

- Bach-Arbeiten, sondern auch in vielen ganz selbständigen, freien Kompositionen Busonis.
- 11) Vgl. die Ausgaben der Liszt'schen Klavierwerke (1900), in: Von der Einheit der Musik, a.a.O., S. 67.
 - 12) Wert der Bearbeitung (1910), in: Von der Einheit der Musik, a.a.O., S. 149.
 - 13) Vgl. Kindermann-Verzeichnis, a.a.O., S. 405ff., sowie Hanspeter Krellmann, Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 41), Regensburg 1966.
 - 14) Wert der Bearbeitung, a.a.O., S. 148.
 - 15) Es kann sich leicht eine spannungsvoll rivalisierende Dreiecksbeziehung Komponist - Bearbeiter - Vortragender ergeben; so zeigt etwa Arnold Schönbergs Auseinandersetzung mit Busoni um dessen Einrichtung seines Klavierstücks op. 11,2 zum Konzertvortrag bis ins Persönliche hinein den Versuch gegenseitiger Über- und Unterordnung.
 - 16) Wert der Bearbeitung, a.a.O., S. 151; diese Stelle übernommen aus Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Triest 1907, S. 102 (Leipzig ²1916, S. 23).
 - 17) Der Rest des Aphorismus (§ 172) lautet: "Also muß er verstehen, die Phantasie des Hörers für sich einzunehmen. Daraus wiederum erklären sich alle Schwächen und Narheiten des 'Virtuosentums'".
 - 18) Busoni scheint sich dessen bewußt gewesen zu sein: "Der Ursprung der I d e e läßt sich manchmal durch Vorhergesehenes, Gehörtes oder Gelesenes nachweisen. Ist doch jedes menschliche Werk nur die Verarbeitung eines auf der Erde vorhandenen Stoffes!" ("Wie ich komponiere?" (1907), in: Von der Einheit der Musik, a.a.O., S. 86).
 - 19) Über Ferruccio Busoni's Bachausgabe, in: Melos II (1921), S. 209.

Friedhelm Brusniak:

FRITZ BUSCHS BACH-BEARBEITUNGEN

Fritz Busch (1890-1951) spielt in der Geschichte der Bach-Rezeption und Bach-Interpretation des 20. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht eine wesentliche Rolle: 1911 veranstaltete er in Bad Pyrmont zusammen mit seinem Bruder Adolf (1891-1952) das erste Bach-Reger-Fest, 1934 erfolgte in Buenos Aires unter seiner Leitung die gesamtamerikanische Erstaufführung der "Matthäus-Passion", 1935 am selben Ort die Erstaufführung der "H-Moll-Messe" und 1942 am Teatro Colón auch die Aufführung der "Matthäus-Passion" in spanischer Sprache¹. Weniger bekannt und noch nicht gewürdigt ist dagegen seine Bedeutung als Komponist und Bearbeiter insbesondere von Werken Johann Sebastian Bachs, Max Regers, Franz Schuberts und Robert Schumanns². Im folgenden sollen Fritz Buschs Verhältnis zur Musik Bachs, seine Instrumentationen Bachscher Choralvorspiele, seine Klangästhetik und seine Interpretationsweise anhand ausgewählter Beispiele erörtert und abschließend die Frage nach Wiederaufführungen seiner Bearbeitungen gestellt werden.

Seit Beginn seiner Musikausbildung hat sich Fritz Busch intensiv mit den Werken Johann Sebastian Bachs beschäftigt. In seiner Autobiographie "Aus dem Leben eines Musikers" (1949) berichtet er u.a. davon, daß er bereits als Schüler "in Bachs 'Brandenburgischem Konzert' in F-Dur auf einem hohen Piston den Trompetenpart" übernommen hatte. Zur Aufnahmeprüfung am Kölner Konservatorium spielte er Bachs Toccata und Fuge c-Moll (BWV 911). Während der Jahre 1906 bis 1909 studierte er in Köln mit seinem Bruder Adolf vierhändig Bachs Orgelwerke; der eine spielte die Manuale, der andere die Pedale in Oktaven, und Adolf nahm "daneben auch, wenn es not tat, die Bratsche zur Hand"³ - eine Aufführungspraxis, die Albert Schweitzer, dessen deutsche Ausgabe seines Bach-Buches 1908 erschienen war, bekanntlich als "altes Hausmittel" zur Wiedergabe von Orgelwerken auf dem Klavier bezeichnete⁴. Wie sehr sich Fritz Busch mit dem Bach-Bild Schweitzers identifizierte, erhellt aus einem Brief vom 26. Mai 1908 an seine Braut Grete Boettcher in Mengerlinghausen: "Bach ist für mich Religion, wenn ich den spiele, und das könnt ich ewig, so fühle ich mich so wohl und so rein - es klingt absonderlich - als ob ich mich in Tränen badete! Und eben, weil dieser Gröbte nur von der Kirche ausging: bei ihm oder um ihn besser zu verstehen wünsche ich mir nicht mehr Jahre sondern mehr - Dogma"⁵. - In den Gürzenich-Konzerten lernte Fritz Busch die "Matthäus-Passion" kennen und lieben⁶. Fritz Steinbachs Bach-Interpretationen blieben in lebhafter Erinnerung⁷. Steinbach gab auch Informationen zur Aufführungspraxis in Meiningen unter Hans von Bülow wie beispielsweise das Stehen der Bratschisten beim "6. Brandenburgischen Konzert" an seinen Schüler Busch weiter⁸.

Wesentlichen Einfluß auf den musikalischen Geschmack der beiden Busch-Brüder und ihre Einstellung zu Johann Sebastian Bach übte Max Reger aus. Für Adolf Busch wurde der befreundete Klavierbegleiter das große kompositorische Vorbild⁹. Fritz' "leidenschaftliche Anteilnahme an Regers Schaffen" hatte "niemals nachgelassen", seitdem er Adolf am Kölner Konservatorium beim Vortrag des Violinkonzertes am Klavier begleitet hatte¹⁰. Mehrere Instrumentationen und Arrangements Regerscher Werke noch Ende der vierziger Jahre bestätigen diese Aussage¹¹. Regers Tod - vier Wochen nach einem gemeinsamen Kammermusikabend im April 1916 in Aachen - wurde von Fritz Busch als "der größte Schicksalsschlag, den das zeitgenössische Musikschaffen erfahren konnte", empfunden¹². Bei der Einäscherung spielten Fritz und Adolf das Largo aus Regers letzter Sonate für Klavier und Violine c-Moll¹³. Auf die Bedeutung der Konstellation Bach-Regger, die nicht nur für Reger selbst, sondern auch für seine Freunde ein Leitmotiv wurde und durch die Bach-Regger-Feste "ihren symbolhaften Ausdruck" erhielt, hat Johannes Lorenzen hingewiesen¹⁴.

Der im Archiv der Brüder-Busch-Gesellschaft in Hilchenbach-Dahlbruch aufbewahrte, noch nicht edierte Briefwechsel zwischen Fritz und Adolf läßt erkennen, daß die Berater- und Mittlerfunktion des letztgenannten nicht hoch genug veranschlagt werden kann. So bittet Fritz Busch seinen Bruder, den er sowohl als Geiger als auch als Komponisten und Herausgeber von Bachs Solosonaten und -Partiten (1919) sehr schätzte, beispielsweise in Briefen vom 3. und 7. Juli sowie 20. August 1935 mit dem Hinweis darauf, daß Adolf ihm auch bei der "Matthäus-Passion" "unendlich geholfen" habe, nicht nur um Beschaffung von brauchbarem Notenmaterial für die Aufführung der "H-Moll-Messe" - die von Kretzschmar mit Vortragszeichen versehene Ausgabe bei Breitkopf & Härtel wird abgelehnt -, sondern auch um Eintragungen von Besetzungsangaben, Metronomzahlen, dynamischen und artikulatorischen Bezeichnungen, Fingersätzen, Bogenstrichen und weiteres, was ihm darüber hinaus "noch bemerkenswert" erscheint. Im Hinblick auf die hier vorzustellenden Instrumentationen Bachscher Choralvorspiele interessieren vor allem die detaillierten Anfragen zum Verhältnis von Streicher- und Bläserbesetzung zueinander und zum Chor, zur

Verstärkung von Trompeten bzw. tiefen Flöten und Oboen durch Klarinetten und zur Behandlung des Kontrabasses als 16-Fuß-Register¹⁵.

Ein weiterer Musiker, Komponist und Musikforscher, der im Leben von Fritz Busch "bis zu seinem Tode eine bedeutende Rolle spielte"¹⁶, war Sir Donald Francis Tovey (1875-1940). Dieser promovierte seine Freunde Fritz und Adolf Busch, die sich sehr für sein kompositorisches Schaffen eingesetzt hatten, 1934 in Edinburgh zu Ehrendoktoren der Musik¹⁷. Toveys "A Compendium of the Art of Fugue", die der "genial erratende Ausdeuter letzter kontrapunktischer Geheimnisse J.S. Bachs" (Hans Ferdinand Redlich)¹⁸ 1931 in London veröffentlicht hatte, hinterließ auch bei Fritz Busch einen nachhaltigen Eindruck: Die Partitur der Kunst der Fuge pflegte auf seinem Nachttisch zu liegen¹⁹.

In dieses grob skizzierte Bild einer seit Anfang der dreißiger Jahre ungewöhnlich intensiven Beschäftigung mit der Musik Johann Sebastian Bachs gehören auch die Instrumentationen von drei Choralvorspielen aus dem Jahre 1940. Wie bereits im September 1937, als Fritz Busch unter dem Eindruck des Einzugs in ein eigenes Haus in Mikkelsborg am Øresund zwischen Kopenhagen und Helsingør Max Regers Choralphantasie "Wie schön leucht't uns der Morgenstern" für Orgel op. 40, Nr. 1 für großes Orchester gesetzt und seiner aus dem Geburtsort Philipp Nicolais, Mengerlinghausen, stammenden Frau Grete gewidmet hatte²⁰, lassen auch dieses Mal die äußeren Lebensumstände, die Auswahl der zu bearbeitenden Werke und die Widmung unschwer autobiographische Intentionen erkennen. Mit Recht weist J. Hellmut Freund auf die Bedeutung von "Heimat und Heim" für Fritz Busch, der "der Seßhaftigkeit und des Familienlebens bedurfte" und als "nachschafter Künstler nach beständiger Arbeit an dauerhaften Modellen als schöpferischer Leistung trachtete", hin²¹. Das Phänomen, daß Bachs Musik "zum Refugium" wurde, daß "von seinem Werk die Kräfte für den Neubeginn, der innere Frieden, Besinnung und Konzentration auf Wesen und Inhalt der Musik als eine geistige Kraft kamen", wie es Andreas Holschneider vornehmlich für die Zeit nach den beiden Weltkriegen beschreibt²², kann auch bei dem Emigranten Busch beobachtet werden. Die Instrumentation des Choralvorspiels "In dir ist Freude" (BWV 615) mit der Widmung "Meiner lieben Tochter Eta" wurde am 6. Juni 1940 in Stockholm beendet. Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen reisten Fritz, Grete und Hans Busch über Rußland und Japan nach San Francisco und von dort per Schiff weiter nach Chile und Argentinien. "Am Äquator 4.9.1940" steht am Schluß der Orchestrierung der Fuge B-Dur aus den "Sechs Fugen über den Namen BACH, für Orgel oder Pedalflügel" op. 60 von Robert Schumann, dem Sohn Hans gewidmet. In Buenos Aires instrumentierte er am 17. Oktober 1940 "Meine Seel' erhebt den Herrn" (BWV 648) und zwei Tage später "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (BWV 645).

Wie die nachträglich vorgenommene Zählung I-III auf den Titelblättern zeigt, wurden die beiden letztgenannten Bearbeitungen für spätere Aufführungen wohl nicht zuletzt aus Gründen der klanglichen Ausgewogenheit umgestellt. Ein Blick auf die unterschiedlichen Besetzungen läßt bereits vermuten, daß der Bearbeiter eine die spezifische Kompositionsweise der Vorlage berücksichtigende orgelregisterähnliche Instrumentierung beabsichtigte:

I	II	III
In dir ist Freude	Wachet auf, ruft uns die Stimme	Meine Seel' erhebt den Herrn
Fl. 1 2		Fl. 1 2
Ob. 1 2		Engl. Hr.
Klar. in B 1 2	Klar. in B 1 2	Klar. in B 1 2
	Baß-Klar. in B	
Fg. 1 2	Fg. 1 2	Fg. 1 2
Kfg.	Kfg.	Kfg.
Hr. in F 1 2	Hr. in F 1 2	Hr. in F
Trp. in B 1 2		
Pos. 1 2 3		
Glsp.		
Pk.		
Streicher	Streicher	Streicher

In einem Brief vom 18. Mai 1943 an seinen Bruder Adolf schreibt Fritz Busch: "Die Bach-Choral-Vorspiele, die ich ganz einfach gemacht habe, waren überall ein solcher Erfolg, daß sie regelmäßig im gleichen Konzert wiederholt werden mußten"²³. Die Bemerkung, er habe die Choralvorspiele "ganz einfach gemacht", bezieht sich wohl in erster Linie darauf, daß die Faktur des Satzes unangetastet blieb, Stimmenverläufe nicht unterbrochen wurden und sich das Hauptaugenmerk auf die Gelegenheit einer wechselnden Instrumentierung der melodischen Phrasen richtete. Im Vergleich zu dem Orgeltrio "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Canto fermo in Tenore) und dem Choralvorspiel "Meine Seele erhebt den Herren" mit dem Cantus firmus im Diskant bot natürlich "In dir ist Freude" mit seinem charakteristischen Baß-Ostinato die beste Möglichkeit für jeweils neue Instrumenten- und Klangkombinationen. Die tatsächlich registermäßig anmutende Orchestrierungsweise zeigt neben konventionellen Verbindungen wie Kontrabaß-Violoncello, Kontrabaß-Kontrafagott oder Fagott 2-Kontrafagott und der Parallelführung von Flöten und Klarinetten in Oktaven auch klangliche Erweiterungen von der 4- bis zur 16-Fuß-Lage und der Verwendung des Glockenspiels als "Klangkrone", d.h. 2- und 1-Fuß-

Register sowie überraschende Farbkontraste wie etwa in Takt 32 durch die Kombination Flöte 2 - Horn 1 - Trompete 1 - Glockenspiel. In der "Disposition" wurden keine Quintstimmen eingesetzt. Im folgenden Instrumentationsschema des Ostinato sind ein versehentlich, möglicherweise nachgetragener überzähliger Einsatz (T. 8) und ein fehlender (T. 49) vermerkt. Aus der Übersicht wird auch deutlich, daß Busch die Wiederholung (T. 39-50) ausgeschrieben hat. Damit konnte nach den Takten 11 und 26 zum drittenmal die Möglichkeit einer dynamischen und klanglichen Steigerung von der Gering- zur Vollstimmigkeit am Schluß genutzt werden.

J. S. Bach: In dir ist Freude (BWV 615)
Instrumentation des Ostinato von Fritz Busch (1940)

TAKT	1	3	5	8	9	11	16	18	22	26	28	32	37/38	41	43	49	53	55	61	
Fl. 1 2				(überzähliger Einsatz)		x) in 8 x) 8				x) in 8 x) 8		x				(Einsatz (adh))				
Ob. 1 2																				
Klar. 1 in B2	x) in 8 x) 8	x) in 8 x) 8	x) in 8 x) 8			x) in 8 x) 8				x) in 8 x) 8										
Fg. 1 2		x) in 8 x) 1	x) in 8 x) 1		x	x) in 8 x) 1		x	x	x) in 8 x) 8	x		x) in 8 x) 1x		x		x) in 8 x) 1	x) in 8 x) 8		
Kfg.				x	x		x	x	x		x				x		x	x	x	
Hr. 1 in F 2							x) in 8 x) 8					x								
Trp. 1 in B 2												x								
Poa. 1 2 3						x														x
Glar.	x in 8	x in 8	x in 8		x) in 8	x in 8				x in 8		x in 8								
Pk.					x				x											
Vl. 1 2																				
Ba.																				
Vc.								x	x		x			x	x					
Kb.				x	x	x	x	x	x	x ⁸	x		x	x	x		x	x	x in 8	

Bei der Frage nach der Klangästhetik und Interpretationsweise Fritz Buschs ist ein Vergleich mit der bereits 1937 entstandenen Orchestrierung von Regers Choralphantasie op. 40, Nr. 1 und der wenige Wochen nach der Instrumentierung von "In dir ist Freude" vorgenommenen Bearbeitung von Robert Schumanns op. 60 hilfreich. Während Regers Orgelkomposition "für großes Orchester gesetzt" wurde, behielt Busch bei der Instrumentierung der Schumannschen Fuge mit Ausnahme des Glockenspiels die Besetzung des zuvor bearbeiteten Bach-Choralvorspiels bei. Die Klangwelt Regers war ihm zweifellos am vertrautesten. Sie regte ihn auch zu häufigeren Instrumentationsexperimenten an, und Fritz Busch zeigt, daß er keineswegs nur ein "kundiger Handwerker" ist, sondern auch mit ei-

genen Farbmischungen eine sehr persönliche Klangvorstellung, in der das Bemühen um feine dynamische Abstufungen eine wesentliche Rolle spielt²⁴, zu realisieren versteht. Immer bleibt jedoch die Faktur des Satzes unberührt und die Durchsichtigkeit des Kontrapunktgeflechts gewahrt. Wenn J. Hellmut Freund von dem Dirigenten Busch schreibt, er sei "vom Realen der Partitur und des Handwerks ausgegangen", sein Musikmachen sei "ein lebensvoller Sublimationsprozeß in Polyphonie und Poesie" gewesen, er habe "vieltimmig gehört, gedacht, gefühlt", er sei "von Bach, Brahms, Reger hergekommen"²⁵, so darf diese Charakterisierung auch für den Schöpfer der hier vorgestellten Reger-, Schumann- und Bach-Bearbeitungen gelten. Ein besonders schöner Beleg hierfür ist die Parallelführung von Violinen und Bratschen im Einklang in "Wachet auf, ruft uns die Stimme", die zweifellos aus Bachs gleichnamiger Kantate übernommen wurde.

Der Traditionszusammenhang, in dem Fritz Buschs Bach-Bearbeitungen stehen, scheint so offenkundig, daß sie einerseits als Pendants zu Arnold Schönbergs Orchestrationen Bachscher Choralvorspiele, in denen "exemplarische Prinzipien motivischer Arbeit vorgestellt werden"²⁶, sowie zu Anton Weberns in serieller Kompositionsweise analysiertem sechsstimmigen Bach-Ricercar²⁷ und andererseits zu Leopold Stokowskis Transkriptionen angesehen werden können. Angesichts der drohenden Gefahr einer einseitigen modernistischen Sicht der Bach-Rezeption und -Interpretation im 20. Jahrhundert in der Musikwissenschaft und im öffentlichen Musikleben unserer Zeit sei nachdrücklich auf den besonderen historischen und dokumentarischen Wert von Buschs Bach-Instrumentationen verwiesen und für ihre Wiederaufführung plädiert²⁸.

Anmerkungen

- 1) Karl Laux, Art. Busch, Familie, in: MGG Bd. 2, Kassel etc. 1952, Sp. 499-501; Ronald Crichton, Art. Busch, Fritz, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 6/1980, Vol. 3, S. 499-500; Fritz Busch, Aus dem Leben eines Musikers, Zürich 1949 - hier verwendete Ausgabe: Frankfurt am Main 1982 (mit einem Nachwort von J. Hellmut Freund, S. 214-227, und einer neu bearbeiteten Diskographie von Jacques Delalande, S. 228-254), S. 83f., 222f.; Hans Roesch, Er brachte Bach nach Südamerika, in: Hellweger Anzeiger vom 14.9.1961. - Zum Bach-Reger-Fest am 20./21. Juli 1911 in Bad Pyrmont s. Bernhard Dopheide, Fritz Busch. Sein Leben und Wirken in Deutschland mit einem Ausblick auf die Zeit seiner Emigration, Tutzing 1970, S. 38f. und Friedhelm Brusniak, Grundzüge einer Musikgeschichte Waldecks, in: Augsburgener Jahrbuch für Musikwissenschaft 1985, Tutzing 1985, S. 90. Bei dem Fest dirigierte Reger sein Violinkonzert op. 101 (Solist Adolf Busch) und seine "Hiller-Variationen" op. 100 selbst und spielte beim "5. Brandenburgischen Konzert" (Leitung Fritz Busch) das Cembalo. Ferner begleitete er Adolf Busch bei seiner "Suite im alten Stil" für Violine und Pianoforte op. 93 sowie der "Sonate G-Dur" op. 78 für Violine und Klavier von Johannes Brahms und übernahm das erste Klavier bei seinen "Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven" für 2 Klaviere zu vier Händen op. 86 (zweites Klavier Fritz Busch).
- 2) Freund, a.a.O., S. 217. Vgl. hierzu den Katalog The Fritz Busch Collection. An Acquisition of Indiana University, Bloomington 1972, hrsg. von Dominique-René de Lerma, bes. S. 47ff. - Herrn Prof. Hans Busch, Bloomington, der Lilly Library (Manuscripts Department) der Indiana University Bloomington, Herrn Wolfgang Burbach, Brüder-Busch-Gesellschaft Hilchenbach-Dahlbruch und Herrn Lektor J. Hellmut

Freund, Fischer Taschenbuchverlag Frankfurt am Main, sei für freundliche Auskünfte, Unterstützung bei der Beschaffung von Mikrofilmen und anderen Unterlagen sowie die Erlaubnis zur Veröffentlichung vielmals gedankt.

- 3) Busch, a.a.O., S. 39, S. 48, S. 52. Weitere Informationen über das Studium Bachscher Werke bietet Norbert Jers, Fritz und Adolf Busch. Jugend- und Lehrjahre in Siegburg und Köln, in: Ders. (Hrsg.), Studien zur Musik in Siegburg, Köln 1974 (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte H. 105), S. 75-90, bes. S. 81ff.
- 4) Albert Schweitzer, J.S. Bach, Leipzig 1908, S. 295. Fritz Busch teilte auch Schweitzers in dem fraglichen Kapitel geäußerte Bedenken gegenüber Transkriptionen von Orgelwerken auf das Klavier. J. Hellmut Freund erinnert sich an einen Abend in Montevideo, an dem der Dirigent zur Bekräftigung seiner Haltung im Freundeskreis den genannten letzten Abschnitt des Kapitels XIV aus Schweitzers Bach-Buch vorlas.
- 5) Datiert Köln a.R., 26.5.08, Dienstag. Frdl. Mitteilung von Herrn J. Hellmut Freund. Vgl. hierzu Schweitzer, a.a.O., S. 152: "Bachs Künstlertum und Persönlichkeit ruhen auf seiner Frömmigkeit... Kunst war für ihn Religion... Die Religion gehört bei Bach in die Definition der Kunst überhaupt. Jede große Kunst, auch die profane, ist ihm an sich religiös".
- 6) Busch, a.a.O., S. 56.
- 7) Fritz Busch, Begegnung mit Dirigenten, in: MUSICA 12 (1958), S. 718-721, hier: S. 718.
- 8) Frdl. Mitteilung von Herrn J. Hellmut Freund.
- 9) Busch, a.a.O., S. 71; Laux, a.a.O., Sp. 501.
- 10) Busch, a.a.O., S. 83.
- 11) Lerma, a.a.O., S. 49f.
- 12) Busch, a.a.O., S. 114f.
- 13) Busch, a.a.O., S. 115.
- 14) Johannes Lorenzen, Max Reger als Bearbeiter Bachs, Wiesbaden 1982 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg Bd. II), S. 68.
- 15) Brüder-Busch-Archiv , B 5226/1-2, B 5227, B 529. Vgl. in diesem Zusammenhang Josef Szigeti, Adolf Busch in memoriam, in: NZ 128 (1967), S. 107-108.
- 16) Busch, a.a.O., S. 93-96. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Fritz Busch, Der Dirigent, Aus dem Nachlaß hrsg. von Grete Busch und Thomas Mayer. Geleitwort von Rafael Kubelik, Zürich 1961, S. 39f. Das Buch enthält auch den Abdruck einer Partiturseite der Ouvertüre zu J.S. Bachs "Suite D-Dur Nr. 2" mit aufschlußreichen Bogenbezeichnungen und dynamischen Zeichen, S. 133 und S. 152 (Erläuterung von Thomas Mayer).
- 17) Freund, a.a.O., S. 222.
- 18) Hans Ferdinand Redlich, Art. Tovey (Sir) Donald Francis, in: MGG 13, Kassel etc. 1966, Sp. 598-600, hier: Sp. 600.
- 19) Freund, a.a.O., S. 214.

- 20) Vgl. hierzu Grete Busch, Fritz Busch. Dirigent, Frankfurt am Main 1970, S. 176f., S. 306. - Wie sehr die Gedanken Fritz Buschs in den dreißiger Jahren in seiner Heimat weilten, zeigt auch die Widmung "Treue um Treue", die er im November 1936 in London auf ein Bild schrieb, das er Arthur Tröber schenkte. Tröber, Nachwort zur Ausgabe Fritz Busch, Aus dem Leben eines Musikers, Berlin 1978, S. 245. Busch zitierte hier die Schlußworte aus dem von seinem Schwiegervater Dr. Friedrich Boettcher (1842-1922) im Jahre 1902 verfaßten und seitdem regelmäßig aufgeführten Mengeringhausener Freischießen-Festspiel: "Wir schwören dir, was immer uns bedreue, dir liebe Vaterstadt, Treue um Treue".
- 21) Freund, a.a.O., S. 214.
- 22) Andreas Holschneider, Bach-Rezeption und Bach-Interpretation im 20. Jahrhundert, in: MUSICA 30 (1976), S. 9-19, hier: S. 9; Ergänzungen und Korrekturen zu Holschneiders Überblick bietet Martin Elste, in: MUSICA 30 (1976), S. 414f.
- 23) Brüder-Busch-Archiv, o. Sign. Frdl. Hinweis von Herrn Wolfgang Burbach. Im Gegensatz zu der Reger-Instrumentation op. 40, Nr. 1, wo für den Zeitraum von 1939 bis 1950 sechs Aufführungsdaten in die Partitur eingetragen wurden, kann z.Z. noch kein Überblick über die Aufführungen der Bach-Bearbeitungen gegeben werden.
- 24) Tröber, a.a.O., S. 239.
- 25) Freund, a.a.O., S. 217.
- 26) Klaus Velten, Schönbergs Instrumentationen Bachscher und Brahmscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses, Regensburg 1976 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 85), S. 128. Vgl. hierzu Rudolph Stephan, Zum Thema "Schönberg und Bach", in: BJ 1978, S. 232-244.
- 27) Hans-Joachim Bauer, Interpretation durch Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton von Weberns, in: NZ 135 (1974), S. 3-6.
- 28) Vgl. in diesem Zusammenhang die Bemerkungen von Kurt Westphal, Orchesterale Bach-Interpretation - heute, in: Das Orchester 16 (1968), S. 429-431, und den Kommentar von Manfred Züghart zur Aufführung von Fritz Buschs Orchesterfassung der Regerschen Orgel-Choralphantasie op. 40, Nr. 1 anlässlich des ersten Konzerts der Reihe "In memoriam Max Reger" am 10. Mai 1973 in Bremen, in: Der Kirchenmusiker 24 (1973), S. 118-119.

Klaus Winkler:

BACH-CHORALZITATE IN KOMPOSITIONEN DES 20. JAHRHUNDERTS

I. Zur Praxis des musikalischen Zitats

1935 zitierte Alban Berg im zweiten Teil seines Violinkonzertes den Choral "Es ist genug" aus der Kantate Nr. 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort". Nach dem 2. Weltkrieg entstanden Kompositionen, in denen Choräle in Harmonisierungen Bachs zitiert werden.