

Fritz Busch (1890–1951) beschäftigte sich 1919 mit einem Handbuch des Dirigierens, für das möglicherweise auch die vorliegenden Ausführungen gedacht waren. Sie erschienen im April 1921 im 1. Heft der Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft (vgl. Mitteilungen 1, 2000, S. 10), als Fritz Busch Vorstandsvorsitzender der Gesellschaft war. Seit dem Erscheinen des Heftes dirigierte Busch die *Mozart-Variationen* weiterhin regelmäßig weltweit, wobei sich seine Kenntnisse noch deutlich vertieft haben werden. Leider gibt es von Busch als Dirigent der *Mozart-Variationen* keine Gesamteinspielung – zwischen November 1918 und Januar 1920, vermutlich nach März 1919 muss eine Einspielung mit dem Orchester des Landestheaters Stuttgart erfolgt sein, die aber nicht vollständig veröffentlicht, vielleicht auch nie vollständig gemacht wurde (siehe auch die Diskografischen Anmerkungen).

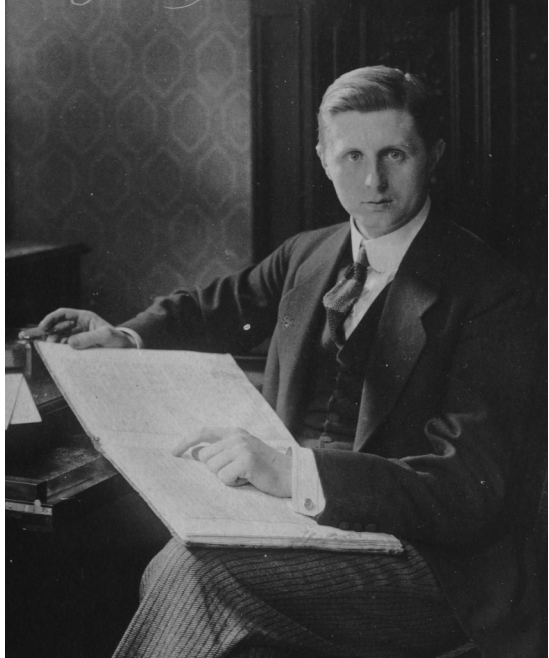
Regers *Variationen und Fuge für Orchester über ein Thema von Mozart* Opus 132 gehören zweifellos zu den bekanntesten Orchesterschöpfungen des Meisters. Das Werk verdankt seine Beliebtheit in erster Linie wohl der Popularität des Themas, dann aber auch (neben seinen großen musikalischen Schönheiten) der reifen Instrumentation, die deutlich die großen Fortschritte zeigt, die Reger während seiner Meininger Tätigkeit gemacht hatte. Wenn ich in Nachfolgendem einige Ratschläge zum Vortrag des Werkes gebe, so darf ich mich, ohne unbescheiden zu sein, wohl auf eine gewisse Praxis in der Aufführung Regerscher Orchesterwerke und ein näheres künstlerisches wie persönliches Verhältnis zu Reger bis kurz vor seinem zu frühen Abscheiden berufen. Ich glaube daher, allen denen, die, wie Pfitzner anlässlich einer Besprechung des Vortrags der Pastoral-symphonie so schön sagte, „bonae voluntatis“ sind, mit meinen Erfahrungen nützlich sein zu können.

Zunächst ein Wort über die Orchesterbesetzung und -einteilung. Reger legte großen Wert auf gleichmäßige numerische Besetzung der zweiten Geigen mit den ersten. Man sollte diese also überall herbeizuführen suchen, da Reger ein besonderes Betonen, oft sogar (wie seine Bezeichnungen in den Brahms'schen Symphonien und Werken anderer Meister ergeben) ein klangliches Überwiegen der unteren Oktave liebte. – Die Streicher *con sordino* sollen nach seiner Vorschrift etwas schwächer besetzt sein als die Streicher *senza sordino*. Ich fordere bei meinen Aufführungen des Werkes bei zwölf ersten Geigen acht ohne und vier Geigen mit Dämpfer. Bei vierzehn ersten Geigen ist das Verhältnis 8:6; ähnlich verfare ich bei den zweiten Geigen, Bratschen und Violoncelli. Ferner teile ich die Streicher nicht am Pult in solche *con* und *senza sordino*, sondern lasse beispielsweise bei den ersten Geigen die ersten vier Pulte *senza*, die letzten zwei beziehungsweise drei Pulte *con sordino* spielen. Am Pult selbst werden nur Stellen, die eine vierfache Teilung erfordern (wie bei Ziffer 2 in Variation I) geteilt.

Das Mozartsche Thema ist meines Erachtens von Reger etwas „überzeichnet“, so daß sein Vortrag oft die nötige Einfachheit vermissen läßt. Die < und > sollen also nur andeutungsweise aufgefaßt werden; vor allen Dingen sollten die *Sforzandi* im siebten und sechzehnten Takt nicht übertrieben werden, da sie sonst dem Charakter und Stil des Themas widersprechen. Ich habe mich nicht gescheut, sie wegzustreichen. Die ersten

Violen *con sordino* sind besonders darauf hinzuweisen, daß ihre erste Stelle (Takt 14 und folgende) *ppp* bezeichnet ist, im Gegensatz zu *p* der ersten Violinen *senza sordino*. Reger hat bezüglich der klanglichen Wirkung wohl an eine Art *Vox coelesta* gedacht. Das Tempo des Themas ist natürlich genau so zu nehmen, wie es beim Vortrag des Mozartschen Werkes selbst geschehen würde.

Variation I. Hier kommt es darauf an, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden, das heißt: das Thema muß klar verständlich bleiben und weder zu Beginn, wo es in Oboen und Klarinetten liegt, durch die Streicher, noch bei Ziffer 2 durch seine ebenfalls in den Streichern liegenden Umkehrung erdrückt werden. Im übrigen ist auf deutlichen Wechsel zwischen *p* und *pp* genau nach Regers Vorschrift zu achten. Es klingt gerade in dieser Variation sehr schön, wenn die Harfe doppelt besetzt werden kann.



Variation II. Das *un poco ritardando* in Takt 4 und 8 muß ein *poco ritardando* sein, da sonst der Fluß der Variation unterbrochen würde. Von Ziffer 5 an sollten erstes und drittes Horn mit besonders intensivem Ausdruck spielen, da gerade durch diese Instrumente, die das „Pedal des Orchesters“ bilden, die Regersche Orchestersprache ihre bedeutungsvolle Wärme enthält. In dieser wie in den übrigen Variationen, die in einem *poco a poco ritardando* ausklingen, ist darauf zu achten, daß dieses Nachlassen des Tempos nicht ruckweise, sondern allmählich und natürlich erfolgt.

Variation III. Um auch hier den Fluß nicht zu stören, lasse ich die im vierten, achten, zwölften Takt und weiter vorgezeichneten *poco ritardando* weg, da sie gewöhnlich übertrieben wurden, und verlasse mich allein auf die Elastizität des betreffenden Orchesters.

Variation IV. In Takt 21 müssen alle mit *mf* bezeichneten Stimmen darauf aufmerksam gemacht werden, daß sie sich zunächst nicht gegenüber dem in den Bratschen, Hörnern und Oboen liegenden Motiv hervordrängen.

Variation V. Hier dirigiere ich von Takt 10 bis 11 an in sechs Schlägen, ab Ziffer 9 in

zwei und verfare ebenso in den analogen Stellen (Takt 22 beziehungsweise 23 und 24 sowie sieben Takte vor Ziffer 11) und selbstverständlich in den Schlußtakten (*meno mosso*). Die vier Achtel in der Klarinette lasse ich den Bläser frei ausführen, das heißt unabhängig vom Stock, erkläre aber dem übrigen Orchester, daß in diesem Takt (im zweiten Takt nach dem *meno mosso*) die Klarinette die vier Achtel zu spielen habe, da sonst der Einsatz des zweiten Hornes meist unsicher erfolgt. Im dritten Takt nach Ziffer 11 steht übrigens in der Stimme der ersten Trompete ein Druckfehler; die dort stehende Abschlußnote f ist in e zu verbessern.

Variation VI. Hier ergibt sich alles von selbst.

Variation VII. Diese Variation wird gewöhnlich zuerst klanglich zu dick gespielt. Ich lege deshalb besonderen Wert auf die Bezeichnung *Andante grazioso*.

Variation VIII. Dieses herrliche Stück erfordert ein besonders eingehendes Probieren, wobei namentlich auf rhythmische Präzision zu achten ist. Ich habe selbst unter namhaften Dirigenten gerade bei diesem Stück die oft bei der Aufführung Regerscher Orchesterwerke gemachte Erfahrung bestätigt gefunden, daß infolge ungenügenden Studierens und der dadurch hervorgerufenen mangelnden Kenntnis der rhythmischen Zusammenhänge und der bei Reger so oft wechselnden harmonischen Verbindungen ganz andere Akkorde zu hören waren, als Reger eigentlich geschrieben hatte. Speziell in Befolgung des von mir oben gegebenen Rates, die Streicher mit Dämpfer gesondert zu setzen, ist darauf zu achten, daß bei den in diesen Fällen weit auseinander sitzenden Gruppen der ersten Violinen einesteils und der zweiten Violinen und Bratschen andernteils der akustische Zusammenhalt nicht verloren geht, ein Übelstand, der natürlich, wenn man ihm seine besondere Aufmerksamkeit schenkt, leicht behoben werden kann. Daß gerade diese Variation ein liebevolles Herausheben des Wesentlichen erfordert – erinnert sei nur an die Stelle ein Takt vor Ziffer 18 und folgende und besonders an zwei Takte vor Ziffer 19 –, versteht sich von selbst. In dieser Variation sowie in Variation VI und VII ist es für den Klang von besonderer Bedeutung, wenn möglichst viele Kontrabässe mit C-Saiten zur Verfügung stehen, beziehungsweise wenn, wo dies nicht der Fall sein sollte, einige Kontrabassisten die E-Saite herunterstimmen.

Fuge. Hier erinnere ich daran, daß die metronomische Bezeichnung auf Achtel = 32 lautet, das Tempo der in sechs Schlägen zu dirigierenden Fuge also ein durchaus gemäßigtes ist. Ich habe schon Orchester getroffen, die diese Fuge in doppelt zu schnellem Tempo exekutierten; wenn die Folge eine weitere Flucht vor Regers „abstrusem Komponieren“ war, so kann man sich darüber nicht wundern. Das Tempo kann eher zu Beginn noch ruhiger genommen werden. Jeder, der Reger als Pianist und Dirigent gehört hat, wird bestätigen, daß er beim Vortrag seiner Fugen immer in ruhigem Tempo, oft sogar sehr ruhigem Tempo begann und allmählich das Zeitmaß beschleunigte.

Die Violoncelli, die in den meisten Orchestern nicht mehr als sechsfach besetzt sind, ersuche ich in solchen Fällen, ihr Thema (Takt 17) *alle* zu spielen; die Erfahrung lehrt,

daß zwei oder drei Celli allein immer unrein spielen und eine saubere Intonierung leichter bei starker Besetzung zu erreichen ist. Daß alle Noten dieser Fuge *staccato* bezeichnet sind, die Streicher also mit Springbogen zu spielen haben, erwähne ich noch deshalb besonders, weil oft selbst in guten Orchestern gegen eine gleichmäßige Ausführung selbst so exponiert liegender Stellen wie des Beginns dieser Fuge gesündigt wird. Um eine deutliche Ausführung des in den vier Hörnern liegenden Themas im dritten Takt nach Ziffer 24 zu erreichen, verbreitere ich das Thema ein wenig, oder besser, ich bereite für diese Takte eine geringe Verbreiterung vor.

Im *meno mosso* (vor Ziffer 30) mach ich alle die Stimmen, die das Hauptthema der Fuge bringen, auf eine *marcatissimo*-Ausführung aufmerksam und lasse besonders die Streicher mit nicht zu großem Bogen spielen, um ein plastisches Hervortreten des Variationenthemas und des zweiten Fugenthemas zu erreichen. Ein Druckfehler befindet sich im fünften Takt nach Ziffer 28 in der zweiten Trompete, wo sowohl in Partitur wie Stimmen auf dem fünften Achtel die Note cis in c zu verbessern ist.

Ich bin mir bewußt, mit Vorstehendem viel Selbstverständliches gesagt zu haben. Leider versteht sich aber auch das Selbstverständliche nicht immer von selbst. Immerhin dürfte doch die eine oder andere Bemerkung willkommen sein und zu erneutem Studium des herrlichen Werkes anregen.

Ich selbst habe, wenn ich mich recht erinnere, das Werk in über 40 Städten aufgeführt. Es hat seinen großen Eindruck nirgends verfehlt, nur einen Teil der amerikanischen Presse blieb es im Jahre 1928 vorbehalten, das Werk als „eine deutsche Komposition von schlechtem Geschmack“ und seinen Schöpfer als den „vielleicht totesten aller toten Komponisten“ zu bezeichnen!!! Eine ‚Headline‘ lautete: „Fritz Busch macht seine tiefste Verbeugung vor dem schreckenerregenden Reger!“ Zur Ehre des Publikums sei aber gesagt, daß es anders dachte, und meine persönliche Antwort war, daß ich das Werk bei erster Gelegenheit in Neuyork wiederholte.*

* Ab hier folgt ein kurzer Abschnitt aus Buschs Aufsatz *Max Reger und seine Mozart-Variationen*, erstmals erschienen in der Zeitschrift *Neue Christothepe* 39. Jg. (1918), S. 152–156, hier zitiert nach dem Nachdruck im *N. Simrock G.m.b.H. Jahrbuch II*, hrsg. von Erich H. Müller [von Asow], Berlin 1929, S. 152–157, hier S. 156. Buschs gesamter Aufsatz, der sich vornehmlich mit der Werkgenese befaßt, wurde durch die Veröffentlichung von Regers *Briefen an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts, Bd. XVIII) obsolet.