Ausdruck. Auch weniger routinierte Organist\*innen dürften den Tastenpart innert nützlicher Frist bewältigen können; die unterste Stimme kann man durchwegs im Pedal spielen. Alles in allem eine kirchenmusikalische Gebrauchsmusik im besten Sinn des Wortes. Dieses Werk liegt unter der Edition VS 3282 auch für Streicher oder Holzbläser vor.

Verena Friedrich



**Bernhard Ruchti:**  
**«... das Gewaltigste, was ich je auf der Orgel gehört habe» – Franz Liszts AD NOS als Tor zur Wiederentdeckung einer verborgenen Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts. Königshausen & Neumann, Würzburg 2021.**

**Bernhard Ruchti: Liszt A Tempo. Franz Liszt: Fantasie und Fuge über Ad Nos, ad salutarem undam. Requiem für Orgel. Aufgenommen und gefilmt an der Ladegast-Orgel im Merseburger Dom. CD/DVD. A Tempo Productions, 2020.**

Mit diesem Buch schildert der St. Galler Organist und Pianist Bernhard Ruchti anhand einer Fülle an Quellenmaterial die faszinierende Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Franz Liszts *Fantasie und Fuge über den Choral «Ad nos, ad salutarem undam»* und erläutert gleichzeitig seine interpretatorischen Thesen zu diesem Werk, welche die parallel erscheinende CD-Einspielung auf der Ladegast-Orgel des Merseburger Doms veran-

schaulicht. Zu deren Einweihung 1855 hatte Alexander Winterberger das fünf Jahre zuvor komponierte Werk nach intensiver Arbeit mit dem Komponisten zum ersten Mal öffentlich aufgeführt, was grosse Resonanz in der musikalischen Fachpresse auslöste. Diese Presseberichte und weitere persönliche Zeugnisse aus Liszts Umfeld bilden den Ausgangspunkt für Ruchtis Deutungen. So berichten zwei Quellen über eine Uraufführungsdauer von 45 Minuten, der Liszt-Schüler Walter Bache beschreibt 1863 eine dreiviertelstündige Klavier(!)-Aufführung des Werks, und auch Camille Saint-Saëns, der *Ad nos* mehrfach spielte (u. a. 1882 im Zürcher Grossmünster), gibt «40 Minuten» als Dauer an. Verglichen mit Aufnahmen der letzten Jahre und Jahrzehnte, die in der Regel zwischen 25 und 35 Minuten dauern, ist der Unterschied also markant.

Ausgehend von Meyerbeers originaler Angabe leitet Ruchti für Liszt ein Grundtempo ab, auf das er die weiteren Tempoangaben des Werks bezieht und damit ungefähr die überlieferte Ausführungsdauer erreicht. Ausgewählte Passagen des Stücks illustrieren seine Thesen. Dabei stützt er sich zum einen auf die von Richard Wagner in seinem Aufsatz *Über das Dirigieren* geschilderte Idee des sentimental (im Gegensatz zum naiven)

*Allegros*, das von der Dialektik zwischen «dem Adagio entlehnten Gesang» und bewegter Figuration lebt. Zweitens bezieht Ruchtis Liszts (im zeitlichen Umfeld zu *Ad nos* entstandenen) Aussagen zum *periodischen Vortrag, mit dem Hervortreten der besonderen Accente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancierung* in seine Überlegungen ein, zu dessen Verständnis Gesangslinie, Phrasierung und Artikulation gleichermaßen beachtet werden sollen. Schliesslich fliessen auch Gedanken zu einer in jener Zeit etwa von Hans von Bülow propagierten «Reform der Virtuosität» in die Argumentation ein, bei der eine überlegene Spieltechnik einzig der geistigen Durchdringung eines Werks dienen und dessen rein «digitale», zirkensische Bewältigung ablösen soll. Ob Wagners «Adagio»-Begriff allerdings nicht eher die Gesanglichkeit als ein absolutes Tempo meint und auch die anderen beiden Theorien nicht eher auf Phrasierungskunst, flexible Tempogestaltung und agogische Differenzierung verweisen, bleibt offen. In jedem Fall ist eine verständliche und organische Darstellung dieser Parameter unterhalb eines gewissen Minimal-Tempos wohl genauso schwierig wie am oberen Ende der Skala. Diese Problematik wird vor allem im langsamen Satz und einigen rezitativen Übergängen von Ruchtis Aufnahme bisweilen spürbar, während

das gemässigte Tempo anderen Passagen sicherlich jene Verständlichkeit und Detailtreue verleiht, die man sonst vermisst.

Ob gemäss Ruchtis Tempo-Theorie die überlieferten Zeitangaben wirklich wörtlich zu verstehen sind, sie also Rückschlüsse auf die Tempowahl erlauben, muss wohl jede\*r Spielende für sich selbst entscheiden. In jedem Fall müssen auch die jeweiligen instrumentalen und raumakustischen Gegebenheiten in die Meinungsbildung einfließen; die äusserst schwergängige Traktur der Merseburger Domorgel setzt z. B. gewissen Tempozwängen schon eine rein physikalische Grenze. Ein Traditionsabbruch hinsichtlich der Tempowahl ist zudem in überlieferten Klavieraufnahmen von Liszt-Schülern kaum zu erkennen, die eine erstaunliche Übereinstimmung mit «modernen» Tempi zeigen.

Bernhard Ruchtis Fragestellungen nehmen durchaus das von Alfred Brendel bereits 1961 formulierte Diktum «Man muss Liszt ernst nehmen, um ihn gut zu spielen!» wieder auf. Liszts visionärer Umgang mit kompositorischen Gestaltungsmitteln ist heutzutage glücklicherweise anerkannt und hat eine noch vor wenigen Jahrzehnten übliche Geringschätzung seiner Werke abgelöst. Die Genauigkeit, mit der er Tempo-Modifikationen, Phrasierung, Artikulation etc. notiert,

zeugt von einem geschärften Bewusstsein für aufführungspraktische Gestaltungsmittel und darf nicht verschüttet werden von kaum hinterfragten «interpretatorischen Klischees» ungeklärter Herkunft – im Falle von Liszts *B-A-C-H* wohl fast noch auffälliger als bei *Ad nos*. Auch die Charakteristik der Instrumente, die Liszt kannte und die seine Klangvorstellung prägten, wurde lange vernachlässigt und ein «symphonisches» (wenn möglich noch französisch orientiertes) Instrument der Spätromantik fälschlicherweise zum Ideal erhoben. Auch hier gibt der klangliche Eindruck der sorgfältig registrierten Einspielung aus Merseburg interessante Hinweise. Fazit: Selbst wer Ruchtis Thesen nicht vollumfänglich teilt, aber *Ad nos* zu kennen glaubt, wird in diesem Buch und auf der CD viel Material für weiterführende Gedanken zu diesem grandiosen Werk entdecken.

Tobias Willi