

FERRUCCIO BUSONI

(1866–1924)



Bearbeitungen nach Werken von JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

COMPACT DISC 1**Präludium und Fuge D-Dur für Orgel [BWV 532]**

zum Concertovortrage frei bearbeitet für Pianoforte von F. B. Busoni (1888, BV B20)

Prelude and Fugue in D major for organ, freely arranged for concert performance

[1]	Präludium. Moderato	5:01
[2]	Fuga. Allegro moderato	6:04

Toccata d-moll [BWV 565]

von der Orgel auf das Pianoforte übertragen von Ferruccio Busoni (1899, BV B29/2)

Toccata in D minor for organ, transcribed for piano

[3]	Toccata. Adagio – Prestissimo	2:12
[4]	Fuga. Allegro sostenuto	5:55

Orgelchoralvorspiele von Johann Sebastian Bach

auf das Pianoforte im Kammerstyl übertragen von Ferruccio Benvenuto Busoni (1897, BV B27)

Choral Preludes for the organ by Bach, transcribed for piano in chamber style

Heft I

[5]	1. Komm, Gott, Schöpfer! / Come, God Creator! [BWV 667]	2:15
[6]	2. Wachet auf, ruft uns die Stimme / Awake, the voice commands [BWV 645]	3:43
[7]	3. Nun komm' der Heiden Heiland / Now comes the Gentiles' Saviour [BWV 659]	4:31
[8]	4. Nun freut euch, lieben Christen / Rejoice, beloved Christians [BWV 734]	2:10
[9]	5. Ich ruf' zu dir, Herr / I call on thee, Lord [BWV 639]	2:40

Heft II

[10]	6. Herr Gott, nun schleuss' den Himmel auf! [BWV 617]	
	Lord God, heaven's gate unlock!	1:49
[11]	7. Durch Adam's Fall ist ganz verderbt / Through Adam came our fall [BWV 637]	1:32
[12]	8. Durch Adam's Fall ist ganz verderbt. Fuga [BWV 705]	
	Through Adam came our fall. Fugue	3:26
[13]	9. In dir ist Freude / In thee is joy [BWV 615]	2:29
[14]	10. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt [BWV 665]	
	Jesus Christ, our Lord and Saviour, who turn'st from us the wrath of God.	4:10

Toccata C-Dur [BWV 564]

von der Orgel auf das Pianoforte übertragen von Ferruccio Busoni (1899, BV B29/1)

Toccata in C major for organ, transcribed for piano

[15]	Preludio, quasi improvvisando. Tempo moderato	5:49
------	---	------

[16]	Intermezzo. Adagio	4:29
[17]	Fuga. Moderatamente scherzando, un poco umoristico	5:05

COMPACT DISC 2

[1]	Choral-Vorspiel	3:40
-----	------------------------------	------

aus »Der Fantasia contrappuntistica kleine Ausgabe« (1912, BV 256a/1)

Choral Prelude from the 'Fantasia contrappuntistica (small edition)'

Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders

(Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo) [BWV 992]

Konzertbearbeitung von Ferruccio Busoni (1914, BV B34, 2. Version)

Capriccio on the departure of his most beloved brother, concert arrangement (second version)

[2]	Arioso. Andante lusingando	1:30
[3]	Fugato. Andante serio	1:35
[4]	Adagissimo. Andante sostenuto	2:45
[5]	Alla Marcia, molto sostenuto	0:24
[6]	Aria di Postiglione. Allegretto sostenuto	0:53
[7]	Fuga. Allegro giocoso, ma ritenuto	2:08

Fantasia, Adagio e Fuga

für den Konzertvortrag zusammengestellt und ergänzt von Ferruccio Busoni (1914, BV B37)

Fantasy, Adagio and Fugue, compiled for concert performance and completed by Busoni

[8]	Fantasia. Allegro ritenuto [BWV 906]	4:04
[9]	Adagio [BWV 968]	3:34
[10]	Fuga. Allegro sostenuto e espressivo [BWV 906a]	3:59

Kanonische Variationen und Fuge (über das Thema König Friedrich des Großen)

aus J. S. Bach's »Musikalisches Opfer« gezogen und für Klavier dargestellt

von Ferruccio Busoni (1916, BV B40)

Canonic Variations and Fugue (on the theme by King Frederick the Great),

extracted from the 'Musical Offering' and prepared for piano

[11]	Andante alla breve (Thema regium)	0:17
[12]	1. (Canon perpetuus)	0:37
[13]	2. («Quaerendo invenietis»)	0:55
[14]	3. (Canon a 4)	0:57
[15]	4. (Canon cancrizans)	0:31
[16]	5. (Per motum contrarium)	0:20
[17]	6. (Per augmentationem contrario motu)	0:29
[18]	7. (Per tonos) (modulierend)	0:41

- [19] 8. (in unisono) 0:16
- [20] 9. Fuga canonica in epidiapente (Fortlaufender Quinten-Kanon) 2:04
- [21] »Floh-Sprung«-Canon mit obligatem Bass (1914, BV 265)
 'Floh-Sprung' Canon for two voices with obligato bass 0:49
 • *Erstaufnahme / Premiere recording*
- [22] **Das Calvarium** (Fragment) (189?, BV B46) 1:44
 • *Erstaufnahme / Premiere recording*
- [23] **Improvisation über das Bachsche Chorallied »Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen«**
 für zwei Klaviere (1916, BV 271) 14:24
 Fassung für Klavier zu zwei Händen von Holger Groschopp (2010)
 Improvisation on the Bach Chorale 'O friend of souls, how well is me'
 version for piano two hands by Holger Groschopp
 • *Erstaufnahme / Premiere recording*
- Dei Bearbeitungen aus dem Busoni-Kreis:
 Three transcriptions from Busoni's circle:
- [24] **Orgelchoral (In dulci jubilo)** [BWV 751 Anh.III 172; von Johann Bernhard Bach] 2:09
 für das Klavier gesetzt von Michael von Zadora (1882–1946); publ. 1912
 arranged for piano by Michael von Zadora
- [25] **Siciliano (aus der Sonate für Flöte und Cembalo in Es-Dur)** [BWV 1031] 2:01
 für das Klavier gesetzt von Michael von Zadora; publ. 1911
 Siciliano (from the Sonata for flute and harpsichord in E flat major)
 arranged for piano by Michael von Zadora
- [26] »Schafe können sicher weiden«
(aus der Kantate »Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd« BWV 208) 4:47
 Transkription für Klavier von Egon Petri (1881–1962); publ. 1944
 'Sheep may safely graze' from the 'Birthday Cantata' ('The lively hunt is all my heart's desire')
 transcription for piano solo by Egon Petri
- Bonus Track:
- [27] **Anna Weiß-Busoni (1833–1909): »Ferruccio«. Salon-Polka für das Pianoforte op. 9** 3:22
 • *Erstaufnahme / Premiere recording*

Holger Groschopp, Klavier / piano

Aufnahme / Recording:

Berlin, Studio Gärtnerstraße, 17.–20. Mai 2011

Eine Co-Produktion Deutschlandradio Kultur / Capriccio

Produzent / Producer: Stefan Lang

Tonmeister / Recording Supervision: Wolfram Nehls

Toningenieur / Recording Engineer: Thomas Monnerjahn

Tontechnik / Audio Engineering: Annerose Unger

© 2011 Deutschlandradio

© + © 2014 Capriccio, 1010 Vienna, Austria

Verlage / Publishers:

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (CD 1, CD 2 Tracks 1–20)

N. Simrock, Berlin (CD 2, Tracks 24–25)

Boosey & Hawkes, London (CD 2, Track 26)

Ludewig & Schmidt, Wien (CD 2, Track 27)

Manuskript (CD 2, Tracks 21–23)

Ferruccio Busoni:
Transkriptionen und Paraphrasen Vol. 5 & 6
Bearbeitungen nach Werken von
Johann Sebastian Bach

Die Klavierwelt schuldet dem reisenden Klarinettenvirtuosen Ferdinando Busoni ewigen Dank, dass er seinem hochbegabten Sohn Ferruccio schon früh die Werke Bachs und Mozarts ans Herz und in die Finger legte, obwohl er seine eigenen Erfolge eher mit gefälligen Salonpiècen und brillanten Opern-Potpourris errang. Die innige Vertrautheit mit den großen Meistern der Vergangenheit, deren Werke er sozusagen mit der Muttermilch aufgesogen hatte, ermöglichte dem reifen Ferruccio Busoni ein hohes Maß an Einfühlung in deren Stil und Kompositionstechnik. Früchte der lebenslangen Affinität zu Bach sind die zahlreichen Bach-Transkriptionen, Bach-Editionen und freien Kompositionen »nach Bach«, deren Erfolg oft größer war als der von Busonis Originalwerken (woran sich bis heute wohl nicht viel geändert hat).

Das vorliegende Album soll als Ergänzung der 4-CD-Box (CAPRICCIO 7015) verstanden werden, die Transkriptionen und Paraphrasen nach siebzehn verschiedenen Komponisten enthält. Es präsentiert Bach-Bearbeitungen, die in jener Sammlung noch nicht vertreten sind, verzichtet aber auf solche Werke, die Busoni nur als Herausgeber ohne signifikante Veränderungen veröffentlicht hat.

Busoni war keineswegs der erste Pianist, der Orgelwerke Bachs für Klavier arrangiert und somit dem eigenen Konzertrepertoire verfügbar gemacht hat (*»Die Clavierliteratur vermehrt sich um das Hervorragendste, was diese Kunstgattung überhaupt birgt.«*); als Vorgänger sind vor allem Franz Liszt und Carl Tausig zu nennen. Das veränderte Instrumentarium hat Vorzüge und Nachteile: Die subtilen und expressiven Nuancen, die bei der Ausführung auf dem Klavier möglich sind, werden erkaufte durch den Verzicht auf die überwältigende Klangmacht und die sakrale Aura, die der »Königin der Instrumente« eigen sind. Nach Busonis Meinung kann dennoch *»von ästhetischen Verstößen nicht die Rede sein«*.

1888 entstand in Leipzig Busonis erster Beitrag zu dieser Gattung: **Präludium und Fuge D-Dur** (BWV 532). Das Stück ist eine virtuose Demonstration dessen, was ein genialer Komponist wie Bach mit relativ schlichtem Grundmaterial gestalten kann. Schon der Beginn des Präludiums besteht nur aus Tonleitern und Akkordbrechungen in D-Dur, das Fugenthema wiederholt eine einfache Tonfolge viermal und setzt sich in scheinbar stereotypen Sequenzierungen fort. Man fragt sich, was ein weniger großer Komponist aus diesem Material entwickelt hätte. Der sehr festliche Charakter des Stückes animierte Busoni zu einer klangvollen, an Verdoppelungen in Terzen, Sexten und Oktaven reichen Klavierbearbeitung, die alle Lagen des Instruments vollgriffig ausnutzt und dabei gelegentlich die Grenze der Spielbarkeit berührt. Schlanker und damit einfacher für den Spieler ist Eugen d'Alberts ungefähr zur gleichen Zeit entstan-

dene Bearbeitung; Max Reger hingegen bevorzugte eine großzügige Klaviersetzung, die derjenigen Busonis vergleichbar ist. Wer das Stück in besonders üppige Klangfarben getaucht hören mag, dem sei Ottorino Respighis Orchesterfassung von 1930 empfohlen.

In den 1890er Jahren entstanden weitere Bach-Bearbeitungen: *Präludium und Fuge Es-Dur* (BWV 552), *Chaconne d-moll* (BWV 1004), *Präludium und Fuge e-moll* (BWV 533) (alle eingespielt auf CAPRICCIO 7015). Abgeschlossen wird diese Reihe kurz vor der Jahrhundertwende durch zehn Choralvorspiele und zwei Toccaten.

Die *Toccata d-moll* (BWV 565) gehört zu den bekanntesten Werken Bachs; besonders der Anfang des Stücks ist zu einer Klangchiffre geworden, die in der Populärkultur als repräsentativ für die Orgelmusik an sich gilt. So ist es eine Ironie des Schicksals, dass ausgerechnet bei diesem Werk die Autorschaft Bachs bestritten wird, ohne dass bisher klare Beweise dafür oder dagegen vorgelegt werden konnten. Busonis Klavierversion von 1899 steht in Konkurrenz zu unzähligen anderen Bearbeitungen (Reger, Stradal, Philipp, Friedman, Grainger, Cortot, Brassin, Pabst u. v. a.; zum Repertoire des jungen Busoni gehörte die bekannte Transkription von Carl Tausig). Kaum weniger lang ist die Liste der Orchestrierungen, meist von berühmten Dirigenten angefertigt (u. a. Sir Henry Wood, Leopold Stokowski, Alois Melichar, Eugene Ormandy, René Leibowitz, Stanisław Skrowaczewski).

Busoni pries 1897 die *Orgelchoralvorspiele* als »ein wahres Schmuckkästlein köstlichster Kunstarbeit«, wobei offen bleibt, ob er damit nur die Kompositionen oder auch seine Bearbeitungen loben wollte. Die Bezeichnung »auf das Pianoforte im Kammerstyl übertragen« soll sich auf die »feine, und nur mittel-schwere Klaviersetzung« beziehen, aber bereits das erste Stück steht an quasi-orchesterlicher Fülle den großformatigen Werken in nichts nach und ist durchaus schwer zu spielen. (Überraschenderweise enthält die Ausgabe von 1916 eine schlankere Alternativversion.) Es fällt auf, dass das zweite Heft (Nummern 6 bis 10) relativ unbekannt geblieben ist, wohingegen das erste einige berühmte Stücke enthält. Hier gibt es Aufnahmen prominenter Interpreten wie Dinu Lipatti, Clara Haskil, Solomon, Vladimir Horowitz und Alfred Brendel. Nicht zu vergessen die extrem rasante Einspielung der vierten Nummer, die Busoni selbst am 27. Februar 1922 in einem Londoner Studio vornahm.

In einem Brief an seinen Verlag Breitkopf & Härtel bezeichnete Busoni 1899 die soeben fertiggestellten Transkriptionen der beiden Toccaten als »*offenbar das Beste, das mir in dieser Art gelang u. ich glaube mir davon eine starke Wirkung versprechen zu können*«. Eine »starke Wirkung« kann man der *Toccata C-Dur* (BWV 564) wahrlich nicht absprechen. Sie gehört zu Bachs monumentalsten Orgelwerken und Busoni bleibt dem Werk nichts schuldig. Vom einstimmigen Orgelpedal-Solo im ersten Satz bis zur Schlussapothese der Fuge fordert er eine enorme Bandbreite pianistischer Darstellungskunst. Den Dissonanzgrad der Fortissimo-Akkorde am Ende des zweiten Teils

(von Busoni Intermezzo genannt) verschärft er kühn, indem er die – bei Bach übergebundenen – Vorhalts-Dissonanzen neu anschlagen lässt, gemeinsam mit den neuen Harmonietönen. Die Wirkung ist überwältigend.

Busoni hätte ohne Schwierigkeiten noch viele weitere Orgelwerke auf das Klavier übertragen können – und man mag bedauern, dass er es nicht tat –, aber nach 1899 suchte er offenbar andere künstlerische Herausforderungen. Im neuen Jahrhundert lässt sich seine Beschäftigung mit Bach im Wesentlichen in zwei Kategorien einteilen: Einerseits wirkte er als Herausgeber von Klavierwerken Bachs, wobei er zahlreiche interpretatorische und analytische Hinweise gibt, aber ohne die kompositorische Substanz gravierend zu verändern (die sogenannten »instruktiven« Bach-Ausgaben), andererseits entstanden freie Kompositionen, die auf sehr individuelle Weise Werke Bachs verwenden und sie in einen neuen stilistischen Kontext integrieren. Zu dieser zweiten Kategorie gehören Stücke wie die *Fantasia nach Johann Sebastian Bach* (1908), die *Große Fuge* (1910), die *Sonatina brevis* (1918) und das *Dritte Albumblatt* (1921) (alle eingespielt auf CAPRICCIO 7015).

Die Entstehungsgeschichte des 1912 entstandenen **Choral-Vorspiels** zu erklären, dauert vermutlich länger, als das Stück zu hören, soll aber hier versucht werden: Anfang 1910 schrieb Busoni die *Große Fuge*, eine freie Bearbeitung und Vervollständigung des fragmentarischen Schlussstücks aus Bachs *Kunst der Fuge*. Kurz darauf fügte er als Einleitung die 3.

Elegie von 1907 hinzu (ein Choralvorspiel über *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*) und nannte das neue Stück *Fantasia contrappuntistica*. Eine weitere Version veröffentlichte Busoni 1912 unter dem Titel *Choral-Vorspiel und Fuge über ein Bachsches Fragment* (der »*Fantasia contrappuntistica*« kleine Ausgabe). Hier reduzierte er die aus der *Großen Fuge* übernommenen Teile auf ihr polyphones Gerüst, nahm viele Freiheiten zurück und näherte den Notentext soweit wie möglich wieder an Bachs Original an. Diese Fassung, die nach Busonis eigenen Worten mehr zum Studium gedacht »als auf den Konzertvortrag gerichtet« ist, wird dadurch interessant, dass er ein vollständig neues, auf ungewöhnliche Weise harmonisiertes Vorspiel komponierte, ebenfalls unter Verwendung des Chorals *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*. Der Choral stammt übrigens nicht von Bach, sondern von Nikolaus Decius (1525), die Melodie lässt sich sogar bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgen. (Dass sogenannte »Bach-Choräle« gar nicht von Bach stammen, begegnet uns häufig, auch im Zusammenhang mit Busoni.) Das Choralvorspiel ist separat aufführbar, wofür Busoni nachträglich besondere Abschlusstakte komponierte. In dieser Form ist das Stück hier aufgenommen worden. Busoni zitiert deutlich das Motiv der Tonfolge B-A-C-H (ab 1'51"), etwas versteckter erscheint der Themenkopf des *Contrapunctus V* aus der *Kunst der Fuge* (bei 2'34"). Busoni-Kenner werden bemerken, dass die erste virtuose Passage (bei 1'02") einige Jahre später in der Oper *Doktor Faust* wieder auftaucht: als Militärmusik hinter der Bühne, kurz bevor Gretchens Bruder getötet wird.

Das *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders, BWV 992) ist ein frühes Cembalowerk Bachs und entstand anlässlich der Abreise seines Bruders Johann Jacob Bach, der 1704 in schwedische Dienste trat. Die einzelnen Sätze tragen Untertitel, die die Sorgen der Freunde, die Klagen über die Abreise und die Freude über das Posthornsignal beschreiben, einer der seltenen Fälle von »Programm Musik« bei Bach. Busoni bearbeitete das Stück 1914 in zwei Versionen, eine relativ texttreue sowie die hier eingespielte »Konzertbearbeitung«, die er Artur Schnabel widmete. Dabei erlaubt er sich größere Freiheiten, macht den Klaviersatz fülliger und korrigiert vermeintliche Schwachpunkte in der Komposition, durchaus mit Erfolg. Im dritten Satz kann er der Neigung nicht widerstehen, Bachs Chromatik konsequent weiterzudenken; die ergänzte Mittelstimme ist sehr reizvoll, weist aber über den Stil des frühen 18. Jahrhunderts hinaus.

Fantasia, Adagio e Fuga, ebenfalls aus dem Jahre 1914 und Moritz Moszkowski gewidmet, ist in dieser Konstellation eine Erfindung Busonis. Er koppelte die *Fantasia c-moll* (BWV 906) mit einem Adagio (BWV 968), welches eine Klavierfassung des Eröffnungssatzes der *Sonate C-Dur* für Violine solo ist (BWV 1005; nicht geklärt ist, ob diese Transkription von Bach selbst oder einem seiner Söhne stammt). Busoni nahm an diesen beiden Sätzen nur geringfügige Retuschen vor, interessanter ist der dritte Satz: Busoni vollendet hier Bachs fragmentarische *Fuge c-moll* (BWV 906a). Busonis Einfühlung in Stil und Technik Bachs ist so perfekt, dass die »Nahtstelle«

nicht zu bemerken ist. Erst im weiteren Verlauf des Stückes erklingen einige hoch chromatische Stellen, die sich zwar aus dem Fugenthema ableiten lassen, in dieser Form aber erst im 20. Jahrhundert denkbar sind. Allerdings ist auch das originale Fragment bereits auffallend kühn, so dass es der Komponist Aribert Reimann im 10. Bild seiner Strindberg-Oper *Ein Traumspiel* (1963/64) unverändert auf der Bühne spielen lässt und in einen dodekaphonen Kontext rückt.

Unter einem »Rätselkanon« versteht man einen Kanon, der erst entschlüsselt werden muss. Die Notation enthält nur sparsame Andeutungen in Bezug auf Anzahl und Einsatzabstände der Stimmen. Gegebenfalls muss sogar herausgefunden werden, dass die imitierenden Stimmen in doppelten oder halben Notenwerten, auf einer anderen Tonhöhe oder gar rückläufig (in Krebsform) zu spielen sind. Bachs *Musikalisches Opfer* (1747, BWV 1079) enthält eine Reihe solcher Rätselkanons, die alle auf dem von König Friedrich II. von Preußen gegebenen Thema basieren, dem *Thema regium*. Busoni entschlüsselte diese Kanons 1916, nach eigener Aussage ohne Kenntnis anderer bereits existierender Auflösungen. Von diesen unterscheidet sich seine Version allerdings nur geringfügig, schließlich sind abweichende Möglichkeiten kaum denkbar. Originell ist hingegen, wie Busoni manche Kanons miteinander verschränkt und ineinander übergehen lässt. Diese **Kanonischen Variationen und Fuge (über das Thema König Friedrich des Großen)** betrachtete Busoni nicht als ein Konzertstück, sondern »es ist ein abstraktes Werk und als solches eher als ein theoretisches Beispiel zu betrachten«

(aus dem Vorwort). Daher gab er sich auch wenig Mühe, genauere Anweisungen zu Tempo, Artikulation, Phrasierung und Dynamik zu notieren. Der Interpret, der sich entschließt, das Stück zu spielen, ist daher weitgehend auf sich selbst gestellt.

Von Bachs kontrapunktischen Künsten inspiriert, wenn auch ohne Verwendung seiner Musik, ist der dreistimmige »Floh-Sprung«-Canon mit obligatem Bass, der seinen kuriosen Namen einem besonderen Konstruktionsprinzip verdankt: Jeder Takt der führenden Stimme wird von der zweiten Stimme rückläufig imitiert. Dabei handelt es sich weniger um ein vollgültiges Musikwerk als vielmehr um eine kleine kontrapunktische »Handgelenksübung«. Busonis Manuskript vom 21. August 1914, in dem der Canon auf drei Systemen ohne Instrumentenangabe notiert ist, wurde denn auch erst nach seinem Tod veröffentlicht, als Faksimile in einer Ausgabe der *Zeitschrift für Musik* im Dezember 1932.

Ein eigentümliches Fragment findet sich in Busonis Nachlass, ein wahrscheinlich in den 1890er Jahren skizziertes Stück namens *Calvarium*. Der Titel bezieht sich auf den Hinrichtungsort Jesu, den Kalvarienberg (aramäisch *Golgota*, in der Vulgata-Bibel *calvariae locus*, von Luther als *Scheddelstet* bzw. *Schädelstätte* übersetzt). Den Entwürfen zufolge sollte eine mehrteilige Fantasie über Bachs Passionschoräle entstehen. Eine dunkle Einleitung mündet in eine Melodie, die offenbar auf dem Choral *Christus, der uns selig macht* basiert, aber schon nach wenigen Tönen abbricht. Warum Busoni diese Arbeit in einem so frühen Stadium aufgab, ist nicht bekannt. Teile

davon finden wir aber wieder in seiner 1898 entstandenen *Zweiten Violinsonate op. 36a*, deren Schlusssatz aus Variationen über einen weiteren Choral besteht, *Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen* (BWV 517). Dieser Choral aus dem *Clavierbüchlein der Anna Magdalena Bach* (1725), stammt aber nicht von Bach, der Komponist ist unbekannt.

1916 nahm sich Busoni den Variationssatz der Violinsonate erneut vor und gestaltete ihn zu einem Stück für zwei Klaviere um: der *Improvisation über das Bachsche Chorallied »Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen«*. Dabei erlaubte sich Busoni erhebliche Eingriffe in die Struktur des Sonatensatzes und »modernisierte« die Harmonik. Interessant ist die veränderte Reihenfolge der Variationen, so setzte er das Thema in die Mitte des Stückes, was allerdings dem Hörer das Verständnis der Form nicht erleichtert. Busoni schätzte das Werk sehr und rechnete es »zu meinen reiferen u. wichtigeren Sachen«, trotzdem ist es relativ unbekannt geblieben. Es schien mir reizvoll, eine Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen vorzunehmen, die den verinnerlichten und sakral-meditativen Charakter des Stückes unterstreicht und die Gefahren des Spiels an zwei Klavieren vermeidet, das leicht etwas unflexibel und grob werden kann. Verluste an der kompositorischen Substanz sind bei dieser Bearbeitung (fast) nicht zu beklagen, da hauptsächlich nur Verdoppelungen wegfallen mussten, allerdings stieg der Schwierigkeitsgrad des Stückes erheblich.

Auch in Busonis Schülerkreis erfreute sich das Bearbeiten von Werken Bachs großer Beliebtheit,

wovon die folgenden drei Stücke zeugen:

Der polnisch-amerikanische Pianist Michael von Zadora (1882–1946) bearbeitete u. a. den **Orgelchoral (In dulci júbilo)** (BWV 751) und das beliebte **Siciliano** aus der Sonate für Flöte und Cembalo in Es-Dur (BWV 1031), das auch in unzähligen anderen Transkriptionen existiert, u. a. von Charles Valentin Alkan, Wilhelm Kempff und Gottfried Galston (letzterer ebenfalls ein Freund Busonis). Zadoras Version ist wahrscheinlich die vollgriffigste von allen, er verzichtet aber – ganz im Sinne Busonis – auf den Gebrauch von Arpeggien, im Gegensatz zu Alexander Siloti und Ignaz Friedman, deren Versionen dadurch in Gefahr geraten, süßlich zu werden. Bachs Autorschaft an der Flötensonate wurde zeitweilig in Frage gestellt, ein Verdacht, der offenbar gern auf besonders beliebte Werke fällt (vgl. obigen Kommentar zur *Toccata d-moll*); diese Zweifel sind mittlerweile ausgeräumt. *In dulci júbilo* (BWV 751) hingegen wird inzwischen Johann Michael Bach (1648–1694) zugeschrieben, Sohn des Großonkels (und gleichzeitig erster Schwiegervater) von Johann Sebastian.

Der bekannteste Busoni-Schüler Egon Petri (1881–1962), als Sohn niederländischer Eltern in Deutschland aufgewachsen, verfasste mehrere Bach-Transkriptionen und arbeitete auch an der gemeinsam mit Busoni und Bruno Mugellini edierten Ausgabe der Klavierwerke Bachs in fünfundzwanzig Bänden. Die Arie »**Schafe können sicher weiden**« stammt aus der weltlichen Kantate *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* (BWV 208), die 1713 für den 31. Geburtstag des Herzogs Christian zu Sachsen-Weißenfels entstand. Die Arie (für Sopran, zwei

Blockflöten und Continuo) ist auffallend häufig von Musikern aus dem angelsächsischen Raum bearbeitet worden (Granville Bantock, Mary Howe, Percy Grainger und zahlreiche andere), wo sich das Werk einer besonderen Beliebtheit erfreut (»*Sheep may safely graze*«). Petris Version ist wohl die bekannteste und wird der einerseits schlichten, in ihrer Harmonik und kühnen Dissonanzbehandlung zugleich höchst raffinierten Musik perfekt gerecht, wohingegen Grainger, Ignaz Friedman und Cyprien Katsaris in ihren Fassungen sehr originell, aber vielleicht ein wenig exzentrisch vorgehen.

Als »Zugabe« verstanden werden soll das abschließende Stück, das nichts mit Bach zu tun hat und nicht einmal von Ferruccio Busoni stammt. Während der Vorbereitungen zu diesen Aufnahmen fand ich die Noten einer Salon-Polka mit dem Titel »**Ferruccio**« von Anna Weiß-Busoni (1833–1909), der Mutter des großen Musikers. Es ist mir bisher nicht gelungen herauszufinden, wann und aus welchem Anlass dieses harmlose, aber charmante Stückchen entstand, das von dem nicht mehr existierenden Wiener Verlag Ludwig & Schmidt gedruckt wurde; auch habe ich (mit Ausnahme einer *Improvisata* in b-moll) kein weiteres Werk der komponierenden Pianistin ausfindig machen können. Hier stellt sich eine Aufgabe für die Busoni-Forschung. Mag die Polka auch aus dem Rahmen des Bach-Busoni-Programms fallen, so wäre es mir doch als ein Versäumnis erschienen, diese hübsche Kuriosität nicht der Vergessenheit zu entreißen.

Holger Groschopp

**Ferruccio Busoni: Transcriptions and Paraphrases
Vols. 5 & 6**

Arrangements of Works by Johann Sebastian Bach

The piano world owes an eternal debt of gratitude to the traveling clarinet virtuoso Ferdinando Busoni for introducing the works of Bach and Mozart to his highly talented son Ferruccio when he was a young boy, making them dear to his heart and familiar to his fingers, even though it was more with pleasant salon pieces and brilliant opera potpourris that the elder Busoni obtained his own successes. Intimate familiarity with the great masters of the past, whose works he had imbibed during his early childhood years, enabled the mature Ferruccio Busoni to develop a high measure of empathy for their style and compositional technique. Busoni's numerous Bach transcriptions, Bach editions, and free compositions »after Bach,« whose success was often greater than that of his own original works (and even today not much has changed in this respect), were the fruits of his lifelong affinity for Bach.

The present album is to be understood as a complement to the box of four CDs (CAPRICCIO 7015) containing transcriptions and paraphrases based on seventeen different composers. It features Bach arrangements not yet represented in that collection but does not include those works that Busoni published without exercising significant changes in his capacity as an editor.

Busoni was by no means the first pianist to arrange Bach's organ works for piano, thus making them available for his own concert repertoire (»*The piano literature proliferates around the most outstanding thing of all that this art genre contains*«); Franz Liszt and Carl Tausig head the list of those to be named as his predecessors. The change of instrument has advantages and disadvantages: the subtle and expressive nuances possible in a performance on the piano are purchased at the price of the renunciation of the overpowering musical might and sacred aura proper to »the queen of instruments.« As Busoni saw things, however, one could »*not speak of aesthetic violations*.«

Busoni produced his first contribution to this genre in 1888: the **Prelude and Fugue in D major** (BWV 532). The piece is a virtuosic demonstration of what a genial composer like Bach indeed can design with relatively simple basic material. Even the very beginning of the prelude consists merely of scales and broken chords in D major; the fugue subject repeats a simple series of notes four times and continues in what are seemingly stereotypical sequencings. One asks oneself what a composer who did not possess such greatness might have developed on the basis of this material. The very festive character of the piece inspired Busoni to produce a sonorous piano transcription rich in doublings in thirds, sixths, and octaves fully exploiting all the registers of the instrument and in the process occasionally verging on the limits of playability. Eugen d'Albert's arrangement from approximately the same time is trimmer and thus simpler for the player; in contrast, Max Reger preferred a

generously endowed piano setting comparable to that by Busoni. Those who would like to hear the piece bathed in especially lush tone colors should listen to Ottorino Respighi's orchestral version of 1930.

During the 1890s Busoni produced further Bach arrangements: the *Prelude and Fugue in E flat major* (BWV 552), *Chaconne in D minor* (BWV 1004), and *Prelude and Fugue in E minor* (BWV 533) (all recorded on CAPRICCIO 7015). This series was concluded just prior to the turn of the century with ten chorale preludes and two toccatas.

The **Toccata in D minor** (BWV 565) numbers among Bach's best-known works; the beginning of the piece in particular has become a musical symbol regarded in popular culture as representative of organ music in general. It is one of the ironies of fate that Bach's authorship is disputed precisely in the case of this work – without anybody having been able to offer clear proofs for or against it. Busoni's piano version of 1899 competes with countless other arrangements (Reger, Stradal, Philipp, Friedman, Grainger, Cortot, Brassin, Pabst, etc; the famous transcription by Carl Tausig belonged to the young Busoni's repertoire). The list of orchestrations is hardly less long, and most of them were produced by famous conductors (e.g., Sir Henry Wood, Leopold Stokowski, Alois Melichar, Eugene Ormandy, René Leibowitz, and Stanisław Skrowaczewski).

In 1897 Busoni praised the **Organ Chorale Preludes** as »a little gem of the most exquisite artistry.« It remains open, however, whether by this he intended to praise only the original compositions or also his arrangements. The designation »transcribed for piano in

chamber style« is supposed to refer to the »fine piano setting of only middle difficulty,« but even the very first piece measures up in every way to the large-format works in its quasi-orchestral fullness and is entirely difficult to play. (Surprisingly, the edition of 1916 contains a trimmer alternate version.) It is remarkable that the second volume (Nos. 6–10) has remained relatively unknown, while the first contains some famous pieces. In this latter case there are recordings by prominent interpreters such as Dinu Lipatti, Clara Haskil, Solomon, Vladimir Horowitz, and Alfred Brendel. The extremely fast recording of the fourth number made by Busoni himself in a London studio on 27 February 1922 should also not be forgotten.

In a letter of 1899 to his publisher Breitkopf & Härtel, Busoni termed the just-finished transcriptions of the two toccatas »*evidently the best that I have succeeded in doing in this manner, and I believe that I can promise myself a strong effect from them.*« The **Toccata in C major** (BWV 564) truly cannot be denied »a strong effect.« It numbers among Bach's most monumental organ works, and Busoni does complete justice to it. From the monophonic organ pedal solo in the first movement to the concluding apotheosis in the fugue, he demands an enormous panoply of pianistic representational artistry. He boldly sharpens the degree of dissonance of the fortissimo chords at the end of the second part (which he terms *Intermezzo*) by having the suspension dissonances – tied over in Bach – intoned anew, together with the new harmony tones. The effect is overwhelming.

Busoni could have gone on to transfer many other organ works to the piano without difficulties – and

one may regret that he did not do so – but after 1899 he evidently sought other artistic challenges. In the new century his occupation with Bach can be divided essentially into two categories: on the one hand, he was active as an editor of Bach's keyboard works, while offering numerous interpretive and analytical pointers, but without significantly changing the compositional substance (what are known as the »instructive« Bach editions); on the other hand, he produced free compositions employing Bach's works in a very individual way and integrating them into a new stylistic context. This second category includes pieces such as the *Fantasia after Johann Sebastian Bach* (1908), the *Great Fugue* (1910), the *Sonatina brevis* (1918), and the third *Albumblatt* (1921) (all of them recorded on CAPRICCIO 7015).

It presumably takes more time to explain the history of composition of the **Chorale Prelude** of 1912 than to listen to it, but here an attempt to do so will be undertaken. In early 1910 Busoni wrote the *Grand Fugue*, a free arrangement and completion of the fragmentary concluding piece from Bach's *The Art of Fugue*. Shortly thereafter he added the Elegy No. 3 from 1907 as an introduction (a chorale prelude on *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*) and called the new piece the *Fantasia contrappuntistica*. Busoni published an additional version in 1912 with the title Chorale Prelude and Fugue on a Bach Fragment (the »*Fantasia contrappuntistica*« compact edition). Here he reduced the parts taken over from the Grand Fugue to their polyphonic scheme, eliminated many freedoms, and again kept the musical text as close as possible to Bach's original. This version, which according to

Busoni's own testimony was intended more for study than »geared for concert performance,« and it is rendered interesting by the fact that he composed a completely new prelude harmonized in unusual fashion, also with the employment of the chorale *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*. By the way, the chorale is not by Bach but by Nikolaus Decius (1525); the melody can even be traced back into the tenth century. (The claim that the pieces known as the »Bach chorales« are not at all by Bach is something that we frequently encounter, also in connection with Busoni.) The chorale prelude can be performed separately; and for this purpose Busoni subsequently composed special concluding measures. Here the piece has been recorded in this form. Busoni clearly cites the motif of the tone series B-A-C-H (= the notes B flat, A, C, and B, from 1'51"); the theme head of the *Contrapunctus V* from *The Art of Fugue* (at 2'34") appears somewhat more inconspicuously. Those who know their Busoni will notice that the first virtuoso passage (at 1'02") resurfaces a few years later in the opera *Doktor Faust* – as a military piece offstage just prior to the death of Gretchen's brother.

The **Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo** (Capriccio on the Departure of his Most Beloved Brother, BWV 992) is an early harpsichord work by Bach and was composed on the occasion of the departure of his brother Johann Jacob Bach, who entered the service of the Swedish king in 1704. The individual movements have subtitles depicting the worries of friends, the laments over his departure, and the joy inspired by the post horn signal, one of the rare instances of »program music« in Bach.

Busoni arranged the piece in 1914 in two versions: one relatively true to the original musical text and the »Concert Arrangement« recorded here, which he dedicated to Artur Schnabel. In the latter arrangement he allowed himself greater liberties, made the piano part fuller, and corrected supposed weak points in the composition, very much with success. In the third movement he could not resist the temptation to continue to think out Bach's chromaticism systematically; the added middle part is highly appealing but points beyond the style of the early eighteenth century.

The *Fantasia, Adagio e Fuga*, also from 1914 and dedicated to Moritz Moszkowski, is Busoni's invention in this constellation. He coupled the *Fantasia in C minor* (BWV 906) with an *Adagio* (BWV 968), which is the keyboard version of the opening movement of the *Sonata in C major* for violin solo (BWV 1005; it has not been determined whether this transcription is by Bach himself or was produced by one of his sons). In these two movements Busoni did nothing more than some minor retouching. The third movement is more interesting: here Busoni completes Bach's fragmentary *Fugue in C minor* (BWV 906a). Busoni's feeling for Bach's style and technique is so perfect that the »seams« remain unnoticed. It is first in the further course of the piece that some highly chromatic passages are heard that may derive from the fugue subject but are first possible in this form in the twentieth century. However, the original fragment itself is strikingly bold, so that the composer Aribert Reimann has it played without changes in the tenth scene of his Strindberg opera, *Ein Traumspiel* (1963–64), and

places it in a dodecapronic context.

The term »riddle canon« refers to a canon that first has to be deciphered. The notation contains only a few clues about the number of the voices and their entry intervals. In some cases one must even ascertain whether the imitative voices are to be played in doubled or half note values, at another pitch, or even in retrograde (in crab form). Bach's *Musical Offering* (1747, BWV 1079) contains a series of such riddle canons, all of them based on a subject assigned by King Frederick II of Prussia, the *thema regium*. Busoni deciphered this canon in 1916 – according to his own testimony without knowledge of previous solutions. His version nevertheless differs only slightly from them; after all, other possibilities are hardly imaginable. What is original, however, is how Busoni interlocks some canons and has the one go over into the other. Busoni did not regard these **Canonic Variations and Fugue (on the Theme by King Frederick the Great)** as a concert piece; instead »it is an abstract work and as such is rather to be regarded theoretical example« (from the preface). Therefore, he did not invest much effort in more detailed indications in the notation of tempo, articulation, phrasing, and dynamics. As a result, the interpreter who decides to play the piece is left largely to his own resources.

The three-part »**Flea's Leap**« – **Canon with Obligato Bass** is inspired by Bach's contrapuntal artistry, though without employment of his music, and owes its curious name to a special principle of construction: each measure of the leading voice is imitated in retrograde by the second voice. What is involved here is not so much a fully valid musical work as a little

contrapuntal »wrist exercise.« Busoni's manuscript of 21 August 1914, in which the canon is notated on three staves without specification of the instrument, was then also first published after his death, as a facsimile in an issue of the *Zeitschrift für Musik* in December 1932.

A peculiar fragment, a piece by the name of **Calvarium** probably sketched during the 1890s, is found among Busoni's posthumous papers. The title refers to the place of Jesus' execution, Mount Calvary (Aramaic *Golgotha*, in the Vulgate Bible *calvariae locus*, the Place of the Skull). According to the drafts, Busoni's intention was to compose a multipart fantasia on Bach passion chorales. A dark introduction goes over into a melody evidently based on the chorale *Christus, der uns selig macht* but breaking off after only a few notes. It is not known why Busoni abandoned this project at such an early stage. But we again find parts of it in his *Second Violin Sonata* op. 36a composed in 1898, a work whose concluding movement consists of variations on an additional chorale, *Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen* (BWV 517). This chorale from the *Clavierbüchlein der Anna Magdalena Bach* (1725), however, is not by Bach; its composer is unknown.

In 1916 Busoni again took up the variation movement from the violin sonata and redesigned it as a piece for two pianos: the *Improvisation on Bach's Chorale »Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen.«* In the process, Busoni allowed himself considerable interventions in the structure of this sonata movement and »modernized« the harmony. The changed order of the variations is interesting; he placed the theme in the middle

of the piece, which, however, does not facilitate the listener's understanding of the form. Busoni valued the work very highly and reckoned it »among my *maturer and more important things*«; it nevertheless has remained relatively unknown. It seemed to me to be fascinating to undertake an arrangement for piano two hands underscoring the introspective and sacramental character of the piece and avoiding the dangers of playing on two pianos, which can easily become somewhat inflexible and unwieldy. Losses of compositional substance are (almost) not to be regretted in this arrangement since mainly only doublings must be omitted, but the piece's degree of difficulty has increased considerably.

The arrangement of works by Bach also enjoyed great popularity in Busoni's circle of pupils – as the following three pieces demonstrate:

The Polish-American pianist Michael von Zadora (1882–1946) arranged compositions such as the **Organ Chorale (In dulci júbilo)** (BWV 751) and the beloved **Siciliano** from the Sonata for Flute and Harpsichord in E flat major (BWV 1031), which also exists in countless other transcriptions by musicians such as Charles Valentin Alkan, Wilhelm Kempff, and Gottfried Galston (who was likewise one of Busoni's friends). Zadora's version is probably the one that places the greatest demands on the fingers, but he refrains from the employment of arpeggios. This is very much in keeping with Busoni's practice and forms a contrast to Alexander Siloti and Ignaz Friedman, whose versions for this reason run the risk of becoming somewhat too sweet. Bach's authorship of the flute sonata was challenged for a time, a suspi-

cion that has often been cast on especially popular works (cf. the above commentary on the *Toccata in D minor*). These doubts have since been dispelled. In *dulci júbilo* (BWV 751), however, has gone on to be ascribed to Johann Michael Bach (1648–94), the son of the granduncle (and first father-in-law) of Johann Sebastian. Egon Petri (1881–1962), Busoni's most famous pupil, who was born to Dutch parents and grew up in Germany, penned several Bach transcriptions and also collaborated with Busoni and Bruno Mugellini on the edition of Bach's keyboard works in twenty-five volumes. The aria »*Schafe können sicher weiden*« is from the secular cantata *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* (BWV 208), which was composed in 1713 for the thirty-first birthday of Duke Christian zu Sachsen-Weißenfels. The aria (for soprano, two recorders, and continuo) has been arranged with striking frequency by musicians from the Anglo-Saxon world (Granville Bantock, Mary Howe, Percy Grainger, and many others), where the work enjoys a special popularity (»Sheep may safely graze«). Petri's version is certainly the most familiar. It does perfect justice to the music, which is marked by simplicity and at the same time is most highly refined in its harmony and bold treatment of dissonance, while Grainger, Ignaz Friedman, and Cyprien Katsaris proceed very originally but perhaps somewhat eccentrically in their versions.

The concluding piece should be understood as an »encore« that has nothing to do with Bach and is not even by Ferruccio Busoni. During the preparations for these recordings I found the music of a salon polka entitled »*Ferruccio*« by Anna Weiß-Busoni (1833–

1909), the mother of this great musician. So far I have not been able to ascertain when and for what reason this innocent but charming little piece printed by Ludewig & Schmidt, a Vienna publishing house no longer in operation, was composed. I have also not been able to locate any other work by this composing pianist (with the exception of an *Improvisata* in B flat minor). Here a task is set for Busoni scholarship. The polka may not be a perfect fit for this Bach-Busoni program, but it would have seemed to me to be negligent on my part not to rescue this pretty curiosity from oblivion.

Holger Groschopp

Translated by Susan Marie Praeder

Holger Groschopp wurde in Berlin geboren und erhielt seine Ausbildung an der Hochschule der Künste in seiner Heimatstadt bei Georg Sava. Ergänzend studierte er Komposition bei Isang Yun und Liedinterpretation bei Aribert Reimann und Dietrich Fischer-Dieskau. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit führte ihn in die meisten europäischen Länder, nach Nah- und Fernost sowie Nord- und Mittelamerika. Er trat als Solist und Kammermusiker bei wichtigen europäischen Festivals auf (darunter Osterfestspiele Salzburg, Berliner Festwochen, Cantiere internazionale Montepulciano, Kasseler Musiktage, Ultraschall Berlin). Häufig engagiert sich Holger Groschopp für Neue Musik, so wirkte er bei vielen Ur- und Erstaufführungen mit (u. a. Henze, Reimann, Yun, Rihm, Mamlok) und arbeitete auch mit Pierre Boulez und mit Komponisten der mittleren und jüngeren Generation (wie z. B. Jörg Widmann). Mit

vielen namhaften Instrumentalisten und Sängern hat Holger Groschopp konzertiert. In Aufnahmestudios ist er regelmäßiger Gast. Er erhielt mehrere Preise, u. a. beim Brahms-Wettbewerb in Hamburg. Den Berliner Philharmonikern und dem DSO Berlin ist er seit langem als Ensemblepianist, Kammermusiker und Solist eng verbunden. Ein Schwerpunkt seines Interesses ist das Werk von Ferruccio Busoni; seine bislang vier bei Capriccio erschienenen CDs mit Transkriptionen und Paraphrasen (Capriccio 7015) erreichten hohe Anerkennung bei der internationalen Fachkritik, ebenso wie eine CD mit Kammermusik von Isang Yun (Capriccio 67116).

Holger Groschopp was born in Berlin and received his training from Georg Sava at the Academy of Arts in his native city. In addition, he studied composition with Isang Yun and song interpretation with Aribert Reimann and Dietrich Fischer-Dieskau. His extensive concert activity has taken him to most countries in Europe, to the Middle and Far East and to North and Central America. He has appeared as a soloist and chamber musician at major European festivals (including the Easter Festival in Salzburg, the Berlin Festival, Cantiere internazionale Montepulciano, Kassel Music Festival, Ultraschall Berlin). Holger Groschopp frequently devotes himself to New Music, has taken part in many world premieres (including of Henze, Reimann, Yun, Rihm and Mamlök) and has also worked with Pierre Boulez and composers of the middle and young generation (e.g. Jörg Widmann). Holger Groschopp has held concerts with many renowned instrumentalists and singers. He is a regu-

lar guest in recording studios. He has been awarded many prizes, amongst others at the Brahms Competition in Hamburg. For a long time, he has been closely associated with the Berlin Philharmonic and the DSO Berlin as an ensemble pianist, chamber musician and soloist. A focus of his interest lies on the oeuvre of Ferruccio Busoni. His four CDs released to date by Capriccio with transcriptions and para-



Foto: Wolfgang Bringmeier