

hänssler
CLASSIC

VICTOR NICOARA
PIANO

BUSONI
POLYPHONIC DREAMS



HIS ALBUM WAS MADE POSSIBLE
THROUGH THE DEDICATED WORK
AND SUPPORT OF

TAESANG CHO, YOEL GAMZOU,
CATHERINE KUCHAREK, SAM LEE,
BENEDICT MASON, SEBASTIAN NATTKEMPER,
& CRISTIAN PÎRJOL

I DEDICATE IT TO THEM
IN ENDLESS GRATITUDE

APRIL 1ST, 1924, his 58th birthday. With his magnum opus, the opera *Doktor Faust*, still unfinished and his health in irreversible decline, Ferruccio Busoni conjures up a brief plan for the work's apotheosis wherein the main character Faust dies and resurrects himself through his own will. In keeping with Busoni's usual creative process, the plan calls for several recent compositions to be worked into the score. Among these, the third and fourth of the Seven Short Pieces for the Cultivation of Polyphonic Playing (*Sieben kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels*) feature prominently, while the seventh concludes the opera.

The Seven Pieces were published in their current form as part of the *Klavierübung in zehn Büchern*, an enormous collection of pieces, fragments and exercises Busoni considered worth the attention of highly advanced pianists. The nod to Bach's own *Klavierübung* is self-evident, particularly in these Seven Pieces and their refined polyphonic writing. Nonetheless, the dry, scholastic title belies their musical depth. Even the opening *Preludietto*, a simple finger exercise at first glance, escapes the familiar harmonic ductus through some bold contrapuntal combinations, thus elevating itself to a charming sketch (perhaps comparable to Busoni's whimsical postcard drawings). The ensuing six pieces function almost as chorale preludes in which elaborate invertible counterpoint is woven around a leading main melodic line - most audibly in numbers two, three and six. The style is no stranger to modernity: the edges of the harmonies seem to be blurred as forthcoming chords are anticipated by their predecessors (notably in three, five and seven), and at times the contrapuntal lines flow with equal importance (clearest examples in one, five and seven), all of which throws the attentive listener gently off balance. The sixth piece is a transcription

(with a slightly nefarious coda-variation) of the scene for Two Armed Men from Mozart's *The Magic Flute* - a threshold crossing moment comparable to Faust's reincarnation. Here, seen through a Mozartian lens, the link to Bach in the Seven Pieces becomes even more apparent. The seventh is a study for the *sostenuto* pedal (which sustains notes while allowing newly played pitches to ring out clearly), composed during Busoni's last visit to Paris in 1923. It reminds one of the "dissolving of form into feeling" which he aimed for in his *Berceuse élégiaque* of 1909. The subtlest inflections and an elusive impetus lead the music on towards ethereal dissolution: an atmosphere worthy of the opera's mystical conclusion.

A few months later, on the 27th of July, Busoni meets his own end, having been unable to work any further on the opera. Thereafter, the score is hastily completed by Philipp Jarnach for the 1925 Dresden premiere. This was followed some 60 years later by a more satisfyingly idiomatic completion by Antony Beaumont, who closely adhered to Busoni's plan upon its rediscovery. Metaphorically parallel to Faust's transmigration, Busoni's own continued posthumous survival is ensured by such preoccupation and engagement with his work. In this vein, beyond reckoning with Busoni from a performing angle, the present album ventures to present a few more concretely creative avenues. Firstly, through a collection of miniatures springing from the Busonian ethos.

Briefly unfolding itself over several layers of meaning and references, Benedict Mason's ironically titled *Pastorale*, - *ein kurzes Stück zur Pflege der Arten* (loosely: *Pastorale* - a Short Piece for Cultivating Biodiversity), takes inspiration from the last of the Busoni Seven Short Pieces in its virtuoso use of the *sostenuto* pedal. The piece is full of quotation: notably

an insistently interrupting chord from Schoenberg's Piano Piece op. 11 no. 2, (as a critique of Busoni's arrangement of it); some other piano composers' op. 11s; and some Couperin, from an era when the eponymous species of his short harpsichord works were happily more noisy and abundant. In a span of 60 seconds, Mason creates a counterpoint of styles or even histories located in different imaginary spaces, as if viewed from a distance. Though a lifelong fan, Busoni is not a focus for Mason's compositional activities, but this jeu d'esprit was kindly written for me especially for this recording, and modestly dedicated to the memory of my late teacher Andrew Ball, who often performed Mason's early works with aplomb and devotion.

The next two pieces work in tandem as a prelude and fugue of sorts, much like in the Seven Pieces where the third is paired with the fourth, and the fifth with the sixth. The Intermezzo is an arrangement of the organ solo which opens the Scenic Intermezzo of *Doktor Faust* - the arch-arranger Busoni becomes the arranger - and Nach Weill is comparable to the sixth piece, "nach Mozart", a telescopic homage to Busoni's student Kurt Weill, who quoted in his First Symphony from the as yet unpublished *Doktor Faust* (Weill would have played his Symphony to Busoni in his masterclass). The somewhat awkward theme develops polyphonically and becomes more sombre as another quotation (the "Clavis astartis magica") from *Doktor Faust* interjects and in the end takes over the discourse.

In his Nocturne Canonique (1974), Larry Sitsky (who published his own completion of *Doktor Faust* in 2007) not only alludes to Busoni's Faust-satellite Nocturne Symphonique from 1912, but also offers a

reflection of the second of the Seven Pieces in the mirror of a post-World War II sound world.

The second stage of this hands-on, creative engagement with Busoni's work is an editorial endeavour ("con alcune licenze" - to quote from the Fugue of Beethoven's Hammerklavier sonata) to create a new version of the Fantasia contrappuntistica. Taking the two-piano version of 1922 as its basis, it attempts to integrate much of the omitted material from the 1910 and 1912 solo versions with the many new developments and additions of the later adaptation.

Busoni was himself an important part of this musical ecosystem that preserves the artistic strands that came before him. Just as *Doktor Faust* was completed and thus resuscitated by Jarnach, Beaumont and Sitsky, in the Fantasia contrappuntistica, Busoni gives a new life to Bach's unfinished Contrapunctus XVI from the The Art of the Fugue through a monumental completion and expansion.

The transfigured Fugues of the Contrapunctus are prefaced by a set of Chorale-Variations. There, the galloping variation in G major recurs shortly after the organ solo in the Scenic Intermezzo from *Doktor Faust*. The striving character of the ensuing Bachian themes leads to an overarching accumulation of climaxes, counterbalanced by moments of stasis and respite. The music seems to forge itself into existence in real time, yet its contrapuntal permutations and Busonian registration give the impression of shifting perspectives within an already existing space.

Busoni envisaged an architectural sketch that would illustrate the form of the Fantasia contrappuntistica, indeed he seems to compose around Bach's fragment much like modern architects build new edifices around older ones. Two posthumous examples from Busoni's home of Berlin: the Kaiser Wilhelm Memorial Church, rebuilt in a modernist style after the original building was partially destroyed in World War II, and the James Simon Gallery which acts almost as a continuation of the Old National Gallery next door. This stylistic merger allows us to dream of a temporally flattened perspective, where the spirits of Busoni and Bach are wandering around the space of the Fantasia which they simultaneously create as two super-contrapuntal voices.

After the apocalyptic finale of the Fantasia, Bach, the ghost in a machine ever present throughout this album, has the final word. But as the wandering voices of his three-part Sinfonia find each other in their final combination, the bass octave doublings offer a glimpse of another ghost: Busoni weaves himself once again into the original Bachian fabric and into the consciousness of the listener, who becomes a participant in this imaginary game of immortality.

FERRUCCIO BUSONI was born in 1866 in the Tuscan city of Empoli. His precocious musical abilities became apparent in his early years and he was put on the path of a child-prodigy by the tender age of seven. Busoni's first forays into composition date from the same time, as does the beginning of his life-long admiration for the music of J.S. Bach. Success came slowly, but he eventually managed to carve a name for himself as a fine young pianist and his concert

engagements grew steadily. This helped him later on to secure teaching positions in Moscow, Boston and Helsinki - the latter of which of particular significance as it was there that he met his wife and life-long companion Gerda.

It was, however, after he moved to Berlin in 1894 that his reputation as a pianistic titan was cemented: his encyclopaedic piano recitals, caused a stir with audiences and critics alike. His compositions were also starting to garner some notice as well as bemusement - Busoni, not neatly subscribing to any of the major musical camps from the turn of the century, was as difficult to categorise then as he is now.

Astonishingly well read and cosmopolitan, Busoni took an avid interest in the music of his time, organising an orchestral concert series in Berlin where he promoted contemporary composers such as Sibelius, Debussy or Bartok. This interest slowly extended to inquiries into the future possibilities of music and in 1907, Busoni wrote his "Sketch of a New Aesthetic of Music". This short book had a notable influence on an entire generation of young modernist composers and many of its prophecies were to be realised many decades later. Though he did not practise all that he preached, Busoni did incorporate many of those modernist ideas into his work. It is astonishing how his style kept adapting from early works influenced by Brahms and Schumann, through experiments that could seamlessly sit next to Schoenberg or Bartok and, finally, to an integration of those experiments with the ethos of Bach and Mozart.

In the increasingly bigoted atmosphere of World War I and with the countries he felt closest to in open conflict, Busoni felt rejected in Germany

for his Italian roots and in Italy for having allegedly become too German. He saw no other choice but to seek a safe though dispiriting refuge in neutral Zürich. After the war, he was able to return to Berlin under favourable professional circumstances: he was offered his own Composition Masterclass at the Academy of Arts and his works were being viewed much more positively in the new cultural climate of the Weimar Republic. Tragically, ill health caught up with him before he could fully enjoy this increasing recognition as a composer. He passed away in 1924.

VICTOR NICOARA, Berlin based Romanian pianist and composer, has been lauded for the “wealth of imagination” he brings to his interpretations as well as for his “great sensuousness of sound” by publications such as the Gramophone Magazine and the Süddeutsche Zeitung. Nicoara concentrates on the performance and recording of lesser known piano repertoire, particularly the works of Ferruccio Busoni. His recording of Busoni’s Six Sonatinas garnered wide critical acclaim, Limelight Magazine calling it a “first choice” among Busoni discs.

Born in Bucharest, Nicoara went on to study piano with Andrew Ball and composition with Huw Watkins and Jonathan Cole at the Royal College of Music in London. He received further invaluable advice from Vitaly Margulis, Jacques Rouvier, Fabio Bidini, Dan Dediu, Julian Anderson and Stefan Niculescu.



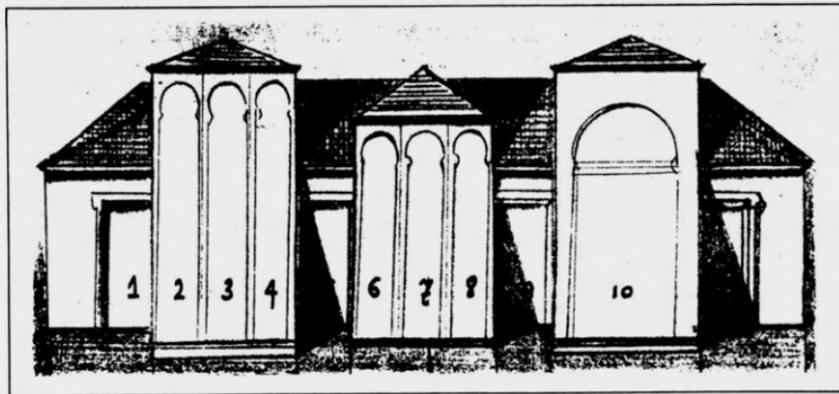
BUSONI IN PARIS, 1923.
AT THE TIME HE WAS COMPOSING THE LAST OF THE 7 SHORT PIECES. PHOTO BY MAN RAY

Plan des Werkes

A. Analytischer:

1. Choral - Variationen (Einleitung — Choral und Variationen — Übergang)
2. Fuga I.
3. Fuga II.
4. Fuga III.
5. Intermezzo.
6. Variatio I.
7. Variatio II.
8. Variatio III.
9. Cadenza.
10. Fuga IV.
11. Corale.
12. Stretta.

B. Architektonischer:



DIENSTAG, DER 1. APRIL 1924, sein 58.

Geburtstag. Mit seinem größten noch unvollendeten Werk, der Oper *Doktor Faust*, und seinem sich unaufhaltsam verschlechternden Gesundheitszustand beschwört Ferruccio Busoni einen kurzen Plan der Apotheose des Werkes herauf, in der die Hauptfigur Faust stirbt und durch den eigenen Willen wiederaufersteht. Im Einklang mit Busonis üblichem kreativen Prozess verlangt der Plan, dass mehrere jüngere Kompositionen in die Partitur mit eingearbeitet werden. Davon spielen das dritte und vierte der Sieben kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels eine wichtige Rolle, während das siebte die Oper schließt.

In ihrer jetzigen Form wurden die Sieben Stücke als Teil der Klavierübung in zehn Büchern veröffentlicht, einer großen Sammlung von Stücken, Fragmenten und Übungen, die Busonis Meinung nach die Beachtung weit fortgeschrittener Pianisten verdiente. Der Hinweis zu Bachs eigener Klavierübung ist besonders in diesen Sieben Stücken und ihrer verfeinerten polyphonen Kompositionsweise offenkundig. Dessen ungeachtet täuscht der nüchterne, scholastische Titel über ihre musikalische Tiefe hinweg. Selbst das eröffnende Preludetto, auf den ersten Blick nur eine einfache Fingerübung, entflieht dem vertrauten harmonischen Duktus mit Hilfe einiger kühner kontrapunktischer Kombinationen und erhebt sich dadurch zu einer zauberhaften Skizze (vielleicht vergleichbar mit Busonis wunderlichen Postkartenillustrationen). Die nachfolgenden sechs Stücke dienen beinahe als Choralvorspiele, in denen die wichtigste melodische Linie von einem komplizierten Kontrapunkt in Umkehrung umwoben wird – am deutlichsten zu hören in Nr. zwei, drei und sechs. Dem Stil ist die Moderne nicht fremd: Die Grenzen der Harmonien scheinen zu verschwimmen, wenn bevorstehende Akkorde von ihren Vorgängern antizipiert werden

(auffallend in drei, fünf und sieben), und von Zeit zu Zeit fließen die kontrapunktischen Linien in gleichwertiger Bedeutsamkeit dahin (die deutlichsten Beispiele befinden sich in eins, fünf und sieben), die den aufmerksamen Zuhörer sämtlich sanft aus dem Gleichgewicht bringen. Das sechste Stück ist eine Bearbeitung (mit einer leicht schrägen Coda-Variation) der Szene für Zwei geharnischte Männer aus Mozarts *Zauberflöte*, einem grenzüberschreitenden, mit Fausts Reinkarnation vergleichbaren Moment. Hier, durch Mozarts Sichtweise betrachtet, wird der Verweis auf Bach in den Sieben Stücken noch offensichtlicher. Das siebte ist eine Studie fürs Sostenuato-Pedal (welches einerseits die Noten aufrechterhält und andererseits neu gespielten Tonhöhen ermöglicht, deutlich gehört zu werden) und wurde während Busonis letztem Besuch in Paris 1923 komponiert. Es erinnert einen an die „Auflösung der Form in Gefühle“, nach der er in seiner *Berceuse élégiaque* von 1909 gestrebt hatte. Die subtilsten Modulationen sowie ein schwer fassbarer Impetus führen die Musik einer himmlischen Auflösung entgegen: Die Atmosphäre ist dem mystischen Ausgang der Oper voll und ganz würdig.

Einige Monate später, am 27. Juli, segnet Busoni das Zeitliche, zuletzt nicht mehr in der Lage, weiter an der Oper zu arbeiten. Daraufhin wird die Partitur eilig von Philip Jarnach für die 1925 in Dresden stattfindende Premiere vervollständigt. Dieser folgte 60 Jahre später eine idiomatisch wesentlich befriedigendere Fertigstellung von Antony Beaumont, der sich bei der Wiederentdeckung sehr nahe an Busonis Plan hielt. Metaphorisch parallel zu Fausts Seelenwanderung wird Busonis kontinuierlicher posthumer Fortbestand durch ebendiese Vertiefung und Beschäftigung mit seinem Werk gewährleistet. Mit dieser Neigung, weit entfernt davon, Busoni aus dem Blickwinkel einer Darbietung heraus zu betrachten,

erlaubt sich das gegenwärtige Album, einige etwas fassbarere Vorgehensweisen zu präsentieren. Beginnend mit einer Sammlung von Miniaturen, die aus dem Ethos Busonis fließen.

Indem es sich knapp in mehreren Bedeutungsebenen und Bezügen entfaltet, bezieht Benedict Masons Stück mit dem ironischen Titel „Pastorale, ein kurzes Stück zu Pflege der Arten“ seine Inspiration beim virtuosen Gebrauch des Sostenuato-Pedals aus dem vorangegangenen finalen Stück von Busonis siebenteiliger Reihe. Das Stück steckt voller Zitate: Insbesondere ein hartnäckig unterbrechender Akkord aus Schönbergs Klavierstück op. 11 Nr. 2 (als Kritik an Busonis Bearbeitung), ein paar Klavierstücke von anderen Komponisten, ebenfalls unter dem Namen op. 11, und wieder andere von Couperin, die noch aus einer Ära stammen, als sie gleichnamige Gattung aus seinen kurzen Cembalowerken glücklicherweise wesentlich lauter und überschwänglicher waren. Innerhalb einer Minute erschafft Mason einen Kontrast der Stile oder sogar Geschichten, die wie von ferne betrachtet in verschiedenen imaginären Räumen angesiedelt sind. Obwohl er ihn sein Leben lang bewundert hat, liegt Busoni nicht im Fokus von Benedict Masons kompositionellen Aktivitäten. Dennoch wurde mir dieses Gedankenspiel vor allem für diese Aufnahme freundlicher Weise von ihm komponiert und ist schlicht der Erinnerung an meinen ehemaligen Lehrer Andrew Ball gewidmet, der Masons frühe Werke häufig souverän und hingebungsvoll aufgeführt hat.

Die nächsten beiden Stücke arbeiten als Präludium und eine Art Fuge zusammen, auf sehr ähnliche Weise wie in den Sieben Stücken, in denen das dritte mit dem vierten und das fünfte mit dem sechsten verbunden ist. Das Intermezzo besteht aus einem Arrangement des Orgelsolos, das das

szenische Zwischenspiel von *Doktor Faust* eröffnet – der Bearbeiter par excellence Busoni wird selbst zum Bearbeiteten – und „Nach Weill“ lässt sich mit dem sechsten Stück „Nach Mozart“ vergleichen, einer teleskopischen Hommage an Busonis Studenten Kurt Weill, der in seiner Ersten Symphonie aus dem bislang unveröffentlichten *Doktor Faust* zitierte (Weill hatte wohl Busoni seine Symphonie in seinem Meisterkurs vorgespielt). Das etwas skurrile Thema entwickelt sich mehrstimmig und wird düsterer als ein weiteres Zitat (das „Clavis astartis magica“) aus *Doktor Faust* eingeworfen wird und am Ende den Diskurs erobert.

In seinem *Nocturne Canonique* (1974) spielt Larry Sitsky (der 2007 seine eigene Fertigstellung des *Doktor Faust* veröffentlicht hat) nicht nur auf Fausts Trabantenwerk Busonis *Nocturne Symphonique* von 1912 an, sondern zeigt auch eine Betrachtung des zweiten der Sieben Stücke als Spiegel einer Klangwelt nach dem Zweiten Weltkrieg.

Der zweite Abschnitt dieses zupackenden, kreativen Engagements von Busonis Werk ist das redaktionelle Bestreben („con alcune licenze“ – um aus der Fuge von Beethovens Hammerklaviersonate zu zitieren) eine neue Version der *Fantasia contrappuntistica* zu erschaffen. Mit der Version für zwei Klaviere von 1922 als Ausgangspunkt bemüht es sich, einen Großteil des in den Soloversionen von 1910 und 1912 fehlenden Stoffes darin zu integrieren, mit den vielen neuen Entwicklungen und Ergänzungen der späteren Anpassung.

Busoni war selbst ein wichtiger Teil dieses musikalischen Ökosystems, welches die künstlerischen Strömungen vor seiner Zeit bewahrt. Genau wie *Doktor Faust* von Jarnach, Beaumont und Sitsky vollendet und somit

wiederbelebt wurde, verleiht Busoni in der *Fantasia contrappuntistica* Bachs unvollendetem *Contrapunctus XVI* aus *Die Kunst der Fuge* durch eine monumentale Vollendung und Erweiterung neues Leben.

Die umgestalteten Fugen des *Contrapunctus* werden von einer Reihe von Choralvariationen eingeleitet. An dieser Stelle kehrt die galoppierende Variation in G-Dur kurz nach dem Orgelsolo im szenischen Zwischenspiel von *Doktor Faust* zurück. Der hinstrebende Charakter der nachfolgenden Themen Bachs führt zu einer allumfassenden Anhäufung von Höhepunkten, die von Momenten des Stillstands und der Erholung ausbalanciert werden. Die Musik scheint sich in Echtzeit ins Leben hinein zu kämpfen, und doch erwecken ihre kontrapunktischen Veränderungen und Busonis Registrierungen den Anschein wechselnder Perspektiven innerhalb eines bereits existierenden Raums.

Busoni sah eine architektonische Skizze vor, die die Form der *Fantasia contrappuntistica* illustrieren würde, und tatsächlich scheint er um Bachs Fragment herum zu komponieren, ganz so wie moderne Architekten um alte Gebäude herum neue errichten. Zwei posthume Beispiele aus Busonis Zuhause in Berlin: Die im Zweiten Weltkrieg teilweise zerstörte und später in modernen Stil wiederaufgebaute Kaiser-Willhelm-Gedächtnis-Kirche und die James-Simon-Galerie, die beinahe wie eine Art Weiterführung der Alten Nationalgalerie nebenan wirkt. Die stilistische Verschmelzung ermöglicht uns, von einer zeitlich abgeflachten Perspektive zu träumen, in der die Geister von Busoni und Bach im Raum der *Fantasia* umherwandeln, die sie zugleich als zwei über-kontrapunktische Stimmen erschaffen.

Nach dem apokalyptischen Finale der *Fantasia* hat Bach, der in diesem

Album stets gegenwärtige Geist in der Maschine, das letzte Wort. Aber als die umherirrenden Stimmen dieser dreistimmigen Sinfonia einander in ihrer endgültigen Vereinigung finden, gewähren die Oktavverdopplungen einen flüchtigen Blick auf einen anderen Geist: Erneut webt Busoni sich in den ursprünglich von Bach stammenden Stoff und ins Bewusstsein des Zuhörers ein, der zu einem Teilnehmer dieses imaginären Unsterblichkeitsspiels wird.

FERRUCCIO BUSONI wurde 1866 in der toskanischen Stadt Empoli geboren. Seine frühreifen musikalischen Fähigkeiten zeigten sich bereits sehr früh, und im zarten Alter von sieben Jahren war er auf dem besten Wege, ein Wunderkind zu werden. Busonis erste Abstecher in die Gefilde der Komposition stammen aus derselben Zeit, ebenso der Beginn seiner lebenslangen Bewunderung für die Musik von J.S. Bach. Der Erfolg stellte sich nur langsam ein, aber schließlich schaffte Busoni es, sich als hervorragender junger Pianist einen Namen zu machen, und die Anzahl seiner Konzertengagements stieg kontinuierlich. Das half ihm später, sich Lehrerstellen in Moskau, Boston und Helsinki zu sichern – letzteres war von besonderer Bedeutung, da er dort seine spätere Ehefrau und lebenslange Gefährtin Gerda kennenlernte.

Sein Ruf als pianistischer Titan wurde allerdings nach seinem Umzug nach Berlin zementiert: Seine reichhaltigen Klaviervorträge sorgten bei Zuhörern und bei Kritikern gleichermaßen für Aufregung. Auch seine Kompositionen fingen an, sowohl Beachtung als auch Verwirrung hervorzurufen – damals wie heute war Busoni, der sich keinem der wesentlichen musikalischen Lager der Jahrhundertwende ganz zuordnen ließ, schwer einzustufen.

Erstaunlich belesen und kosmopolitisch veranlagt, interessierte sich Busoni sehr für die Musik seiner Zeit. Er organisierte eine Reihe von Orchesterkonzerten in Berlin, wo er zeitgenössische Komponisten wie Sibelius, Debussy und Bartok unterstützte. Dieses Interesse übertrug sich nach und nach auch auf künftige Anfragen und Möglichkeiten für die Musik. 1907 schrieb Busoni seinen „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“. Dieses kleine Buch hatte beachtlichen Einfluss auf eine ganze Generation junger Komponisten der Moderne, und viele seiner Prophezeiungen wurden erst Jahrzehnte später verwirklicht. Obwohl er längst nicht alle seiner Lehren in die Tat umsetzte, nahm er doch viele jener modernen Ideen in sein Werk auf. Es ist bemerkenswert, wie sich sein Stil, angefangen mit den von Brahms und Schumann geprägten frühen Werken, fortwährend anpasste, über Experimente, die nahtlos neben Schönberg oder Bartok passten, und sich schließlich zu einer Einbeziehung jener Experimente mit dem Ethos von Bach und Mozart entwickelte.

In der zunehmend engstirnigen Atmosphäre des Ersten Weltkriegs und unter dem Gesichtspunkt, dass sich die Länder, denen er innerlich am nächsten stand, in offenem Konflikt miteinander befanden, fühlte sich Busoni in Deutschland wegen seiner italienischen Wurzeln und in Italien aufgrund der Tatsache, dass er angeblich zu deutsch geworden war, abgelehnt. So hatte er keine andere Wahl, als im neutralen Zürich eine sichere, wenn auch entmutigende Zuflucht zu suchen. Nach dem Krieg konnte er unter günstigen professionellen Umständen nach Berlin zurückkehren: An der Akademie der Künste wurde ihm angeboten, seine eigene Meisterklasse für Komponisten zu unterrichten, und vor dem Hintergrund des neuen kulturellen Höhepunkts der Weimarer Republik wurden seine Werke sehr viel positiver aufgenommen. Tragischerweise

holte ihn seine Krankheit ein, bevor er diese zunehmende Anerkennung als Komponist in vollem Maße genießen konnte. Er starb 1924.

Der in Berlin wohnende rumänische Pianist und Komponist **VICTOR NICOARA** wurde von Herausgebern wie dem Gramophone Magazine und der Süddeutschen Zeitung sowohl für seinen „Reichtum an Vorstellungskraft“ gelobt, die er seinen Interpretationen angedeihen lässt als auch für seine „große Klangsinnlichkeit“. Nicoara konzentriert sich auf die Darbietung und Aufnahme weniger bekannten Klavierrepertoires, besonders auf die Werke von Ferruccio Busoni. Seine Aufnahme von Busonis Sechs Sonatinen hat umfassendes Kritikerlob geerntet, das Limelight Magazine bezeichnete sie als „erste Wahl“ unter Platten von Busoni.

In Bukarest geboren, studierte Nicoara Klavier bei Andrew Ball und Komposition bei Huw Watkins und Jonathan Cole am Royal College of Music in London. Weitere unschätzbare Ratschläge erhielt er von Vitaly Margulis, Jacques Rouvier, Fabio Bidini, Dan Dediu, Julian Anderson und Stefan Niculescu.



BUSONI - POLYPHONIC DREAMS

VICTOR NICOARA - PIANO

FERRUCCIO BUSONI

SIEBEN KURZE STÜCKE ZUR PFLEGE DES POLYPHONEN SPIELS BV 296 (1923)

1. - PRELUDIETTO, ALLEGRO — 0:39

2. - SOSTENUTO - POCO PIÙ ANDANTE — 3:15

3. - ANDANTE MOLTO TRANQUILLO E LEGATO — 1:17

4. - ALLEGRO — 1:55

5. - PRELUDIO, ANDANTE TRANQUILLO — 3:37

6. - "NACH MOZART", ADAGIO — 3:46

7. - "MIT ANWENDUNG DES III. PEDALS", ANDANTINO TRANQUILLO — 4:11

BENEDICT MASON

8. - PASTORALE - EIN KURZES STÜCK ZUR PFLEGE DER ARTEN (2023)* — 1:09

FERRUCCIO BUSONI/ARR. VICTOR NICOARA

9. - INTERMEZZO AUS DOKTOR FAUST (1917/2023)* — 2:51

VICTOR NICOARA

10. - NACH WEILL (2023)* — 2:41

LARRY SITSKY

11. - NOCTURNE CANONIQUE (1974)* — 3:00

FERRUCCIO BUSONI/ED. VICTOR NICOARA

FANTASIA CONTRAPPUNTISTICA BV 256 (1910/1912/1922/2023)*

12. - CHORAL-VARIATIONEN — 10:20

13. - FUGA I - FUGA II - FUGA III — 14:25

14. - INTERMEZZO - VARIATIO I - VARIATIO II - VARIATIO III — 4:54

15. - CADENZA - FUGA IV - CORALE - STRETTA — 8:16

J.S. BACH/ED. FERRUCCIO BUSONI

16. - SINFONIA No. 9 IN F MINOR, BWV 759 (1720/1914) — 4:33



RECORDED AT TELDEX STUDIO BERLIN 11.2023

EXECUTIVE PRODUCER: VICTOR NICOARA

PRODUCERS: YOEL GAMZOU, SEBASTIAN NATTKEMPER

SOUND ENGINEER: SEBASTIAN NATTKEMPER

PROGRAMME NOTE: VICTOR NICOARA

TRANSLATION: SARA-MARIA KUHN FOR JMBT BERLIN

PHOTOGRAPHY: CRISTIAN PİRJOL

GRAPHIC DESIGN: BYUL.ORG & CATHERINE KUCHARAK

P & C 2024 BY PROFIL MEDIEN GMBH / HÄNSSLER CLASSIC
D - 73765 NEUHAUSEN

HC23046

INFO@HAENSSLERPROFIL.DE
WWW.HAENSSLERPROFIL.DE