

CHANDOS

Busoni

Elegien · Toccata
Sonatina super Carmen

Toccata, Adagio,
and Fugue, BWV 564

(Bach, transcribed Busoni)

PETER DONOHUE
piano





AKG Images, London / De Agostini Picture Library / A. De Gregorio

A Wamico Carletto
in ricordo del giorno
nella cui nascita ebbe fine
Fui me il Mzo 1909 Ferruccio Busoni

Ferruccio Busoni, 1909

Ferruccio Busoni (1866 – 1924)

Toccata, BV 287 (1921) 10:26

An J. Philipp

'Non è senza difficoltà che si arriva al fine'

Frescobaldi

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | Preludio. Quasi Presto, arditamente – | 1:16 |
| [2] | Fantasia. Sostenuto, quasi Adagio – Allegretto un poco vivace –
Meno vivace – Andante tranquillo – Più tranquillo –
Animando assai – | 5:47 |
| [3] | Ciaccona. Allegro risoluto – Un poco stretto – Più stretto –
Tempo I – Più sostenuto | 3:22 |

Elegien, BV 249 (1907) and BV 252 ('Berceuse', 1909) 35:38

Sieben neue Klavierstücke
(Seven New Piano Pieces)

- | | | |
|------|--|------|
| [4] | 1 Nach der Wendung. Recueillement. An Gottfried Galston.
Sostenuto, quasi Adagio - [] - Tempo I | 4:28 |
| [5] | 2 All' Italia! in modo napolitano. A Egon Petri. Andante barcarolo -
(Canzone) - Più andando - Presto - Allegro - Più ritenuo -
(sempre Allegro) - Tempo I (Andante) | 7:34 |
| [6] | 3 'Meine Seele bangt und hofft zu Dir...'. Choralvorspiel.
An Gregor Beklemischeff. Moderato, un pò maestoso - Ängstlich -
Flehend, sehr ausdrucks voll, mit unterdrückter Empfindung -
(in höchster Angst) - Presto - Andantino - Sostenuto -
Più lento | 7:37 |
| [7] | 4 Turandots Frauengemach. Intermezzo. An Michael von Zadora.
Andantino sereno - Più vivo e distaccato e ritmato -
Come da principio | 3:20 |
| [8] | 5 Die Nächtlichen. Walzer. An O'Neil Phillips.
Schnell, flüchtig und verschleiert - Un poco più tranquillo -
Tempo I | 3:01 |
| [9] | 6 Erscheinung. Notturno. An Leo Kestenberg. Andante -
(visionario) - verhauchend | 5:55 |
| [10] | 7 Berceuse. An Johan Wijsman. Andantino calmo - (Un poco mosso) | 3:41 |

- **Sonatina [No. 6] super Carmen, BV 284** (1920) 7:41
Kammer-Fantasie / Fantasia da camera
(Chamber Fantasy)
En souvenir d'estime et de reconnaissance, à Monsieur Tauber,
Paris, Mars 1920
Allegro deciso – Andantino – Allegretto tranquillo –
Tempo della Habanera – Tempestoso – Allegro ritenuto –
Andante visionario
- Toccata, BV 29** (1899) 16:46
in C major • in C-Dur • en ut majeur
Transcription for Solo Piano
of Toccata, Adagio, and Fugue, BWV 564 (c. 1712?)
of Johann Sebastian Bach (1685–1750)
An Robert Freund
- [12] 1 (Preludio, quasi improvvisando) Tempo moderato – Maestosamente, ma andando – Poco più largo – Più largo 7:02
[13] 2 (Intermezzo) Adagio – Grave (Adagio molto) – Mächtig, breit – 5:01
[14] 3 (Fuga) Moderatamente scherzando, un poco umoristico – Adagio – A tempo 4:42
TT 70:57

Peter Donohoe piano

Busoni: Works for Solo Piano

Introduction

The Bach transcriptions by Ferruccio Busoni (1866–1924), notably of the Chaconne for violin and the large-scale works for organ, were completed and published between 1888 and 1900. Veritable temples of sound, they exploit every possibility of the modern concert grand as a masterpiece of design, craftsmanship, and engineering. A gradual change of approach led in 1907 to the publication of *Six Elegies* (Six Elegies) for piano, works in which Busoni intensifies his search for tonal sophistication. ‘A picture of the sky, a ray of moonlight: the pedal’, he enthused. After World War I, his striving for ‘Young Classicality’ – new music rising from the ashes of the past – caused a further change of perspective. The late style is less ingratiating; extravagant figuration and pedalled *legato* give way to taut, *staccato*-based linearity. The piano, no longer a Gothic cathedral or a pond of water lilies, is simply itself.

Composer-pianists of Busoni’s generation, such as Godowsky, Scriabin, and Rachmaninoff, wrote primarily for themselves. Busoni was the exception, for

he played his own music in public but rarely, and when he did so, cuts, variants, and revisions were the order of the day. *Urtext* was anathema, indeed he tailored everything in his repertoire, from Bach to Balakirev, to his personal taste and technique. He even rewrote a piece by Schoenberg (Op. 11 No. 2, ‘interpretation for concert use’), though he never performed it in public. For the benefit of his fellow pianists and teachers, Busoni saw many of his transcriptions into print, not only of Bach, but also of Mozart, Beethoven, and Liszt. Arrangements and transcriptions provided the mainstay of his concert repertoire as well as the fundament of his musical style. Of the nine original compositions on this disc, fewer than half are ‘original’ in the empirical sense. The others quote extrinsic material; some of them were themselves transformed into other ‘original’ works. Busoni’s legacy as a composer is less an *œuvre* than an all-embracing, multi-cultural patchwork.

**Bach-Busoni: Toccata in C major, BWV 564,
transcription for pianoforte**
Busoni’s celebrated transcriptions of Bach’s

Toccatas in D minor and C major were completed in June 1899 and dedicated to a Hungarian pupil of Liszt, Robert Freund. Until then, Carl Tausig's transcription of the D minor Toccata had reigned supreme. On 16 September 1899, Freund wrote to Busoni:

I greatly admire your arrangement of the Toccata in C, [...] I still have to adjust to the other one. After 30 years with Tausig's arrangement in my head and fingers, I first have to find the key to your registration. At any rate, you have interpreted the piece in a completely original way, uninfluenced by Tausig, and that alone ensures the value of your arrangement.

In his 'registration' of the C major Toccata, Busoni had the field to himself. Clearly, he was more than satisfied with the result; indeed, the work remained a mainstay of his concert repertoire for several seasons, and audiences were unfailingly enthusiastic. He gave the world première at the Free Trade Hall in Manchester on 2 November 1899.

Seven 'Elegien'

An elegy is literally a song of lament, but Busoni uses the term in the spirit of the elegiac verse form favoured by the poets of ancient Rome, revived in the Renaissance, and revisited by Goethe in the passionate love-poetry of his *Marienbader Elegie* and

Römische Elegien. For Busoni, the term 'Elegy' was more suggestive of poetry than was the plain 'Klavierstück' preferred, for example, by Schoenberg. He also composed six Elegies for orchestra and one for clarinet and piano. Analysts have striven to find a common key to these works, but if there is one, it has eluded them.

Under the working title 'Nach der Wendung' (After the Turning), six of the Elegies were composed in Vienna during the autumn and winter of 1907. Vienna: a hotbed of intrigue and anti-Semitism, but also the city of Gustav Klimt and Sigmund Freud. Busoni had known Vienna since his childhood; it was one of the few European cities in which he felt ill at ease.

A preliminary list of Elegies included a seventh piece, 'Neuer Flug' (New Flight), which was never written. Like his great Tuscan forefather, Leonardo da Vinci, Busoni often dreamed of flying. Two weeks after completion of the Elegies, in January 1908, the Wright brothers flew for the first time over European soil. Busoni was entranced: 'The answer at last to Leonardo's question,' he wrote, 'then also to the questions and expectations of the whole world.'

The third Elegy, 'Meine Seele bangt und hofft zu Dir...', moves on an axis of hope and fear. To underline his hope for the future, Busoni dedicated each Elegy to a promising

young pianist. As if to confirm his fears, one of the six committed suicide, two of them died in obscurity, while the other three established themselves as artists of rank.

1. 'Nach der Wendung. Recueillement'. The mild disturbance of C major caused by the F sharp in the opening phrase paves the way to F sharp major in the fifth bar and again, momentarily, in the ninth. But nothing is stable, the fingers hover from one key to the next, settling briefly before moving on.

2. 'All' Italia!' is a re-working of the Italian elements in Busoni's Piano Concerto, Op. 39, which was completed in 1904. Where the concerto is infused with youthful strength and vitality, the Elegy comes closer to the visionary late music of Liszt: a cry of anguish, a lament for landscapes lost perhaps for ever.

3. 'Meine Seele bangt und hofft zu Dir...', based on the chorale melody 'Allein Gott in der Höh sei Ehr', reads like a discourse between Martin Luther and Sigmund Freud: the steadfast faith of centuries against the neuroses of modern society. Pillars of belief in stately double octaves, the chorale 'like soft trumpets' or transformed into a gentle barcarole; on the other side: crawling chromatics, discordant trills, passages marked *implorando* (imploringly), *ansioso* (anxiously), and *in höchster Angst* (in greatest fear). Not surprisingly, the conflict remains unresolved.

4. 'Turandots Frauengemach'. In 1907, Max Reinhardt set down plans to stage Carl Vollmoeller's German adaptation of Gozzi's *Turandot*, with incidental music by Busoni, at the Deutsches Theater in Berlin (the show finally opened in 1911: such is theatre). A piano arrangement was required for rehearsal purposes, and his publishers asked Busoni to oblige. In lieu of a simple reduction, he sent them the fourth and fifth Elegies, virtuoso music far beyond the abilities of the average theatre pianist. The fourth Elegy takes the tune known as 'Greensleeves' and transforms it into a showpiece of brilliance and wit.

5. 'Die Nächtlichen'. Here, parallel to the *Turandot* connection, Busoni experiments with the non-diatonic scales that he had advocated in his *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Outline of a New Aesthetic of Music, 1907), arriving at a 'kaleidoscopic admixture [of tones]', as he described it, 'in the threefold mirror-system of taste, sentiment, and intention'. That apart, this is perhaps the quietest waltz ever written, ranging between *pianississimo* at its softest and *piano* at its loudest.

6. 'Erscheinung' borrows from a scene in Busoni's opera *Die Brautwahl* (1906), in which the heroine, Albertine, appears as nocturnal vision at a tower window. There are two long themes: a warm, Italianate

cantilena, marked *amoroso*, and a slower melody accompanied by nervous heartbeats. Towards the close, fragments of a chorale sound out reassuringly, only to be upstaged and ultimately silenced by fleeting scales in the right hand. The heartbeats have the last word.

The seventh Elegy, 'Berceuse', was composed in June 1909 and first published as a separate work. Its loose but logical structure brought Busoni one step closer to his vision of a 'sounding universe'. 'At first hearing my friends were greatly startled', he wrote. 'I, however, considered it one of my most successful piano pieces.' Later the same year, in reaction to the death of his mother, he created an extended version for small orchestra, the *Berceuse élégiaque*, one of his finest works.

Sonatina super Carmen

The Fantasy on Bizet's *Carmen* was written during a visit to Paris in the spring of 1920. No planning was necessary, for Busoni had already outlined the structure in an essay on Liszt's *Don Juan* Fantasy, written in 1915. Taking *Carmen* as a specimen example, he wrote, one would open with the bustling market scene (Act IV), interpolating the 'Fate' motif. The middle section would focus on the Habanera (Act I), and the piece would close

with music from the arena scene (Act IV). In the event, Busoni interpolated José's 'Flower Song' (Act II) before the Habanera and added an enigmatic coda based on the 'Fate' theme.

In some circles the work received a chilly reception. 'He perpetrated three branding sins simultaneously', observed Bernard van Dieren:

He had resumed the despised Lisztian tradition of the Piano Fantasia on operatic fragments, he had chosen a composer whose name, in connection with chamber music, jarred on Teutonically critical ears, and by his reference to sonata form he intensified the general sinfulness of the proceedings.

Outwardly, the work is nonchalant and charming. Yet the closing descent into gloom transforms a good-humoured *jeu d'esprit* into a miniature psychodrama.

Toccata

Italian words ending in -ata are known as event nouns. *Giorno*: a day; *giornata*: a whole day. *Riso*: a smile; *risata*: laughter. *Tocca*: a touch; *toccata*: the act of touching, hence, illogically perhaps, a composition requiring nimble fingers. Busoni heads the score of his Toccata with a motto, 'Non è senza difficoltà che si arriva al fine' (It is not without difficulty that one arrives at the close), words recalled

(rather than quoted verbatim) from Book II of Frescobaldi's Toccatas and Canzonas, of 1637. Thus, Busoni pays homage to the founding father of a lineage which he saw as passing through Bach, Beethoven, and Liszt to himself.

The Toccata reflects unsettled emotions accompanying his decision to leave Switzerland. In 1920, at the age of fifty-four, he bade farewell to his voluntary exile in Zurich, where he had lived since 1915, and returned to Berlin, which had been his chosen domicile since the mid-1890s. For lack of confidence, he had set the Toccata aside; in Berlin he resumed work at once, completing the fair copy in just five days. He gave the world première on 18 November 1920 in a packed recital at the Philharmonie. Already at first hearing, it made its mark as one of his most powerful and uncompromising compositions.

Like the sixth Elegy, the opening 'Preludio' draws on material from *Die Brautwahl*. Chordal *staccato* figuration, devised to depict an inferno of flames, glitters fiercely. Much of the material is quoted verbatim, but an *ostinato* emerges, which serves in Busoni's final masterpiece, the opera *Doktor Faust*, to accompany the first appearance of Mephistopheles. Elsewhere, Busoni had drawn musical parallels between Edmund,

the benevolent hero of *Die Brautwahl*, and Faust, the 'eternal will'; the Toccata expands those parallels to the forces of evil.

In contrast to the monolithic 'Preludio', the 'Fantasia' falls into seven brief sections, each taking its cue from the five-note motto heard at the outset. A rush of polytonal semiquavers leads headlong into the 'Ciaccona', based on an idea in accelerated sarabande rhythm. Its manifold possibilities are exploited in a *fugato* and an increasingly frenetic sequence of variations. The work ends twice, as it were: brilliantly in Mixolydian D major, then brutally in A flat minor.

© 2021 Antony Beaumont

A note by the performer

The traditional mainstream piano recital repertoire was – at least until the end of the romantic era – mostly dominated by the Germanic and, later, Russian styles, plus perhaps the œuvre most of all associated with the piano, that of Chopin. The piano works of Italian composers rarely figured in recital programmes. This continued right through to the twentieth century, Italy being mostly associated with opera and other vocal music since the end of the eighteenth century. Then the end of the nineteenth century saw the huge stylistic changes

largely brought about by the surge of influence of music – very often with national characteristics based on folk music – from many other countries, in particular France (Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Fauré), the Nordic countries (Grieg, Sibelius, Nielsen), Spain (Albéniz, Granados), Hungary (Liszt, Bartók), Russia (Mussorgsky, Rachmaninoff, Stravinsky), and – most relevantly for these purposes – Italy (Busoni, Casella, Malipiero, Respighi).

Mainly because of this, my own awareness of Italian piano works was very scant, until one day, in 1981, I was approached by a brilliant musicologist and historian, John C.G. Waterhouse (1939–1998), who specialised (although not exclusively) in Italian music, particularly that written in more recent times. Exactly why he specifically asked me to create a recital programme based around Italian piano music of the, then present, century is lost in the mists of time, but ask me he did. And it was a very significant moment in my development; in doing so he introduced me to several extraordinarily rewarding solo works of which I had been almost totally unaware until that stage in my musical life.

Central to these were of course the works of Busoni – a native of northern Italy where awareness of the culture, most notably

Austro-Germanic, of the bordering countries was at its highest. He was very much of a wanderer, and lived and worked in many different parts of the world, soaking up cultural influences from diverse European centres, as well as Moscow and Boston. His natural pianistic abilities were probably the equal of Liszt's, his musicological knowledge was boundless. His awareness of the end of a musical era around the turn of the century, his daring spirit in attempting to pioneer a new one, and his deep understanding and respect for music from the past – most especially that of Bach, Mozart, Liszt, and Chopin – made Busoni a prime mover of the time. These qualities merged with his personality, an extraordinary combination of mischievousness, devilishness, and megalomaniac vision – the latter exemplified by his immense Piano Concerto – which made him into a fascinating figure. This last work played a very big part in my learning and my experience of performance during the decade following my association with Professor Waterhouse, a period which culminated in a live CD recording from the 1988 BBC Proms.

For me, at the time, it proved a very steep learning curve, but one for which I will always be indebted to Mr Waterhouse. The first works to which he introduced me were the *Elegien* of Busoni, two of which were included in that

watershed recital he created for me. I recall being particularly struck by the mood and undercurrents of the second one, 'All' Italia!', in which Busoni not only displays affection for his native country, but a very disturbing dark side, and gives a comprehensive overview of his characteristically original pianistic writing. Admittedly, there is a very obvious influence from Liszt, but there is also a completely independent exploration of the instrument's sound world, in particular the conflict between major and minor keys, a feature that Busoni used more and more as his music matured. The other six Elegies complete a series of great works that comprise a distillation of what Busoni stood for; they feature every conceivable mood: mystery, religiosity, humour, impishness, calm majesty – all are represented in a truly original style that brims with harmonic experimentation and unpredictability, and an ability to make the piano sound far bigger in scope than just one instrument.

To explore his other piano works was inevitably a great joy for me – one major artist has been quoted as saying that Busoni's Toccata is the most difficult music he ever played; I would not go that far, but it is certainly immensely challenging, as is the *Sonatina super Carmen*. However, amongst the most demanding, and at the

same time most rewarding, is Busoni's earlier transcription of Bach's sublime Toccata, Adagio, and Fugue in C major, originally for organ. The Toccata, in particular, has always struck me as one of the most joyous pieces in the history of instrumental music, and Busoni's transcription certainly brings out that joy.

Busoni's contribution to the musical history of the twentieth century is inestimable, and I feel very much enriched by the several decades of my exposure to it.

© 2021 Peter Donohoe

Born in Manchester in 1953, Peter Donohoe CBE studied at Chetham's School of Music and Leeds University before going on to study at the Royal Northern College of Music with Derek Wyndham and in Paris with Olivier Messiaen and Yvonne Loriod. He is acclaimed as one of the foremost pianists of our time, for his musicianship, stylistic versatility, and commanding technique. He has performed with all the major London orchestras and, across the European continent, with the Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester, Münchner Philharmoniker, Swedish Radio Symphony Orchestra, Orchestre philharmonique de Radio France, Wiener Symphoniker, Czech

Philharmonic Orchestras, and Berliner Philharmoniker. In the United States, he has appeared with the Los Angeles Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, and Cleveland Orchestra. In recent seasons he has appeared with the Dresden Philharmonie, Cape Town Philharmonic Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra, RTÉ National Symphony Orchestra, Belarusian State Symphony Orchestra, and City of Birmingham Symphony Orchestra. Conductors such as Sir Andrew Davis, Gustavo Dudamel, Christoph Eschenbach, Daniel Harding, Neeme Järvi, Lorin Maazel, Kurt Masur, Sir Simon Rattle, Yevgeny Svetlanov, and Robin Ticciati have all sought to work with him. He has performed at festivals worldwide, among them the

Edinburgh International Festival, Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron, Klavier-Festival Ruhr, and Schleswig-Holstein Musik Festival, made more than twenty appearances at the BBC Proms, and given concerts as far afield as South America, China, Hong Kong, and South Korea. As a chamber musician he gives numerous recitals internationally, continues working with his long-standing duo partner Martin Roscoe, and has collaborated with artists such as Raphael Wallfisch, Elizabeth Watts, and Noriko Ogawa. Peter Donohoe is in high demand as a jury member for international piano competitions around the world, his sizeable discography has won numerous awards and critical accolades, he is an honorary doctor of music at seven UK universities, and he was awarded a CBE for services to classical music in the New Year's Honours List 2010.

Olivier Fléuy



Peter Donohoe, at the Festival International de Musique de Dinard

Busoni:

Werke für Soloklavier

Einleitung

Die Bach-Transkriptionen von Ferruccio Busoni (1866 – 1924), besonders die Chaconne für Violine solo und der großräumigen Orgelwerke, wurden zwischen 1888 und 1900 vollendet und veröffentlicht. Diese veritablen Klangtempel erkunden sämtliche Möglichkeiten des modernen Konzertflügels als einem Meisterwerk in Design, Handwerk und Ingenieurskunst. Ein allmählicher Wandel in seinem musikalischen Zugang führte 1907 zu der Veröffentlichung der *Sechs Elegien für Klavier*, in denen Busoni seine Suche nach klanglicher Raffinesse intensiviert. "Eine Photographie des Himmels, ein Strahl des Mondlichtes: das Pedal", äußerte er voller Begeisterung. Nach dem Ersten Weltkrieg führte sein Bemühen um "junge Klassizität" – neue Musik, die aus der Asche der Vergangenheit erstand – zu einem weiteren Perspektivwechsel. Der späte Stil ist weniger gefällig; extravagante Figurationen und Pedal-Legato weichen einer straffen, Staccato-dominierten Linearität. Das Klavier, nicht länger eine gotische Kathedrale oder ein Teich voller Wasserlilien, steht einzig für sich selbst.

Komponierende Pianisten aus Busonis Generation, darunter Leopold Godowsky, Alexander Skrjabin und Sergei Rachmaninow, komponierten vor allem für sich selbst. Busoni bildete hier eine Ausnahme, denn er spielte seine eigenen Werke nur selten in der Öffentlichkeit, und wenn dies einmal vorkam, waren Kürzungen, Abweichungen und Bearbeitungen die Regel. Urtexte waren ihm ein Dorn im Auge, und in der Tat passte er alles in seinem Repertoire – von Bach bis Balakirew – seinem persönlichen Geschmack und seinem technischen Können an. Sogar ein Werk von Schönberg (op. 11/2, "konzertmäßige Interpretation") schrieb er um, obwohl er es nie öffentlich aufgeführt hat. Viele seiner Transkriptionen ließ Busoni für seine Pianistenkollegen wie auch für Lehrer drucken, nicht nur Werke von Bach, sondern auch solche von Mozart, Beethoven und Liszt. Arrangements und Transkriptionen bildeten den Kernbereich seines Konzertrepertoires und zugleich das Fundament seines Kompositionsstils. Von den neun auf dieser CD versammelten Originalkompositionen sind weniger als die Hälfte "original" im empirischen Sinn.

Die übrigen zitieren fremdes Material und einige wurden selbst wiederum in andere "originale" Werke transponiert. Busonis kompositorisches Vermächtnis ist weniger als Oeuvre zu betrachten denn als allumfassendes multikulturelles Patchwork.

Bach-Busoni: Toccata in C-Dur BWV 564, Bearbeitung für Klavier
Busoni vollendete seine gefeierten Transkriptionen von Bachs Toccaten in d-Moll und C-Dur im Juni 1899 und widmete sie Robert Freund, einem ungarischen Schüler von Liszt. Bis dahin hatte Carl Tausigs Transkription der Toccata in d-Moll den Markt beherrscht. Am 16. September 1899 schrieb Freund an Busoni:

Dass ich Ihre Bearbeitung der C-Dur-Toccata bewunderungswürdig finde, habe ich Ihnen [schon] gesagt. An die andere muss ich mich erst gewöhnen. Nachdem ich 30 Jahre die Tausig'sche Bearbeitung in Kopf und Fingern gehabt, werde ich mir Ihre Registrierung erst aneignen müssen. Jedenfalls haben Sie das Stück ganz originell, unbeeinflusst von Tausig, aufgefasst, und das allein sichert den Wert Ihrer Bearbeitung.

Bei seiner "Registrierung" der C-Dur-Toccata hatte Busoni keinerlei Konkurrenz. Und offensichtlich war er mit dem Ergebnis

mehr als zufrieden – das Werk gehörte über mehrere Spielzeiten hinweg zum Kernbereich seines Konzertrepertoires und wurde vom Publikum jedes Mal mit Begeisterung aufgenommen. Die Weltpremiere spielte er am 2. November 1899 in der Free Trade Hall in Manchester.

Sieben "Elegien"

Eine Elegie ist eigentlich ein Klagelied, Busoni verwendet den Begriff allerdings im Sinne der elegischen Versform, die von den Dichtern des antiken Rom gerne verwendet wurde, in der Renaissance ein Comeback erlebte und schließlich von Goethe in der leidenschaftlichen Liebeslyrik seiner *Marienbader Elegie* und der *Römische Elegien* erneut aufgegriffen wurde. Für Busoni deutete der Begriff "Elegie" eher auf die Dichtkunst als etwa die von Schönberg bevorzugte simple Bezeichnung "Klavierstück". Er komponierte auch sechs Elegien für Orchester und eine für Klarinette und Klavier. Theoretiker haben versucht, einen gemeinsamen Nenner für diese Werke zu finden – sollte es diesen geben, haben sie ihn allerdings nicht ausmachen können.

Sechs Elegien entstanden im Herbst und Winter des Jahres 1907 in Wien unter dem Arbeitstitel "Nach der Wendung". Wien war zu der Zeit eine Brutstätte der Intrige und

des Antisemitismus, zugleich aber auch die Stadt von Gustav Klimt und Sigmund Freud. Busoni war seit seiner Kindheit mit der Stadt vertraut; Wien war eine der wenigen Städte Europas, in denen er sich unwohl fühlte.

In einer vorab angefertigten Liste von Elegien findet sich ein siebtes Werk, "Neuer Flug", das aber nie komponiert wurde. Wie sein großer toskanischer Vorfather Leonardo da Vinci träumte Busoni oft vom Fliegen. Zwei Wochen nach Vollendung der Elegien, im Januar 1908, flogen die Brüder Wright zum ersten Mal über europäisches Terrain. Busoni war hingerissen: "diese endliche Antwort auf Leonardo's [sic] Frage zuerst," schrieb er, "dann auf die Fragen und Erwartungen der ganzen Welt."

Die dritte Elegie, "Meine Seele bangt und hofft zu Dir ...", bewegt sich auf einer Achse zwischen Hoffnung und Furcht. Um seine Hoffnung für die Zukunft zu unterstreichen, widmete Busoni jede Elegie einem vielversprechenden jungen Pianisten. Doch als wollten sie seine Befürchtungen bestätigen, beging einer der sechs Selbstmord und zwei waren zur Zeit ihres Todes längst vom Publikum vergessen, während die übrigen drei sich als angesehene Künstler etablierten.

1. "Nach der Wendung. Recueillement". Die durch das Fis in der Eröffnungsphrase

ausgelöste milde Beunruhigung der Tonart C-Dur bereitet den Weg für das im fünften und erneut kurz im neunten Takt auftauchende Fis-Dur. Doch nichts ist von Dauer und die Finger schweben von einer Tonart zur nächsten, wo sie sich nur kurz niederlassen, bevor sie weiterziehen.

2. "All' Italia!" ist eine Neubearbeitung der italienischen Elemente von Busonis 1904 vollendetem Klavierkonzert op. 39. Wo das Konzert von jugendlicher Kraft und Vitalität durchdrungen ist, nähert die Elegie sich eher dem visionären Spätwerk eines Franz Liszt an – ein Aufschrei der Seelenqual, ein Klaglied auf vielleicht für immer verlorene Landschaften.

3. "Meine Seele bangt und hofft zu Dir ..." basiert auf dem Choral "Allein Gott in der Höh sei Ehr" und wirkt wie ein Diskurs zwischen Martin Luther und Sigmund Freud – der über Jahrhunderte standhafte Glaube gegenüber den Neurosen der modernen Gesellschaft. Die Säulen des Glaubens in majestatischen Doppeloktaven, der Choral "quasi Trombe dolci" (wie sanfte Trompeten) oder in eine sanfte Barcarolle verwandelt; und auf der anderen Seite kriechende Chromatik, diskordante Triller, Passagen mit der Anweisung *implorando* (flehentlich), *ansioso* (bange) und in höchster Angst. Da ist es kaum eine Überraschung, dass der Konflikt ungelöst bleibt.

4. "Turandots Frauengemach". Im Jahr 1907 arbeitete Max Reinhardt an einem Plan, Carl Vollmöellers deutsche Fassung von Gozzis *Turandot* mit Zwischenaktmusiken von Busoni am Deutschen Theater in Berlin zu inszenieren (die Inszenierung öffnete schließlich 1911, so geht es am Theater zu). Für die Proben wurde eine Klavierfassung benötigt, um die Busonis Verleger den Komponisten ersuchten. Anstelle einer einfachen Reduktion sandte dieser ihnen die vierte und fünfte Elegie, virtuose Musik, die weit jenseits der Fähigkeiten eines durchschnittlichen Theaterpianisten lag. Die vierte Elegie basiert auf der unter dem Titel "Greensleeves" bekannten Melodie, die sie in ein Bravourstück voller Esprit und Brillanz verwandelt.

5. "Die Nächtlichen". Hier experimentiert Busoni, parallel zu der Verbindung mit *Turandot*, mit den nicht-diatonischen Skalen, die er in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) verfochten hatte und aus denen sich ein "Kaleidoskopisches Durcheinanderschütteln [der Töne]" ergab, wie er es beschrieb, "in der Dreispiegelkammer des Geschmacks, der Empfindung und der Intention". Davon abgesehen ist dies vielleicht der ruhigste Walzer, der je komponiert wurde; er bewegt sich zwischen *pianississimo* in den leitesten Passagen und *piano* in den lautesten.

6. "Erscheinung" basiert auf einer Szene aus Busonis Oper *Die Brautwahl* (1906), in der die Protagonistin Albertine als nächtliche Vision an einem Turmfenster erscheint. Das Stück enthält zwei ausgedehnte Themen: eine warme, italienisierende *cantilena* mit der Bezeichnung *amoroso*, und eine langsamere Melodie, die von nervösen Pulsschlägen begleitet wird. Zum Ende hin erklingen beruhigende Fragmente eines Chorals, die allerdings von flüchtigen Skalen in der rechten Hand überlagert und schließlich zum Schweigen gebracht werden. Die Pulsschläge haben das letzte Wort.

Die siebte Elegie, "Berceuse", entstand im Juni 1909 und wurde zunächst als separates Werk veröffentlicht. Die lose doch zugleich folgerichtige Struktur der Komposition brachte Busoni seiner Vision eines "tönenden Weltalls" einen Schritt näher. "Beim ersten Hören waren meine Freunde höchst überrascht", schrieb er. "Ich selbst hingegen hielt das Werk für eines meiner erfolgreichsten Klavierstücke." Später in dem Jahr schuf er als Reaktion auf den Tod seiner Mutter eine ausgedehntere Fassung für kleines Orchester, die *Berceuse élégiaque*, eine seiner besten Kompositionen.

Sonatina über Carmen

Die Fantasie über Bizets *Carmen* entstand während eines Besuchs in Paris im Frühjahr 1920. Ein Plan war nicht notwendig, denn

Busoni hatte den Aufbau des Werks bereits in einem 1915 verfassten Essay über Liszts *Don-Juan*-Fantasie entworfen. Wenn man *Carmen* als Vorlage nahm, schrieb er, dann würde man mit der lebhaften Marktszene (Akt IV) beginnen und das "Schicksalsmotiv" interpolieren. Der Mittelteil würde sich auf die Habanera (Akt I) konzentrieren und das Stück würde mit Musik aus der Arena-Szene (Akt IV) enden. Tatsächlich interpolierte Busoni Joses "Blumenlied" (Akt II) vor der Habanera und ergänzte eine geheimnisvolle Coda, die auf dem "Schicksalsthema" basiert.

In einigen Kreisen wurde das Werk ausgesprochen kühl aufgenommen. "Er hat gleich drei Todsünden begangen", bemerkte Bernard van Dieren:

Er hat die verachtete Lisztsche Tradition der Klavierfantasie über Opernfragmente aufgegriffen, er hat einen Komponisten gewählt, dessen Name in Verbindung mit Kammermusik in den Ohren teutonischer Kritiker zu Missklängen führte, und mit seinem Verweis auf die Sonatenform hat er die allgemeine Sündhaftigkeit seiner Vorgehensweise noch verstärkt.

Äußerlich betrachtet ist das Werk unbekümmert und charmant. Doch der am Schluss zu hörende Abstieg in düstere Gefilde verwandelt ein gutgelautes *jeu d'esprit* in ein kleines Psychodrama.

Toccata

Italienische Wörter, die mit -ata enden, werden als Ereignisnomen bezeichnet. *Giorno*: ein Tag; *giornata*: der Tagesverlauf. *Riso*: ein Lächeln; *risata*: Gelächter. *Tocca*: eine Berührung; *toccata*: der Akt der Berührung und daraus resultierend – vielleicht ein wenig unlogisch – eine Komposition, die flinke Finger verlangt. Busoni hat der Partitur seiner Toccata ein Motto vorangestellt: "Non è senza difficoltà che si arriva al fine" (Nicht ohne Schwierigkeiten erreicht man das Ende) – Worte, an die er sich aus Buch II von Frescobaldis Toccaten und Canzonen aus dem Jahr 1637 erinnerte (ohne sie allerdings wörtlich zu zitieren). Somit huldigte Busoni dem Stammvater einer Abstammungslinie, die in seinen Augen über Bach, Beethoven und Liszt bis zu ihm selbst reichte.

Die Toccata reflektiert Busonis wechselhafte Emotionen im Zusammenhang mit seiner Entscheidung, die Schweiz zu verlassen. Im Jahr 1920 verabschiedete der vierundfünfzigjährige sich von seinem freiwilligen Exil in Zürich, wo er seit 1915 gelebt hatte, und kehrte nach Berlin zurück, das seit den 1890ern seine Wahlheimat gewesen war. Er hatte die Toccata aus fehlendem Selbstvertrauen beiseitegelegt; in Berlin nahm er die Arbeit an dem Werk sofort wieder auf und vollendete die Reinschrift

in nur fünf Tagen. Am 18. November 1920 spielte er die Uraufführung in der Berliner Philharmonie vor vollem Haus. Schon beim ersten Hören beeindruckte das Werk als eine seiner kraftvollsten und kompromisslosesten Kompositionen.

Wie die sechste Elegie verwendet das eröffnende "Preludio" Material aus der *Brautwahl*. Akkordische Staccato-Figurationen, die ein flammendes Inferno darstellen sollen, verbreiten grellen Glanz. Ein Großteil des musikalischen Materials wird wörtlich zitiert, bis sich ein Ostinato herausschält, der in Busoni letztem Meisterwerk, der Oper *Doktor Faust*, den ersten Auftritt von Mephistopheles begleitet. Anderswo hatte Busoni musikalische Parallelen zwischen Edmund, dem gutmütigen Helden der *Brautwahl*, und Faust, dem "ewigen Willen", gezogen; die Toccata erweitert diese Parallelen um die Kräfte des Bösen.

Im Gegensatz zu dem monolithischen "Preludio" umfasst die "Fantasia" sieben kurze Abschnitte, von denen ein jeder seinen Einsatz aus dem zu Beginn gehörten fünftönigen Motto ableitet. Ein Ansturm polytonaler Sechzehntelnoten leitet unmittelbar zu der "Ciaccona" über, die auf einem musikalischen Gedanken in beschleunigtem Sarabanden-Rhythmus

basiert. Ihre vielfältigen Möglichkeiten werden in einem Fugato sowie einer zunehmend frenetischen Folge von Variationen erkundet. Das Werk endet sozusagen zweimal – strahlend in mixolydischem D-Dur und sodann brutal in as-Moll.

© 2021 Antony Beaumont
Übersetzung: Stephanie Wolny

Anmerkungen des Interpreten

Das etablierte traditionelle Klavier-Recital wurde, zumindest bis zum Ende der Romantik, von der deutschen und später der russischen Musik beherrscht sowie vielleicht vom Oeuvre des gemeinhin am ehesten mit dem Klavier in Verbindung gebrachten Komponisten – Chopin. Das Klavierschaffen italienischer Komponisten war hingegen nur selten in Recital-Programmen zu finden. Diese Situation blieb bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts unverändert, denn seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts galt Italien vor allem als das Land der Oper und überhaupt der Vokalmusik. Mit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts dann setzten die enormen stilistischen Veränderungen ein, die eine Woge neuer – sich meist aus folkloristischen Elementen speisender – Einflüsse von Musik aus zahlreichen anderen Ländern mit sich brachte,

darunter vor allem Frankreich (Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Fauré), die nordeuropäischen Länder (Grieg, Sibelius, Nielsen), Spanien (Albéniz, Granados), Ungarn (Liszt, Bartók), Russland (Mussorgsky, Rachmaninow, Strawinsky) und – in diesem Zusammenhang am bedeutsamsten – Italien (Busoni, Casella, Malipiero, Respighi).

Vor allem aus diesem Grund war meine eigene Aufmerksamkeit kaum auf die italienische Klaviermusik gerichtet, bis sich an einem Tag im Jahr 1981 John C.G. Waterhouse (1939 – 1998) an mich wandte, ein brillanter Musikwissenschaftler und Historiker, der sich (wenngleich nicht ausschließlich) auf italienische Musik spezialisiert hatte, vor allem auf Werke der jüngeren Zeit. Warum er ausgerechnet mich bat, ein auf italienischer Musik des seinerzeit aktuellen Jahrhunderts basierendes Recital-Programm zusammenzustellen, weiß ich heute nicht mehr, jedenfalls fragte er mich. Und dies stellte sich als ein überaus bedeutsamer Moment in meiner Entwicklung heraus, denn Waterhouse machte mich mit mehreren außerordentlich lohnenden Solowerken bekannt, die mir bis zu diesem Punkt in meiner musikalischen Laufbahn fast völlig entgangen waren.

An zentraler Stelle in diesem neuen Repertoire standen natürlich die Werke von Busoni. Busoni stammte aus Norditalien,

wo das Bewusstsein für die Kultur der angrenzenden Länder – vor allem Österreichs und Deutschlands – besonders ausgeprägt war. Er war ein ausgesprochener Kosmopolit und lebte und arbeitete in vielen verschiedenen Teilen der Welt; besonders die kulturellen Einflüsse verschiedener europäischer Zentren sowie Moskaus und Bostons sog. er geradezu in sich auf. Seine pianistische Begabung ähnelte wohl der von Liszt, seine musikwissenschaftlichen Kenntnisse waren grenzenlos. Seine Erkenntnis, dass mit der Jahrhundertwende eine musikalische Ära zu Ende ging, sein gewagter Versuch, eine neue Epoche einzuläuten, und sein tiefes Verständnis sowie sein Respekt für die Musik der Vergangenheit – besonders für die Werke von Bach, Mozart, Liszt und Chopin – machten Busoni zu einer treibenden Kraft seiner Zeit. Diese Qualitäten verbanden sich mit seiner Persönlichkeit – einer außergewöhnlichen Kombination von Verschmitztheit, Schalkhaftigkeit und gründewahnsinnigen Visionen (letztere fand ihren Niederschlag in seinem monumentalen Klavierkonzert) – und machten ihn zu einer faszinierenden Gestalt. Das Klavierkonzert spielte in meiner Ausbildung und in meiner Aufführungstätigkeit in dem Jahrzehnt nach meiner Begegnung mit Professor Waterhouse eine sehr wichtige Rolle. Dieser Zeitraum kulminierte in einer Live

CD-Einspielung im Rahmen der BBC-Proms im Jahr 1988.

Für mich bedeutete das zu jener Zeit eine steile Lernkurve, wofür ich Herrn Waterhouse ewig dankbar sein werde. Die ersten Werke, an die er mich heranführte, waren Busonis *Elegien*; zwei von ihnen waren Teil des Programms von jenem bahnbrechenden Recital, das er für mich arrangierte. Ich erinnere mich, dass ich besonders angetan war von der Stimmung und den verborgenen Subtexten des zweiten Stücks, "All' Italia", in dem Busoni neben seiner Zuneigung zu seinem Vaterland auch einer verstörend dunklen Seite Ausdruck verleiht und zudem einen umfassenden Eindruck von seinem typisch originellen Klavierstil vermittelt. Natürlich ist der sehr starke Einfluss von Liszt nicht zu erkennen, zugleich offenbart sich jedoch ein völlig eigenständiger Zugang zur Klangwelt des Instruments, speziell in dem Konflikt zwischen Dur- und Moll-Tonarten – ein Aspekt seines Stils, den Busoni in seinem reiferen Schaffen mehr und mehr einsetzte. Die übrigen sechs Elegien vervollständigen eine Reihe von großen Werken, die als Essenz von Busonis Künstlertum gelten können; sie vertreten jede erdenkliche Stimmung, von Geheimnis und Religiosität über Humor und Schelmerei bis hin zu würdevoller Ruhe, und all dies wird in einem wahrhaft originellen Stil präsentiert, der von harmonischen

Experimenten und unvorhergesehenen Momenten geradezu überschäumt und die Fähigkeit besitzt, das Klavier weit größer erklingen zu lassen, als man es einem einzigen Instrument zutrauen würde.

Mir die übrigen Klavierwerke zu erarbeiten, erwies sich daher als ausgesprochene Freude. Ein großer Künstler ist einmal mit dem Ausspruch zitiert worden, Busonis Toccata sei die schwierigste Musik, die er jemals gespielt habe; soweit würde ich nicht gehen, doch es kann kein Zweifel bestehen, dass das Werk enorm anspruchsvoll ist – ebenso wie die *Sonatina super Carmen*. Zu den schwierigsten, zugleich jedoch dankbarsten Kompositionen würde ich allerdings Busonis frühere Übertragung von Bachs erhabener Toccata, Adagio und Fuge in C-Dur zählen, die ursprünglich für die Orgel bestimmt waren. Speziell die Toccata hat mich immer als eines der freudigsten Stücke in der Geschichte der Instrumentalmusik berührt, und Busonis Übertragung bringt diese Freude zu voller Entfaltung.

Busonis Beitrag zur Musikgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts ist unschätzbar, und ich fühle mich nach mittlerweile mehreren Jahrzehnten meiner Beschäftigung mit seinen Werken unendlich bereichert.

© 2021 Peter Donohoe

Übersetzung: Stephanie Wolny



Peter Donohoe, with the BBC Concert Orchestra, at the BBC Proms

Busoni: Œuvres pour piano seul

Introduction

Les transcriptions par Ferruccio Busoni (1866–1924) d'œuvres de Bach, notamment la Chaconne pour violon et certaines compositions de grande envergure pour orgue, furent achevées et éditées entre 1888 et 1900. Véritables temples sonores, elles exploitent chacune des possibilités du grand piano de concert moderne se transformant en chefs-d'œuvre de conception, de savoir-faire et de structure. En 1907, un changement progressif d'approche conduisit Busoni à la publication des *Six Élegies* pour piano, des œuvres dans lesquelles il intensifie sa recherche de sophistication tonale. "Une photographie du ciel, un rayon de lune: la pédale", dit-il, avec enthousiasme. Après la Première Guerre mondiale, son ambition de créer un "Nouveau classicisme" – de la musique nouvelle émergeant des cendres du passé – fut à l'origine d'un autre changement de perspective. Son style tardif est moins séduisant; les figures extravagantes et le *legato* avec pédale cèdent la place à une linéarité stricte, basée sur le *staccato*. Le piano, qui n'est plus une cathédrale

gothique ou un étang de nénuphars, est tout simplement lui-même.

Les pianistes-compositeurs de la génération de Busoni, comme Godowsky, Scriabine et Rachmaninoff écrivirent principalement pour eux-mêmes. Busoni fut l'exception car il jouait sa propre musique en public, quoique rarement, et lorsqu'il le faisait, c'était avec des coupures, des variantes et des remaniements. L'*Urtext* était un anathème; Busoni, en effet, façonnait tout dans son répertoire, de Bach à Balakirev, en fonction de ses goûts et de sa technique. Il réécrivit même une pièce de Schoenberg (opus 11 no 2, "interprétation pour le concert"), mais il ne la joua jamais en public. Pour ses frères pianistes et professeurs, Busoni fit imprimer un grand nombre de ses transcriptions, non seulement de Bach, mais aussi de Mozart, de Beethoven et de Liszt. Arrangements et transcriptions étaient les piliers de son répertoire de concert ainsi que les fondements de son style musical. Des neuf compositions originales sur ce CD, moins de la moitié sont "originales" au sens empirique du terme. Les autres citent du matériel extrinsèque; certaines d'entre

elles furent transformées en d'autres œuvres "originales". L'héritage que nous a laissé Busoni, comme compositeur, est moins une "œuvre" qu'une mosaïque multiculturelle universelle.

Bach-Busoni: Toccata en ut majeur, BWV 564, transcription pour pianoforte
Les célèbres transcriptions de Busoni des Toccatas de Bach en ré mineur et en ut majeur furent achevées en juin 1899 et dédiées à un élève hongrois de Liszt, Robert Freund. Jusque-là, la transcription de Carl Tausig de la Toccata en ré mineur avait régné en maître. Le 16 septembre 1899, Freund écrit à Busoni:

Votre transcription de la Toccata en ut est admirable, je vous l'ai dit [déjà]. Mais je dois encore m'habituer à l'autre. Après avoir eu pendant trente ans la transcription de Tausig en tête et dans les doigts, il me faut d'abord trouver la clé de votre approche. Quoiqu'il en soit, vous avez interprété la pièce de manière tout à fait originale, sans influence aucune de Tausig, et cette qualité, à elle seule, assure la valeur de votre transcription.

Dans son "approche" de la Toccata en ut majeur, Busoni eut le champ libre. Il est clair qu'il fut plus que satisfait du résultat. L'œuvre resta en effet un pilier

de son répertoire de concert pendant plusieurs saisons et suscita invariablement l'enthousiasme des auditeurs. La création mondiale de la pièce eut lieu au Free Trade Hall à Manchester le 2 novembre 1899.

Sept "Elegien"

Une élégie est littéralement un poème mélancolique, mais Busoni utilise le terme dans l'esprit de la poésie élégiaque, un style célébré par les poètes de la Rome ancienne, remis au goût du jour à la Renaissance, et revisité par Goethe dans la poésie amoureuse de sa *Marienbader Elegie* et ses *Römische Elegien*. Pour Busoni, le terme "élégie" évoquait davantage la poésie que les simples termes de "pièces pour piano" que préférait, par exemple, Schoenberg. Il composa aussi six Élégies pour orchestre et une pour clarinette et piano. Les musicologues ont tenté de trouver une clé commune pour ces œuvres, mais s'il en existe une, cela leur a échappé.

Sous le titre provisoire "Nach der Wendung" (Après le tournant), six des sept Élégies furent composées à Vienne au cours de l'automne et de l'hiver de l'année 1907. Vienne était un foyer d'intrigues et d'antisémitisme, mais c'était aussi la ville de Gustav Klimt et de Sigmund Freud. Busoni connaissait Vienne depuis son enfance; c'était l'une des rares cités

europeennes dans lesquelles il se sentait mal à l'aise.

Une liste préliminaire des Élégies de Busoni comptait une septième pièce, "Neuer Flug" (Nouvel envol), qui ne fut jamais écrite. Comme son célèbre prédécesseur toscan, Leonardo da Vinci, Busoni rêva souvent de voler. Deux semaines après que les Élégies furent terminées, en janvier 1908, les frères Wright survolèrent pour la première fois le sol européen. Busoni fut captivé par cet exploit: "La réponse enfin à la question de Leonardo," écrit-il, "mais aussi aux questions et attentes du monde entier."

La troisième Élégie, "Meine Seele bangt une hofft zu dir...", oscille autour d'un axe d'espoir et de peur. Pour souligner son espoir en l'avenir, Busoni dédia chaque Élégie à un jeune pianiste prometteur. Comme pour justifier ses craintes, l'un des six se suicida, deux autres moururent sans être reconnus tandis que les trois derniers devinrent des artistes de haut niveau.

1. "Nach der Wendung" sous-titrée "Recueillement". La légère perturbation de l'ut majeur causée par le fa dièse dans la phrase introductory prépare le passage au fa diés majeur dans la cinquième mesure, puis encore, momentanément, dans la neuvième. Mais rien n'est stable, les doigts passent d'une tonalité à une autre, se

fixant brièvement avant de poursuivre leur progression.

2. "All' Italia" (À l'Italie) est un arrangement des éléments italiens qui apparaissent dans le Concerto pour piano, opus 39, de Busoni, terminé en 1904. Si le concerto est pénétré de force et de vitalité juvéniles, l'Élégie est plus proche de la musique visionnaire tardive de Liszt: un cri d'angoisse, une lamentation face à des paysages peut-être à jamais perdus.

3. "Meine Seele bangt und hofft zu Dir..." (Mon âme a peur et espère en toi), fondée sur le choral "Allein Gott in der Höh sei Ehr" (paraphrase du Gloria in excelsis Deo), se lit comme une conversation entre Martin Luther et Sigmund Freud: la foi inébranlable opposée aux névroses de la société moderne. D'un côté des piliers tout en doubles octaves grandioses exprimant la confiance, le choral "tel de douces trompettes" ou transformé en une délicate barcarolle, et de l'autre, des motifs chromatiques languissants, des trilles discordantes, des passages annotés *implorando* (implorant), *ansioso* (anxiusement) et *in höchster Angst* (en proie à une peur extrême). Et non sans surprise, le conflit n'est pas résolu.

4. "Turandots Frauengemach" (Appartement des femmes de Turandot). En 1907, Max Reinhardt élabora des plans de mise en scène de l'adaptation allemande

faite par Carl Vollmoeller de *Turandot* de Gozzi – Busoni en avait écrit la musique – au Deutsches Theater à Berlin (la représentation ne débute qu'en 1911: ainsi en va-t-il au théâtre). Un arrangement pour piano fut demandé pour les répétitions et Busoni fut invité par ses éditeurs à le réaliser. Au lieu d'une simple réduction, il leur envoya les quatrième et cinquième Élégies, des pièces tout en virtuosité beaucoup trop difficiles à jouer pour le niveau moyen du pianiste de théâtre. La quatrième Élégie reprend la mélodie "Greensleeves" (célèbre mélodie anglaise de la Renaissance) et la métamorphose en une pièce remarquable, brillante et spirituelle.

5. "Die Nächtlichen" (Les Nocturnes). Ici, comme dans le contexte de *Turandot*, Busoni expérimente les gammes non diatoniques qu'il avait prônées dans son ouvrage *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale, 1907), arrivant à un "amalgame kaléidoscopique [de "sons"]" comme il le décrit "dans le triple jeu de miroir du goût, du sentiment et de l'intention". Ceci mis à part, il s'agit peut-être de la valse la plus paisible jamais écrite, allant du *pianississimo* au *piano* lorsque l'intensité est à son maximum.

6. "Erscheinung" (Apparition) emprunte du matériau d'une scène de l'opéra de Busoni

Die Brautwahl (Le Choix d'une fiancée) datant de 1906 dans laquelle l'héroïne, Albertine, apparaît, telle une vision nocturne, à la fenêtre d'une tour. Il y a deux longs thèmes: une chaleureuse *cantilena* italienne annotée *amoroso* et une mélodie plus lente accompagnée de pulsations nerveuses. Vers la fin, on entend les fragments rassurants d'un chorale, mais ils sont obscurcis et finalement tout à fait éclipsés par des gammes fugaces à la main droite. Les pulsations ont le dernier mot.

La septième Élégie, intitulée "Berceuse", fut composée en juin 1909 et éditée séparément. Sa structure lâche, mais logique, rapprocha quelque peu Busoni de sa vision d'un "univers sonore". "À la première audition, mes amis furent très surpris," écrivit-il, "je considérais toutefois qu'il s'agissait de l'une de mes pièces pour piano les plus réussies." Plus tard cette année-là, en réaction au décès de sa mère, le compositeur en fit une version plus ample pour petit orchestre, la *Berceuse élégiaque*, l'une de ses plus belles œuvres.

Sonatina super Carmen

La Fantaisie sur *Carmen* de Bizet fut écrite lors d'un séjour de Busoni à Paris au printemps 1920. Aucune réflexion approfondie sur le plan de l'œuvre ne lui fut

nécessaire car il avait déjà tracé les grandes lignes de sa structure dans une étude sur les Réminiscences de *Don Juan* de Liszt, écrite en 1915. Prenant *Carmen* comme exemple, écrivait-il, on ouvre avec la trépidante scène du marché (acte IV), y introduisant le motif du "Destin". La section centrale mettra l'accent sur la Habanera (acte I), et la pièce se terminera avec de la musique reprise de la scène de l'arène (acte IV). Et en l'occurrence, Busoni inséra l'"Air de la fleur" de José (acte II) avant la Habanera et ajouta une coda énigmatique fondée sur le thème du "Destin".

Dans certains cercles, un accueil frieux fut réservé à cette œuvre. "Il commit à la fois trois impardonnable pêchés", fit observer Bernard van Dieren:

Il reprend la tradition lisztienne, décrite, de la Fantaisie pour piano sur des fragments opératiques; il choisit un compositeur dont le nom, en musique de chambre, heurtait les oreilles des Teutons qui avaient la critique facile; et en faisant référence à la forme sonate, il ne fit qu'aggraver ses errements dans l'ensemble de la démarche.

La pièce paraît désinvolte et charmante. Toutefois, le fait de sombrer à la fin dans la morosité transforme ce joyeux jeu d'esprit en un psychodrame miniature.

Toccata

Les mots italiens se terminant par -ata sont connus comme ajoutant une nuance de durée ou de répétition. *Giorno*: un jour; *giornata*: une journée entière. *Riso*: un sourire; *risata*: rire. *Tocca*: toucher; *toccata*: l'acte de toucher, et donc, illogiquement peut-être, une composition exigeant une grande agilité des doigts. Busoni place une maxime en tête de la partition de sa Toccata: "Non è senza difficoltà che si arriva al fine" (Ce n'est pas sans difficulté que l'on arrive à la conclusion), des mots repris (non pas textuellement) du Deuxième Livre de Toccatas et de Canzonas de Frescobaldi, datant de 1637. Ainsi Busoni rend hommage au père fondateur d'une lignée dont l'héritage, considérait-il, lui avait été transmis via Bach, Beethoven et Liszt.

La Toccata reflète les émotions qui l'ont perturbé après avoir décidé de quitter la Suisse. En 1920, à cinquante-quatre ans, Busoni fit ses adieux à cette période d'exil volontaire à Zurich où il habitait depuis 1915 et retourna à Berlin où il avait choisi de s'établir au milieu des années 1890. Par manque de confiance, il avait laissé de côté la Toccata. Mais à Berlin, il se remit tout de suite au travail, terminant la copie au net en cinq jours seulement. La création de l'œuvre eut lieu le 18 novembre 1920 à la

Philharmonie devant une salle comble. Dès la première audition, la pièce se démarqua comme l'une de ses compositions les plus puissantes et irréprochables.

À l'image de la Sixième Élégie, le "Preludio" introductif reprend certains passages de *Die Brautwahl*. Un motif fait d'accords *staccato* dépeint férocelement la fulgurance d'un brasier. Une grande partie du matériau est cité *in extenso*, mais un *ostinato* émerge, qui sert dans le chef-d'œuvre ultime de Busoni, l'opéra *Doktor Faust*, à accompagner la première apparition de Méphistophélès. Ailleurs, Busoni avait comparé musicalement Edmund, le héros magnanime de *Die Brautwahl*, et Faust, l'"éternelle volonté" (dernières paroles de Faust transmettant à son fils sa volonté de vivre dans *Doktor Faust*); la Toccata étend ces parallèles aux forces du mal.

Contrastant avec le "Preludio" monolithique, la "Fantasia" est divisée en sept brèves sections, chacune s'inspirant du motif de cinq notes entendu au début. Une flambée de doubles croches polytonales conduit précipitamment à la "Ciaccona", fondée sur une idée dont le rythme de sarabande est très rapide. Ses multiples possibilités sont exploitées en un *fugato* et une série de variations de plus en plus frénétiques. L'œuvre se termine par deux fois, dirait-on: brillamment en un ré majeur

mixolydien, puis brutalement en un la bémol mineur.

© 2021 Antony Beaumont

Traduction: Marie-Françoise de Meeùs

Note de l'interprète

Le répertoire traditionnel du récital de piano fut principalement dominé – du moins jusqu'à la fin de l'époque romantique – par les styles germanique et, plus tard, russe, ainsi que par l'œuvre associée plus que toute autre au piano, celle de Chopin. Les pièces pour piano des compositeurs italiens figuraient rarement au programme des récitals. Et ce fut le cas jusqu'au vingtième siècle, l'Italie étant principalement associée, depuis la fin du dix-huitième, à l'opéra et à la musique vocale en général. Puis au terme du dix-neuvième siècle des changements stylistiques majeurs virent le jour, en grande partie sous l'influence croissante de musique originale de nombreux autres pays – très souvent marquée par des accents nationaux imprégnés du folklore – en particulier la France (Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Fauré), les pays nordiques (Grieg, Sibelius, Nielsen), l'Espagne (Albéniz, Granados), la Hongrie (Liszt, Bartók), la Russie (Moussorgski, Rachmaninoff, Stravinski) et – spécifiquement en l'occurrence – l'Italie (Busoni, Casella, Malipiero, Respighi).

Et c'est pour cette raison principalement que ma propre connaissance des œuvres italiennes pour piano resta très sommaire jusqu'au jour où, en 1981, je fus approché par un éminent musicologue et historien, John C.G. Waterhouse (1939–1998), spécialiste, entre autres, de la musique italienne, et surtout de la production récente. La raison exacte de la demande qu'il m'adressa d'élaborer un programme de récital autour de la musique italienne pour piano du vingtième siècle a sombré dans les brumes du temps, mais elle fut bel et bien faite. Ce fut un moment marquant dans mon développement, car le professeur Waterhouse m'amena ainsi à découvrir plusieurs œuvres pour piano seul extraordinairement enrichissantes, un répertoire qui jusqu'à ce stade de ma vie musicale m'était pratiquement inconnu.

La place centrale y était occupée par les œuvres de Busoni – natif de l'Italie du Nord où l'éveil à la culture des pays environnants, plus spécifiquement austro-allemande, atteignait son plus haut degré. Busoni avait l'âme d'un "wanderer", vivant et travaillant dans plusieurs parties du monde, s'y imprégnant des influences culturelles de différents centres européens, ainsi que de Moscou et de Boston. Son talent naturel au piano était probablement équivalent

à celui de Liszt, et ses connaissances musicologiques ne connaissaient pas de limite. Par sa prise de conscience du fait qu'une époque musicale se terminait au tournant du siècle, par la hardiesse avec laquelle il tenta de poser les jalons d'une nouvelle ère et par sa compréhension profonde et son respect de la musique – celle de Bach, de Mozart, de Liszt et de Chopin surtout –, Busoni fut un pionnier de premier rang de son époque. Ces qualités alliées à sa personnalité, faite d'un extraordinaire amalgame d'espièglerie, de malice et de vision mégalomaniaque – son sublime Concerto pour piano l'attestant – firent de lui une personnalité fascinante. Cette dernière œuvre joua un rôle majeur dans mon évolution et dans mon expérience de l'interprétation pendant la décennie qui suivit mon association avec le professeur Waterhouse, une période dont le point culminant fut un CD offrant un enregistrement live des Proms de la BBC de 1988.

Ce fut pour moi, à ce moment, une étape d'apprentissage pleine d'embûches, mais je resterai éternellement reconnaissant à John C.G. Waterhouse de m'avoir mis sur cette voie. Les premières œuvres auxquelles il m'initia furent les *Elegien* de Busoni, dont deux figuraient au programme de ce fameux récital qu'il mit sur pied pour moi et qui

amorça un tournant décisif dans ma carrière. Je me souviens d'avoir été particulièrement frappé par l'atmosphère et la toile de fond de la deuxième, "All' Italia!", dans laquelle Busoni affiche non seulement son affection pour son pays natal, mais évoque aussi un côté très sombre de celui-ci, offrant un aperçu complet de son style pianistique d'une typique originalité. Une influence lisztienne manifeste est perceptible, il est vrai, mais on y découvre aussi une exploration tout à fait personnelle de l'univers sonore de l'instrument, en particulier du conflit entre les tonalités majeures et mineures, un aspect que Busoni développa de plus en plus au fur et à mesure que sa musique venait à maturité. Les six autres Élégies complètent une série de grandes œuvres qui contiennent un condensé de ce que défendaient Busoni; elles évoquent toutes les atmosphères concevables: mystère, religiosité, humour, ironie, majesté tranquille - à chaque fois illustrées en un style d'une extrême originalité, riche en expérimentation harmonique et en imprévisibilité, et attestant d'une habileté à donner au piano une amplitude sonore bien supérieure à celle d'un instrument seul.

Explorer ses autres œuvres pour piano fut inmanquablement une immense joie pour moi - un grand artiste aurait dit un jour que la Toccata de Busoni était la musique la plus difficile qu'il ait jamais jouée; je n'en dirais pas autant, mais elle représente certainement un défi de taille, tout comme la *Sonatina super Carmen*. Toutefois, parmi les pièces les plus exigeantes, et les plus gratifiantes à la fois, figure la transcription faite antérieurement par Busoni de la sublime Toccata, Adagio et Fugue en ut majeur de Bach, originellement pour orgue. La Toccata, en particulier, m'a toujours frappé comme étant l'une des pièces les plus joyeuses de l'histoire de la musique instrumentale, et la transcription de Busoni rayonne de toute évidence de cette joie.

La contribution de l'œuvre de Busoni à l'histoire musicale du vingtième siècle est inestimable, et le fait qu'elle ait fait partie de mon existence pendant plusieurs décennies m'a indéniablement enrichi.

© 2021 Peter Donohoe
Traduction: Marie-Françoise de Meeùs

Also available



Beethoven
Works for Wind Ensemble
CHAN 9470

Also available



Volans
Works for Wind Ensemble
CHAN 9563

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall
Piano technician: Iain Kilpatrick, Cambridge Pianoforte

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Patrick Friend
Editors Jonathan Cooper and Patrick Friend
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 13–15 February 2021
Front cover Caricature of Ferruccio Busoni (undated) by E. Burkard (dates unknown)
© Lebrecht Music & Arts Photo Library / Bridgeman Images
Back cover Photograph of Peter Donohoe by Sussie Ahlburg
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

