



Foto: Kaspar Ruoff

Bernhard Ruchti erkundet im Rahmen seines Projekts «A Tempo» Meisterwerke der Klavierliteratur auf aussergewöhnlich langsame Art. Dies entspricht seinem Geschmack und seiner Natur, seine Inspiration entzündet sich aber auch an historischen Zeugnissen der Langsamkeit sowie an unbestimmten Stellen in den Quellen.

**Langsam zu spielen,
macht mich glücklich**

Interview: Moritz Weber — Der 1974 geborene Pianist, Organist und Komponist Bernhard Ruchti ist Kirchenmusiker in St. Gallen und künstlerischer Leiter diverser dortiger Konzertreihen. Als Musikforscher richtet er seinen Blick auf die Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert, besonders auf historische Tempi. Letztes Jahr ist sein Buch «... das Gewaltigste, was ich je auf der Orgel gehört habe». Franz Liszts *Ad Nos als Tor zur Wiederentdeckung einer verborgenen Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts* im Verlag Königshausen & Neumann erschienen.

Bernhard Ruchti, führen Sie eher ein schnelles oder eher ein langsames Leben?

Ich arbeite sehr schnell, intensiv und viel. Es gibt aber auch Bereiche, wo ich eher langsam unterwegs bin: Ich nehme mir viel Zeit für Dinge, die nicht direkt mit meiner Arbeit zu tun haben, verbringe etwa sehr gern Zeit in der Natur.

Unsere Welt beschleunigt sich immer mehr. Wie gehen Sie damit um?

Unsere Zeit ist sehr säkular in gewisser Weise, aber es gibt einen Gott, den wir alle anbeten: den Gott der Geschwindigkeit. Wenn der Zug fünf Minuten schneller am Ziel ist, gilt das als Fortschritt. Es würde auch niemand einen Computer erfinden wollen, der langsamer ist als sein Vorgängermodell. Diese Beschleunigung macht vor der Musik und vor musikalischen Interpretationen nicht halt: schnell = gut, denken viele. Ich persönlich komme auch lieber schnell von Zürich nach Basel, aber in meinem Privatleben und in der Musik will ich die andere Richtung verfolgen – Qualitäten oder Potenziale entdecken, die sich auftun, wenn nicht Schnelligkeit das ultimative Ziel ist.

Sie tun genau das in «A Tempo», Ihrem «angewandten Forschungsprojekt», und spielen Werke grosser Meister etwa halb so schnell als üblich.

Ich hatte schon immer ein Interesse für langsame Tempi – vielleicht entspricht mir das einfach mehr. Als Student habe ich oft ein bisschen darunter gelitten, Stücke in für mein Gefühl sehr schnellen Tempi spielen zu müssen; zu wenig Zeit und Raum zu haben, um ein Stück reifen zu lassen und alle Details herauszuarbeiten. Ich habe das Thema Tempo dann für einige Jahre aus den Augen verloren, bis es mich vor sechs Jahren wieder zu interessieren begann.

Bei welchem Werk?

Bei der Fantasie und Fuge über *Ad nos, ad salutarem undam* für Orgel von Franz Liszt. Es gibt vier voneinander unabhängige Überlieferungen, die alle andeuten, dass das Stück – von Liszts instruiertem Schüler im Konzert gespielt – 45 Minuten dauerte. In heutigen Interpretationen sind es durchschnittlich nur rund 26 Minuten. Diese deutliche Diskrepanz und die wohl daraus resultierende andere Ästhetik sind mir aufgefallen, und ich wollte diesem Paradoxon nachgehen.

Ausserdem haben unrealistisch anmutende, sehr schnelle Tempovorgaben in Autografen anderer Komponisten meine Skepsis geweckt.

Gab es auch philosophische Überlegungen, die Sie zum Tempo gebracht haben?

Nein, ich bin kein Freund von Ideologien. Und der Diskurs über Tempo- und Metronomangaben ist

oft ideologisch gefärbt. Mich interessieren kontroverse Dinge generell und das Tempo in musikalischer Hinsicht speziell. Ich will andere Tempomöglichkeiten ausprobieren, weil ich sehe, dass darin viel Potenzial liegt. Das deutlich langsamere Spiel gefällt mir, es eröffnet einen anderen Blick auf Werke, die wir bereits in- und auswendig zu kennen glauben.

Friedrich Gulda oder Igor Levit treiben im Gegenteil das Tempo auf die Spitze. Was halten Sie davon?

Es sind verschiedene Ansätze, welche Unterschiedliches hervorbringen. Wie wenn man eine wunderbare Landschaft entweder mit einem Maserati durchrast oder sie durchwandert. Wenn Interpretierende das Tempo stark forcieren, gefällt mir das zeitweise sogar, aber manchmal nervt es mich auch. Ich denke dann: «Hör doch einfach mal hin und überspiel nicht, was da ist.»

Was waren Ihre wichtigsten Erkenntnisse bei «A Tempo»?

Ich habe das Gefühl, damit eine musikalische Ausdrucksweise gefunden zu haben, die mir sehr entspricht. Um es etwas sentimental zu sagen: Es macht mich glücklich! Ich habe damit viel Neues entdeckt in Stücken, die ich schon sehr lange spiele. Mehr Intensität und mehr feine Nuancen.

Im langsamen Tempo hat man gerade bei Klaviermusik Zeit, um zu hören, was etwa bei Harmoniewechseln mit Klangschattierungen passiert. Ich liebe es, diesen Veränderungen nachzuhören, ihnen Zeit zu geben, ihre Wirkung zu entfalten. Etwa in *Il Penseroso* von Franz Liszt.

Welche Reaktionen bekommen Sie vom Publikum?

Aus meiner Sicht entsteht eine grosse Konzentration während der Konzerte, die Musik scheint sich noch stärker mit dem Publikum zu verbinden. Das wird mir auch oft bestätigt. Andererseits gibt es auch Zuhörende, welchen meine Interpretationen zu langsam, zu extrem sind. Sie vermissen den gewohnten «Speed».

Auf Youtube gibt es für Ihre hochwertig und aufwendig produzierten Aufnahmen viel Lob, vereinzelt wird Ihre Interpretationsweise aber quasi als Übetempo oder als Scherz bezeichnet.

Ich nehme das zur Kenntnis. Aber solche Bemerkungen beurteilen meine Interpretationen nur in puncto Geschwindigkeit, und sie blenden Klang, Artikulation oder Intensität aus. Ich finde, je langsamer man spielt, desto nackter wird man. Nichts kann mit Geräusche vertuscht werden, und man erkennt viel deutlicher, ob jemand wirklich etwas zu sagen hat. Ob mit den ersten Tönen von Beethovens Sonate op. 2,1 eine Aussage verbunden ist, oder ob es eine banale Akkordbrechung ist, die nur schnell gespielt interessant wird. Ich habe Monate an meiner langsamen Interpretation dieser Sonate gefeilt, bis ich das Gefühl hatte, dass alles sitzt.

Im Langsamen findet eine Verlagerung des Fokus statt, eine andere Bewertung der Parameter, und jede Note bekommt viel mehr Gewicht. Deshalb ist es nicht bloss ein Übetempo, sondern eine gültige Interpretation.

Nach einer verbreiteten Vorstellung ist im Langsamen alles einfacher.

Nein, es ist gerade musikalisch viel schwieriger. Aus einer relativ dünnen musikalischen Struktur

wie dem genannten Sonaten-Anfang eine musikalische Aussage und einen Spannungsbogen zu entwickeln, ist sehr anspruchsvoll. Gewisse Ansprüche an die Fingerfertigkeit hingegen sind kleiner, und man hat mehr Zeit für Sprünge.

Üben Sie Ihre langsamen Interpretationen auch schnell?

Ich mache auch das, etwa um eine Phrasierung klar zu bekommen. Das schnelle Spiel gibt rasch einen Überblick über ein Stück und kann helfen, formale Aspekte zu verinnerlichen.

In vielen Autografen gibt es exakte Metronomangaben. Warum setzen Sie gerade diese im Gegensatz zu den anderen Vortragsbezeichnungen nicht um?

Das ist eine Grundsatzfrage. Was bezeichnen diese Zahlen und was nicht? In der Tat geben sie einen wichtigen Hinweis auf das Tempo, aber wir sind keine Sklaven dieser Zahlen. Sogar Maurizio Pollini spielt in seiner berühmten Referenzaufnahme von 1972 die meisten der Chopin-Etuden langsamer als von Chopin vorgegeben ...

Diese Metronomzahlen sind sehr hoch angesetzt.

... und trotzdem hat man bei Pollini das Gefühl einer authentischen Aufnahme. Ich nehme die Metronomzahl ernst, respektiere sie als Information, aber ich ordne mich ihr nicht unter. Meine Interpretation muss ja auch für mich stimmen, wenngleich die Musik im Zentrum steht.

Clara Schumann beklagte sich etwa in einem Brief von 1878, dass sie ihrem Verleger Metronomzahlen angeben müsse, sich aber nicht sicher sei, weil ihr Tempogefühl je nach Tageszeit variere. Es gab und gibt also bezüglich des Tempos einen Interpretationsspielraum.

Mit meinen Chopin-Etuden op. 10 möchte ich eine musikalisch gültige Aufnahme vorlegen, die sich am halben Tempo orientiert – mit einer gewissen künstlerischen Freiheit – und nicht das halbe Tempo «vorexerziert».

Es gibt diverse Thesen zu Tempi und Metronomzahlen. Ihre Orientierung am halben Tempo beruht nebst Ihrem Geschmack auf der umstrittenen «double-beat theory» des niederländischen Organisten Willem Retze Talsma, welche er 1980 in «Die Wiedergeburt der Klassiker – Anleitung zur Entmechanisierung der Musik» vorstellte.

Für mich ist das die seriöseste These dazu, und die Zählung des Vollschlages ist für mich etwas ganz Natürliches, sie bietet ein valables Szenario. Ausserdem warnte der Metronom-Erfinder Johann Nepomuk Mälzel 1816 in seiner Einführung zu diesem Taktgerät ausdrücklich davor, beide Schläge zu zählen. Er muss einen Grund gehabt haben, dies festzuhalten. Für mich hat die Vollschiagthese also einerseits Hand und Fuss, andererseits gibt es auch viele Argumente, die sie relativieren.

Zum Beispiel, dass die Komponierenden die Metronomzahl oft mit einem genauen Notenwert gleichsetzen oder dass das Metronom tickt ...

... und man jeden Tick zählt, oder auch die Frage nach der Aufführungstradition: Wenn Chopin sich seine Etüden tatsächlich halb so schnell vorgestellt hätte, warum hat das bisher kaum jemand

bemerkte? Ein anderes Beispiel sind die horrenden Metronomzahlen in Beethovens Hammerklavier-Sonate: Entweder man nimmt sie wörtlich und es klingt wie ein wahnsinniges Gerase oder man spielt – der Vollschatz-Theorie folgend – im halben Tempo. Kurz: Ich finde, diese These hat etwas, diese Option steht im Raum, aber man muss gleichzeitig auch sehen, dass ihre Wahrscheinlichkeit beschränkt ist.

Was sonst trägt für Sie zur Glaubwürdigkeit dieser These bei?

Es gibt auch andernorts merkwürdige, nicht schlüssig zu erklärende Metronomzahlen, die häufig als ein Versehen der Komponisten gedeutet werden, wie in *Papillons* von Schumann. Auch dies deutet für mich darauf hin, dass hinsichtlich Tempofragen vieles noch ungeklärt ist, dass es viele unbestimmte Stellen gibt, die wiederum mehr Interpretationsspielraum lassen.

Haben Sie dennoch manchmal das Gefühl, dass im halben Tempo der Charakter einer Komposition verloren geht? Vielleicht in Chopins Etüde op. 10,1, deren Arpeggien Chopin einem Schüler gegenüber als grosse Bogenstriche charakterisierte?

Das war eine der Etüden, die mich am meisten beschäftigt haben, denn sie besteht nur aus diesen arpeggierten Harmonien. Natürlich hat sie mehr Schwung, wenn man sie schneller spielt, aber mir gefällt meine Interpretation: Dieses weite Wogen und die Grösse kommen damit gut zur Geltung, finde ich. Der zweite Satz der *Fantasie* von Robert Schumann hingegen, der ist im halben Tempo wirklich recht langsam, vor allem die punktierten Rhythmen. Der Mittelteil dieses Satzes funktioniert aber so sehr gut, das klingt zauberhaft.

Drücken Sie stellenweise auch mal ein Auge zu und spielen schneller?

Im Konzert auf jeden Fall, da kann ich auch lassen. Die meisten Leute im Publikum kümmert es nicht, ob meine Aufführung «korrekt» ist oder nicht, sie wollen Musik hören. Aber mit meinen Aufnahmen will ich auch zeigen, wie es klingt, wenn die Doppelschatz-Theorie stimmen würde. Und damit einen Beitrag zum Diskurs leisten, der nicht bloss mit dieser Theorie experimentiert, sondern ausgearbeitete, pianistisch einwandfreie Aufnahmen liefert, in welchen man auch eine Interpretation hört.

Ihre Aufnahmen haben also auch Modell-Charakter.

Vielleicht. Ich könnte mir aber vorstellen, andernorts noch langsamer zu spielen. Meine Interpretation muss mir selbst entsprechen, dem Konzertort, dem Instrument, der Atmosphäre – ich will auch da nicht zu ideologisch unterwegs sein. Ich weiss: Vieles kann in diesem langsamen Tempo funktionieren, und dann ist es ein Gewinn und eine andere Art, diese Stücke zu erleben.

Müssen Sie sich und Ihr Temperament manchmal auch zurückhalten, etwa in so feurigen Stücken wie Chopins Etüde op. 10,4?

Diese Etüde ist tatsächlich sehr temperamentvoll. Ich habe es dort mit einer ausgeprägten Artikulation gelöst, aber zum Ende hin werde ich doch etwas schneller. In Beschreibungen von Konzertaufführungen im 19. Jahrhundert liest man oft von einer Flexibilität im Tempo, das war nichts Ungeöhnliches: Franz Liszt habe beispielsweise Reprisen der Scherzi in Beethoven-Sinfonien deutlich schneller dirigiert. Da gab es – und gibt es wohl auch

heute – mehr Spielraum, als viele Dogmatiker sagen. Bei Liszt – musikwissenschaftlich mein Forschungsgebiet – gibt es sehr viele Hinweise auf Tempo-Flexibilität innerhalb eines Stückes; er hat seine Schüler und Schülerinnen angewiesen, das richtige Tempo teils auch nur für einzelne Abschnitte eines Werkes zu suchen.

Gibt es Ihrer Erfahrung nach Komponisten oder Komponistinnen, die sich besser oder schlechter eignen für langsame Interpretationen?

Ich zweifle, ob es bei Rachmaninow oder Ravel funktionieren würde, weil sie bewusst mit flächigen, schillernden Klaviereffekten arbeiten. Bei den Komponisten, die ich bisher auf diese Weise erarbeitet habe, war es zwar jeweils unterschiedlich, aber sie haben sich alle gut geeignet, und es eröffnete sich bei allen eine Dimension, die ich gewinnbringend finde.

Welches sind Ihre nächsten «A Tempo»-Produktionen?

Die Hammerklavier-Sonate von Beethoven, und zwar in der von Liszt angedeuteten Dauer: Er schrieb 1876 an die Fürstin von Sayn-Wittgenstein, sie dauere insgesamt «presque une heure». Wenn man das Stück aber strikt nach Beethovens Metronomangaben spielt, dauert es 33 Minuten. Also auch hier eine unbestimmte Stelle, die mich unter anderem inspirierte: Ich will eine Interpretation finden, die etwa 55 Minuten lang ist – eben «presque une heure».

Detaillierte Informationen unter: > bernhardruchi.com

Moritz Weber

... ist Pianist und Musikjournalist.

« Jouer lentement me rend heureux »

*Traduction : J.-D. Humair — Né en 1974, le pianiste, organiste, compositeur et musicologue Bernhard Ruchti se concentre sur les pratiques d'exécution au 19^e siècle, en particulier sur les tempos historiques. A l'inverse de la tendance actuelle où tout s'accélère (on considère comme un progrès que le train arrive avec cinq minutes d'avance), Bernhard Ruchti a lancé il y a six ans le projet *A Tempo*, où il joue des œuvres de grands maîtres environ deux fois moins vite que la moyenne. Il a commencé avec la Fantaisie et fugue pour orgue *Ad nos, ad salutarem undam* de Franz Liszt. Quatre récits historiques laissent entendre que la pièce durait 45 minutes. Dans les interprétations d'aujourd'hui, la durée moyenne n'est que d'environ 26 minutes. Bernhard Ruchti a voulu explorer ce paradoxe, mais sans idéologie, simplement en voulant essayer d'autres possibilités de tempo. Jouer lentement lui plaît, cela ouvre un autre regard sur les œuvres, comme si on traversait un magnifique paysage à toute vitesse au volant d'une Maserati ou à pied.*

Un tempo lent laisse le temps d'écouter ce qui se passe au niveau de l'harmonie et des nuances sonores. Il lui semble aussi que la musique jouée lentement se connecte encore plus avec le public. On le lui confirme souvent, même si sur YouTube, certains commentaires parlent aussi de «plaisan-

terie». Bernhard Ruchti a passé des mois à peaufiner son interprétation lente de la Sonate op. 2.1 de Beethoven jusqu'à ce qu'il ait le sentiment que tout était en place. Et contrairement à l'idée largement répandue, jouer lentement est selon lui plus difficile. Développer un message musical, un arc de tension à partir d'une structure relativement mince comme les premières notes de la Sonate op. 2.1 est très exigeant.

Selon Bernhard Ruchti, les pianistes ne doivent pas être esclaves des indications de tempo données par les compositeurs. Même Maurizio Pollini, dans son fameux enregistrement de référence de 1972, joue la plupart des études de Chopin plus lentement que ce que Chopin a indiqué. Ruchti prend l'indication métronomique au sérieux, il la respecte en tant qu'information, mais il ne s'y soumet pas. Il tient à ce que la musique qu'il joue lui plaise.

Bernhard Ruchti s'intéresse aussi à la théorie controversée du «double beat» de Willem Retze Talsma : dans certains cas, le tempo à prendre devrait correspondre à deux battements du métronome, un aller et un retour du balancier. Cette théorie lui semble tout à fait valable, même s'il faut la nuancer, car si Chopin, par exemple, avait effectivement imaginé ses études deux fois moins rapides, pourquoi personne ne l'aurait encore remar-

qué? En revanche, les chiffres astronomiques du métronome dans la Sonate *Hammerklavier* de Beethoven laissent à penser qu'il faudrait effectivement la jouer deux fois plus lentement. Selon lui, beaucoup de choses ne sont pas encore expliquées dans le domaine des indications métronomiques, beaucoup de passages sont indéterminés, et ils laissent une grande marge d'interprétation.

En concert, il arrive que Bernhard Ruchti se lâche et accélère, mais dans ses enregistrements, il cherche à montrer comment cela sonne en respectant la théorie des doubles battements. Et il contribue ainsi à un discours qui ne se contente pas d'expérimenter cette théorie, mais qui livre des enregistrements élaborés, irréprochables sur le plan pianistique, dans lesquels on entend aussi une interprétation.

Prochaine œuvre au programme : la Sonate *Hammerklavier* de Beethoven, justement, dans la durée indiquée par Liszt. Celui-ci a écrit en 1876 à la princesse de Sayn-Wittgenstein qu'elle durait en tout «presque une heure» (en français dans le texte). Mais si on la joue en suivant strictement les indications métronomiques de Beethoven, il ne faut que 33 minutes. Ruchti veut trouver une interprétation qui dure environ 55 minutes – «presque une heure», justement.