

Schriften auch ein mit dem Komponisten 2018 geführtes Interview integriert: Raum erweist sich bei Stroppa als eine relative Größe, die am deutlichsten in der immersiven Positionierung von Lautsprechern und ihren Abstrahlrichtungen bis hin zum Lautsprecherturm als imaginärem Akteur in *Re Orso* erkennbar ist, sich aber auch inhärent in den musikalischen Gesten befindet. Das »Komponieren in multiplen Formen« erläutert dann ein Text von Stroppa selbst, der, ausgehend von kindlichen Hörerfahrungen, im Sinne künstlerischer Forschung eine Poetik mehrschichtigen Hörens und mehrschichtiger Formprozesse entwirft, zudem erläutert er seine Vorstellungen der »inversen Virtuosität« (paradoxe, beispielsweise paradox verlangsamte Spielgesten) und der »emotionalen Form« (ein Versuch, trotz evidenter Unmöglichkeit einer identischen Wahrnehmung durch jeden Zuhörer, emotionale Dichte konstruktiv und analytisch zu beschreiben). Der letzte Beitrag von Ungeheuer gemeinsam mit Arsia Cont, Jean Bresson und dem Komponisten selbst ist eine Art Kompilation von Erläuterungen zu den technischen Grundlagen und damit auch zum Handwerkszeug von Stroppas Arbeit, in der u. a. die verwendete Software,

darunter das von ihm am IRCAM entwickelte Open Music Chroma zur kontrollierten Klangsynthese und seine Vertical Pitch Structure (VPS) vorgestellt werden, Stroppa seine Kritik an unzureichend reflektiertem Einsatz von Live-Elektronik äußert und Elena Ungeheuer grafisch »Stroppas Kompositionsumgebung« darstellt als ein komplexes Gesamtmodell des Kompositionsaktes von der Informationsaufnahme über die Modellierung bis zur Konkretisierung auf der Mikroebene.

Sehr hilfreich ist die Zeittafel am Ende des Bandes, weniger die bibliographischen Hinweise (S. 110): Hier wäre es sinnvoll gewesen, zumindest zusätzlich zu den wenigen genannten Titeln ausschließlich allgemeineren Zuschnitts gerade auch diejenige Literatur zu bündeln, die speziell zu Stroppa geschrieben wurde und die ja auch in den vorliegenden Aufsätzen berücksichtigt wird, dort aber aus den Fußnoten herausgeklaut werden muss (was jedenfalls dann schade ist, wenn man schon eine Rubrik mit bibliographischen Hinweisen einrichtet). Davon abgesehen bietet das Buch einen tiefenscharfen multiperspektivischen Blick auf ein absolut faszinierendes Œuvre. Es wird weitere Studien zu Stroppa inspirieren und stützen. ◀◀

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

Würzburg: Königshausen & Neumann 2021; 219 S.; ISBN 9783826072420

Cornelis Witthoefft

Vor bald einem halben Jahrhundert stieß Erich Schwandt mit dem Artikel *L’Affilard on the French Court Dances* (in: *The Musical Quarterly* 60 [1974], Heft 3, S. 389–400) eine bis heute anhaltende Diskussion um eine radikale Entschleunigung der Musik an, die sich etwa in Publikationen von Willem Retze Talsma (*Wiedergeburt der Klassiker*, Bd. 1, Innsbruck 1980), Grete Wehmeyer (*prestiosissimo*, Hamburg 1989), Walter Nater (*»Viell zu geschwinde!«*, Zürich 1993), Henrico Stewen (*The Straube Code*, Helsinki 2008) und Lorenz Gadiant (*Takt und Pendelschlag*, München

2010), aber auch in aufführungspraktischen Kommentaren zu Webers *Freischütz* (Edition Peters EP 9741) und Beethovens *Hammerklaviersonate* (Wiener Urtext Edition UT 50432) niederschlug, die die Option der sog. Doppelschlag-Lesart von überlieferten Pendel- oder Metronomangaben propagieren, mit dem Ergebnis einer Halbierung des Tempos gegenüber dem herkömmlichen Verständnis. Mittlerweile hat sich diese Debatte weitgehend und mit womöglich größerer Breitenwirkung auf Internetplattformen verlagert; zu ihren dortigen Protagonisten gehört neben dem



belgischen Clavichordisten Wim Winters der Schweizer Pianist und Organist Bernhard Ruchti, der mit der vorliegenden Veröffentlichung nun ein Printmedium vorlegt, dem er einen wissenschaftlichen Anstrich zu geben trachtet, dessen attraktiv erscheinende Thesen jedoch einer näheren Überprüfung nicht standhalten.

Nach Stewens Untersuchungen zum Orgelwerk Max Regers glaubt Ruchti nun, in Franz Liszts *Fantasia und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam* (1850), einem in Konzertrepertoire und Ausbildung auch durch die Ausgaben Karl Straubes und Marcel Duprés in der deutschen wie französischen Schule fest etablierten Pionierwerk der symphonischen Orgelromantik, die »smoking gun« für »die Wiederentdeckung einer originalen, im Laufe der Zeit verloren gegangenen Ästhetik« (S. 126) gefunden zu haben, gar mit dem Potenzial, »auch auf die gesamte Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts ein neues Licht werfen« zu können (ebd.). Mangels originaler Metronomisierung beruft sich Ruchti zur Rekonstruktion einer seinerzeit vermeintlich wesentlich langsameren Temponahme auf zeitgenössische Angaben zur Spieldauer des Werkes, u. a. bei der öffentlichen, vom Komponisten einstudierten Uraufführung durch dessen Schüler Alexander Winterberger zur Einweihung der Ladegast-Orgel im Merseburger Dom im September 1855, die mit 45 Minuten tatsächlich das statistische Mittel heutiger Interpretationen von ca. 30 Minuten deutlich überstiege. Jedoch ist zunächst noch nicht einmal gesichert, inwieweit diese Wiedergabe dem gedruckten Notentext entsprach. Während der Merseburger Musikdirektor David Hermann Engel von einem »neuen Arrangement« (S. 49) wohl primär der Registrierung und Manualverteilung sprach, berichtete Franz Brendel, der wohl wichtigste Publizist der »Neudeutschen Schule«, dass die Komposition gegenüber dem Erstdruck von 1852 »für den vorliegenden Zweck mehrere Umgestaltungen erfahren hatte« (S. 57). Dass eine verschollene »neue Bearbeitung« des Werks tatsächlich einmal existierte, erfährt man aus August Wilhelm Gottschalgs Ankündigung ihrer letztlich nicht realisierten Publikation in dessen *Repertorium für Orgel* (Leipzig [1877], Bd. 3, S. 3). Bei Lichte betrachtet

erweisen sich aber auch die Zeugnisse der vier von Ruchti präsentierten Eideshelfer für die angeblich »dokumentierte Aufführungsdauer von 45 Minuten« (S. 117), von denen sich zudem nur zwei überhaupt auf die Merseburger Aufführung beziehen, als keineswegs hinreichend belastbar, um darauf ein umstürzendes Interpretationskonzept und eine ausschließlich zu dessen Herleitung erstellte, ausladende Monographie türmen zu können.

Zunächst fällt auf, dass der ungenannte Korrespondent der Londoner Zeitschrift *The Musical World* deutlich die Gegenpartei zu dem Lager des damals leidenschaftlich als Schlagwort diskutierten Begriffs »Zukunftsmusik« vertrat, wenn er Liszt als »that great disciple of the future [...] [w]ith flying long hair« (S. 199) verspottete und gegen die »herzerreißenden verminderten und überflüssigen *fff*-Akkord[e] der Septime und None« dieser Komposition »aus der dunklen, mysteriösen ›Zukunft« polemisierte, die er seinen Lesern als »monströs« und »ohne jede Form und Substanz« (S. 65) vorstellte; in diesem Kontext mutet die Angabe einer Dauer von »drei Viertel Stunden« (ebd.) wie eine bewusst platzierte, herabsetzende Übertreibung an. Zweitens äußerte sich der erwähnte Gottschalg hinsichtlich der Aufführungsdauer bei dem Merseburger Konzert erst im Abstand von 32 bzw. 46 Jahren, was allein schon Zweifel an der Zuverlässigkeit seines Gedächtnisses wecken könnte, auch wenn er zur engeren Entourage Liszts zählte. Skeptisch stimmt auch, dass er die unmittelbar nach Liszts Tod erschienene, angeblich von diesem autorisierte, extrem verkürzte, ja amputierte Fassung von *Ad nos* von Adolf Eckardt demonstrativ anpries; dabei taxierte er die Dauer der ursprünglichen, »lang ausgesponnene[n] Schöpfung« offenbar primär deshalb mit »beinahe $\frac{3}{4}$ Stunden«, um die Vorzüge der zusammengestrichenen, »nur 6–8 Minuten dauernde[n] Pièce« (S. 112) in umso helleres Licht rücken zu können. Derselben Strategie folgte er in einer späteren Einlassung (vgl. S. 94), wobei zusätzlich ins Gewicht fällt, dass er dort vier nachweislich unpräzise, von Ruchti allerdings unterschlagene Angaben machte (vgl. *Neue Zeitschrift für Musik* 66 [1899], Heft 46, S. 503), so dass ihm auch bezüglich der Angabe der damaligen Aufführungsdauer kein sonderliches Vertrauen entgegenzubringen ist.

Auch der englische Liszt-Schüler Walter Bache kann nicht als Kronzeuge gelten; er teilte lediglich 1863 brieflich seine Absicht mit, *Ad nos*, »ein wunderbares Meisterwerk, das ungefähr dreiviertel Stunden dauert« (S. 98), in einigen Monaten aufführen zu wollen. Ob er diese Zeitangabe von Liszt selbst erhalten hatte oder nur ein Gerücht kolportierte, bleibt im Dunkeln; vom Komponisten (am Klavier) vorgetragen hörte er es erst ein Jahr später, ohne danach die Aufführungsdauer zu fixieren – aus diesen spärlichen Hinweisen lässt sich keineswegs seine »eingehende Beschäftigung und entsprechende Vertrautheit mit dem Werk« (S. 99) rekonstruieren. Camille Saint-Saëns schließlich, der fünf Jahre nach Liszts Tod »nicht weniger als vierzig Minuten« (S. 105) als Dauer angab, beansprucht von allen Zeugen selbstredend die größte Autorität, doch auch seine *Ad nos*-Interpretationen können keineswegs als »primär relevant« (S. 117) oder vom Komponisten »hervorragend autorisiert« (S. 119) gelten. Zwar hörte Liszt im Jahre 1882 dessen Interpretation (S. 101), seine diesbezügliche Reaktion ist jedoch nicht überliefert. Bedenklich erscheint überdies, dass ein Kritiker dieses Konzerts angab, *Ad nos* dauere »ungefähr um zwei Drittheile« (S. 102) länger als Liszts *Präludium und Fuge über den Namen B–A–C–H*; selbst wenn man letzteres mit 15 bis (sehr großzügig) 20 Minuten ansetzt, ergibt dies für ersteres eine Dauer von lediglich

25–33 Minuten, was ganz den heutigen Gepflogenheiten entspricht.

Endlich muss Ruchtis Vorgehensweise, zwei seinem Argumentationsziel zuwiderlaufende Rezensionen der Wiedergabe durch den Uraufführungsinterpret, die eine Dauer von lediglich »mehr denn eine halbe Stunde« (S. 60) oder »[gerade] eine halbe Stunde« (S. 71; das Wort »juist« = »gerade« bleibt aus dem holländischen Original unübersetzt) überliefern, zwar zu zitieren, aber in seinen Schlussfolgerungen entweder auszublenden oder mit der Annahme »ein[es] schlichte[n] Irrtum[s] des rezensierenden Journalisten« (S. 119) wegzudiskutieren, als problematischer Umgang mit den Quellen bezeichnet werden. Der Autor bewegt sich mithin zur Rechtfertigung seines großspurigen Titels auf äußerst dünnem Eis, was ihn aber nicht daran hindert, bisherigen Aufnahmen von *Ad nos* sogar mit ca. 36 Minuten Spieldauer vorzuhalten, »die historischen Vorgaben« nicht zu erreichen (S. 125). Ruchtis eigene Neueinspielung auf der CD/DVD *Liszt A Tempo* ist Gegenstand einer Rezension des Verfassers (vgl. in dieser Ausgabe S. 397ff.), die die Plausibilität ausgewählter, in einem »Leitfaden zum hörenden Partitur-Studium« (S. 188–192) zusammengestellter »temporelevante[r] Rückschlüsse« (S. 118) untersucht, jener »Voraussetzungen«, die »erfüllt sein müssen, um das Ergebnis von 45 Minuten zu erzielen« (ebd.). ◀◀

Martin Rempe

Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland, 1850 bis 1960

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020; 400 S.; ISBN 9783525352502

Steffen Höhne

Im Zentrum der Studie stehen die Berufsmusiker in Deutschland und deren sich wandelnde Lebenswelt zwischen der Mitte des 19. Jahrhunderts und den 1960er-Jahren. Untersucht werden Arbeitsalltag, Selbst- und Fremdzuschreibungen, Lebensentwürfe, ferner Aspekte der Professionalisierung und Spezialisierung. Intendiert ist eine Sozial- und Kulturgeschichte kunstschaffender

Akteure, d. h. der Instrumentalisten, weniger der Sänger, Choristen und Musiklehrer, auch wenn der strukturelle Zusammenhang zwischen »Schaffenden, Nachschaffenden und Lehrenden« immer reflektiert wird (S. 11). Rempe nimmt dabei die Ausbildungsinstitutionen und den Arbeitsalltag genauso in den Blick wie musikästhetische Rasonnements, vor allem die Ideologie der klassischen

