



Hermann J. Busch

«... appropriato all'organo» – Warum lieben die Organisten das Bearbeiten?

Dieser Text ist im Wesentlichen die Niederschrift des Vortrags, welchen Hermann J. Busch zuerst bei der Internationalen Orgeltagung Winterthur im Oktober 1999 hielt, an die sich manche der Leser dieser Zeitschrift noch erinnern werden. Ein Textausdruck und die zugehörigen Ton- und Notenmaterialien wurden von uns im Nachlass des Ende 2010 verstorbenen Verfassers aufgefunden, und so konnte dieser Vortrag beim letzten Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, das im Oktober 2011 im Bruckner-Stift St. Florian bei Linz stattfand, als Hauptvortrag in die Thematik des Colloquiums einführen. Hermann J. Busch, Vorsitzender der Stiftung seit 2003 und Begründer des Projekts «Integrierte Orgelforschung», war auf diese Weise bei dem Colloquium, das noch ganz von ihm geplant worden war, wissenschaftlich präsent. – Der Vortrag ist hier, mit geringfügigen Änderungen, so abgedruckt, wie er bei der Tagung in Winterthur gehalten wurde. Es wurde darauf verzichtet, die Tonbeispiele durch Notenbeispiele zu ersetzen. Weitergehende Informationen zu Noten- und Tonbeispielen sind bei der Bearbeiterin der Niederschrift Sibylle Schwantag erhältlich.

Zu Beginn des Vortrags erklangen zwei Tonbeispiele:

Tomaso Albinoni, Concerto G-Dur op. 11 Nr. 8, 1. Satz, Allegro

Johann Gottfried Walther, «Concerto del Sig. e Tomaso Albinoni appropriato all'organo»

Warum hat hier Johann Gottfried Walther bearbeitet, und warum tat dies am gleichen Ort und um die gleiche Zeit sein Vetter Johann Sebastian? Ich rekapituliere kurz, was der Bachforscher Hans-Joachim Schulze dazu mitgeteilt hat: Johann

Gottfried Walther war in Weimar Organist an der Stadtkirche und hatte zugleich am herzoglichen Hofe einige musikalische Aufgaben. Dazu gehörten die Mitwirkung als Violinist in der Hofkapelle wie auch die musikalische Unterweisung des jungen Prinzen Johann Ernst. Dieser unternahm von 1711 bis 1713 – in seinem 14. bis 16. Lebensjahr – eine Bildungsreise in die Niederlande. Dort kaufte er neu erschienene italienische Musikalien ein und besuchte Jan Jacob de Graaf in Amsterdam, Organist der Nieuwe Kerk, der nach Mattheson: «Alle neuesten italiänischen Concerten, Sonaten etc. mit 3 à 4 Stimmen auswendig wuste und mit ungemeiner Sauberkeit auf seiner wunderschönen Orgel in meiner Gegenwart heraus brachte.»

Diese Praxis und das entsprechende Notenmaterial waren die Mitbringsel des jungen Prinzen bei seiner Rückkehr nach Weimar 1713. Und von Juni 1713 bis Juli 1714 komponierte er unter Anleitung Walthers 19 Konzerte im italienischen Stil, von denen Johann Sebastian Bach zwei für das Cembalo und zwei für die Orgel bearbeitete, dazu drei Konzerte Vivaldis.

In einer Art Arbeitsteilung übernahm Walther die Bearbeitung weiterer italienischer Musik, und so entstanden seine Transkriptionen nach Albinoni, Gentili, Gregori, Manzia, Vivaldi, Taglietti, Torelli, schliesslich auch zwei nach Telemann. In einer autobiografischen Notiz, die Walther Johann Mattheson 1739 zuschickt, bemerkt er in einer Übersicht seiner musikalischen Produkte: «Ingleichen noch einige wenige Instrumental- und Claviersachen von mir verfertigt worden sind; von andern Verfassern gesetzte und von mir aufs Clavir applicirte Stücke, 78 an der Zahl, nicht mitgerechnet» (Briefe 220).

Die Motive für diese zahlreichen Bearbeitungen Walthers und Bachs werden wohl vor allem in dem Bestreben gelegen haben, diese Musik und ihren Stil intensiv kennenzulernen und damit sozusagen Übungsstücke für die Komposition zu gewinnen, und zwar sowohl von Orchestermusik wie auch von nicht transkribierter, sondern sogleich für das Tasteninstrument bestimmter Kompositionen wie etwa Bachs Italienisches Konzert oder das originale fünfsätziges Concerto G-Dur für Orgel von Walther. An den naiven Kompositionsversuchen des jungen Prinzen war allerdings für die beiden Arrangeure kaum etwas zu lernen, und in diesen Arbeiten mag eine gewisse Reverenz an den fürstlichen Liebhaberkomponisten zu sehen sein.

Ob diese Bearbeitungen auch für den öffentlichen konzertanten Vortrag bestimmt waren, ist ungewiss. Ganz abgesehen davon, dass ein Orgelkonzertbetrieb im heutigen Sinne im 18. Jahrhundert gar nicht existierte: Die Weimarer Hofkapelle war doch in der Lage, diese Musik in der Originalbesetzung zu spielen.

Ich denke, dass eine noch so virtuose und lebendige Darbietung dieser Stücke auf dem Tasteninstrument hinter den Möglichkeiten eines Ensembles immer deutlich zurückbleiben muss. Für den Spieler mag ein Reiz darin liegen, sich diese oft sehr untastenmässige Musik anzueignen, dem Hörer kommt im Vergleich das Ergebnis eher als das Eingeständnis der Orgel vor, dass sie doch trotz aller Mühen nicht ein Instrumentalensemble ersetzen kann.

Andererseits könnte auch ein gewisses Bedürfnis nach dem Spiel oder dem Vortrag solcher Transkriptionen bestanden haben, wenn man bedenkt, dass Walther immerhin 78 solcher Arbeiten verfertigt haben will, was eine grosse Zahl auch dann noch wäre, wenn er möglicherweise hier jeden Einzelsatz gezählt hätte.

**Bach und Walther
als Bearbeiter in
Weimar.**

**Übungsstücke für
die Komposition.**

**Öffentlicher
Vortrag?**

Eine englische
Mode.

Populäre Musik
für die Orgel.

Angleichung an
die klassischen
Voluntaries.

England

Bald nach dem Tode Bachs und Händels kommt in England das Transkribieren von Vokalmusik in Mode, und die Insel wird dann im 19. und frühen 20. Jahrhundert geradezu zu einem Eldorado der Orgeltranskription. Der Amateurorganist und -komponist John Marsh jr. (1752–1828) hat 1791 im Textteil seiner Sammlung «Eighteen Voluntaries for the Organ» auf diese Transkriptionspraxis hingewiesen:

«... neben den verschiedenen gedruckten Voluntaries können viele Arien und Chöre aus Händels geistlichen Oratorien mit geringfügigen Änderungen oder Kunstgriffen für solche Zwecke und bestimmte Festzeiten arrangiert werden. So zum Beispiel die Pastoral-Sinfonie aus dem Messias. [...] Alle Chöre im ersten Teil geben sehr passende Voluntaries für Weihnachten ab. [...] Diese Art von Voluntaries, wenn sie mit Ausdruck gespielt werden, haben den Vorteil, dass die jeweiligen Gedanken, die von den Worten mitgeteilt werden, mit denen sie gewöhnlich gesungen werden, von der Musik allein hervorgerufen werden können.»

In mehreren zwischen etwa 1809 und 1830 erschienenen Sammlungen hat John Marsh dem Bedürfnis Rechnung getragen, auf der Orgel leicht ausführbare Arrangements von populärer Musik darzubieten. Ein Band ist ausschliesslich Händel-Bearbeitungen gewidmet. (Den Originalband, in dem der Vorbesitzer im Jahr 1814 – laut Besitzeintrag – mehrere Notenausgaben zusammenfassen liess, fanden wir im Nachlass Buschs auf Anmerkung Schwantag.) Wir entdecken hier manche Stücke aus Händel'schen Oratorien, die auch heute noch zu den «Evergreens» zählen wie das «Hallelujah» und «Ich weiss, dass mein Erlöser lebt» aus dem Messias. Marsh verweist auf seine Vorgänger: «Die meisten Chöre von Händel wurden schon für Orgel bearbeitet, aber in einem Format, das nicht für die Tasche geeignet ist.»

Die Besonderheiten seiner Sammlung bestehen also in ihrem praktischen Taschenformat (24 x 17 cm) und in der ebenfalls sehr praxisnahen Auswahl, denn Marsh hebt in der «Preface» hervor, dass hier nicht nur Bearbeitungen von Chören enthalten sind, sondern auch «einige Arien und Stücke, die für die sanfteren Register und delikateren Teile der Orgel bearbeitet wurden, [...] insbesondere, weil die meisten dieser Stücke als Voluntaries nach den Psalmen ebenso gewählt werden können wie die Choräle als abschliessende Voluntaries» (Notenbeispiel 1).

Nicht nur geistliche Musik Händels wurde für den gottesdienstlichen Gebrauch bearbeitet, als Voluntaries konnten auch Transkriptionen profaner Musik dienen. Auch hierfür hat Marsh mehrere Exempel im Druck herausgegeben. Zum Schluss des Druckes mit Händel'schen Werken findet sich folgender Hinweis: «A selection from the works of Corelli for the Organ, and another from the works of Geminiani, Avison, Tartini and other Masters of the ancient school, both in the same form as the present work, may be had where this is sold.»

Daneben erschien eine sechsbändige Reihe mit vorzugsweise «moderner» Musik.

Enthalten sind Bearbeitungen von Werken von Haydn, Mozart, Ignaz Pleyel, Kozeluch sowie einigen heute vergessenen Zeitgenossen.

In einigen Fällen stellt der Bearbeiter die klassische Form des englischen Voluntary – langsame Einleitung und folgender rascher Satz – dadurch her, dass er zwei Stücke des gleichen oder auch zweier verschiedener Komponisten zu einer

[illegible]

Notenbeispiel 1

solchen Folge kombiniert: Nr. 12 besteht aus einer Einrichtung der Cavatine «Licht und Leben sind geschwächt» aus Haydns Jahreszeiten, gefolgt von einem Vivace Mezgers. Ein Adagio aus einem Streichquartett von Ignaz Pleyel dient in Nr. 24 als langsame Einleitung zum Allegretto aus Haydns Sinfonie Hob. I: 85, «La Reine de France».

XXI.

DUET. "Ah perdona" Mozart.

Diap.

repeat on Dulc.

Swell B.H.

Diap.

Dulc.

Swell fin.

fin.

Notenbeispiel 2

Vereinfachung.

Die Opernmusik, die mit geistlichen Kontrafakturen im 19. Jahrhundert in die Kirchenmusik einzieht, ist hier mit erst einem Beispiel vertreten, dem Duett Nr. 7, «Ah perdonà» aus Mozarts «La Clemenza di Tito» (Notenbeispiel 2).

Die Bearbeitungen von John Marsh sind ein Glied in der historischen Kette der organistischen Bearbeitungspraxis. In dem Bemühen, das Repertoire des Organisten zu bereichern, sind sie mit den Intavolierungen der vorangehenden Jahrhunderte ebenso zu vergleichen wie mit Bachs oder Walthers Transkriptionen und den anspruchsvollen Arrangements des orchestralen Orgelstils des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu diesen Beispielen reduziert Marsh jedoch den satz- und spieltechnischen Anspruch, denn ihm geht es offenbar darum, Orgelmusik durch Vereinfachung und Bezug auf das Bekannte und Beliebte für Spieler und Hörer auch in sehr einfachen Verhältnissen zugänglicher zu machen.

(Marshs Ausgaben sind dem Titelblatt zufolge nicht nur für den Gebrauch auf der Orgel gedacht, sondern insbesondere auch, nach üblicher popularisierender Bearbeitungspraxis, für den hausmusikalischen Gebrauch auf dem Klavier. Anmerkung Sibylle Schwantag.)

Die folgenden beiden Beispiele sind nicht den Veröffentlichungen Marshs entnommen, entsprechen aber ganz dessen Stil. Sie stammen von Geert Bierling, einem niederländischen Organisten, der sich seit einigen Jahren mit eigenen Arrangements der Wiederbelebung dieser historischen Aufführungspraxis widmet. *Tonbeispiele (auf einer niederländischen Orgel des 19. Jahrhunderts gespielt): Mozart, Arie aus der Zauberflöte; Mozart, Andante con espressione aus der Klaviersonate KV 311*

Niederlande

Orchester- und Opernmusik stand in den Niederlanden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig auf den Orgelkonzertprogrammen. Dabei handelte es sich nicht um ausdrücklich für die Orgel publizierte Versionen, vielmehr fabrizierten sich die Organisten wohl aus den Klavierauszügen ad hoc auf die jeweilige Orgel bezogene Arrangements.

Zwei Beispiele: Am 15. November 1828 findet in der Martini-Kirche in Groningen ein Orgelkonzert statt, in dem unter anderem das Finale des 1. Aktes aus «Don Giovanni» und eine nicht näher bezeichnete Arie aus «La Clemenza di Tito» gespielt werden, wohlgemerkt auf der legendären Arp-Schnitger-Orgel (Mixtuur 78).

Auf dem Programm eines Konzerts am 20. Februar 1820 in der Lutherischen Kirche in Den Haag standen unter anderem die «Musikalische Schlittenfahrt» von Leopold Mozart und Webers Freischütz-Ouvertüre (Mixtuur 70).

England (Fortsetzung)

Seine Hochblüte erlebte das konzertante Orgelarrangement im 19. Jahrhundert zweifellos in England. Die Anfänge lagen im Schaffen von William Thomas Best (1826–1897), der von 1855 bis 1890 Organist an der St. George's Hall in Liverpool war, wo ihm die erste grosse englische Konzertsaalorgel des 19. Jahrhunderts zur Verfügung stand.

Hochblüte
im englischen
19. Jahrhundert.

An diesem Instrument entwickelte Best seine Transkriptionskunst und gab eine fünfbandige Sammlung mit etwa 100 Transkriptionen heraus, unter anderem: Mozart, Ouvertüre zur Zauberflöte, Rossini, Ouvertüre zu Wilhelm Tell, Sätze aus Sinfonien, Streichquartette von Mozart, Haydn und Beethoven, «Moments musicaux» von Schubert, aber auch Bachs Chromatische Fantasie und Fuge.

Tonbeispiele:

Mendelssohn, Ouvertüre zu Athalia, desgleichen bearbeitet von W. Th. Best

1892 kam es zu einer Kontroverse über das Transkribieren zwischen Best und Sir Walter Parratt (1841–1924), Organist an der Royal Chapel in Windsor und Orgellehrer am «Royal College of Music» ab 1883 (Westerby, 203): Parratt äusserte, «dass die Notwendigkeit von amüsanten Samstagabend-Konzerten einen katastrophalen Einfluss auf die Orgelmusik habe». Daraufhin erwiderte Best: Parratts Lieblingskomponisten Merkel und Rheinberger neigten dazu, kultivierte Ohren zu langweilen, «indem ihre ermüdenden technischen Künsteleien zu oft an Fabrikware (manufactured articles) erinnerten».

Der Londoner Organist Reginald Goss-Custard (1877–1956) diskutiert noch 1927 die Problematik der Orgeltranskription sehr ausführlich. (Goss-Custard transkribierte unter anderem das Abendlied aus Humperdincks «Hänsel und Gretel» sowie Vorspiel und Liebestod aus Wagners «Tristan», beides bei Schott erschienen. Wegen seiner Nocturnes wurde er der «John Field der Orgel» genannt.)

«Es gibt immer noch Leute, die der Ansicht sind, dass Transkriptionen auf der Orgel nicht gespielt werden sollten, und wenn man diesen Punkt mit ihnen diskutiert, dann ist ihre Antwort zuerst die, dass Arrangements nicht auf die Orgel passen, und zweitens, dass es viel Orgelmusik gibt, die zu selten gespielt wird. Ich gebe gerne zu, dass es viele Transkriptionen gibt, die ganz unangemessen und wirkungslos sind, und in der Mehrzahl der Fälle ist die Orgel ungeeignet zum Arrangieren. Was den zweiten Punkt angeht, so meine ich, dass es zurzeit einen entscheidenden Mangel an moderner Orgelmusik gibt. Man muss nur die Listen mit Neuerscheinungen in den Zeitschriften durchsehen, um festzustellen, dass auf ein Orgelwerk zahllose Kompositionen für Klavier, Orchester oder Vokalmusik kommen. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Die Orgel ist kein standardisiertes Instrument und wird es nie werden, und ein Stück, das auf ein Instrument passt, passt nicht auf ein anderes. Deshalb läuft es darauf hinaus, dass man die Musik wählen muss, die am besten auf die Orgel passt, die man gewöhnlich spielt.

Zu erzieherischen Zwecken. Der Gebrauch von Transkriptionen zu erzieherischen Zwecken spielt eine entscheidende Rolle in manchen kleineren Provinzstädten, wo Orchestermusik selten zu hören ist. Aber es ist zuzugeben, dass seit dem Aufkommen von Rundfunk und Grammophon fast alle Arten von Musik – gute wie schlechte – in den Häusern der grossen Mehrheit der Bevölkerung sind. Nichtsdestoweniger steht die Orgel mit ihrem Reichtum an Klangfarben und der Grossartigkeit ihrer Effekte hinter nichts zurück, was die Interpretation grosser Orchesterwerke angeht.»

Dass die Orgel in kleineren Städten das Orchester ersetzen musste, wird am eindrucksvollsten belegt durch einen Bericht von Bernard Johnson, Stadtorganist in Nottingham, der dort in den 1920er-Jahren mangels eines Orchesters die folgenden

«Mangel an moderner Orgelmusik» (?)

Orchesterersatz in Provinzstädten.

Grosse Sorgfalt
nötig.

Klavierkonzerte in der Version für Klavier mit Orgelbegleitung aufführte: Beethoven Konzert Es-Dur, die Klavierkonzerte a-Moll von Grieg und Schumann, Brahms Konzert d-Moll, beide Klavierkonzerte von Liszt, die Symphonischen Variationen von César Franck, und auch das b-Moll-Konzert von Tschaikowsky.

Weiter Goss-Custard: «Ein anderer wichtiger Aspekt beim Transkribieren ist das Geschick, das der Organist beim Registrieren und Produzieren verschiedenartigster Klangfarben aufbringen muss. Jede Transkription erfordert grosse Sorgfalt beim Nachempfinden eines Klangeffekts, der dem ursprünglichen möglichst nahe kommt. Der Spieler sollte eine gute Kenntnis der Orchesterpartitur haben, oder besser noch, er sollte es ermöglichen, das Werk von einem Orchester spielen zu hören, bevor er es zu arrangieren versucht. Es existieren viele Transkriptionen, die keine Angaben zu einer angemessenen Interpretation enthalten, mit dem Ergebnis, dass die orchestrale Kolorierung völlig verloren geht.

Zu Konzertzwecken. Unzweifelhaft ist der Hauptzweck des Arrangierens das Konzert. Die einfache Tatsache, dass die Behandlung der Orgel bei Arrangements völlig anders ist als bei originaler Musik, führt in einem Programm zu einem gewissen Mass an Kontrast und Abwechslung [...].»

Aber auch die Gefahren populärer Transkriptionen für den Geschmack des Publikums übersieht unser Gewährsmann nicht: «Der Missbrauch von Transkriptionen ist offensichtlich, wenn sie ausschliesslich gespielt werden und dem Publikum keine Gelegenheit gegeben wird, grosse Orgelmusik zu hören.»

(Reginald Goss-Custard: *The Uses of Transcriptions*, in: Herbert Westerby: *The Complete Organ Recitalist* [British and American], London 1927, S. 87 ff.)

An diese Bemerkung aus dem Jahre 1927 möchte ich eine Beobachtung zur heutigen Situation knüpfen: So sehr die Orgel der Popularisierung bedarf, sei es durch wohlgefällige Musik wie die Lefébure-Welys, sei es durch das Transkribieren grosser Sinfonik oder gar von Evergreens wie Moldau, Nussknacker-Suite oder «Peter und der Wolf»: Die Gefahr, dass dadurch die weniger populären Werke der Orgelmusik ins Hintertreffen geraten, ist nicht zu übersehen.

Frankreich

Die für die Orgel arrangierte Profanmusik tritt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur im Konzertsaal auf, sondern auch im katholischen Gottesdienst, und dies in einem Ambiente, das zu Recht als eines der künstlerisch anspruchsvollsten in der Geschichte der Orgelmusik angesehen wird.

Alphonse-Charles Renaud de Vilbac gehörte zu Zeiten Francks, Widors und Guilmants zu den angesehensten Pariser Organisten. Er gab um 1860 eine Sammlung mit gottesdienstlicher Musik heraus, die folgendes Titelblatt zeigt:

«L'organiste catholique, 1er volume. 12 Offertoires, 12 Elévations ou Communions et 12 Sorties par Renaud de Vilbac, Hery Litolff's Verlag in Braunschweig»

Als «Organiste» bezeichnet ja auch César Franck nicht nur den Spieler des Pfeifeninstruments, sondern auch den liturgisch tätigen Harmoniumtreter, und dieser fand als gottesdienstliche Musik hier folgende Stücke vor (Notenbeispiele 3 und 4):

Auch für den
Gottesdienst.

№ 11. OFFERTOIRE.

(Adagio de la Sonate en ut $\sharp$ mineur de Beethoven.)

Adagio e sostenuto di molto.

①

p

② ④ ⑤

p *dolce ed*

ten.
espress.

ten. *ten.*

COLLECTION LITOLFF No. 580

Notenbeispiel 3

Umgekehrte Aufgabenstellung

Die Transkription von Orchestermusik geschieht im 19. und frühen 20. Jahrhundert im Zeichen der orchestralen Orgel, die nach möglichst naturgetreuer Nachbildung der Orchesterinstrumentation strebt, wie schon das Auftreten der Namen aller Orchesterinstrumente in den Orgeldispositionen zeigt: Querflöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Trompete, Horn, Posaune, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass («Violon»). Seltener

SORTIE.

(Finat de la Symphonie en ut mineur de Beethoven.)

Maestoso.

The musical score is written for organ and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Maestoso.' and the initial dynamic is 'ff' (fortissimo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The score is a transcription of the finale of Beethoven's Symphony in E minor, adapted for organ by Hermann J. Busch.

Notenbeispiel 4

ist die sozusagen umgekehrte Aufgabenstellung zu beobachten, Kompositionen durch die Übertragung auf die Orgel eine üppigere Klanglichkeit zu verleihen als in der Originalgestalt.

Arno Landmann schreibt zu seiner Bearbeitung von Bachs «Chaconne» aus der Partita d-Moll für Violino senza basso BWV 1004: «Dass bei der vollendeten Kunst, mit der Bach den Violinpart seiner Sonaten durchführt, eine Ergänzung nicht notwendig ist, steht ausser Frage. Wenn die vorliegende Bearbeitung der «Chaconne» für Orgel trotzdem erfolgte, so geschah es lediglich im Hinblick auf den ausserordentlichen Inhalt und die über die Grenzen der Violine hinausgehenden machtvollen Steigerungen des Werkes. Bezüglich des Stils der Bearbeitung war der Herausgeber

bestrebt, dem Beispiel zu folgen, das J. S. Bach in seinen eigenen Orgelbearbeitungen von Violinkompositionen gibt, zum Beispiel der Fuge aus der g-Moll-Violinsonate.»

Tonbeispiele:

J. S. Bach, Chaconne aus der Partita d-Moll BWV 1004, desgleichen für Orgel bearbeitet von Arno Landmann (1887–1966)

Ich will mit einem sehr andersartigen Beispiel schliessen, das aus jüngerer Zeit stammt und als ein letzter Ausläufer der niederländisch-englischen Tradition des Orchesterarrangements angesehen werden kann. Der niederländische Organist Piet van Egmond spielte im Radio Hilversum von 1948 bis 1967 eine wöchentliche Reihe «Populäre Orgelbespielungen» mit Bearbeitungen leichter klassischer und Unterhaltungsmusik. Sie wurden zunächst aus dem Concertgebouw in Amsterdam übertragen, ab 1953 aus der Prinsessekerk in Amsterdam. Dort stand eine pneumatische Orgel der Fa. Steinmeyer aus dem Jahre 1924 mit 40 Registern, die unter anderem folgendes Arrangement ermöglichte:

Tonbeispiel:

Tschaikowsky, aus der Nussknacker-Suite (Tanz der Rohrflöten)

Um diesen ausserhalb der Niederlande unbekannten Organisten zu charakterisieren: Es existieren von ihm hervorragende Einspielungen unter anderem von Choralfantasien Max Regers und der Sonate von Julius Reubke. Er dirigierte in den 1960er-Jahren jährlich im Amsterdamer Concertgebouw eine Aufführung der Matthäuspassion in einem sehr romantischen Stil. Davon existiert eine Aufnahme, die in der künstlerischen Qualität zeitgenössischen Einspielungen mit Wilhelm Furtwängler oder Günter Ramin weit überlegen ist.

Ich gestehe, dass das Anhören dieser Orgelbearbeitungsprogramme des niederländischen Rundfunks in den 50er-Jahren zu den ersten und stärksten Orgel-Eindrücken meiner Kindheit gehörte. Dies könnte die Vermutung bekräftigen, dass die gelegentlich auch sehr populär sich darstellende Kunst des Orgelarrangements und die hohe Orgelkunst nicht nur in der Historie immer wieder in einem durchaus produktiven Verhältnis zueinander standen.

Prof. Dr. Hermann J. Busch (20. Februar 1943–28. Dezember 2010) studierte Kirchen- und Schulmusik sowie Musikwissenschaft in Mainz und Münster. Er war bis 2008 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Siegen, zeitweise daneben auch Lehrbeauftragter für Orgelkunde, Geschichte des Orgelbaus und der Orgelmusik an den Hochschulen für Musik in Detmold und Köln. Von 1973 bis 1993 war er Chefredaktor von «Ars organi». Zahlreiche Veröffentlichungen, unter anderem «Lexikon der Orgel» (zus. mit Matthias Geuting), Laaber; «Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers», Merseburger; «Zur deutschen Orgelmusik» des 19. Jahrhunderts» (zus. mit Michael Heinemann), Butz; «Zur Interpretation der französischen Orgelmusik», Merseburger, sowie Notenausgaben vornehmlich romantischer Orgelmusik aus Deutschland und Frankreich. Posthum erschien Ende 2011 das praktische Handbuch «Zur französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts», aus dem Nachlass herausgegeben von Michael Heinemann und Sibylle Schwantag.

Bis in die jüngste Vergangenheit.