

Nr. 5

September 2014

68. Jahrgang
erscheint zweimonatlich

Musik & Gottesdienst

Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik

Schweizerische Orgelbauer
im Selbstporträt: **Peter Meier**
Orgelbau, Rheinfelden

Tobias Willi: **André Fleury**
(1903–1995)

Stef Tuinstra: **Versuch einer**
Rekonstruktion von Bachs Pedal-
technik (Teil 1)

Zu diesem Heft

Einmal mehr widmen wir ein Heft einer offensichtlichen Nebenfigur der Orgelmusikgeschichte und – Johann Sebastian Bach. Ein ständiges Dilemma: Sollen wir in der riesigen kompositorischen Erbmasse aus alter und neuerer Zeit herumwandern, von der ja nur ein kleiner Bruchteil bekannt ist, oder sollen wir unsere kostbare Zeit nicht lieber ausschliesslich mit dem Streben nach Vollkommenheit im Umgang mit dem relativ kleinen Kreis von Meisterwerken für unser Instrument verbringen?

Für beides gibt es ein Dafür und Dawider. Die einen werden denken: Fleury, schön und gut, aber das ist nichts für mich. Andere werden es begrüssen, dass für den liebenswürdigen, aber etwas vergessenen Meister endlich eine Lanze gebrochen wird.

Bei Bach wird kaum jemand ernstlich behaupten wollen, es könne *zu viel Beschäftigung* geben. Und doch stellen sich gerade nebenamtliche Orgelspielende (eine grössere Gruppe als die «Hauptberufler»!) häufig die Frage, ob heutzutage mit dem Quellenstudium zur historischen Aufführungspraxis nicht doch manchmal übertrieben wird. Sind diejenigen, welche einwenden, es sei wichtiger, selber üabend mit den Bachschen Pedalpartien fertig zu werden, als seine Zeit damit zu verbringen, an den sattsam bekannten Quellen über Bachs Pedalspiel herumzinterpretieren, wirklich hoffnungslos von gestern? Vielleicht! Aber sind nicht gerade die sogenannten Laien am meisten auf zuverlässige wissenschaftliche Ergebnisse angewiesen, und sei es nur, um gewissen Extremmeinungen nicht ganz schutzlos ausgeliefert zu sein (wie zum Beispiel die, dass Bachsche Pedalpartien auf jeden Fall mit ausschliesslichem Spitze-Spiel zu bewältigen seien, und möge das noch so schwerfallen). Deshalb kann man die ausgedehnte Studie von Stef Tuinstra, die wohl zum ersten Mal so entscheidende Aspekte wie die physiologischen Gegebenheiten und die Schuhmode (!) mit einbezieht, mit gutem Gewissen *allen* zur Lektüre empfehlen. Ihrer epischen Länge wegen sahen wir uns allerdings gezwungen, einen kleinen Fortsetzungsroman daraus zu machen und ihr auch unsere beliebte Rubrik «Die Orgel in der Literatur» (die erst im übernächsten Heft wieder aufgenommen wird) zu opfern.

Emanuele Jannibelli

158	Schweizerische Orgelbauer: Peter Meier Orgelbau, Rheinfelden
163	Tobias Willi: André Fleury (1903–1995)
173	Stef Tuinstra: Versuch einer Rekonstruktion von Bachs Pedaltechnik
181	Kirchengesangsbund
181	Kirchenmusikerverbände
184	Nachrufe
185	Berichte
187	Neuerscheinungen
188	Zeitschriftenschau
189	Kurznachrichten

Herausgeber/Verbandsadressen

- **Reformierte Kirchenmusikerverbände der deutschsprachigen Schweiz RKV**

Internet: www.rkv.ch / *Zentralpräsident:* Emil Dieter, Kniestrasse 29, 8640 Rapperswil (T 044 481 79 73, E zentralpraesidium@rkv.ch) / *Geschäftsstelle:* Markus J. Frey, Hauptstrasse 44, 5200 Brugg (T 056 441 20 50, E geschaeftsstelle@rkv.ch)

- **Schweizerischer Kirchengesangsbund SKGB**

Internet: www.kirchengesangsbund.ch / *Zentralpräsident:* Hermann Stamm, Birkenweg 2, 9545 Wängi (T 052 378 19 76, 079 580 17 65, E stammhermann-waengi@bluewin.ch) *Geschäftsstelle:* Markus J. Frey, Hauptstrasse 44, 5200 Brugg (T 056 441 20 50, E geschaeftsstelle@kirchengesangsbund.ch) *Auslieferungsstelle des Verlags:* Müller & Schade AG, Moserstrasse 16, Postfach 533, 3000 Bern, (T 031 320 26 26, F 031 320 26 27, E musik@mueller-schade.com)

Für die vollständigen Adressen siehe Heft 1, Seite 41.



Schweizerische Orgelbauer im Selbstporträt

Peter Meier Orgelbau, Rheinfelden

Ein trompetendes Elefäntchen ziert das Firmenschild neben der Eingangstür zur Werkstatt – noch, denn nach zehn Jahren, so findet Peter Meier, war nun ein neues Firmenlogo fällig. Nur, montiert ist es noch nicht. Ursula Heim will wissen, warum und auch sonst etliches mehr über die Rheinfelder Firma erfahren.

Ursula Heim: *Beim Hereinkommen in die Werkstatt fällt gerade ein Sonnenstrahl auf eine Truhenorgel im typischen warmen Rotbraun des Kirschbaumholzes. Gerade fertig geworden?*

Peter Meier: Nein, sie ist schon etwas älter. Es ist unser Werkstattinstrument, das in der Region und darüber hinaus oft von Chören und Instrumentalgruppen als Ensemble-Instrument angefordert wird. Mit seinen vier Registern und geteilten Schleifen, Transponiermöglichkeiten von 392 bis 465 Hertz, kompakter Bauweise und guter Transportierbarkeit deckt es die vielfältigsten Ansprüche ab.

Eine Spezialität Ihrer Werkstatt?

Ein Stück weit ja. Als Unternehmen mit gerade mal einem Mitarbeiter (Hans Furrer) und flächenmässig kleiner Werkstatt liegt diese Spezialisierung auf der Hand. Gelegentlich arbeitet meine Frau mit, gelernte Orgelbauerin auch sie, und die Metallpfeifen werden im Betrieb von Marco Venegoni in Villmergen hergestellt. Das eine oder andere Orgelgehäuse entsteht auch in der rumänischen Orgelbau-Schule, die unter Schweizer Leitung vor einigen Jahren in Honigberg aufgebaut wurde.



Peter Meier und Hans Furrer.

Foto: Ursula Heim

Nun wurde ja Ende Jahr in Bülach ein Orgelwerk von Ihnen eingeweiht, das es wohl in dieser Art zum ersten Mal geben dürfte – erzählen Sie!

Bülach – ja, das war sehr speziell. Gefragt war ein zusätzliches Instrument zur grossen Orgel, das mobil zur Begleitung von Kantorei, Instrumentalgruppen und kleiner Gemeinde an verschiedensten Anlässen herangezogen werden kann. Bald stellte sich heraus, dass die Bereitschaft und Offenheit sowie auch die Mittel vorhanden waren, ein Experiment zu wagen im Sinn einer «Forte-Piano-Orgel», das heisst einer modular aufgebauten Orgel, bestehend aus einer 8-registrigen Truhe mit Prospekt und darauf aufgesetztem zweiten Manual, das nur ein Gedackt 8' enthält und Begleitfunktion hat, sowie einem separaten Teil mit Subbass 16', angespielt von einer normalen Pedalklavatur.



Die Chororgel in Bülach.

Foto: Peter Meier

Dieses Projekt kam meiner Neugier und Lust am Tüfteln, am Suchen nach unkonventionellen Lösungen und Freude am kniffligen Experiment sehr entgegen, auch wenn es mit etlichen schlaflosen Nächten und Zweifeln an der technischen und klanglichen Machbarkeit bezahlt wurde. Dass ich aber in meinem Betrieb auf mich allein gestellt bin, hat natürlich gerade bei einem solchen Neulandprojekt seine Vorteile, denn das Ganze war sozusagen in meinem Kopf drin, von der Idee über die Planung und Ausführung, und ich konnte stets alle Aspekte mit mir allein ausmachen, ändern, präbeln, verwerfen. Einzig an der Tradition des klassischen Orgelbaus rüttle ich nie: Material, Ausführung, Klanggestaltung und Funktionalität müssen hohen Qualitätsansprüchen genügen. Charakter und Lebendigkeit müssen im fertigen Werk spürbar sein. Das erreicht man einerseits mit pingeliger Genauigkeit und andererseits mit Mut zur Unvollkommenheit, wo sie zur Vollkommenheit beiträgt; das ist nur äusserlich ein Widerspruch! Am deutlichsten zeigt sich das bei der Intonation, die durch kleinste Unebenheiten plastischer und ausdrucksvoller im Spiel wird als bei vollkommener Glätte.

Wo haben Sie sich denn die Grundlagen Ihres Berufs geholt?

Eigentlich wusste ich schon als Kind, dass ich einen handwerklichen Beruf lernen wollte. Im Orgelbau fand ich dann diese Verbindung von Handwerk und Musik, von Technik und Kreativität, die mich noch heute begeistert. Bei Orgelbau Goll in Luzern genoss ich eine ausgezeichnete, vielseitige Ausbildung unter Jakob Schmidt und Beat Grenacher, die mich noch heute prägt. Dann, als 21-Jähriger, musste ich dringend etwas weiter weg von zu Hause und der kleinen Schweiz. Die erste Station der «Wanderjahre» befand sich in England bei Martin Goetze & Dominic Gwynn, ein auf Restaurierung und Rekonstruktion spezialisierter Kleinbetrieb, der in spezieller Umgebung, umgeben von verschiedenen Handwerkern in anderen traditionellen Berufen, im Sherwood Forest gelegen ist. Danach durfte ich bei Marc Garnier im französischen

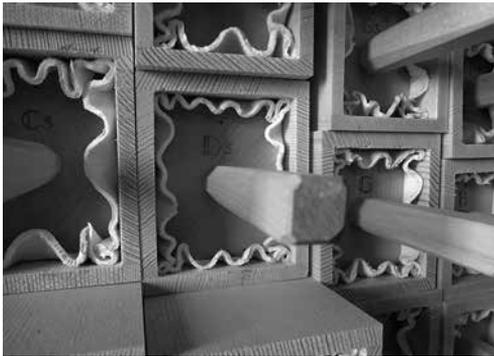


*Private Hausorgel.
Foto: Peter Meier*

Jura die französische Mentalität und einen weiteren Orgelbaustil kennenlernen. Für diese Firma verbrachte ich auch zwei Jahre in Tokio, mit dem Aufbau einer Filiale für Orgelpflege betraut. Ich darf sagen, dass man im Ausland als junger Orgelbauer mit einer soliden Schweizer Ausbildung als Fachkraft sehr geschätzt wird. Von Japan zurück in der Schweiz, konnte ich bei Orgelbau Felsberg bei spannenden Projekten mitarbeiten und, nach acht Jahren im Ausland, mein Schweizerdeutsch wieder verbessern ... Danach war im Jahre 2004 Zeit für den Beginn der Selbstständigkeit.

Sicher gibt es neben dem oben erwähnten Prototyp-Projekt auch noch andere Aufgaben in Ihrer Werkstatt?

Sicher. Was Sie hier hinter sich sehen, ist die zweimanualige Klaviatur einer Merklin-Organ von 1860 mit zwanzig Registern aus Jassans-Riottier in der Nähe von Lyon. Wir restaurieren sie gerade: eine spannende, schöne Aufgabe. Persönlich genieße ich die Arbeit in Frankreich immer sehr, komme aber auch liebend gern wieder nach Rheinfelden zurück. Daneben haben wir ungefähr dreissig andere Instrumente in Pflege und Stimmung, und gegenwärtig sind drei Truhengorgeln im Bau, ebenso eine Hausorgel mit romantischem Einschlag, orientiert an Callinet. Unsere Auftragslage



Holzpfеifen im Bau.

Foto: Ursula Heim

ist so gut, dass ich mich im Moment nach einer etwas grösseren Werkstatt umschaue – aber das war nicht immer so! Das «Spinnsch?» bei der Firmengründung vor zehn Jahren ist mir noch sehr präsent, ebenso der Einbruch vor zwei Jahren, als die Arbeit gerade mal noch für ein halbes Jahr reichte. Orgelbauer zu sein heisst, immer gleichzeitig zwei Hüte tragen zu müssen, den des Künstlers oder Kunsthandwerkers und den des Geschäftsmannes. Der Umgang mit Ausschreibungen, Offerten, Baukommissionen, Kirchgemeinderäten, Orgelspielenden will gepflegt sein neben all dem Handwerklichen und ist aufwendig, aber auch enorm bereichernd.

«Musik und Gottesdienst» dankt Ihnen herzlich für diesen Blick in Ihre Arbeit. Und – was ist jetzt mit dem Logo-Elefäntchen?

Das hat meine ersten zehn Jahre hier begleitet mit seiner Rüsseltrumpete, jetzt ist doch langsam etwas Gesetzteres nötig ...



Detail einer Truhenorgel.

Foto: Peter Meier

Das Gespräch führte Ursula Heim, seit 1997 als Kantorin und Organistin verantwortlich für die gesamte Musik an der Pauluskirche Bern, konzertiert als Organistin und Cembalistin, bildet Studierende in den Fächern Orgel, Cembalo und Fachdidaktik aus und ist Präsidentin der Redaktionskommission von «Musik und Gottesdienst».

Andante ♩ = 69
P. Cornet $\text{tr}\sharp$

p

R. Fonds doux

16. 8. doux

Tobias Willi

André Fleury (1903–1995)

Betrachtet man Konzertprogramme, die Musik der Pariser «organistes-compositeurs» des 20. Jahrhunderts enthalten, so tauchen Namen wie Messiaen, Duruflé oder Jehan Alain sehr regelmässig auf. Jean Langlais oder Gaston Litaize sind etwas weniger oft anzutreffen, Jean-Jacques Grunenwald und André Fleury praktisch überhaupt nicht mehr. Selbst in Frankreich zeigt gerade die jüngste Musikergeneration wenig Interesse an diesen Komponisten. Der folgende Beitrag soll Leben und Werk André Fleurys etwas beleuchten.

Eine Generation zwischen den Zeiten

«Wer hat auf so glückliche Weise innerhalb von zehn Jahren derart verschiedene künstlerische Ausdrucksweisen, Techniken und sich teils widersprechende ästhetische Ansichten assimilieren können? Woher der Reichtum eines Künstlers, der entgegengesetzt stehende Methoden und organistische Ideen akzeptieren und damit seine eigene Botschaft nähren konnte?»¹ – Mit diesen Worten umschrieb Norbert Dufourcq die ganz besondere Stellung, die André Fleury innerhalb der zum Teil stark divergierenden ästhetischen Tendenzen seiner Ausbildungszeit einzunehmen wusste. Die symphonische Schule, zurückgehend auf Franck und Widor, war mit Persönlichkeiten wie Louis Vierne nach wie vor sehr stark. Einzelne, durchaus in dieser Tradition ausgebildete Komponisten suchten aber zugleich nach neuen Wegen, entweder in einer Art Rückbesinnung auf die Gregorianik (vor allem Tournemire) oder durch Wiederentdeckung Alter Musik (Guilmant, Marchal), bei ihrer Schülergeneration dann auch durch Beschäftigung mit der Musik anderer Kulturen oder dem Jazz, vorbei am traditionellen Unterrichtskanon des Conservatoire. Spieltechnische Aspekte wurden vor

¹ Zitiert im CD-Booklet «Hommage à André Fleury» Vol.2 – Frédéric Blanc, Aeolus 2002



Der junge Fleury an der Orgel des Palais de Chaillot.

Foto: Archives André Marchal

allem unter dem Einfluss Duprés stark kodifiziert und durch dessen Funktion als Orgelprofessor am Conservatoire zum Standard erhoben; differenzierter Umgang mit Artikulation und stilistisch adäquater Aufführungspraxis wurde nur von weniger einflussreichen Lehrern zum Thema gemacht. Im Orgelbau wurden neoklassische Neuerungen – zum Beispiel im Bereich der Mixturen und Aliquoten – mit dem symphonischen Prinzip Cavallé-Colls kombiniert. Als «Lobby» eines modernen Zugangs zu Orgelmusik und Orgelbau entstand 1926 die Vereinigung der «Amis de l'Orgue», die rasch viele Sympathisanten fand und durch Konzerte, Wettbewerbe etc. die junge Organistengeneration förderte, aber auch – zum Beispiel in der Person Marcel Duprés – auf Widerstand stieß.

Fleury und seine Zeitgenossen wurden durch den Einfluss dieser sehr uneinheitlich agierenden Lehrergeneration geprägt; gerade in Fleurys Orgelwerk ist der Umbruch vom symphonischen Ansatz zu einer «modernerer» Sichtweise sehr stark spürbar.

Biografisches

André Fleury wird am 25. Juli 1903 in Neuilly-sur-Seine geboren. Erste Unterrichtsstunden in Musik erhält er von seinem Vater Gaëtan, Schüler von Vincent d'Indy und Kapellmeister in Le Vésinet. Bereits mit zwölf Jahren tritt André ins Conservatoire de Paris ein, zunächst als Schüler in der Solfège-Klasse; vier Jahre später entdeckt er seine Leidenschaft für das Orgelspiel und erhält ersten Unterricht bei Henri Letocart, einem Schüler von Franck und Gigout, wobei sich sein Repertoire fast ausschliesslich auf Werke Bachs beschränkt. 1921 tritt Fleury in die Orgelklasse von Gigout am Conservatoire ein, den er auch gelegentlich als Organist an der Kirche Saint-Augustin vertritt; unter seinen Mitschülern sind Maurice Duruflé und Edouard Souberbielle. Daneben nimmt er auch Privatunterricht bei André Marchal und Louis Vierne, wobei ihn Erstgenannter durch die Breite seines Repertoires, gerade auch im Bereich alter Musik, prägt und der zweite ihm wichtige kompositorische und interpretatorische Impulse für sein späteres Schaffen vermittelt. Ab 1922 vertritt Fleury, zusammen mit Duruflé, auch regelmässig Charles Tournemire bei Kasualien an der Orgel von Sainte-

Clotilde, da dieser seine Tätigkeit fast ausschliesslich auf Sonn- und Feiertage beschränkt. Mit dem Tod von Gigout 1925 und der Übernahme seiner Orgelklasse durch Marcel Dupré wechselt Fleury nochmals den Lehrer, schliesst aber bereits ein Jahr später mit einem Prix d'orgue et d'improvisation ab. Bis 1928 setzt er sein Studium in den Fächern Komposition und Tonsatz fort. 1930 wird Fleury als Nachfolger von Gigout und Jean Huré an die Kirche Saint-Augustin berufen, wo ihm ein ursprünglich von Charles Barker (dem Erfinder der Barker-Maschine) erbautes, 1899 aber von Caillaillé-Coll-Mutin grundlegend umgestaltetes Instrument symphonischen Zuschnitts zur Verfügung steht. Mit Konzerten, vor allem Veranstaltungen der «Amis de l'Orgue», und einigen Kompositionen schafft sich der junge Musiker einen hervorragenden Namen in der Pariser Orgelwelt. So wird «Prélude, Andante et Toccata» am Kompositionswettbewerb der «Amis de l'Orgue» 1932 mit der «mention très honorable» ausgezeichnet; ein weiteres dreisätziges Werk erhält 1936 eine «deuxième mention», wobei der erste Preis in diesem Jahr Jehan Alain für seine «Suite» zufällt. 1943 wird Fleury zum Orgellehrer an der Ecole Normale ernannt. Aufgrund gesundheitlicher Beschwerden sieht er sich allerdings schon 1948 gezwungen, seine Funktionen in Paris niederzulegen und die Hauptstadt zu verlassen. Er übernimmt das Amt des Titularorganisten an der Kathedrale Saint-Bénigne in Dijon, 1949 eine Professur für Klavier (!) am dortigen Konservatorium und 1950 schliesslich die Orgelklasse. In Fleurys Amtszeit in Dijon fällt die neoklassisch geprägte Umgestaltung der ursprünglich 1745 von Joseph Riepp erbauten, dann aber u. a. von Callinet, Daublaine und Merklin vielfach veränderten Orgel in der Kathedrale durch die Firma Roethinger². Neben seinem Lehr- und Organistenamt konzertiert Fleury mit Erfolg in ganz Europa, so z. B. auch in den frühen Siebzigerjahren in Burgdorf – der frühere Winterthurer Stadtorganist Rudolf Meyer, damals noch in Burgdorf tätig, berichtet von einem grossartigen Konzert und einem herzlichen Kontakt mit dem sehr distinguierten, aber äusserst bescheidenen, liebenswürdigen und zugänglichen «Maître»³. 1971 kehrt Fleury nach Paris zurück, wo er Orgelprofessor an der Schola Cantorum wird und Jean Guillou ihm das Amt eines «co-titulaire» in Saint-Eustache anvertraut⁴; ab 1978 versieht er dieselbe Funktion auch noch an der Kathedrale von Versailles. Bis 1990 konzertiert er rege und spielt noch in seinem letzten Konzert 1990 in Altenberg – also mit 87 Jahren! – neben eigenen Werken Bachs D-Dur-Präludium und Fuge (!) sowie Adagio und Finale aus Viernes 3. Symphonie. In einem Konzert zu seinem 90. Geburtstag ist Fleury zum letzten Mal als Organist mit zwei Bach-Choralspielen zu hören; am 6. August 1995 stirbt er in Le Vésinet und wird in Arcy-sur-Cure bestattet.

2 Heute ist das Instrument durch eine – nicht ganz unumstrittene – Rekonstruktion wieder dem Rieppschen Originalzustand angenähert, unter Beibehaltung eines Schwellwerks mit Pfeifenmaterial aus den Umbauten des 19. und 20. Jahrhunderts

3 pers. Mitteilung an den Verfasser, 24.2.2014

4 Interessanterweise teilen sich so einer der ersten und einer der letzten Absolventen von Duprés Klasse (Abschlussjahre 1926 bzw. 1954) eine Stelle.



André Fleury und Gaston Litaize an der Schola Cantorum 1989.

Foto: Christoph Frommen

Fleury als Interpret

Es ist sicher nicht zuletzt dem gesundheitlich bedingten «Exil» in Dijon während der Zeit seiner höchsten Schaffenskraft zuzuschreiben, dass Fleury nicht ganz den Bekanntheitsgrad seiner eingangs erwähnten Zeitgenossen erlangen konnte, deren Wirken sich auf die Hauptstadt Paris konzentrierte. Als souveräner Virtuose, dessen technische Brillanz jener Marcel Duprés ebenbürtig war, interpretierte Fleury in seinen Konzerten ein ausgesprochen breites Repertoire, das – neben fast unvermeidlichen Schwerpunkten bei den Werken Bachs und Francks sowie seiner eigenen Musik – auch viel alte Musik, Werke seiner Lehrergeneration (vor allem von Vierne, Dupré und Tournemire) und seiner Studienfreunde enthielt. So konzertierte er regelmäßig mit Musik von Messiaen⁵, Alain, Langlais, Durufié und anderen. Leider existieren nur sehr wenige Aufnahmen von Fleury als Interpret, und es ist zu hoffen, dass allenfalls vorhandene Archivaufnahmen irgendwann einmal zugänglich gemacht werden könnten. «Ohrenzeugen» – so beispielsweise der frühere Lausanner Orgelprofessor Jean-François Vaucher⁶ – berichten, dass Fleury auf äusserst differenzierte Art und Weise mit Artikulation und Agogik umging und damit ein bedeutend lebendigeres und subtileres Musizieren erreichte als durch strikte Befolgung des Dupréschen Regelwerks. So habe Fleury im Mai 1988 in Lausanne das Choralvorspiel BWV 734 mit relativ deutlicher Artikulation gespielt und auf Rückfrage geantwortet, dies sei die Artikulation Viernes, der Bachs Musik immer artikuliert und mit agogischer Differenzierung gespielt und unterrichtet habe. Es ist daher anzunehmen, dass Fleury durch seine privaten Studien bei Vierne stärker und nachhaltiger geprägt worden ist als durch sein einziges Studienjahr bei Dupré und so wohl eher in der

⁵ So war Fleury nebst Messiaen selbst der erste Interpret, der «La Nativité du Seigneur» alleine aufführte, im Anschluss an die auf drei Interpreten aufgeteilte Uraufführung.

⁶ Interview in «L'Orgue», revue indépendante, N.4/1988

Interpretationstradition der französischen Spätromantik anzusiedeln ist, die einen bewussteren Umgang mit solchen Stilmitteln pflegte, als man gemeinhin vermutet⁷.

Das kompositorische Werk

Fleuys Orgelwerk umfasst sowohl einige gross angelegte Konzertstücke als auch eine Vielzahl liturgisch bestens verwendbarer Miniaturen, auch wenn es quantitativ weit hinter dem Schaffen einiger seiner Zeitgenossen (Langlais, Dupré) zurücksteht. Die durchwegs sehr hohe Qualität der publizierten Stücke – gerade auch, wenn der Komponist die technischen Schwierigkeiten minimiert – erlaubt wohl den Rückschluss, dass sich Fleury in seiner Produktion bewusst beschränkte und so der Gefahr, sich zu wiederholen oder Werke minderer Qualität freizugeben, aus dem Weg ging, welcher einige der «organistes-compositeurs» seiner Zeit nicht immer hatten widerstehen können. Vor allem im Bezug auf Harmonik und satztechnische Eleganz zeigt sich Fleury als versierter Komponist; rhythmische Zuspitzung oder die Integration «exotischer» Elemente wie fremdartige Modi, Rhythmen oder ausgefallene Registrierungen scheinen ihn wenig zu interessieren. Wie bei seinem Zeitgenossen Duruflé bildet eine Kombination spätromantischer Harmonik mit Einflüssen des kirchentonartigen Denkens die Basis seiner musikalischen Sprache. Ob sich Fleuys Musik deswegen als epigonal und unzeitgemäss qualifizieren lässt⁸? In jedem Fall wirkt sein Orgelwerk durch die Jahre stilistisch sehr kohärent, selbst wenn der wachsende Einfluss des neoklassischen Orgelbaus in einigen Stücken spürbar wird. Einige exemplarische Werke aus beiden Gruppen sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Konzertante Werke

Die Mehrheit der ungefähr zehn Konzertstücke Fleuys entstand in seinen «ersten» Pariser Jahren, also bis 1948, als sich der junge Musiker in der Hauptstadt zu etablieren hatte. Bereits sein erstes Werk, ein «Allegro symphonique»⁹, belegt eine selbstbewusste, zupackende und virtuose Schreibweise im Stil der Postsymphonik. «Prélude, Andante et Toccata»¹⁰ (1931) kann als erstes Meisterwerk des Komponisten betrachtet werden. Eine ausgeklügelte zyklische Struktur verbindet die drei Sätze – vielleicht eine Antwort auf Viernes bevorzugtes Gestaltungsprinzip in vier seiner sechs Sinfonien? Ein melancholisches, modal gefärbtes Prélude eröffnet das Triptychon und exponiert ein erstes Thema. Der zweite Satz präsentiert zuerst das Thema B im Pedal auf einer leisen Zungenregistrierung und wird dann in einem Fugato über das Thema A weitergeführt; eine Überlagerung der beiden Themen schliesst den Satz ab. Die abschliessende, virtuose Toccata gewinnt ihre zunächst auf Staccato-Akkor-

7 vgl. hierzu z. B. Nicolas Gorenstein: «L'interprétation de Bach dans la «grande école d'orgue française» 1900–1960», Editions Chanvrelin, 2008

8 so ansatzweise im Artikel über Fleury in: Hermann J. Busch, «Zur französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts», Dr. J. Butz Musikverlag, Bonn 2011

9 Hérelle 1947; als Faksimile nachgedruckt in Peter Ewers: «Einfach spielen! – Anstiftung zur Improvisation», vpe-Musikwissenschaften, Paderborn 2010

10 Editions Henry Lemoine, 1935

den und -Doppelgriffen aufgebaute Motorik und das Pedalmotiv aus Thema A. Das «quasi obligatorische» Decrescendo zur Beruhigung des Satzes führt zu einem kurzen Mittelteil mit dem Thema B, zum Teil auch fragmentiert und kanonisch geführt und in verschiedenen an- und abschwellenden Bewegungen; eine triumphale Coda, deren Akkordik an Dupré gemahnt und die in ein kurzes Pedalsolo mündet, schliesst den Satz im Tutti der Orgel ab. Wohl nicht zu Unrecht handelt es sich bei diesem etwa viertelstündigen Werk um eines der bevorzugten Konzertstücke Fleurys.

Mit seinen beiden Symphonien reiht sich Fleury in die grosse Tradition seiner Lehrergeneration ein. Zusammen mit Langlais' 1. Symphonie (1943) handelt es sich dabei wohl um die letzten genuinen Beispiele in der fast 100-jährigen Geschichte der französischen Orgelsymphonie¹¹. Bezüglich Form sind beide Symphonien Fleurys ausgesprochen traditionell konzipiert; orchestrale Ensemblemischungen, wenige Soli (Flüte harmonique, Oboe), lyrische Schwebungsklänge und quirlige Aliquot-Registrierungen bilden den klangfarblichen Fundus. Im Unterschied zur Symphonie Langlais', deren atemlose Rhythmik wohl die künstlerische Aufbruchstimmung ihrer Entstehungszeit spiegelt, entscheidet sich Fleury für einen relativ glatten und fließenden Satz, der seine Spannung vor allem aus einer streckenweise recht geschärften Harmonik gewinnt. Die 1. Symphonie¹² entstand in zwei Arbeitsphasen, 1936 für die ersten beiden Sätze (geschrieben als Wettbewerbsstücke für die Amis de l'Orgue), 1943 für die beiden verbleibenden.

Ein «mouvement perpetuel» in durchgehenden Achtelketten eröffnet die Sinfonie in einer düster-gespannte Stimmung; auch der zweite Satz entwickelt sich aus einer liedhaften Idee zu einem Geflecht fließender Sechzehntel (auch auf der 4'-Flöte im

The image shows a page of musical notation for the beginning of the second movement of the 2nd Symphony by André Fleury. The score is in 3/8 time and features a continuous eighth-note melody in the right hand, a rhythmic accompaniment in the left hand, and a pedal point in the bass. The tempo is marked 'VII' with a quarter note equal to 138. The score is published by Henry Lemoine.

Anfang des zweiten Satzes aus der 2e Symphonie; veröffentlicht bei Henry Lemoine

11 Langlais' 2. («Alla Webern») und 3. Symphonie (eine Kompilation von 5 Sätzen aus seiner zuvor entstandenen «American Suite») entfernen sich dann trotz ihrer Titel deutlich davon.

12 Editions Henry Lemoine, 1947

Pedal), bevor eine kurze modale Coda die Bewegung abbremsst. Ein hörbar von Vienne beeinflusstes Scherzo leitet über zum rondoartigen Finale in Toccaten-Stil. Die 2. Symphonie, 1947 unmittelbar vor Fleurys Wegzug nach Dijon entstanden, entspricht ebenfalls der klassischen Form, hier mit dem Scherzo an zweiter Stelle. Die Tonsprache ist noch etwas herber geworden, vor allem im eröffnenden, «modéré» überschriebenen Satz auf den achtfüssigen Grundstimmen. Die über fast 150 Takte pausenlos ablaufenden Sechzehntelketten des zweiten Satzes sind wohl den «Naïades» von Vienne nachempfunden – ein delikates, impressionistisch anmutendes Perpetuum mobile von beträchtlicher Schwierigkeit.

Im dritten Satz exponiert Fleury zunächst ein modales Thema auf der Solo-Oboe in der Art eines Rezitativs; ein zweiter Abschnitt basiert auf Akkordverbindungen, die stark an Jehan Alain erinnern. Das Finale entspricht schliesslich wiederum der Satzweise eines virtuosen Carillons mit teilweise akrobatischen Pedalpartien und führt die Symphonie zu einem wirkungsvollen Abschluss.

Besonders schön lässt sich Fleurys behutsames Eingehen auf wachsende neoklassische Tendenzen an den beiden «Préludes et Fugues» erkennen. 1928 schreibt der junge Komponist ein erstes Werk in f-Moll¹³; im poetischen Präludium erklingt ein lyrisches Thema auf einem «fileuse»-artigen Hintergrund sanfter Flöten und der Voix céleste, das dann auch als schulmässig durchgeführtes Fugenthema auf den «mixtures douces» erscheint und zu einem triumphalen Schluss-Crescendo geführt wird. 1956/57 entsteht ein zweites Werkpaar¹⁴, gewidmet Maurice und Marie-Madeleine Duruflé, dessen «barock» anmutendes Fugenthema und die Crescendo-Decrescendo-Bewegungen durch Hinzuziehen der Mixturen im Prélude sicher auch von der unterdessen umgebauten Orgel in der Kathedrale Dijon angeregt worden sind.

Mit der «Fantaisie»¹⁵ (1968) reagiert Fleury dann ganz nachdrücklich auf die in diesen Jahren viel diskutierte Rückkehr zur Barockmusik. Wie einige seiner Zeitgenossen (z. B. Langlais mit der «Suite Baroque» von 1974) verbindet Fleury in diesem Werk eine gemässigt moderne Klangsprache mit Formschemata und Registrierungen des Barocks. So entsteht eine Art Hommage an die alten Meister, die streckenweise vielleicht auch mit einem Augenzwinkern zu verstehen ist. Die «Fantaisie» wird eröffnet von einem präludierenden Abschnitt auf den Mixturen; ein vierstimmiger Satz auf den Grundstimmen leitet imitierend über zu einem «Récit de Cornet» (siehe Abbildung Seite x oben); eine Fuge über ein «buxtehudisches» Soggetto und sich abwechselnde Reminiszenzen an die vier Teile beschliessen das spielfreudige Werk, das sich übrigens auch problemlos auf einem barock konzipierten Instrument realisieren lässt.

Und doch bleibt Fleury der Ästhetik seiner Jugendzeit bis ins hohe Alter treu: mit einem zweiten Triptychon, «Prélude, Cantilène et Final»¹⁶, liefert er 1981/82 eine Art Antwort auf das 50 Jahre zuvor entstandene Schwesterwerk und widmet es der Caillaud-Coll-Orgel in der Kirche Saint-Ouen in Rouen. Auch wenn die harmonische

13 Editions Hérelle, 1929

14 Editions Henry Lemoine, 1961

15 Editions Bornemann, 1969

16 Rob. Forberg Musikverlag, 1992

Sprache etwas rauer geworden ist, spürt man doch die tiefe Verbundenheit Fleurys mit einem symphonischen Orgelideal, die dieses Werk prägt. Wiederum zieht sich ein zyklisches Motiv durch alle Sätze und schafft so eine Einheit. 1990 komponiert Fleury als letztes Opus eine «Hommage à Jehan Alain»¹⁷ – eine berührende Freundschaftsbekundung des 87-jährigen Komponisten für den jung verstorbenen Freund, die zwei Themen Alains kurz zitiert.

Sammlungen kurzer Stücke und liturgische Musik

Einige Kompositionen Fleurys lassen sich nicht eindeutig einordnen, was ihre Einsatzmöglichkeit in Konzert oder Gottesdienst betrifft. Dazu gehören die «Vingt-quatre pièces pour harmonium ou orgue»¹⁸, eine Sammlung, die sich in eine Reihe illustrierender Parallelbeispiele einfügt (Francks «L'organiste», Viernes «24 pièces en style libre»¹⁹ u.v.a.). Auch bei Fleury dürfte die Zueignung eher der Orgel gelten, wobei er wohl an den gängigen «Chororgel-Typus» Cavaillé-Colls (ca. zwölf Register auf zwei Manualen und Pedal) denkt; Aufführungsmöglichkeiten auf dem Harmonium bzw. der Verzicht auf einen obligaten Pedalpart sind wohl auch hier einer ökonomischen Notwendigkeit geschuldet, da die Stücke so eine weitere potenzielle Käufergruppe ansprechen konnten. Die 24 chromatisch angeordneten Stücke sind in ihrer Kürze auf jeden Fall gottesdienstlich verwendbar, aber lassen sich auch zu kleineren Suiten gruppieren, was Fleury auch selbst gelegentlich für Konzertprogramme tat. Eine wunderbare harmonische und formale Klarheit prägt die ganze Sammlung, die Viernschen Geist mit

à Jacques LECHAT

Variations sur un Noël bourguignon

(Lor qu'en la saison qu'ai jaule)

pour orgue

André FLEURY
Organiste titulaire du G.O. de la Cathédrale de Dijon
Professeur au Conservatoire de Dijon

G.P.R.: Fonds 8-4.

Allegretto

Thema (Anfang) aus den Variations sur un Noël bourguignon; veröffentlicht in Orgue et Liturgie 40, Editions Musicales de la Schola Cantorum, Fleurier

17 Les Editions du Chant du Monde, 1995 (enthält noch drei andere kurze Werke)

18 Editions Hérelle 1943, heute Combre

19 vgl. dazu den Beitrag von Emanuele Jannibelli in «Musik und Gottesdienst» Heft 1/Januar 2006

zarten modalen Einfärbungen atmet. Einige der Stücke sind relativ anspruchsvoll zu spielen, andere sehr leicht, und es findet sich eine Vielzahl unterschiedlicher Charaktere. Auch die «Sept pièces pour orgue sans pédale obligée»²⁰ sind mit ähnlichem Anspruch komponiert, wobei hier aufgrund einiger Titel («Choral», «A la Sainte-Vierge») der gottesdienstliche Charakter wohl doch dominiert.

Mit den «Variations sur un Noël bourguignon»²¹, einem seiner besten Werke, lehnt sich Fleury sicher am op. 20 seines Lehrers Dupré an, ohne freilich mit dessen kontrastreich-kanonischen Kunststücken oder seinem virtuosen Anspruch rivalisieren zu wollen. Er hält sich im Wesentlichen an die Struktur des Themas, präsentiert es aber zunächst als Duo, dann im Tenor, im Pedal und umspielt von Schwebungsakkorden, als Kanon in der Unter-Septime (!), scherzando auf Aliquoten, dann in Dur auf den 8'-Grundstimmen und schliesslich als Fugato auf den Mixturen; eine wuchtige Coda bildet den Abschluss.

Fleurys dem liturgischen Gebrauch zugedachte Musik ist ziemlich unüberschaubar; die meisten Werke dieser Gruppe finden sich in Anthologien (vor allem in zahlreichen Heften aus der verdienstvollen Kollektion «Orgue et Liturgie»²²) und sind daher schwierig zu finden. Glücklicherweise wurden Fleurys Beiträge zu diesen Publikationen in den letzten Jahren zusammengefasst und unter neuen Titeln herausgegeben, wodurch ein wertvoller Fundus an Musik für gottesdienstliche Praxis wieder leichter zugänglich geworden ist. In diesen einfachen – aber nicht «simplen»! – Sätzen erweist sich Fleury als Meister der kurzen Variation oder gregorianischen Paraphrase in Anlehnung an Tournemire. Viele dieser Werke sind (trotz Wegfall eines spezifischen liturgischen Bezugs durch die Gregorianik) auch «absolut» gesehen von so hoher Qualität, dass sie sowohl für katholische als auch reformierte Gottesdienste empfohlen werden können. Fleurys fünfteiliges Offizium für den 16. Sonntag nach Pfingsten (mit Prélude à l'Introït, Offertoire, Elévation, Communion und Postlude)²³ ist wohl die direkteste Hommage an Tournemire: raffinierter Modalstil in kunstvollem Satz, der auch einen Eindruck davon vermittelt, wie Fleury seine gottesdienstlichen Improvisationen gestaltet haben mag. Verschiedene Stücke für österliche Liturgien sind neu in der Sammlung «Six chants de Pâques»²⁴ zusammengefasst, gregorianisch inspiriert das «Prélude sur l'introït, Resurrexi'», ein Stück über «Haec dies», ein «Carillon sur le Victimae Paschali Laudes» sowie eine Paraphrase über das Halleluja der Ostermesse, aber auch Variationen und eine «Sortie» über das «O Filii»-Thema. Die «Cinq Noëls»²⁵ (wie die vorher erwähnte Sammlung für Orgel ohne Pedal konzipiert) sind dann etwas volkstümlicher gehalten und eignen sich bestens für den Gottesdienst, selbst wenn die zugrunde liegenden Weihnachtslieder hierzulande nicht immer bekannt sind. Besonders erwähnenswert sind aus dieser Sammlung fünf kurze Variationen über «Adeste Fideles», an die sich ein Gigue-ähnliches Fugato anschliesst, bevor ein fast

20 Les Editions ouvrières, 1967

21 Orgue et Liturgie 40, siehe weiter unten

22 Editions Musicales de la Schola Cantorum et de la Procure générale de musique

23 sukzessive publiziert in den Heften 48, 52, 57, 62 und 75 von «Orgue et Liturgie»

24 Europart-Music, Ligugé, 2005

25 ebenda, 2005

an Jazz-Harmonik angelehnter Abgesang auf Schwebungsklänge das Werk zu einem besinnlichen Abschluss führt. Auch «Vesperales»²⁶ und «Dans l'éternelle joie»²⁷ enthalten gottesdienstliche Musik, eine Messe zu Allerheiligen, Offertorien, kurze Magnificat-Versetzen, Versetzen über «Lucis creator» und «Veni creator spiritus» (auch für die reformierte Liturgie interessant!) oder eine Toccata für Ostern über das bekannte «Ite missa est». In all diesen Stücken bewundert man, wie Fleury mit einfachen Mitteln, aber raffinierter Harmonik und viel Klangsinn wahre Wunderwerke schafft; auch als Anregung für eigenes Improvisieren stellen diese Stücke eine unerschöpfliche Fundgrube dar.

Fazit

Als wichtiges Bindeglied zur symphonischen Schule Viernes und Widors zählt Fleury wohl zu den letzten Vertretern einer im 19. Jahrhundert verwurzelten Interpretationstradition, ohne sich deswegen den Erkenntnissen der frühen Moderne zu verschliessen. Wie einige seiner Zeitgenossen dürfte der Komponist Fleury wohl vor allem unter der Tatsache leiden, dass seine Musik stilistisch zwischen den Zeiten steht, also weder ausschliesslich der Spätromantik zuzuordnen noch wirklich fortschrittlich genug ist, um die Entwicklung der Orgelmusik nachhaltig zu beeinflussen. Durch sein dreifaches Wirken als Komponist, Interpret und Lehrer zählt er aber zweifellos zu den grossen Figuren der französischen Orgelschule im 20. Jahrhundert. In seinem Schaffen wird auf eindrückliche Art sichtbar, wie eine sensible Musikerpersönlichkeit innerhalb eines sich wandelnden künstlerischen Umfelds und trotz aller Offenheit gegenüber neuen Strömungen und ästhetischen Tendenzen unbeirrbar ihren Weg gehen und im besten Sinn Tradition und Fortschritt in sich vereinen kann.

Bibliografie:

Frédéric Blanc: «André Fleury (1903–1995) – L'homme, l'organiste et le pédagogue». L'Orgue – Cahiers et Mémoires No. 55/1996 – I (ausführliche Monografie über André Fleury, der ein Grossteil der für diesen Beitrag verwendeten Informationen entnommen sind)

*Tobias Willi (*1976) studierte Orgel bei Guy Bovet (Lehr- und Solistendiplom mit Auszeichnung) und Klavier bei Heinz Börlin und Jürg Wyttenbach (Lehrdiplom mit Auszeichnung). Später setzte er sein Studium im Rahmen eines «Cycle de Perfectionnement» am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) in der Orgelklasse von Olivier Latry und Michel Bouvard fort. Seit 2007 ist er als Hauptorganist der reformierten Kirchgemeinde Pfäffikon ZH tätig und konzertiert daneben im In- und Ausland. Im Sommer 2000 war Tobias Willi Finalist am internationalen Orgelwettbewerb von Chartres (F); im Juni 2003 wurde ihm der «Hans Balmer-Preis» des Basler Organistenverbandes verliehen. Er ist Dozent für Orgelspiel und Improvisation an der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK.*

26 ebenda, 1996

27 ebenda 1996



Stef Tuinstra

Versuch einer Rekonstruktion von Bachs Pedaltechnik (Teil 1)

In den vergangenen Jahrzehnten erschienen regelmässig Artikel über Bachs Pedalspieltechnik, die einen guten Einblick ins Quellenmaterial geben. Diese hatten insbesondere zum Ziel, eine möglichst objektiv-wissenschaftliche Darstellung bestimmter Spielmethoden zu leisten. Die daraus gezogenen Rückschlüsse waren aber häufig unvollständig, weil in ihnen physiologische, psychologische, unterschiedliche barocke Klaviaturen berücksichtigende, quellenkritische sowie die damalige Schuhmode und die Körperlänge betreffende Aspekte zu kurz kommen.

Im vorliegenden Artikel möchte ich insbesondere auf den Zusammenhang der oben genannten Aspekte eingehen. Hinsichtlich der Details (Noten, Tonleitern) und der ihnen entsprechenden Fussätze verweise ich auf die in der Literaturliste genannten Veröffentlichungen, von denen insbesondere die von Dr. Ewald Kooiman (1995) lesenswert ist.¹ Noch günstiger ist es aber, sich die jeweiligen Quellen im Selbststudium zu erarbeiten.

Zur aktuellen Diskussion über das Pedalspiel der Barockzeit

Seit Jahrzehnten wird allgemein davon ausgegangen, dass es authentisch sei, wenn man die Orgelliteratur mit obligatem Pedal vom 15. Jahrhundert bis zu J. S. Bach ausschliesslich mit den Fussspitzen spiele. Mittlerweile hat mancher Interpret diese Spielweise bei der Gesamteinspielung der Bachschen Orgelwerke angewandt und sie wurde als feststehende Tatsache von Profi- und Amateurorganisten übernommen.

¹ Kooiman, Ewald: *Die Manual- und Pedaltechnik*, in: Kooiman, Ewald/Weinberger, Gerhard/ Busch, H. J. (Hrsg.): *Zur Interpretation der Orgelmusik Joh. Seb. Bachs.*, Kassel 1995, S. 61–85

Einerseits wird diese Spielweise noch immer mit Überzeugung praktiziert, andererseits hat man sich in den letzten Jahren dem Thema aufgrund entstandener Zweifel an der Richtigkeit dieser Anschauung differenzierter angenähert (vgl. den Artikel in Fussnote 1), was zur Folge hatte, dass man gelegentlich Zugeständnisse an das Spiel mit dem Absatz gemacht hat. Das hat nun die Organistenwelt deutlich «aufgerüttelt»; bei Bach jedoch ist diese Auffassung entscheidender als in der früheren Orgelliteratur, nicht allein beim Pedalspiel, sondern gerade auch im Zusammenhang von Tempo, Anschlag, Artikulation, Phrasierung etc.

Ungeachtet dieses neuen Aspektes hält sich weltweit bei Barockspezialisten des Orgelspiels noch immer hartnäckig die Auffassung (und darunter befinden sich renommierte Kollegen), dass das Spiel mit der Fussspitze das authentischste sei, und sie entscheiden sich bewusst für komplizierte Fussätze, die einem beim Spiel viel Kopfzerbrechen bereiten und zur Vernachlässigung der obgenannten Spielelemente führen können. Dessen ungeachtet ist man überzeugt, sich den Intentionen des Komponisten so authentisch und so nah wie möglich anzunähern.

Auf der anderen Seite gab es nach wie vor (Barock-) Spezialisten, die auch weiterhin das altgewohnte Spiel mit dem Absatz beibehielten, was naturgemäss einen Meinungsstreit zwischen beiden Richtungen zur Folge hatte. An einigen Konservatorien wird das Spiel mit der Spitze noch immer als absolut verbindlich gelehrt, und die Studenten haben keine Möglichkeit, diesem Diktat zu entgehen. Die Ausführenden werden durchgehend in zwei Kategorien eingeteilt: einerseits die «echten Authentiker», andererseits diejenigen, die es im Sinne von «ein wenig authentisch spielen,

wie es gerade so kommt» halten. Was tritt hier zutage, wenn man sich nach anderthalb Jahrhunderten des Spiels mit Spitze-Absatz seit den 1970er-Jahren plötzlich und ganz bewusst auf das



«Der Organist». Stich aus dem bekannten Buch «Musicalisches Theatrum» (Nürnberg, zwischen 1715 und 1725) von J. C. Weigel (1661–1726) mit Musikerabbildungen. Die (männlichen) Organisten tragen Schuhe mit hohem Absatz, vergleichbar der mittleren Damenschuhgrösse von heute. Auf Gemälden und Stichen von gesellschaftlich hochstehenden Personen finden sich auch im Umkreis von Bach Schuhe vergleichbarer Ausführung. Augenscheinlich war es ein Schuhmodell für offizielle Anlässe, sichtlich für das Pedalspiel geeignet (vgl. die Aussage von Kittel).

Spiel mit der Spitze beschränkt hat? Ist es eine sinnvolle «Einschränkung», und welche positiven und negativen Auswirkungen hat sie mit sich gebracht? Dieser Artikel will so praxisnah wie möglich darauf antworten.

Bachs Pedalspiel – ungeahnt virtuos!

Die zeitgenössischen Meinungen über Bach als führenden Hauptvertreter seines Meisters waren eindeutig: Er galt als Klavierlöwe reinsten Geblütes, vergleichbar mit den grössten Pianisten von heute, ergänzt noch durch das Pedalspiel, worin Bach «... *die schwersten Passagen ... mit dem grössten Feuer u. Glanze die Füsse beschäftigt ...*».² Mit der grössten Leichtigkeit wechselte er ständig Instrument und musikalisches «Material». Mal waren es Orchester und/oder Chor, mal Cembalo und Clavichord, darauf die Orgel. Natürlich geschah das alles, insbesondere wenn es um den Vortrag eigener Kompositionen ging, in verblüffend kurzer Vorbereitungszeit. Man stelle sich nur vor, in annähernd zwei Wochen zwischen anderen wichtigen Arbeiten eine Triosonate und ein Cembalokonzert von Bach nach allen Regeln der Kunst komplett einzustudieren! Von Zeit zu Zeit spielte Bach auch eigene Kompositionen (er improvisierte nicht ausschliesslich), wie z. B. ein Cembalokonzert oder vielleicht ein Orgelstück im Rahmen seiner vielen Orgelkonzerte. So betrachtet kann man sich vorstellen, dass Bachs musikalische Intentionen im «Kirchenstil» auf Orgel und Orgelpedal sich nicht von dieser Praxis in Kantaten oder Passionen oder in seiner Kammermusik für Pedalcembalo bzw. in einer Triosonate unterschieden haben.

Die Zitate in diesem Artikel über Bachs Pedalspiel legen Zeugnis davon ab, dass er keine geringen Ansprüche an Technik, Kantabilität oder andere wichtige Ausdrucksmittel stellte.

Nachfolgende Zitate vermitteln ebenfalls äusserst wertvolle Informationen über Bachs Körperhaltung beim Pedalspiel. Danach bilden technische und musikalische Aspekte eine Einheit. Wenn man diese Aussagen mit weiteren Aussagen über Bachs Spiel und Anschauung vergleicht, sind sie richtungsweisend für das, was beim Pedalspiel auf höchstem Niveau erforderlich ist.

Kirnberger/Schulz: «*Bach, der grosse Joh. Seb. Bach, hat, wie alle, die ihn gehört haben, einmüthlich versichern, niemals die geringste Verdrehung des Körpers gemacht; man hat kaum seine Finger sich bewegen sehen: Was sind doch alle heutigen Schwierigkeiten auf allen Instrumenten und allen Singstimmen gegen die, die dieser Man vor dreyssig Jahren auf dem Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat?*».³

E. L. Gerber: «*Auf dem Pedale mussten seine Füsse jedes Thema, jeden Gang, ihren Vorgängern den Händen, auf das Genaueste nach machen. Kein Vorschlag, kein Mordent, kein Praltriller durfte fehlen, oder nur weniger nett und rund zum Gehör kommen. Er machte mit beyden Füssen zugleich lange Doppeltriller, indessen die Hände nichts weniger als müssig waren. Und Hr. Hiller sagt nicht zu viel wenn er be-*

2 Schulze, Hans-Joachim [Hrsg.]. Bach-Dokumente Band III (Dok III). *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. 1972; doc. nr. 908: Brief C. Ph. E. Bach an J. J. Eschenburg in Braunschweig – Hamburg 1786

3 Dok III; doc. nr. 766: Kirnberger, J. Ph. & Schulz, in: *Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*. Leipzig, 1774

hauptet: «dass er mit den Füßen Sätze ausgeführt habe, die den Händen manches nicht ungeschickten Klavierspielers zu schaffen machen würden.»⁴

C. Bellermann: *«Der Leipziger Bach, der als tiefsinniger Komponist den Vorbenannten (Mattheson, Keiser, Telemann) in nichts nachsteht, verdient es, wie Händel in England, das musikalische Wunder von Leipzig genannt zu werden. Wenn er einmal in Stimmung ist, so spielt er auf der Orgel ganz allein mit den Füßen – wobei die Finger (als sei es nichts) neue Stimmen hinzufügen – so prächtig, spannend/fesselnd und schnell auf mehrstimmig-harmonische Weise, dass andere es ihm mit den Fingern nicht gleich tun können. Der Erbprinz Friedrich von Hessen, der Bach einmal zur Abnahme einer renovierten Orgel nach Kassel eingeladen hatte, bewunderte die Kunst seiner Füße, die wie Flügel über die Tasten eilten, so dass die schwersten und heftigsten Klänge gleichsam wie Blitz und Donner in die Ohren der Zuhörer schallten, so imponierend, dass er einen mit einem Edelstein verzierten Ring von seinem Finger zog und nach Ablauf des überwältigenden Spiels dem Künstler dieses Geschenk überreichte.»* (Original lateinisch).⁵

Die Beziehung zwischen Talent, persönlichen Fertigkeiten und der Pedalapplikatur

Der Ausgleich zwischen verschiedenen technischen und musikästhetischen Mitteln im Dienste der Interpretation von Bachs Orgelwerken beschäftigte jahrzehntelang die Gemüter. Wie am Anfang dieses Artikels aufgezeigt, gilt dies gerade für das Pedalspiel bei Verwendung des Absatzes, der Balance zwischen Artikulation, Phrasierung, Anschlag, Agogik, Verzierungen und Tempo. Viele Anhänger des reinen Spitze-Spiels haben sich insbesondere auf Aussagen des Bachschülers Johann Christian Kittel (1732–1809) bezogen, was die von mir erwähnte Spielbalance in den vergangenen 30 Jahren erheblich verändert hat. Dieses Spitze-Spiel hat wohl auch Bach praktiziert.

Danach ist die Mensur der Klaviaturen für die meisten die zweite wichtige Entscheidung: Das Absatz-Spiel ist hier normalerweise nicht möglich. Dieses Argument ist meines Erachtens nicht ganz zutreffend, was ich durch die eingangs erwähnten Argumente beweisen möchte.

Als sensibler Punkt stellt sich ferner dar, dass in den späteren Beurteilungen von Kittels Bach-Auffassung die Meinung von Zeitgenossen über Kittel und die notwendigen kritischen Randbemerkungen weitgehend fehlen. Forkel stellt (nach Aussagen der Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel) fest, dass er *«ein sehr gründlicher (obgleich nicht sehr fertiger) Orgelspieler»* war.⁶ Deutlich wird das in Kittels Kompositionen, die, obgleich hübsch und gediegen angelegt, doch einfacher

4 Dok III; doc. nr. 948; Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, 1790

5 Neumann, Werner & Schulze, Hans-Joachim [Hrsg.]: *Bach Dokumente Band II (Dok II): Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*. 1969; doc. nr. 522: Bellermann, C.: *Programma in quo parnassus musarum...* Münden, 1743

6 Forkel, Johann Nicolaus: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, 1802, Reprint Kassel 1950, S. 80

im Vergleich mit denen seines grossen Lehrers sind, und auch die Pedalbehandlung gegenüber Bach eher schlicht gehalten ist. Auch in seinen verbalen Aussagen fällt Kittel deutlich ab. Es bedarf in seinem *Der angehende praktische Organist* (Erfurt 1801, 1803, 1808) vieler Worte, um wenig auszusagen⁷, im Gegensatz zu den Bach-Söhnen und Forkel, die einen reichen Schatz an Kenntnissen vermitteln.⁸

Es ist doch wie zu allen Zeiten: Seriöse, nicht unbedingt virtuose, jedoch von sich überzeugte Organisten entwickeln eine ruhige Tempovorstellung und eine gleichmässige (sprich bequeme und überschaubare) Artikulationsweise. In der Regel haben sie für sich akzeptiert, dass sie nicht schneller spielen können und einfach keine grosse musikalische Begabung besitzen, um ihrer Kreativität weiteren Ausdruck zu verleihen. Diejenigen, die vielleicht eine geringere Selbsteinschätzung und ein geringeres Rela-

tivierungsvermögen haben, möchten sich aber in der Menge der Konkurrenten behaupten und müssen sich daher anderer Mittel bedienen. Sind sie wortgewandt, so preisen sie ihre Anschauung mittels dieser Eigenschaft als die beste an.

Offenbar war das auch bei Kittel der Fall. Im zweiten Teil seines obgenannten Lehrwerkes, welches die liturgische Organistenpraxis für Anfänger im Pedalspiel beinhaltet, berichtet er über Tempo und Ausdruck in einigen Bachschen Klavierwerken: «*Seb. Bach, der überhaupt dem Geiste seiner Zeit gemäss lieber Verwunderung seiner tiefen Gelehr-*



Frontispiz nach dem Titelblatt von J. G. Walthers «*Musikalischem Lexikon*» (1732) mit einer Szene kirchenmusikalischer Aufführungspraxis, eine mit dem Kupferstich aus dem Leipziger «*Geistlichen Gesangbuch*» von 1725 identische Darstellung (Abbildung einer Kirchenmusik in der Thomaskirche).

7 Kittel, Johann Christian. *Der Angehende Praktische Organist*, 1801, 1803, 1808, Reprint Buren 1982

8 Ebd., Fussnote 6. Siehe auch: Dok III; doc. nr. 666: Nekrolog, C. Ph. E. Bach/J. F. Agricola in Mizlers Musikalischer Bibliothek, Leipzig, 1754 und Dok III; doc. nr. 801 und 803: Briefe von C. Ph. E. Bach aa J. N. Forkel in Göttingen, Hamburg, 1774/1775

samheit, als Rührung durch Anmut und Ausdruck der Melodien erregen wollte, ob wir gleich, wenn ihn zuweilen in der freien Schreibart Herz und Phantasie fortreissen, mit Ueberraschung wahrnehmen, wie sehr es der grosse Mann gekonnt hätte; – Bach hat auch in dieser Schreibart die besten Muster geliefert. Ich will nur an die allgemein bekannten Präludien im ersten Theile des wohltemperierten Claviers aus C dur, und im zweiten Theile desselben Werkes, aus Cis dur erinnern. Das letztere besonders ist auf der Orgel langsam – (fälschlich glauben Manche, alle Bachischen Sachen nicht geschwind genug spielen zu können) – und mit wohlgewählten sanften Registern vorge tragen, wie ein heisses, andächtiges Gebet, in welchem sich Wünsche und Seufzer vom gepressten Herzen losreissen, und der lebhaftere fugirte Schluss wie ein Amen voll frohen Vertrauens. Und doch, wie einfach, wie anspruchslos ist die Composition des Ganzen! Aber freilich, wer den kolossalischen Geist dieses Mannes fassen kann, ist auch kein Schüler mehr!»⁹

Wie liest man die Quellen?

Wie war Kittel eigentlich? Konnte er ebenso gut wie die anderen Bach-Schüler (z. B. Krebs, Homilius oder Müthel) Orgel spielen, warum nennt Forkel ihn einen «nicht sehr fertigen Orgelspieler», was waren seine Vorlieben, wie und was berichtete er über seine Zeitgenossen, was spielte er gerne und was findet man davon in seinen Kompositionen? Diese Fragen werden derzeit kaum untersucht und mit seinem grossen Lehrer in Verbindung gebracht. Das ist natürlich auch viel mühsamer, als eine rein spieltechnische Betrachtung über einige Notenbeispiele mit allgemeinen Fingersatzvorstellungen zu verfassen, weil es möglicherweise zu einem zu subjektiven Bild durch den heutigen Beurteilenden führen könnte. Jede Analyse der Spielpraxis aus Epochen mit fehlenden konkreten Tonaufnahmen ist per definitionem subjektiv. Denn alle Rückschlüsse, wie technisch sie auch immer gezogen werden, müssen von mehr oder weniger begabten Fachleuten unserer Zeit verarbeitet und auf heutigen Instrumenten dargestellt werden.

Wie kann man das obgenannte Zitat Kittels werten? Meines Erachtens lesen wir hier seine persönliche Meinung über die Ausführung Bachscher Kompositionen und gerade nicht Bachs eigene Vorstellungen, die in Kittels Formulierung relativiert werden. Kittel möchte zwei bekannte Präludien aus dem «Wohltemperierten Klavier» auf der Orgel ziemlich langsam spielen, wohingegen viele andere Bach-Zeitgenossen aus dessen näherem Umfeld sie offenbar sehr schnell spielten. Kittels Begabung stellt sich nun einmal anders dar als die der berühmten Bach-Söhne. Einerseits sehen wir Kittels Verehrung seines berühmten Lehrers, aber zugleich auch eine (möglicherweise durchaus frustrierte) Erkenntnis der Tatsache, dass er – ausgerechnet als Bach-Schüler – letztlich nicht die wirklichen Ansprüche der «Bachischen Art» erfüllen konnte. Dadurch erklärt sich möglicherweise auch Kittels eingangs erhobene unangebrachte Bezeichnung, Bach habe z. B. seine überragenden Fähigkeiten gerade im ausdrucksvollen Melodiespiel bewiesen. Wie anders lauten da die Urteile der meisten anderen Zeitgenossen! Es könnte ja sein, dass Bach sich persönlich gegenüber Kittel über

⁹ Ebd., Fussnote 7, zweite Abteilung, 1803, S. 64–65

dessen Mängel in Spiel und Interpretation geärgert hat, dass jedoch Kittel zu eigen-sinnig war, diese Beurteilung anzunehmen. Wir werden es nie erfahren!

In diesem Zitat wird mehr als deutlich, wie sehr diejenigen, die selbst eine musi-kalische Hochbegabung besitzen und dazu kaum technische Einschränkungen kennen, dieses sowohl auf technischem wie auch künstlerischem Gebiet ganz selbstverständ-lich praktizieren. Für jede Stilepoche gilt stets, dass sich in Grenzbereichen des Mög-lichen die schönsten Dinge ereignen; bei Bach äusserst ausgewogen, in die richtigen Proportionen gebracht und in viele Kategorien eingeteilt!

Andererseits sollte man Kittels Aussagen über die genannten Bach-Stücke auch nicht zu negativ bewerten. Bachs Werke vertragen viele unterschiedliche Tempi, und so können Amateurmusiker auch bei langsamerem Spiel seine Werke geniessen. Schliesslich waren Bachs Schüler nicht alle Klaviervirtuosen, sondern kamen zu ihm, um z. B. Komposition zu studieren. Im Wissen über den grossen Abstand zwischen seinem Können und dem seines musikalischen Umkreises lud er die Spielenden stets ein, freiheitlich mit seinem Œuvre umzugehen: Er bezeichnete seine Stücke u. a. als *«Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget»* (Clavierübung I, 1731) und motivierte all diejenigen, die Mühe mit seinen Stücken hatten, sie eifrig und mit nicht nachlassender Energie zu üben.¹⁰ Wir sollten uns allerdings davor hüten, diese an Amateure gerichtete Aufforderung (wie gut gemeint sie auch immer gewesen sei) als Massstab für Bachs eigenes Spiel zu setzen!

Oft hört man, dass Aussagen über Bach vorsichtig zu interpretieren seien (im Sinne von «relativieren»), da sie allzu subjektiv die Euphorie des Augenblicks wider-spiegeln und Vorurteile beinhalteten, will sagen, dass wir heute das Spielniveau Bachs vielleicht überschätzen. Darin liegt mit Sicherheit ein Kern an Wahrheit, jedoch werden in diesen Zitaten entscheidende Aussagen gemacht. Wollen wir uns gründ-licher in Bachs Spiel- und Interpretationsweise vertiefen, so müssen wir (selbst-) kritisch das eigene Spielniveau reflektieren und nach allen möglichen dokumenta-rischen Äusserungen Ausschau halten, und das auf höchstem künstlerischen und spieltechnischen Niveau. Wir sollten daher – folgerichtig – die Konfrontation mit die-sen Tatsachen nicht scheuen.

Die Verbindung musikalischer Ästhetik zwischen Orgel, Chor und Orchester

Bei gründlichem Quellenstudium kommt man unweigerlich zu dem Schluss, dass alle Aussagen in der umfangreichen Literatur über das Spiel Bachs eine präzise und ziem-lich eindeutige Richtung angeben. Im Chor- und Orchestermusizieren ist diese Tatsa-che seit Jahrzehnten auf denkbar glückliche Weise umgesetzt worden. Die Orgelwelt hat sich hingegen auf bestimmte Ansichten versteift und ist hinter dieser Entwicklung zurückgeblieben, da sie offenbar die in Chor und Orchester neu gewonnenen Erkennt-nisse nicht auf die Orgel übertragen wollte.

Sowohl C. P. E. Bach als auch J. J. Quantz legten grossen Wert auf die Tatsache, dass der Klavierspieler die grossen Sänger und Instrumentalisten seiner Zeit imitie-

¹⁰ Dok III; doc. nr. 848: Brief von J. Ph. Kirnberger an Joachim G. I. Breitkopf in Leipzig, Berlin, 1781

ren, allzeit von sangbarer Vorstellung ausgehen und als guter Redner den Hörer zu jedem Zeitpunkt fesseln müsse.¹¹ Vielen Menschen sagen Bachs Werke, wenn sie heute oft auf der Orgel gespielt werden, nichts. Sie erleben sie als langweilig, trocken, schwer, viel zu gleichförmig, behäbig, viel zu langatmig und über weite Strecken zu laut (eben durch das permanente Organo-Pleno-Spiel). Das heutige Konzertpublikum, das keine Orgelkonzerte besucht, ist dagegen mit der barocken, auf den obgenannten Quellen basierenden suggestiven, spannenden und expressiven Aufführungspraxis sehr wohl vertraut. Ist die Vorliebe des heutigen Konzerthörers für Kontrastreichtum und rasche Tempi wohl darauf zurückzuführen? Möglicherweise ja, aber es kann auch an den Organisten selbst liegen. Ein Dokortitel vor dem Namen des Ausführenden garantiert ja nicht immer, dass der Hörer auch tatsächlich richtiges authentisches Spiel von diesem «gelehrten» Musiker zu hören kriegt. In dieser Hinsicht kehrt eine neue Besinnung in Orgelkreisen bezüglich der historischen Aufführungspraxis ein, sowohl für den «schnellen» als auch für den «langsamen» Spieler. Aber darüber mehr in einem nächsten Artikel. (Fortsetzung folgt im übernächsten Heft)

Deutsche Übersetzung: Dr. Wolf Kalipp

*Stef Tuinstra (*1954) studierte Orgel in Groningen (Niederlande) bei Wim van Beek und schloss sein Studium mit dem UM-Diplom (dem heutigen Master-Diplom) ab. Am selben Institut studierte er überdies noch Klavier, Cembalo und Posaune. Danach erhielt er Unterricht bei Gustav Leonhardt und nahm an diversen Meisterkursen teil. 1978 erhielt er das Diplom ersten Grades für Kirchenmusik und Chorleitung, 1979 den Prix d'Excellence. 1986 erlangte er eine Auszeichnung beim Internationalen Cembalo-Wettbewerb in Brügge.*

Stef Tuinstra ist Organist an der Nieuwe Kerk in Groningen und an der frühbarocken Orgel (1651) der Jacobuskerk in Zeerijp. Er ist Spezialist in (Stil-) Improvisationen von der Renaissance bis zur Moderne.

Als erfahrener und international arbeitender Orgelgutachter zeichnet Stef Tuinstra mittlerweile für mehr als fünfzig Projekte verantwortlich. Er ist Direktor der Noord-Niederlandse OrgelAcademie (NNOA) und unterrichtet Orgel, Cembalo, Klavier, (Stil-) Improvisation, Choralbegleitung und Orgelbau. Des Weiteren ist die NNOA mit CD-Produktionen präsent und unternimmt Aktivitäten zur Förderung der Orgelkultur in den Nord-Niederlanden. Der ungemein reiche Orgelbestand – vor allem in der Provinz Groningen – und dessen gut organisierte Verwaltung bieten hierzu attraktive Möglichkeiten.

Zwei Produktionen, an denen Tuinstra wesentlichen Anteil hatte, wurden mit einem Edison-Preis ausgezeichnet. Seine letzte Aufnahme mit der Gesamteinspielung des Orgelwerks von Georg Böhm (3er CDs beim Label Document) wird von der internationalen Fachpresse als eine Spitzenproduktion beurteilt.

¹¹ Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Leipzig 1983. Vgl. Auch die niederländische Übersetzung: Lustig, Jacob Wilhelm: *Grondig onderwijs van den aardt en de regte behandeling der dwarsfluit*, 1754. Reprint Oosthoek 1965, Frans Brüggem [Hrsg.]; S. 80–81, sowie: Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Reprint Kassel 1994, Kap. 3, Abs. 8 und 12.'



■ Kirchengesangsbund

Internet: www.kirchengesangsbund.ch

Neue Geschäftsstellenleitung

Seit dem 01.07.2014 wird die Geschäftsstelle des SKGB durch Markus J. Frey geführt. Adresse: Geschäftsstelle SKGB, Markus J. Frey, Hauptstrasse 44, 5200 Brugg, Tel. 056 441 20 50, E: geschaeftsstelle@kirchengesangsbund.ch

Termine

- *Jugendsinglager*: 4.–11. Oktober, Visperterminen. Leitung: Johannes Diederer und Team
- *Herbstsingwoche*: 5.–11. Oktober, Emmetten. Leitung: Andreas Meier, Manuela Lehmann, Markus J. Frey
- *Singwochenende*: 9.–11. Januar 2015, Frauenfeld. Leitung: Tabea Schöll
- *Ostersingwoche*: 6.–12. April 2015, Leuenberg, Hölstein. Leitung: Daniel Schmid, Elisabeth Wyss-Jenny
- *Abgeordnetenversammlung*: Sonntag, 26. April, in Kriens
- *Chorreise*: 12.–19. Juli 2015, Baltische Staaten. Leitung: Markus J. Frey, Hermann Stamm

Einzelheiten auf der Website des SKGB.

Kursadministration:

Markus J. Frey und Thomas Bodmer, Mandacherstrasse 10, 5317 Hettenschwil
 Mail: chorwochen@kirchengesangsbund.ch
 Die Anmeldung ist auch direkt über das Internet möglich.



Kirchenmusikerverbände

Reformierte Kirchenmusikerverbände der deutschsprachigen Schweiz RKV

Bei der Geschäftsstelle ist folgende Adressänderung zu vermerken:

Markus J. Frey, Hauptstrasse 44, 5200 Brugg, Tel. 956 441 20 50, E-Mail: geschaeftsstelle@rkv.ch

Delegiertenversammlung

Am 14. Juni fand in Bern die ordentliche Delegiertenversammlung der RKV statt, organisiert vom Bernischen Organistenverband BOV.

Protokoll und Bericht vom sehr reichhaltigen Rahmenprogramm werden in der nächsten Zeitschrift folgen. Hier zunächst ein Auszug aus Eröffnungsrede und Zweijahresbericht des Zentralpräsidenten.

Eröffnungsansprache des Zentralpräsidenten

Delegiertenversammlung: Das tönt ja nach Verband! Ist ein Verband noch aktuell? Über diese Frage möchte ich Ihnen kurz ein paar Gedanken weitergeben.

Als ich diesen Frühling an einer Generalversammlung eines Kantonalverbandes beim Mittagessen das Wort «Gewerkschaft» aussprach, reagierte eine Kollegin ganz entsetzt mit den Worten: «Wir sind doch nicht die UNIA!» Nein, sind wir nicht. Und doch haben wir und vor allem unsere Kantonalverbände auch eine «gewerkschaftliche» Funktion. Klar, wir haben keinen Gesamtarbeitsvertrag, den es zu verteidigen gilt. Und in der vergangenen Zeit ging es vor allem um Verbesserung der Anstellungsbedingungen in den Kantonen und Gemeinden. Was aber, wenn in der allgemeinen Sparpolitik der Kirche die Kirchenmusik (und damit auch die ausübenden Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker) auf der Strecke bleiben? Dann werden wir, die RKV, für die Kirchenmusik kämpfen müssen – wer denn sonst? Nicht mit Drohungen oder Streiks, sondern als Fürsprecher der Kirchenmusik und des entsprechenden Personals, eben gewerkschaftlich!

Wir wollen als Verband natürlich nicht nur für den Notfall da sein, wir wollen aktiv in der Kirchenmusik mitarbeiten, für unsere Mitglieder in hilfreichen Sinn agieren. Wir als Dachverband kümmern uns um die Vernetzung, die Zeitschrift, die Noten und allenfalls je nach Auftrag der heutigen DV noch um mehr. Die Kantonalverbände kümmern sich um Aus- und Weiterbildung, Kurse, Reisen usw. Für uns ist klar, es braucht die Verbände auch im kirchenmusikalischen Bereich. Und wir müssen uns auch nicht schämen, Mitglied eines Verbandes zu sein. Ich weiss, da gibt es doch manchmal Leute, die machen Sprüche, etwa «aha, du bist so ein Verbandsbüffel». Nein nicht Büffel, sondern stolzes Mitglied eines Berufsverbandes, der sich aktiv für sein Berufsfeld einsetzt!

In diesem Sinn wünsche ich Ihnen viel Kraft und Freude bei der Verbandsarbeit sowie in Ihrer ganz persönlichen kirchenmusikalischen Arbeit!

Aus dem Zweijahresbericht des Präsidenten

Auch in der zweiten Hälfte meiner ersten Amtsdauer lag für das Zentralpräsidium neben der üblichen Leitungsfunktion die Hauptaufgabe in der Vernetzung. (...) Im Rahmen der EKEK (Europäische Konferenz evangelischer Kirchenmusik) nahm ich an der Ländertagung in Lausanne im Herbst 2012 und an den Strassburger Gesprächen im Herbst 2013 teil. (...) Zu den internen Arbeiten: Der Zentralvorstand traf sich zu vier Sitzungen, und zur Neugestaltung unserer Website fanden neun Sitzungen statt. Seit Januar 2013 ist diese neu aufgeschaltet und löst positive Echos aus.

Nach zehn Jahren engagierten Wirkens ist Evelyne Handschin als Leiterin der Geschäftsstelle infolge Wegzugs ins Ausland zurückgetreten. (...) Die Neubesetzung

der Geschäftsstelle erforderte etliche Besprechungen und fand im Sommer 2013 mit der Anstellung von Markus J. Frey zum neuen Leiter ihren Abschluss.

Es fanden wiederum etliche Einzelgespräche zu einzelnen Themen oder Arbeiten statt. Eine besondere Anfrage traf im Advent 2013 überraschend ein: Das Schweizer Fernsehen wollte wissen, ob ich für ein Gespräch über den Organistenmangel Zeit hätte. Das Interview fand bald darauf in der reformierten Kirche Zürich-Leimbach statt und wurde immerhin an Heiligabend in der Tagesschau gesendet.

Das Thema SUIISA ist inzwischen abgeschlossen. Rechtlich gesehen, ist nun der SEK Vertragspartner der SUIISA und somit auch zur Meldung der aufgeführten Werke verpflichtet. Die Mitarbeit der Berufsverbände ist somit Geschichte. Das neue Meldesystem erfolgt digital via Internet. Das passende Programm stellt der SEK den Kirchgemeinden zur Verfügung. Die Umsetzung dieser neuen Meldeart ist momentan im Gang. Wir als RKV unterstützen die Aufführungsmeldungen generell, hat es in unseren Reihen doch auch etliche Komponisten und Verleger, die auf diese Einnahmen angewiesen sind!

Der Gegenvorschlag zur «Initiative Jugend und Musik» wurde in der Berichtszeit vom Volk deutlich angenommen. Die Umsetzung läuft aber nicht überall problemlos, einzelne Kantone und Gemeinden möchten sich leider aus der Verantwortung stehlen. (...)



Historische Stätten in unmittelbarer Umgebung des Sitzungsortes.

Die Vorbereitung der nächsten DV gestaltet sich etwas umfangreicher als gewohnt: Der Zentralvorstand hat eine Arbeitsgruppe «Zukunft» mit der Vorbereitung des speziellen Traktandums beauftragt. (...)

Ich danke allen «Mitstreitern» aus Zentralvorstand, Geschäftsstelle, Kommissionen, Arbeitsgruppen usw. ganz herzlich für ihren Einsatz.

Emil Dieter, Zentralpräsident

Rahmenprogramm

Nach und nach treffen die Teilnehmenden zum feinen Apéro in die einst berühmte Reitschule Bern ein, heute ein Jugendkulturzentrum. Der Innenhof mit den grün überwachsenen Mauern aus dem 19. Jh. bietet den lauschigen Rahmen fürs Begrüssen und Kennenlernen. Claudio de Capitani, selber aus dem Team der Reitschule, führt uns voll jugendlicher Energie und Begeisterung für die Ideologie der Zentrums durch die zahlreichen Räume, eine Art Kirche für jene neue Generation, die in der Zeit der Globuskrawalle von sich reden machte. Nicht wenige Ideale und Slogans von damals finden wir heute verwirklicht und gelebt: Antirassismus, Antisemitismus, vegane Ernährung u.v.m. Eindrücklich, diese Welt der jungen Generation und ihre Räume hautnah zu erleben, während unsere Kirchenräume weitgehend leer bleiben. Welch' spürbarer Kontrast zum Wirkungsfeld des Kirchenmusikers!

Mit der wohl schönsten Aussicht auf die Berner Altstadt geniessen wir den Sonnenuntergang und ein sehr gutes Nachtessen im bekannten Restaurant «Rosengarten». Bei guter Laune pilgern wir dann den Alten Aargauerstalden hinunter zur Christkatholischen Kirche St. Peter und Paul beim Rathaus: Als «Bettmüpfeli» schenkt uns Jürg Brunner an der Orgel eine Art *Kleine Nachtmusik* mit Werken von Max Reger, Robert Schumann, Frédéric Chopin, Johannes Brahms («Nun ruhen alle Wälder»), Louis Vierne und Jürg Brunner mit je zwei Improvisationen und Kompositionen: «Luegid vo Bärj und Tal» und «Der Mond ist aufgegangen». In Frieden streifen wir nach 23 Uhr durch die leeren Lauben der Berner Altstadt, jeder seinem Nachtlager zu. Heute, 13. Juni, ist der Auftakt der Fussball-Weltmeisterschaft!

Am Samstagmorgen finden wir uns zur Orgelvorführung durch Antonio Garcia in der Französischen Kirche ein, dem ältesten erhaltenen Sakralbau der Stadt Bern. Auf der am 24. März 1991 eingeweihten grossen romantischen Goll-Orgel hören wir u. a. eine Triosonate von Bach. In dem alten Kirchenraum ist wirklich der Geist des Mittelalters zu spüren.

Im Anschluss darauf erwartet uns mit einer Brunnenführung, auf die uns der gebürtige Berner Urs Kuenzi mitnimmt, ein weiterer Leckerbissen. Eine willkommene Auslüftung zwischen den Orgelvorführungen, denn schon befinden wir uns vor der römisch-katholischen Dreifaltigkeitskirche. Niemand hätte in diesem Kirchenraum eine

originalgetreu nachgebaute italienische Chororgel erwartet. Dieses neue Instrument ist ein Juwel originaler Orgelbaukunst aus Zedernholz, der flache Prospekt reich verziert mit Schnitzereien, der Klang überall im Kirchenraum ausgewogen schön. Anstelle des Hausorganisten Maurizio Croci übernimmt Jürg Brunner die Orgelvorführung. Wir hören Literatur des süddeutschen Barock, also von Komponisten wie Johann Caspar Kerll oder Johann Jakob Froberger, die stark von Italien beeinflusst waren, sowie Stücke des Holländers Jan Pieterszoon Sweelinck.

Nach der individuellen Mittagspause finden wir uns im CAP, dem Nordanbau der Französischen Kirche, ein. Sacha Rüegg stellt uns die Neuausgabe des ökumenischen Kinderliederbuchs «Liechtblick 2» vor. In diesem Heft finden sich Lieder in Mundart und Hochdeutsch, die das Lebensgefühl von Kindern im Primarschulalter treffen. Beim gemeinsamen Singen einiger dieser Gesänge sind wir vom aktuellen und ganzheitlichen Inhalt berührt. Um 14.15 Uhr beginnt dann die eigentliche Delegiertenversammlung.

Wir danken dem Bernischen Organistenverband BOV mit Dora Widmer, Jürg Brunner, Barbara Küenzi, kurz: dem ganzen OK für das reiche Rahmenprogramm – es wird in der Erinnerung noch lange nachleuchten – und freuen uns auf das nächste Treffen in zwei Jahren in Schaffhausen.

Anna Katharina Schärer

Zürcher Kirchenmusikerverband ZKMV

Fünfter Zürcher Kirchenmusiktag – ein Erfolgsmodell

23. Mai in den Räumen der Pauluskirche Zürich: Gut hundert Mitglieder und Gäste des ZKMV trafen sich zu einem ganztägigen Kongress zu zahlreichen Teilthemen des kirchenmusikalischen Lebens. Die Palette, die das Vorbereitungsteam (Peter Freitag, Stefan Fuchs, Sacha Rüegg) bereitgestellt hatte, war farbig und reich gefüllt. Wenn auch nicht formelles Tagesthema, so gab es für den Berichtstatter doch einen starken roten Faden durch den Tag: *das Lied als Lebensquelle*.

Das Lied als Lebensquelle

Thomas Meyer (Musikwissenschaftler und Musikjournalist beim «Tages-Anzeiger» und bei Radio SRF 2) exponierte das Thema. Er benutzte seine Carte Blanche, um mit einer Fülle von Beispielen aus eigenem Erleben, Filmen, Literatur, grosser symphonischer und Opern-Musik auf das Besondere des Liedes aufmerksam zu machen: Es lässt Berührung zu, es bildet einen Schutzraum, in dem Gefühle möglich sind, es stärkt Gemeinschaft.

Nach zwei theoretischen Beiträgen führte Beat Schäfer (Kantor und Leiter der Kirchenmusikausbildung an der ZHdK) rassig und didaktisch wohlüberlegt Kanons und andere Singformen ein, welche Lieder wie RG 602, 56, 499, 348 in neuem Kleid erstrahlen lassen. Ein eigener Kanon zu Kurt Martis «Wo chiente mer hi ...» schloss die gefühls-mässig zu kurze Sequenz ab. Der Entfaltung von musika-



Beat Schäfer in Aktion.

lischer Kreativität in der Begegnung mit dem Kirchenlied sind keine Grenzen gesetzt.

Kaum abschätzbare Impulse hat das kirchliche Singen während der Revisionsarbeiten am Gesangbuch erhalten, und so durften Hans-Jörg Stefans Ausführungen zu «16 Jahre RG – in 34 Jahren gibts ein neues» auch auf weitere Anregungen für einen lebendigen Gemeindegesang hoffen lassen. Interessant, dass die intensive Arbeit am RG international Früchte getragen hat und sie von holländischen und tschechischen Hymnologen zum Vorbild genommen wird.

Ernsthafte Jazz-Kompositionen zu Kirchenliedern waren von Trudi Strebi zu hören. Die Jazz-Komponistin (und Organistentochter) setzt sich eigenständig mit Kirchenliedern auseinander. Was herauskommt, ist alles andere als eine «Verjazzung»! Im übernächsten Heft wird ihr Vortrag im Wortlaut zu lesen sein. Life gespielt durch den Vater Jakob Strebi, war ihre Bearbeitung von «Bevor die Sonne sinkt» zu hören.

Auf einer ganz anderen Ebene wandte sich Vreni Winzler an das Plenum. Sie stellte die Erfolgsgeschichte des Jugendchorfestivals dar, wies auf Editionen, Termine, Orte und die nachhaltige Resonanz hin.

In eine Art «Finale Furioso» mündete das heimliche Tagesthema «Lied als Lebensquelle» mit seiner unvergesslichen Schlussfeier. Zurück in der Kirche, erwartete uns Rudolf Meyer mit einem mutigen bis übermütigen Projekt:

eine Choralkantate zu «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» zu improvisierter Orgelmusik und Gemeinde- bzw. Chorgesang. Der ZKMV wuchs an seiner Aufgabe und leistete mutige Gestaltungsarbeit, entsprungen aus eigener Begeisterung für dieses dem gefühlten Moment dienende Musizieren und den mitreissenden Improvisationen Meyers.

Öffnung und Umschau

Kongresse dieser Art erlauben, sich weit aus dem Fenster zu lehnen und zwischenhinein auf lohnende Themen aufmerksam zu machen.

Der Musikwissenschaftler Roman Brotbeck bezeichnete Max Reger als Erfinder der Postmoderne. Unter dem Stichwort «Seelenruhe im Hamsterrad» gab Lukas Niederberger, Autor von bewusst populär gehaltenen Ratgeberbüchern, Einblick in seine Lebensphilosophie.

Auch musikalisch bot der Tag einiges an frischem Wind. Albin Brun mit seinem Schwyzerörgeli präsentierte eigene Kompositionen, angeregt von Innerschweizer und Ostschweizer Volksmusik, aber auch getragen von Reiseremissenzenzen, etwa nach Georgien. Sodann gab Willi Valotti, der Toggenburger Akkordeonist, Jodelchor-Leiter und Musik-Multiplikator, einiges über die alten (Jost Marti) und neuen Jodelmessen im Kontext des Jodelgesanges und der Wiederentdeckung des Naturjodels zum Besten.

Nicht zu vergessen: Suchende, die für kleine Räume eine Orgel bauen möchten, erhielten bei Jonas Herzog und Oliver Horlitz, dem Orgelsachverständigen der Berlin-Brandenburgischen Kirche, Tipps für gelungene Kleinorgeln.

Spannend und entspannend zugleich: Johannes Schmid führte einige Volkstänze ein und brachte den Saal zu freudigem Mitmachen.

Nach dem gelungenen Tag gibt es nur eines: sich das Datum des 6. Kirchenmusiktages zu merken: 29. Mai 2015. *Wolfgang Rothfahl*

■ Nachrufe

Markus Braun (1950–2014)

Am vergangenen Pfingstamstag verstarb nach langer, geduldig getragener Krankheit der Winterthurer Musiker Markus Braun, Organist an der Kreuzkirche Zürich und Klavierlehrer an den Gymnasien Rämibühl. Als Komponist wurde er spätestens bekannt, als er den Wettbewerb für die Komposition der Chorsätze für das «Festlied08» zum Schweizer Gesangfest 2008 in Weinfelden gewann. Sein Werk umfasst daneben Stücke unterschiedlicher Besetzung mit einer natürlichen Bevorzugung seiner Instrumente Orgel und Klavier.

Markus Braun war ein Vollblutmusiker, der mühelos zwischen den Instrumenten und den Stilen hin und her wandern konnten. Die Begeisterung, mit der er sein Metier ausübte und die damit verbundene Begeisterungsfähigkeit

auch und gerade bei jungen Menschen waren legendär. Beide Eigenschaften verliessen ihn auch nicht, als er schon um sein unabwendbares Schicksal wusste. Die Wertschätzung für den langjährigen Kirchenmusiker war in «seiner» Kreuzkirche mit der sehr grossen, aber alles andere als einfachen Orgel in jedem Augenblick zu spüren. Diese Mut machende Erinnerung ist neben den Kompositionen und dem lebensfrohen Wesen das schönste Erbe, welches uns der liebe Verstorbene hinterlassen konnte.

Emanuele Jannibelli

Jürg Neuenschwander (1947–2014)

Der Organist an der Stadtkirche Burgdorf, Jürg Neuenschwander, ist im Alter von 67 Jahren verstorben, unfassbar für Angehörige, Freundinnen und Freunde, Kolleginnen und Kollegen sowie eine Hörergemeinde, wie sie wohl selten einem Organisten vergönnt gewesen ist.

Nach seiner Ausbildung zum Primarlehrer studierte Jürg Neuenschwander Orgel beim damaligen Berner Münsterorganisten Heinrich Gurtner. Nach dem Erwerb des Lehr- und Konzertdiploms folgten weitere Studien in Basel, Wien und Paris. Neben seiner Unterrichtstätigkeit an bernischen Seminarien und Gymnasien wirkte Jürg Neuenschwander lange Jahre als freier Mitarbeiter von Radio DRS sowie als Experte für Diplomprüfungen an den Musikhochschulen Bern und Biel.

1979 wurde er zum Organisten an die Stadtkirche Burgdorf gewählt. Sein Einsatz für eine gute Kirchenmusik in allen Formen des Gottesdienstes, den Aufbau des renommierten Konzertzklus', die Realisierung einer Chororgel, all dies dankte ihm ein zahlreiches Publikum mit seltener Treue. 2012 erhielt er den Kulturpreis der Burgergemeinde Burgdorf.

Jürg Neuenschwander war seiner Heimat und ihrem musikalischen Kulturgut zutiefst verbunden. Für ihn existierte kein Unterschied zwischen der engagierten Interpretation eines Bach-Präludiums und der gemütvollen Wiedergabe von Volkstänzen und -liedern. Davon zeugen zahlreiche CD- und Radioaufnahmen. Das Ziel, etablierte Kirchenmusik und Volksmusik in kirchlichen Feiern gleichwertig nebeneinanderzustellen, verfolgte er mit grosser Überzeugung und Engagement, was ihm auch Kritik eingetragen hat. Er hat sich darüber hinweggesetzt. Für ihn war es wichtig, dass er mit seinem Spiel im rechten Moment seine Hörer zu erreichen und Herzen zu bewegen vermochte.

Heinz Balli

Gerd Zacher (1929–2014)

Hören wir den Namen Gerd Zacher, so denken wir in erster Linie an den Organisten, welcher sich für die Interpretation avantgardistischer Orgelmusik stark gemacht hat. Orgelwerke von György Ligeti, Mauricio Kagel, John Cage, Dieter Schnebel, Juan Allende-Blin sowie eigene Kompositi-

onen standen häufig auf dem Programm seiner Konzerte. Diese Werke verabschiedeten sich radikal vom in der Mitte des 20. Jahrhunderts weit verbreiteten Neobarock. Eine Aussage von Ligeti ist symptomatisch für die damalige Avantgarde. Zu seinem Stück «Volumina» äusserte er sich in einem Kurs, er sei «wie ein Neandertaler» an die Orgel gegangen, hätte sich um die herkömmliche Orgelmusik überhaupt nicht gekümmert und lediglich erforscht, welche Möglichkeiten neuer Musik im Instrument stecken. Dass die von Zacher gespielte Musik öfters auf Widerstand gestossen ist, verwundert deshalb nicht. Einmal sollte im Grossmünster Zürich ein Konzert mit Gerd Zacher stattfinden. Der damalige Grossmünsterorganist Viktor Schlatter stellte sich jedoch quer, sodass der Anlass in der Kirche Unterstrass durchgeführt werden musste.

Das Werkverzeichnis von Zachers eigenen Kompositionen führt vor allem Orgelwerke auf, aber auch etwa eine Lukaspassion für gemischten Chor mit dem Titel «700 000 Tage später». Den Contrapunctus I aus der «Kunst der Fuge» von J. S. Bach spielte er in zehn verschiedenen Interpretationen (CD Wergo 1996) ein. Reichhaltig ist das Verzeichnis seiner Schriften. Sie gehen von Texten über Bach («Bach gegen seine Interpreten verteidigt») über Messiaen («Livre d'orgue – eine Zumutung») bis zu «Erfahrungen bei der Interpretation grafisch notierter Orgelmusik».

Nach seinem Studium an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold und in Hamburg wirkte Zacher während drei Jahren an einer deutschen evangelischen Kirche in Santiago de Chile. Nach Deutschland zurückgekehrt, hatte er während vieler Jahre das Amt eines Kirchenmusikers an der Lutherkirche von Hamburg-Wellingsbüttel inne.

Für weitere biografische Auskünfte über Gerd Zacher siehe im Internet-Lexikon «Wikipedia» den Eintrag unter seinem Namen.

Hans Eugen Frischknecht

■ Berichte

KunstKlangKirche Wollishofen – eine Vision, die bald wahr werden könnte!

Die fünfjährige Viola freut sich schon lange auf den kommenden Samstag – in der KunstKlangKirche ist wieder Orgelmärchen angesagt. «D’Frau Céleste und de Tüüfel Stin Kiluun», das klingt nach einer spannenden Geschichte, und sie ist schon ganz neugierig auf die geheimnisvollen Klänge der Orgel dazu!

Frau Steiner ist ganz in den Anblick einer modernen Pietà aus Granit vertieft. Die Kunstliebhaberin hat sich spontan für einen Ausflug quer durch die Stadt entschieden, um dieses Werk ihres Lieblingsbildhauers sehen zu können, und ein Passionskonzert im Rahmen der Ausstel-

lung hat sie neugierig gemacht. Tief berührt durch die Klagepsalmen Couperins, beschliesst Frau Steiner, am folgenden Sonntag den Kunst-Gottesdienst zu dieser Pietà zu besuchen und mehr über diese uralten Texte zu erfahren.

Zwei passionierte Orgelliebhaber aus Basel sitzen im Zug nach Zürich und freuen sich auf das heutige Konzert in der KunstKlangKirche mit Olivier Latry, dem Orgelvirtuosen aus Paris; nachdem sie vor zwei Monaten italienische Renaissancemusik, gespielt von Andrea Marcon, gehört haben, sind sie nun gespannt auf ein Konzert mit Werken von Messiaen und Duruflé. Sie pilgern mehrmals im Jahr nach Wollishofen – wo gibt es sonst die Möglichkeit, international anerkannte Konzertorganisten so regelmässig auf verschiedenen stilechten Instrumenten hören zu können?

Drei mögliche Szenarien im Rahmen eines neuartigen, überregional konzipierten kirchenmusikalisch-künstlerischen Projekts. Worum geht es bei der KunstKlangKirche?

Nach einem aufwendigen, mehrstufigen Projektwettbewerb für eine Umnutzung der Kirche Auf der Egg hat sich die reformierte Kirchgemeinde Wollishofen am 29. März mit 71 von 100 Stimmen für das Projekt entschieden. Wie der Name sagt, versteht sich die KunstKlangKirche (KKK) als kulturelles Zentrum mit christlicher Tradition, das über die Kirchenmusik eine Verbindung von Kunst und Religion schafft. Ein regelmässiges Angebot von liturgischen, konzertanten und wissenschaftlichen Veranstaltungen in einem mit mehreren hochwertigen Orgeln verschiedener Stile und Epochen ausgestatteten Kirchenraum ist das zentrale Element des Konzepts. Damit will die KKK einen wesentlichen Beitrag zur Werterhaltung und Erneuerung der Kirchenmusik im Allgemeinen und besonders der Orgel als ihrem zentralem Instrument leisten, sowohl in liturgischer Funktion als auch in künstlerischer Performance und in der Forschung. Die KKK versteht dieses Engagement als einen Akt der Kulturpflege. Sie orientiert sich dabei an Qualität, Vielfalt, Innovation und Verbindlichkeit und will mit ihrem Programm (Konzerte und Gottesdienste, Kunstprojekte, Performances, Symposien, Weiterbildungsveranstaltungen) ein breites Publikum ansprechen, also auch Kinder und Jugendliche für die Orgel begeistern. In der KKK sollen Anlässe stattfinden, die eine neue, unverbrauchte, von Traditionen, Konventionen und Ideologien unbelastete (Wieder-) Annäherung an das Instrument Orgel ermöglichen, ganz im Sinn der «Zürcher Resolution», die im Rahmen des Kongresses «Orgel 2011» entstanden ist.

Initiiert wurde das KKK-Projekt von der Trägerschaft des Symposiums «Orgel 2011», woraus der Freundeskreis der «KunstKlangKirche Zürich» entstand. Offizielle Trägerin soll dereinst die noch zu gründende Stiftung «KunstKlangKirche Zürich» sein. Der Betrieb soll dabei durch Kooperationen mit Kirchen, der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, der Universität und durch Mittel der Stiftung gesichert werden.

In einem ersten Schritt wird es nötig sein, die Kirche Auf der Egg durch behutsame bauliche Anpassungen für

den Betrieb als KunstKlangKirche umzubauen. Anschliessend werden nach und nach verschiedene Instrumente installiert und das Programm sukzessive aufgebaut; ab Sommer 2019 soll der Vollbetrieb der KKK mit sämtlichen Angeboten laufen.

Als Schwerpunkte im konzertanten Bereich sind verschiedene Konzertreihen geplant, einerseits Rezitals international tätiger Gastorganisten, andererseits aber beispielsweise auch «Concerts spirituels» mit thematischem Leitfaden, Gesprächskonzerte und interdisziplinäre Konzerte, die verschiedene Kunstformen verbinden. Das liturgische Angebot will einen starken Akzent bei der Wechselwirkung von Kirchenmusik und Wort setzen und die verschiedensten Möglichkeiten dafür ausloten, über Orgel- und Chormusik, mit Gemeindegesang und in den unterschiedlichsten Stilrichtungen; auch neue, experimentelle Formen sollen dabei erprobt werden können. Ein- oder zweimal im Jahr soll ein internationales Symposium einen ausgewählten kirchenmusikalischen, organologischen oder musikwissenschaftlichen Aspekt vertiefen. Dazu kommt ein farbiges Programm, das mit Orgel-Märchen, einem Orgel-Lesezirkel, Stummfilm-Konzerten mit Orgelimprovisation, Präsentationen von Orgelbauer-Lehrlingen für Jugendliche, Führungen für Schulklassen und vielen weiteren Veranstaltungen die faszinierende Welt der Orgel einem breiten und neuen Publikum erschliessen will. Schliesslich soll die KKK und ihre verschiedenen Instrumente der Aus- und Weiterbildung dienen und auch eigene Forschungsschwerpunkte setzen können.

In den nächsten Wochen und Monaten wird nun das Fundraising für die KKK beginnen, von dem abhängt, ob eine Verwirklichung möglich ist. Auf der Internet-Homepage www.kunstklangkirche.org sind detaillierte Informationen zu finden, darunter auch genauere Angaben zu den Zielsetzungen und zu den geplanten Veranstaltungen. Über den Verlauf der Realisierung wird zu gegebener Zeit weiter informiert.

Mit diesem einzigartigen Projekt steht eine zukunftsweisende Vision vor ihrer Verwirklichung, die weit über die Region Zürich hinaus neue und wichtige Impulse für die Anliegen der Kirchen- und Orgelmusik geben könnte!

Tobias Willi

Der Zürcher Orgelspaziergang 2014 – eine Reise durch die Zürcher Orgellandschaft zwischen Romantik und Moderne

2011 fand in Zürich das internationale Orgelsymposium statt. Die Quintessenz jener Tage wurde in einer Resolution zusammengefasst, in der schwergewichtig die Förderung des öffentlichen Interesses an der Orgel und deren Spielmoniert wurde.

Nicht zufällig wurde am Ende des Symposiums ein viel

beachteter Orgelspaziergang durch die Stadtzürcher Orgellandschaft organisiert. Zwei Jahre später zeichneten Andreas Jost, Grossmünsterorganist, Sacha Rüegg, Organist an St. Jakob, und die SMG St. Gallen-Zürich in Kooperation mit den Kirchgemeinden der Stadt Zürich für einen weiteren Orgelspaziergang verantwortlich.

Wenn man das Interesse an der Orgel an den Besucherzahlen ablesen kann, muss gesagt werden, dass Orgelspaziergänge ein sehr taugliches Mittel sind, die Forderung der Orgelresolution in diesem Punkt zu erfüllen. Vergleicht man sonstige Orgelkonzerte mit dieser Veranstaltung, so ist die Beteiligung unverhältnismässig viel grösser; sie vermochte dieses Jahr sogar das geräumige Fraumünster zu füllen.

Am 21. Juni nun also führte der dritte Spaziergang mit dem Untertitel «Zürcher Orgellandschaft zwischen Romantik und Moderne» zu den Orgeln der Bühlkirche, der Kirchen St. Peter und Paul, St. Jakob und schliesslich des Fraumünsters. Der Musikwissenschaftler Michael Meyer unterstrich an den vier Stationen die Besonderheiten der betreffenden Orgeln und referierte auch in allgemein verständlichen Worten über die jeweiligen Registrierungen.

Els Biesemann stellte der Besucherschar die älteste der vier Instrumente in der Bühlkirche vor, ein 1897 erbautes Werk der Luzerner Firma Friedrich Goll. Durch die Neobarockästhetik stark verändert, wurde es 1985 von Orgelbau Kuhn AG, Männedorf, rekonstruiert. Die Zuhörer wurden anhand von Wagner/Lizts Pilgerchor aus der Oper «Tannhäuser» erstmals auf die romantische Einrichtung eines Registercrescendos aufmerksam gemacht. Sie erlebten die Funktion überblasender Pfeifen in einer der «Trois Impressions», op. 72 von Sigfrid Karg-Elert und hörten das in der Romantik so beliebte Lingualregister Klarinette in Camille Saint-Saëns' *Cygne* aus dem «Carnaval des animaux».

In St. Peter und Paul wartete Felix Gubser gleich mit zwei Orgeln auf, der Chororgel (erbaut 2001) der vorarlbergischen Firma Rieger im Stil der französischen Romantik und der Hauptorgel der Rapperswiler Firma Späth (erbaut 1981), die das romantische sowie das neobarocke Stilideal verkörpert. Anhand des auf der Chororgel interpretierten Chorals Nr. 3 von César Franck erlebten die Gäste die Wirkung eines grossen französischen Schwellwerkes (*récit*), das die trompette harmonique mächtig an- und abschwellen liess.

Auf der Hauptorgel waren in Joseph Bonnets «Variations de concert» in e-Moll weitere romantische Register wie die schwebende *Unda maris* zu hören. Louis Viernes «Carillon de Westminster» (aus den «Pièces de Fantaisie», op. 54) unter Einbezug der Röhrenglocken bildete den fulminanten Abschluss dieser Station.

Das deutsch-romantische Instrument in Neorenaissance-Prospekt der Firma Th. Kuhn (1899–1901) in St. Jakob präsentierte Sacha Rüegg. Es zeichnet sich durch eine breite Palette von 8'-Registern aus, die knapp die Hälfte (!)

aller Register ausmachen. Mit ihrem vollen, sonoren Klang eignet sich diese Orgel besonders für die Interpretation englischer Literatur, wie das Konzertprogramm mit Namen wie William Matthias, Frank Bridge, Alfred Hollins, Percy Whitlock bewies. Neben verschiedenen Registercrescendos führte der Organist in Alfred Hollins' «A Song of Sunshine» auch ein weiteres charakteristisches Register vor, die Voix humaine.

Die Fraumünster-Orgel stammt aus dem Hause Orgelbau Genf AG und wurde 1953 erstellt. Sie ist der Elsässer Orgelreform verpflichtet, die sich unter Einfluss von Albert Schweitzer mit dem Einbezug barocker Bauweise von der orchestralen Ausrichtung des rein romantischen Ideals abwandte. So wurde endlich wieder Musik aus dem 18. und dem 19. Jahrhundert darstellbar. Jörg Ulrich Busch wählte Werke von Jean Langlais, Jean-Adam Guilain und Jehan Alain und überzeugte die Besucher von der Vielfalt der Möglichkeiten dieses Instruments. Unter Einbezug des Fernwerks (einer elektrisch verbundenen, aber auch separat spielbaren Chororgel) ist die Fraumünster-Orgel die grösste in Zürich. Diese besondere Einrichtung verleiht der Orgelanlage dieser grossen Kirche einen ganz eigenen Charme.

Beim anschliessenden Apéro vernahm man viel Anerkennung für den Orgelspaziergang 2014. Der Dank gilt allen, die dafür verantwortlich zeichneten. Vielleicht führen gelegentlich neue Orgelspaziergänge auch aus den Stadtgrenzen hinaus aufs Land, wo es in näherer und fernerer Umgebung noch manchen Schatz zu entdecken gibt.

Jürg Wichser

Exsultate, jubilate!

Nein, nicht Mozarts berühmte Solomotette ist diesmal gemeint, sondern das Jubiläum «150 Jahre Orgelbau Kuhn AG», welches unter diesem Motto stand. Der besondere



Für den Fachmann beruflicher Alltag – für Laien eine knifflige Sache ...



Intonieren unter kundiger Anleitung und im Vertrauen auf das eigene Gehör.

Geburtstag wurde mit einem ganzen Strauss von Veranstaltungen begangen, unter anderem – und was gibt es für einen Orgelbauer Schöneres – der Einweihung einer neuen Orgel; nicht irgendeines Instrumentes, sondern des grössten in der Firmengeschichte, derjenigen im Nidaros-Dom, Trondheim.

Selbstverständlich wurde auch in der Schweiz gefeiert, so beispielsweise am 18. Juni daheim in Männedorf mit einer Reihe von Workshops, bei welchen die Gäste nicht nur Einblick in die verschiedenen Fertigungsschritte einer Orgel erhielten, sondern unter kundiger Führung von Fachleuten gleich selber Hand anlegen konnten.

Emanuele Jannibelli

■ Neuerscheinungen

(spätere Besprechung vorbehalten)

Noten: Orgel, Cembalo, Klavier

- **English Organ Music** of the 18th and 19th centuries. Peters, London 2013. 64 S.
- **Johann Sebastian Bach:** Sämtliche Orgelwerke. Band 2: Präludien und Fugen, hg. von David Schulenberg. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2014 (EB 8802). 148 S. + CD

ROM mit Varianten, Kommentaren und synoptischer Darstellung. (Zu Neuausgaben Bachscher Orgelwerke vgl. den Beitrag von Jean Claude Zehnder in MGD 1/2013, S. 50.–57.)

Noten: Chor

- **Wolfgang Amadeus Mozart:** Missa in C «Spatzenmesse» KV 220 (196b), bearbeitet für Frauenchor SMezAA von Heribert Breuer. Bärenreiter, Kassel 2014 (BA 5693). Part. 44 S.
- **Lilija Zobens (Hg.):** A baltic christmas. 10 pieces for a cappella choir (SATB). Peters, London 2013. 56 S.

Buch

- **Michael Fischer, Norbert Haag, Gabriele Haug-Moritz (Hg.):** Musik in neuzeitlichen Konfessionskulturen (16.–19. Jahrhundert). Räume – Medien – Funktionen. Patmos/Thorbecke Ostfildern 2014. 295 S.

■ Zeitschriftenschau

Forum Kirchenmusik

Redaktion: Dr. Klaus-Jürgen Gundlach, Röddeliner Strasse 30 A, D-17268 Templin, E-Mail: forum.kirchenm.gundlach@t-online.de, Internet: www.forum-kirchenmusik.de

- **1/2014:** Walter Hirt: Auf dem Weg zum neuen «Gotteslob». – Brigitte Neumann: Die Macht der Musik.
- **2/2014:** Ingo Bredenbach: Kirchenmusik im Jahr des Herren 2009. – Hans Schott: Damit das Hören nicht vergeht. Gefährdungen wahrnehmen und vermeiden.
- **3/2014:** Kai Koch: Chorsingen auf dem Land – einen Blick in die Zukunft wagen?
– Andreas Rockstroh: Franz Vollrath Buttstett (1735–1814). Ein Komponist und Kirchenmusiker im Zeitalter zwischen Spätbarock und Klassik.

Württembergische Blätter für Kirchenmusik

Redaktion: KMD Michael Bender, Hegaustr. 35, D-88212 Ravensburg

- **1/2014:** Burkhart Goethe: Die Orgeln in der Klosterkirche Maulbronn. – Friedemann Johannes Wieland: Musik zu Hochzeiten – ein pragmatischer Ansatz (Einladung der angemeldeten Brautpaare zu einem Hochzeitskonzert mit der Vorstellung geeigneter Musik). – Bernhard Leube: «O Gott, der mit uns ist». Ein neues Weihnachtslied.
- **2/2014:** Bernhard Leube: Kernbestand des Neuen Liedes? Konturen in den sieben Ergänzungsbüchern zum Evangelischen Gesangbuch und im neuen «Gotteslob».
- **3/2014:** Hans-Martin Braunwarth: Die neue Orgel in der Martinskirche Langenau.

Musica Sacra

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, Andreasstrasse 9, D-93059 Regensburg, E-Mail: redaktion@musica-sacra-online.de, Internet: www.musica-sacra-online.de

- **1/2014:** Paul Thissen: Hat die Kirchenmusik eine Zukunft? – Bernhard König: Zukunftsmusik? Begegnungen mit dem Konzertpublikum von heute. – Marius Schwemmer: Die Messe. Ein kirchenmusikalischer Überblick in nuce (1). – Fabian Weber: «Ein grosser verdienstvoller Mann». Vor 300 Jahren wurde Gottfried August Homilius geboren. – Joachim Faller: Singen am Puls der Zeit. Das Tempo des Gemeindegesangs und seine Geschichte (1). – Alexander Zerfass: «Singt dem König Freudenpsalmen». Ein «Triumphlied zum Palmsonntag» aus der Aufklärungszeit.
- **2/2014:** Frank Höndgen: Kirchenmusik und Pastoral. Zur Einführung des neuen Gotteslobes. – Benedikt Rodler: Das Bläserbuch zum neuen Gotteslob. – Heinz-Walter Schmitz: Wie aufhören, damit andere anfangen können? Zur funktionsgerechten Anlage von Kehrsvers-Intonationen. – Marius Schwemmer: Die Messe. Ein kirchenmusikalischer Überblick in nuce (2). – Joachim Faller: Singen am Puls der Zeit. Das Tempo des Gemeindegesangs und seine Geschichte (2). – Dan Zerfass: Aufs Pult gelegt. Delphin Strungk: Toccata ad manuale duplex F-Dur. – Jakob Johannes Koch: Räume übersteigen. Zur geistesgeschichtlichen Signatur der Wiener Klassik.

Singende Kirche

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, Wien; Bestellungen aus der Schweiz: Paulus-Verlag, Murbacherstrasse 29, 6003 Luzern.

- **1/2014:** Franz Karl Prassl: Zum Lobe seiner Herrlichkeit. Lateinische Gregorianik im Gotteslob. – Rudolf Pacik: Musik in der feiernden Gemeinde. Interview. – Jean-Claude Zehnder: Bachs Orgelmusik in Neuausgaben.

Neue Chorzeit

Deutscher Chorverband, Bernhardstrasse 166, D-50968 Köln.

- **6/2014:** Maria Schilp, Daniel Schalz: You'll never sing alone (über Fangesänge im Fussballstadion).

Muziek & Liturgie

Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging van Organisten en Kerkmusici, www.muziekenliturgie.nl

- **1/2014:** Willem Jan Cevaal: Bay Psalm Book. Het duurste gedrukte boek ter wereld. – Janieke Mollenhorst: Het nieuwe liedboek van de lutherse kerk in Letland. – Peter Ouwerkerk: Ontdek je kerkmuzikale kleur.
- **2/2014:** Sebastian 't Hart: Leven en werk van Hans Leo Hassler (1564–1612). – Willem Jan Cevaal: Guillaume-Gabriel Nivers (1632?–1714). Oud bezwijkt nu, nieuw gaat voor. – Sebastian 't Hart: Johann Mattheson (1681–1764).
- **3/2014:** Wim Kloppenburg: Nicolaas Beets – vroomheid

en humour, – Klaas Spronk: Liedboek 2013. De Godsnaam in de psalmen. – Janieke Mollenhorst: Charles Tournemire (1870–1939).

Musica Sacra

Stichting Lutherse Werkgroep voor Kerkmuziek, Isabella-land 1038, NL-2591 SW Den Haag. luthersewerkgroepkerkmuziek.n

• **Nr. 80**, Februar 2014: Jac Horde: Het nieuwe liedboek (4), beschouwd vanuit liturgisch perspectief.

The Hymn

A Journal of Congregational Song, The Hymn Society of America, 3400 Brook Road. Richmond, VA 23227-4536.

• **Vol. 65, No. 1**, Winter 2014. John Thornburg: An Online Conversation about Pedagogy as a Theme for The Hymn Society Annual Conference in 2014. – Jonatha Hehn: Congregational Song as Theological Debate in Late Antiquity: A Case Study of Arius's Thalia and the Development of Trinitarian Orthodoxy. – Chris Fenner: «Veni Emmanuel» and its Manuscript Sources.

A. M.

■ Kurznachrichten

Konzerte

Orgelland Züri-Oberland

Orgelspaziergänge scheinen «in» zu sein, wie auch der Bericht auf S. 186 zeigt. Meist beschränkten sie sich aber bisher auf den Orgelschatz einer einzelnen Stadt. Einen neuen, zufälligerweise im letzten Abschnitt des erwähnten Textes postulierten Weg sind vier Orgelspielende aus dem Zürcher Oberland gegangen: Sie haben am vergangenen Auffahrtstag zu einer Reise durch ihre ausgedehnte musi-

kalische Heimat eingeladen. So konnte man, bequem in Bussen fahrend, sich die höchst unterschiedlichen Orgeln der reformierten Kirchen Dürnten, Grüningen und Uster sowie der katholischen Kirche Tann mit abwechslungsreichen Programmen zu Gemüte führen. Eine Orgellandschaft, die nicht historisch im herkömmlichen Sinn, aber auf ihre Art doch bedeutend ist – und ein Spiegel unserer Zeit.

Orgelnacht Wallisellen

Auch die traditionelle Orgelnacht in der Offenen Kirche St. Jakob am Stauffacher, Zürich (deren 14. Austragung eben erst am 5. September stattgefunden hat) scheint eine kleine Schwester weiter westlich gekriegt zu haben: am 28. Juni fand in der ref. Kirche Wallisellen eine «kleine» Orgelnacht mit immerhin elf Veranstaltungen bis Mitternacht statt. Ein gelungener Anlass mit Ausbaupotenzial!

Orgelfestival Uster

Beim Erscheinen dieses Heftes steht das 24. Festival auf der mehrfach umgebauten und revidierten grossen Goll-Orgel von 1963 der ref. Uster unmittelbar bevor. Auf dem Programm: fünf Abende mit und um die Orgel mit so vielversprechenden Titeln wie PianOrgan, JazzOrgan, Feu Sacré oder EthnoOrgan; für genauere Informationen siehe: www.orgelfestival.ch/

Die Abendmusiken im Berner Münster

vom 3. Juni bis zum 2. September standen dieses Jahr unter dem Motto «Wandlung». Unter anderem wurde die Stilllegung der Schwalbennestorgel für ungefähr drei Jahre infolge der Gewölberestaurierung im Chorraum «gefeiert».

Konzerte in der Französischen Kirche Bern

unter der Leitung des neuen Titularorganisten Antonio García: www.mefb.org