



hyperion

MARC-ANDRÉ HAMELIN

# BUSONI

LATE PIANO MUSIC

ELEGIES · SONATINAS · TOCCATA · KLAVIERÜBUNG (EXCERPTS)  
INDIANISCHES TAGEBUCH · FANTASIA AFTER J S BACH



# FERRUCCIO BUSONI

(1866–1924)

## LATE PIANO MUSIC

COMPACT DISC 1 [62'49]

	<b>Elegies</b> BV249 (1907–9) .....	[34'03]
1	No 1 Nach der Wendung (Recueillement) .....	[4'15]
2	No 2 All'Italia! (In modo napolitano) .....	[6'20]
3	No 3 Meine Seele bangt und hofft zu dir (Choralvorspiel) .....	[7'35]
4	No 4 Turandots Frauengemach (Intermezzo) .....	[3'22]
5	No 5 Die Nächtlichen (Walzer) .....	[3'05]
6	No 6 Erscheinung (Notturmo) .....	[5'02]
7	No 7 Berceuse .....	[4'25]
8	<b>Nuit de Noël</b> BV251 (1908) .....	[3'52]
9	<b>Fantasia after J S Bach</b> BV253 (1909) .....	[13'37]
10	<b>Canonic Variations and Fugue</b> .....	[7'22]
	(on the Theme by King Frederick the Great), from J S Bach's 'Musical Offering' BV B40 (1916)	
11	<b>Giga, bolero e variazione</b> <i>Book 3 of An die Jugend</i> , BV254 (1909) .....	[3'54]



1	<b>Sonatina</b> BV257 (1910) .....	[11'21]
2	<b>Sonatina seconda</b> BV259 (1912) .....	[8'15]
	<b>Sonatina 'ad usum infantis Madeline M* Americanae'</b> Sonatina No 3, BV268 (1915) .....	[7'05]
3	Molto tranquillo .....	[1'31]
4	Andantino melancolico .....	[1'33]
5	Vivace (alla marcia) .....	[0'59]
6	Molto tranquillo .....	[0'53]
7	Polonaise (un poco cerimonioso) .....	[2'10]
8	<b>Sonatina 'in diem nativitatis Christi MCMXVII'</b> Sonatina No 4, BV274 (1917) .....	[7'55]
9	<b>Sonatina brevis 'in signo Joannis Sebastiani Magni'</b> Sonatina No 5, BV280 (1918) ...	[5'45]
10	<b>Kammer-Fantasie über Carmen</b> Sonatina No 6, BV284 (1920) .....	[7'43]
11	<b>Indianisches Erntelied</b> (1911) .....	[2'27]
	<b>Indianisches Tagebuch</b> Book 1, BV267 (1915) .....	[10'20]
12	Allegretto affettuoso, un poco agitato .....	[2'29]
13	Vivace .....	[1'29]
14	Andante .....	[3'49]
15	Maestoso ma andando .....	[2'34]
	<b>Three Albumleaves</b> BV289 (1917, 1921, 1921) .....	[9'28]
16	Andantino sostenuto .....	[2'31]
17	Andante .....	[2'00]
18	Sostenuto religioso (in the style of a chorale prelude) .....	[4'57]



- |      |   |         |
|------|---|---------|
| [1]  | <b>Toccata: Preludio, Fantasia, Ciaccona</b> BV287 (1920) .....   | [10'00] |
| [2]  | <b>Prologo</b> BV279 (1918) .....   | [0'51]  |
|      | <i>from Klavierübung</i> (second edition, 1925)   |         |
| [3]  | Preludio: Allegro festivo <i>from Book 2 'On scale-derived forms'</i> .....                               | [0'42]  |
| [4]  | Preludio (without the third finger): Moderato alla breve <i>from Book 5 'Trills'</i> .....                | [1'00]  |
| [5]  | Veloce e leggiero <i>from Book 5 'Trills'</i> .....   | [1'33]  |
| [6]  | Vivace moderato, con precisione <i>from Book 6 'Staccato'</i> .....                                       | [2'51]  |
| [7]  | Variations-Studie nach Mozart, 1 [Serenade from <i>Don Giovanni</i> ] <i>from Book 6 'Staccato'</i> ..... | [1'30]  |
| [8]  | Motive: Allegro risoluto <i>from Book 6 'Staccato'</i> .....  | [1'34]  |
| [9]  | Allegro <i>from Book 6 'Staccato'</i> .....   | [2'17]  |
| [10] | <b>Nine Variations on a Chopin Prelude</b> (in C minor, Op 28 No 20) .....                                | [10'03] |
|      | BV213a (1922; Klavierübung, second edition, 1925, Book 8)   |         |
|      | <b>Seven Short Pieces for the Cultivation of Polyphonic Playing</b> .....                                 | [19'49] |
|      | BV296 (1923; Klavierübung, second edition, 1925, Book 9)  |         |
| [11] | Preludietto: Allegro .....  | [0'33]  |
| [12] | Sostenuto—Poco più andante .....  | [2'43]  |
| [13] | Andante molto tranquillo e legato .....   | [1'35]  |
| [14] | Allegro .....   | [2'09]  |
| [15] | Preludio: Andante tranquillo .....  | [3'35]  |
| [16] | Nach Mozart: Adagio .....   | [5'36]  |
| [17] | With the use of the third pedal (Steinway & Sons Sustaining-Pedal): Andantino tranquillo .....            | [3'38]  |
| [18] | <b>Perpetuum mobile</b> BV293 (1922; Klavierübung, second edition, 1925, Book 9) .....                    | [3'21]  |
|      | <b>Prélude et étude en arpèges</b> BV297 (1923) .....   | [7'13]  |
| [19] | Prélude: Arioso-volante ma tranquillo .....   | [3'30]  |
| [20] | Étude: Allegro .....  | [3'43]  |

**MARC-ANDRÉ HAMELIN** piano





FERRUCCIO BUSONI, c1906





**CONTENTS**

ENGLISH

*page 7*


FRANÇAIS

*page 16*

DEUTSCH

*Seite 25*





**B**ORN IN EMPOLI, near Florence, Ferruccio Busoni (1866–1924) was the only child of the clarinetist Ferdinando Busoni and the pianist Anna Weiss. A prodigy whose precocious career fortunately went beyond a brief flash, he gave his first recital and wrote his first composition at the age of seven, and published his first work when ten. He completed his private studies in composition (in Graz) while still a fifteen-year-old teenager and, two years later, he began contributing reviews and articles to a Trieste newspaper. He later became aware that he had written too much music and published several works prematurely. Jürgen Kindermann's thematic catalogue has 303 numbers for the original works and 115 for the cadenzas, arrangements and editions. Busoni considered that his Sonata in E minor for violin and piano, completed in late 1898, was his actual 'opus 1'.


Busoni's career as a highly respected piano teacher started in 1888 with one- or two-year appointments in Helsinki, Moscow and Boston. After a short period of activity as a freelance pianist based in New York, he settled in 1894 in Berlin, whence he managed his career as one of the most esteemed pianists of his time. In addition to Bach, Beethoven, Chopin and Mozart, he championed Liszt and Alkan. Several of his private pupils, including Rudolph Ganz, Mark Hambourg, Eduard Steuermann, Theodor Szántó and Gino Tagliapietra, made a successful career. Returning to Berlin in 1920, after almost five years of self-imposed exile in Zurich, he taught composition to a small group of advanced students among whom was Kurt Weill. A highly cultivated person and a passionate collector of first editions, he kept an open house for musicians and intellectuals of various disciplines who sought his advice and enjoyed his brilliant conversation.

Like Liszt, Busoni devoted a large part of his production to the piano and became an acknowledged master of the transcription. This played against his reputation as a

composer (which was what really mattered for him) until at least the centenary of his birth in 1966, if not the 1980s, because his name, for many, was associated solely with his Bach arrangements. Yet his output also comprises several works for chamber ensembles and for orchestra (including concertos), as well as songs and operas. His massive Piano Concerto of 1904 (recorded by Marc-André Hamelin on Hyperion CDA67143), whose fifth and final movement calls for a male chorus, with which he stylistically bid farewell to the past, and the *Fantasia contrappuntistica*, a completion of the final fugue from Bach's *Art of Fugue* within a large-scale original structure, written in 1910, have become much better known and admired over the last thirty years or so. This is also true of his four operas, especially *Doktor Faust* (1916–23), the final masterpiece that sums up his mature years as a composer. Although his music was for many years more or less ignored, Busoni's piano works, even those written during his teenage years, are now recorded with increasing frequency. The present selection offers most of the mature works and the widest selection of pieces from the *Klavierübung* so far recorded, most of them for the first time.

The **Elegies**, the earliest work in this set, are a group of six pieces written in late 1907 (a seventh one was added in 1909). They are each dedicated to one of Busoni's piano pupils, of whom three (Gottfried Galston, Egon Petri, Michael Zadora) would remain among the most devoted members of his entourage in the last years of his life. Appropriately enough for pieces that herald his entry into a new era of tonal organization, the first one is entitled *Nach der Wendung (Recueillement)*. Shortly after reaching this 'turning point' in his compositional career, and having paused to meditate, Busoni wrote that he had finally found his real self. Yet the *Elegies* look as much to the past as to the future, and as such reflect the ambiguity that is part of his personality as a composer.





The second piece, *All'Italia! (In modo napolitano)*, which uses material from the second and fourth movements of the Piano Concerto, begins with a striking juxtaposition of the major and minor versions of the same chords for the presentation of an elegiac Neapolitan song; its middle section is a brilliant tarantella. The third *Elegy*, which would find its definitive form as the opening Chorale Prelude of the *Fantasia contrappuntistica*, is based on the Lutheran chorale *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. It bears the title *Meine Seele bangt und hofft zu dir* ('My soul trembles and hopes of thee'), and several interpretative directions convey its oppressive atmosphere (*ängstlich, mit unterdrückter Empfindung, ansioso*).

The fourth and fifth *Elegies* use material from the *Turandot Suite* (1904–5), which Busoni wrote for Karl Vollmoeller's adaptation of Carlo Gozzi's play and later incorporated into the opera *Turandot* (1916–17). *Turandots Frauengemach* is a delicate 'scherzando' setting of the well-known melody *Greensleeves* framed by sections in a different tonality; it is sung on the syllable 'la' by women behind the curtain in the women's quarters. The fleeting and veiled *Die Nächtllichen (Walzer)* freely adapts the suite's seventh movement.

*Erscheinung (Notturmo)* is taken from the opera *Die Brautwahl* (1906–11), on which Busoni was already working. This nocturne is heard when a vision of the heroine Albertine appears (hence the title) at the window of a clock-tower. Its highly original final page features chords in the left hand with swift scales in the right in a bitonal relationship. At the end Busoni provides a variant of the three opening bars of the first piece to round off the cycle when it is played complete. The pianist can also use the standard ending and continue with the *Berceuse* (1909), added in a later edition. This strange, misty piece in soft dynamics (with both pedals depressed throughout) begins with a theme in long note values in the middle

register above a rocking pedal movement; it continues with a bitonal section whose harmonies are blended with the pedal and concludes with bell-like sonorities. In October 1909 Busoni prepared an extended version for chamber orchestra entitled *Berceuse élégiaque* as a tribute to his recently departed mother.

**Nuit de Noël** (1908), a rarely played six-page 'Esquisse' (sketch) with French interpretative directions, was published in Paris by Durand. The accompaniment of the first section uses frail figurations based on fourths and fifths that suggest snowflakes on this unique night. Later a measured trill ostinato in the middle register serves as the background for a theme using a siciliana rhythm followed by a quotation of the Sicilian carol *O sanctissima*, known as *O du fröhliche* in German-speaking countries. The two pedals must remain depressed for much of this calm and delicate impressionistic piece featuring two indications asking the performer to suggest timpani and trumpets.

In May 1909, a few months before the death of his mother, Busoni had lost his father. In his memory the son created an original work, poised and noble in tone, out of three organ pieces by Bach: Busoni's way of thanking his father for an early introduction to the music of a composer he had been championing for years. The **Fantasia after J S Bach** (by 'Bach-Busoni', as the composer is identified on the cover page) is the first of his works that can be called a *Nachdichtung*—a work resulting from such a free transcription or adaptation of a model that it becomes original and independent in its own right. Following an improvisatory-like introduction in the low register leading to a more chromatic theme, Busoni offers his piano versions of the first, second and seventh sections from the chorale partita *Christ, der du bist der helle Tag*, BWV766. He also amplifies the fughetta on *Gottes Sohn ist kommen*, BWV703 (from the Kirnberger chorale settings), as well





FERRUCCIO BUSONI, between 1916 and 1919  
Photograph by Michael Schwarzkopf; © Amadeus Schwarzkopf, Zurich

as the chorale prelude *Lob sei dem allmächtigen Gott*, BWV602 (from the *Orgelbüchlein*).


In the summer of 1909 Busoni wrote under the title *An die Jugend* a series of twelve pieces grouped in four

books; like the *Elegies*, they are dedicated to a group of his students, the young people referred to in the title. This 'sequence' of pieces (*Folge*, to quote from the subtitle) mixes four original works with eight transcriptions. The third book, recorded here, is entitled **Giga, bolero e variazione** and described as a 'study after Mozart'. The *Giga* is Busoni's version of the Gigue in G major, K574, with transpositions up and down an octave. The *Bolero*, taken from the finale of Act 3 of *Le nozze di Figaro*, is the fandango during which Susanna gives to the Count the letter sealed with a pin. Busoni transposes Mozart's A minor to E minor, then to G minor. This enables him to connect with the *Variatione*, an energetic version of the *Giga* in duple rather than triple time. The present recording uses the extended second edition (*Klavierübung*, Book 6, 1925 edition).

Between 1910 and 1921 Busoni wrote six **Sonatinas** totalling nearly fifty minutes. They show him composing first in his radical idiom and, from 1915 onwards, in the much more approachable style that, in 1920, he would call *Junge Klassizität* ('Young Classicism'), by which he meant 'the mastery, the sifting and the turning to account of all the gains of previous experiments and their inclusion in strong and beautiful forms'. The first *Sonatina* (1910) presents a theme followed by seven variations, with a virtuoso section featuring double notes using the whole-tone scale. *Sonatina seconda* (1912), written without key and time signatures and without bar lines, concludes with a passage featuring the most dissonant chords that Busoni ever used. These strange, occult sonorities are heard in *Doktor Faust* when the three students from Cracow bring Faust a magical book. The piece, which Busoni described as 'senza tonalità', holds a special place in the literature showing the composer's importance for twentieth-century music.

The *Sonatina 'ad usum infantis Madeline M\* Americanae'* (No 3, 1915) is dedicated to a girl of probably





eighteen who was a friend of Busoni's elder son, Benvenuto. It consists of five movements, of which the third is a march and the fifth a polonaise later used as the concluding number of the opera *Arlecchino* (1914–16). Busoni may have intended it for the harpsichord ('pro clavicimbalo [*sic*] composita')—he had purchased a specimen from Arnold Dolmetsch in 1910—but it is played here, as is usual, on the piano (only two of the fifteen or so recordings use the harpsichord). The *Sonatina 'in diem nativitatis Christi MCMXVII'* (No 4, 1917) begins with a lightly dissonant contrapuntal section that suggests Hindemith's music from the 1930s onwards. Its third and fourth sections (out of six) stand out with an imitation of bells (a recurring motif in Busoni's music) and a *siciliana* rhythm.


The *Sonatina brevis 'in signo Joannis Sebastiani Magni'* (No 5, 1918) is a *Nachdichtung* of Bach's Fantasy and Fugue in D minor, BWV905 (of dubious authenticity). Following an original three-bar introduction featuring descending diminished sevenths, Busoni quotes the beginning of the model but then follows it in the freest imaginable manner. After using the fugue's first two bars he only takes inspiration from it, resorting to adventurous counterpoint, with the falling motif worked into the texture, and concludes on the dominant. The last Sonatina, No 6, entitled *Kammer-Fantasie über Carmen* (1920), is a short paraphrase based on the Act 4 chorus, the Flower Song (with Carmen's fate motif, characterized by an augmented second, as a transition), the Habanera, and the Prelude to Act 1, with a coda (marked *Andante visionario*) based on the fate motif. Despite its virtuosity, this attractive work is not so expansive as many examples of the operatic paraphrase.

After settling in Berlin in 1894, Busoni returned to the United States four times for concert tours (in 1904, 1910, 1911 and 1915). In 1910 he met his former

student Natalie Curtis Burlin (1875–1921), now an ethnomusicologist who, in 1907, had published *The Indians' Book*, a 550-page collection of songs and stories. On 12 April 1911, during the crossing from New York to Cherbourg, he wrote an eighty-bar sketch entitled **Indianisches Erntelied** as a first attempt at using one of these melodies, an 'Indian harvest song' of the Laguna Pueblo. He dedicated the piece, whose flowing arpeggios and scale figurations are played quietly throughout except near the end, to the Austrian writer Stefan Zweig, a fellow passenger along with the dying Gustav Mahler. Its first performance was given by Karl Lutchmayer at the Royal College of Music on 23 February 1999 as part of a celebration in honour of the composer (and great Busoni connoisseur) Ronald Stevenson. Following its presentation at a Busoni conference in November 1999 the score was published in 2001 by the Busoni specialist Antony Beaumont from the manuscript held by the British Library.

In 1913 Busoni dedicated to Natalie Curtis the *Indianische Fantasie* for piano and orchestra, drawing upon themes from her anthology. Just before returning to Europe in August 1915, at the end of his final, eight-month stay in New York, he composed the **Indianisches Tagebuch** ('Indian Diary'), a group of four studies on motifs by 'America's Redskins', as written on the title page. The first piece is rather chromatic; it has attracted Michael Finnissy, who used a gesture as part of No 8 of his *Verdi Transcriptions* for solo piano (1982–5). The second piece, the only one to use themes not found in the concertante work, is a toccata featuring a sixteen-bar ostinato in octaves underlying figurations that fly over much of the upper part of the keyboard. The third piece uses a noble and lyrical cello-like theme in the middle register; its light middle section in the upper register recalls a passage from Lyapunov's *Terek*, the fourth of his *Études d'exécution transcendante* (1897–1905). The final piece also features





a lyrical theme and calls for a rich texture, especially at the end. Immediately after completing what was the first book of his *Indianisches Tagebuch* Busoni embarked on a second one, a study for chamber orchestra entitled *Gesang vom Reigen der Geister* ('Song of the Spirit Dance'); this was to be the last of his works inspired by Indian themes.

Busoni, who was fascinated in his late years by the contrapuntal possibilities of Bach's works, published in 1917 two 'contrapuntal studies': one was an analytical edition of the Fantasy and Fugue in A minor, BWV904, the other a realization of the canons from the *Musical Offering*, BWV1079, published as **Canonic Variations and Fugue** ' (on the theme by King Frederick the Great) '. After showing the layout in Bach's original (using a different order from that of the *Neue Bach-Ausgabe*), Busoni presents the 'Thema regium' (played by both hands at a distance of two octaves) followed by his realization of nine canons, the last one being the fugue:

*Andante alla breve (Thema regium)*

*Canon perpetuus* two parts surrounding the theme, one bar apart; with note values twice as long as in Bach

*Quaerendo invenietis* 'Seek and you shall find'; mirror canon with the follower, being the inversion of the ornamented theme, two bars apart

*Canon a 4* four presentations of a theme, seven bars apart, going from one to four parts

*Canon cancrizans* the theme against itself, but stated backwards

*Per motum contrarium* the theme in the highest part, with two canonic parts moving in contrary motion, the follower starting a fourth lower than the leader

*Per augmentationem contrario motu* the top part in inversion and twice as slow as the bottom one, around the ornamented theme in the middle part

*Per tonos* canon at the fifth, one bar apart, against the

ornamented theme in the top part; two repetitions out of the possible six

*In unisono* canon at the fifth, one bar apart, with the theme in the bottom part, in octaves


*Fuga canonica in epidiapente* fugue consisting of a canon at the fifth above, ten bars apart, with a third part underneath

The perpetual canon, scored for violin, flute and keyboard, is left out. Creating this concert version for two hands required much part-crossing and octave transposition, as well as minor modifications to link the pieces into a continuous stream. This is the work's first recording since Gunnar Johansen, a pupil of Busoni's disciple Egon Petri, included it in the first anthology of Busoni's mature works, issued in 1965.

One of Busoni's shortest and simplest works (besides pieces written in childhood) is a **Prologo** from a projected set of *Notturmi* ('Nocturnes') begun in 1918 (there also exists an incomplete second piece entitled *Il Sacramento*). The completed snippet consists of twenty-three bars in A minor whose texture is very sparse, sometimes reduced to two parts in unison. It makes a brief appearance in *Doktor Faust*.

A major piano composition from Busoni's late years is the **Toccata**, a stark and concentrated work at the beginning of which the composer, misquoting Frescobaldi, wrote 'Non è senza difficoltà che si arriva al fine' ('One does not reach the end without difficulty'). It opens with a virtuoso *Preludio* based on a motif from the opera *Die Brautwahl*. Then follows a seven-section *Fantasia*, with contrasting tempos, in which the lyrical theme entrusted to the Duchess of Parma in *Doktor Faust* is heard twice. The concluding *Ciaccona*, based on a four-bar energetic sarabande rhythm, culminates in two stretto sections. The second is quite striking, with octaves in both hands, flying in opposite directions.





The first of the three pieces published in 1921 as *Drei Albumblätter* (**Three Albumleaves**) is an arrangement of the placid *Albumblatt* for flute and piano (1917); it soon found its way into the ‘Arioso’ of the opera *Turandot*. The second piece, an *Andante* with extended octave passages in the left hand, is a two-page fugato on a stepwise theme; it was used in *Doktor Faust*, as was the third (and longest) piece. Marked ‘in the style of a chorale prelude’, this one transposes down an octave Bach’s harmonization of the chorale *Christ lag in Todesbanden*, BWV278, whose tenor part, in one of Busoni’s most brilliant inspirations, becomes a theme in its own right, in the top part.

The **Perpetuum mobile** (1922), published as part of the *Klavierübung*, is a shortened version (from 172 to 126 bars) of the second section of *Romanza e Scherzoso* for piano and orchestra, composed in the previous year (and as yet unrecorded). This little-known piece explores various types of swift semiquaver figurations (simple runs, thirds, octaves). Like so many of Busoni’s mature works, it is used in *Doktor Faust*.


The **Nine Variations on a Chopin Prelude** resulted from a substantial revision of a large set of Variations and a Fugue on the celebrated Prelude in C minor (Op 28 No 20), which Busoni wrote in 1884 at the age of eighteen. In 1922 he added an introductory fugato and reduced the number of variations from eighteen to ten for inclusion in the first edition of the *Klavierübung* (1922), and then reduced it further to nine (by dropping the ‘Fantasia’) for the second edition (1925), used for the present recording. Its final pages consist of a ‘Scherzo finale’ in tarantella style with an ‘Hommage à Chopin’ in waltz rhythm as its middle section.

The **Seven Short Pieces for the Cultivation of Polyphonic Playing** (1923) show Busoni, more than ever, preoccupied with this important aspect of piano performance. The brief *Preludietto* starts out as a two-part

invention featuring inversion of the first part but soon moves to a four-part texture. The much longer second piece has active accompaniment figurations based on an imitative treatment of a three-note motif. The two-page third piece focuses on double-note figurations limited to thirds and sixths in alternating hands. The fourth piece, the most impressive one, consists of a chorale melody, presented like a cantus firmus, in long notes in one hand against swift triplet figurations in the other. The fifth piece is a *Preludio* with many demisemiquaver figurations that, thanks to an anticipation of the theme, leads into the sixth, marked *Nach Mozart*. This is a transcription of the music given to the two Armed Men in *Die Zauberflöte* (Act 2, Scene 7); the accompaniment figuration in quavers is delicately restated *quasi appoggiature* in the last page. The seventh and final piece, entitled *Mit Anwendung des III. Pedals* (*Steinway & Sons Sustaining-Pedal*), is an early example of the use of the Steinway’s middle (or sostenuto) pedal, which Percy Grainger was to employ so often. The sonorities of the bottom one- or two-staff system are held by this pedal, while the contents of the top system can unfold without causing the music to become blurred. In some passages the pianist must depress the *una corda* pedal simultaneously.

The **Prélude et étude en arpèges** (1923) was Busoni’s contribution to the *École des arpèges* by his friend Isidore Philipp (1863–1958), an eminent piano teacher at the Paris Conservatoire. The *Prélude* of this thirteen-page work features two sections in bitonal, delicate *volante* arpeggios surrounding a *melancolico* section that develops into a quasi-étude for left-hand tremolos; a toccata-like coda concludes the piece. The opening of the *Étude* reminds one of Chopin’s first étude from Op 10, with fast arpeggios played above a cantus firmus in long values in the left hand. Marked *violinisticamente articolato*, the piece’s chief difficulty





is the unusual passage of a finger above or below the rest of the hand. It ends, not surprisingly, with a flurry of arpeggios in both hands held by the pedal.

Between 1918 and 1922 Busoni compiled what, following Bach's model, he called **Klavierübung** ('Keyboard Practice'). First issued in five volumes (208 pages), it appeared posthumously in 1925 in a ten-volume edition (284 pages). This widely varied collection consists of exercises, studies and arrangements of pieces (including his own) dealing with a specific difficulty, as well as full-scale works, such as the *Chopin Variations*, the *Short Pieces for the Cultivation of Polyphonic Playing*, and revisions of the Paganini-Liszt *Études*. Apart from the larger works, very few pieces from this collection have been recorded before. The present set offers seven of them, discussed here in the order in which they appear in the second edition.

The *Preludio*, marked *Allegro festivo*, from Book 2, is in D flat major but ends abruptly with a cadence in C major; it calls for stepwise movements in the outer (or inner) fingers while the others are busy filling the harmony. Another *Preludio*, from Book 5, is a double-note study in both hands alternating mostly thirds and fifths, but played without recourse to the third finger. The five-page piece marked *Veloce e leggiero* (Book 5) was written in the first days of January 1924 and is Busoni's very last composition. It makes much use of symmetry around one note and features an angular motif, with wide intervals, that one would expect in a sardonic piece by Prokofiev. Book 6, devoted to the staccato technique, is represented here by four pieces. The *Vivace moderato, con precisione* is a daunting toccata-like study in which both hands juggle with leaps and an uninterrupted chain of chords (some involving wide intervals). The *Variations-Studie nach Mozart* is the well-known (and often recorded) Serenade from *Don Giovanni*; it is the first of two studies after

Mozart, the second one being the revised *Giga* and its variation that frame the *Bolero* in Book 3 of *An die Jugend*. A piece entitled *Motive* (the plural of the German word for what, in the singular form, reads 'motif' in English; thus 'Motifs'), is a study in double notes focusing mostly on alternating thirds, seconds and octaves. The final exercise, an *Allegro*, is a relentless toccata in C major calling mostly for thirds alternating between the two sets of outer fingers.

As we have seen, Busoni suffered from becoming celebrated through his transcriptions, although the technique itself is found in many of the original works included in this anthology. His disciple Friedrich Schnapp (1900–1983) recalled that Gerda, the celebrated pianist's wife, was asked at a concert in the United States if she was 'Mrs Bach-Busoni'. Thanks to the efforts of several disciples and many champions (not to speak of a growing body of scholars) since his death, Busoni's contribution as an important transition figure in the history of music in the early twentieth century and as a prophetic personality (seen, for instance, in such radical works as the *Sonatina seconda*) is now better assessed and understood. Moreover, he is now seen as a key figure in the 'network' of composer-pianists that encompasses Franz Liszt and Charles-Valentin Alkan before him, and Leopold Godowsky, Kaikhosru Shapurji Sorabji and Ronald Stevenson after him. They are known for works noted for their demands in virtuosity and stamina, and a conception of transcription and homage as an integral part of their art is common to all. Marc-André Hamelin is himself an important link in this lineage, thanks to his championship of these composers as a performer, and to his own contributions to this great tradition as a composer.

MARC-ANDRÉ ROBERGE © 2013  
Faculty of Music, Laval University (Québec)



## MARC-ANDRÉ *Hamelin*



© Sim Canetty-Clarke

Marc-André Hamelin's startlingly original blend of musicianship and virtuosity has earned him legendary status as a true avatar of the piano. Long known for his matchless exploration of unfamiliar pianistic terrain, Mr Hamelin is now recognized worldwide for the originality and technical brilliance of his performances of the classic repertoire. He has appeared as guest soloist with the New York Philharmonic, the Philadelphia Orchestra, the Montréal Symphony, the Boston Symphony, the Chicago Symphony, the London Philharmonic, the San Francisco Symphony, and many others. Writing in *The New Yorker*, senior critic Alex Ross pronounced: 'Hamelin's legend will grow—right now there is no one like him.'

Mr Hamelin is heard as recitalist throughout the United States and his native Canada, as well as in

Europe, Australia and the Far East. Recently Mr Hamelin was presented with a rarely bestowed lifetime achievement prize by the German Record Critics' Award (Preis der deutschen Schallplattenkritik). He has recorded some fifty CDs for Hyperion, including concertos by Alkan, Bernstein, Bolcom, Henselt, Korngold, Joseph Marx, Reger, Rubinstein and Scharwenka, and works for solo piano by (among others) Albéniz, Alkan, Chopin, Haydn, Liszt, Medtner, Reger and Schumann. His long-awaited recording of his own *Etudes in all the minor keys* was triumphantly received.

Marc-André Hamelin was honoured to be made an Officer of the Order of Canada in 2003 and a Chevalier de l'Ordre du Québec in 2004; he is also a member of the Royal Society of Canada. He makes his home in Boston.



*Also available*

FERRUCCIO BUSONI (1866–1924)

**Piano Concerto in C major, Op 39**

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA

MARK ELDER conductor

*Compact disc & download CDA67143*

‘Sensational ... Anyone who has the slightest doubts about Busoni’s stature as a composer will surely be won over by this magisterial recording’ (*Piano International*) ‘Dark, turbulent, horribly difficult to play, very long—and probably my disc of the year ... This fine new recording does full justice to every aspect of the work. [It] will surely help to establish Busoni as an unarguably major composer’ (*Classic CD*) ‘Busoni makes ridiculous demands on pianists, but in Marc-André Hamelin’s hands, it all sounds perfectly reasonable. It isn’t: it’s noble, hilarious, impressive and gloriously over the top’ (*BBC Music Magazine*) ‘The biggest blockbuster of them all. Mark Elder and the CBSO support Hamelin to the hilt and the result does full justice to one of the mightiest epics of the piano repertoire’ (*The Times*) ‘As piano concertos go, they certainly don’t get bigger than this; and as recordings go, they don’t come any better’ (*The Scotsman*) ‘Quite extraordinary ... the virtuosity [Hamelin] unleashes reaches barely credible heights’ (*International Piano Quarterly*) ‘A dazzling disc. If any pianist can clarify and define this bewildering work it is Hamelin, with his razor-sharp reflexes, a technique that knows no difficulties and, even more important, a ready sympathy for Busoni’s abrupt changes of pace and direction ... a spine-tingling experience’ (*Gramophone*)



If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk), and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)



## FERRUCCIO BUSONI *Œuvres tardives pour piano*

**N**É À EMPOLI (près de Florence), Ferruccio Busoni (1866–1924) était l'enfant unique du clarinet-tiste Ferdinando Busoni et de la pianiste Anna Weiss. Prodige dont la carrière précoce a heureusement duré plus longtemps qu'un bref éclair, il a donné son premier récital et écrit sa première pièce à l'âge de 7 ans, et publié sa première œuvre à 10 ans. Il a complété ses études privées en composition (à Graz) alors qu'il n'était qu'un adolescent de 15 ans et, 2 ans plus tard, il commençait à livrer critiques et articles à un journal de Trieste. Il a plus tard réalisé qu'il avait écrit trop de musique et publié plusieurs œuvres de manière prématurée. Le catalogue thématique de Jürgen Kindermann comporte 303 numéros pour les œuvres originales et 115 pour les cadences, arrangements et éditions. Busoni considérait que sa Sonate en mi mineur pour violon et piano, complétée fin 1898, était son véritable « opus 1 ».


La carrière de professeur de piano de Busoni, ce pourquoi il était hautement respecté, a débuté en 1888 avec des affectations d'un ou deux ans à Helsinki, à Moscou et à Boston. Après une courte période à son compte comme pianiste, il s'est établi en 1894 à Berlin, d'où il a mené sa carrière comme l'un des pianistes les plus estimés de son époque. Il s'est fait le champion non seulement de Bach, de Beethoven, de Chopin et de Mozart, mais aussi de Liszt et d'Alkan. Plusieurs des élèves à qui il enseignait en privé, comme Rudolph Ganz, Mark Hambourg, Eduard Steuermann, Theodor Szántó et Gino Tagliapietra, ont eu une carrière couronnée de succès. À son retour à Berlin après presque cinq années d'un exil volontaire à Zurich, il a enseigné la composition à un petit groupe d'étudiants avancés parmi lesquels se trouvait Kurt Weill. Personne hautement cultivée et collectionneur passionné de premières éditions, il tenait table ouverte pour de nombreux musiciens et intellectuels

qui recherchaient son opinion et buvaient ses propos brillants.

Comme Liszt, Busoni a consacré une large part de sa production au piano et est devenu un maître reconnu de la transcription. La chose a d'ailleurs joué en sa défaveur comme compositeur (ce qui comptait vraiment pour lui) jusqu'au centenaire de sa mort en 1966, voire jusque dans les années 1980, parce que son nom, pour plusieurs, était associé uniquement à ses arrangements d'œuvres de Bach. Il a pourtant écrit plusieurs œuvres pour orchestre (incluant des concertos) et ensembles de chambre, de même que des mélodies et des opéras. Son énorme Concerto pour piano de 1904 avec chœur d'hommes dans le cinquième et dernier mouvement (Hyperion CDA67143, avec Marc-André Hamelin), avec lequel il rompt stylistiquement avec le passé, et la *Fantasia contrappuntistica* (un achèvement de la fugue finale de l'*Art de la fugue* de Bach à l'intérieur d'une vaste structure originale, datant de 1910) sont devenus mieux connus et admirés au cours des quelque 30 dernières années. La chose vaut aussi pour ses 4 opéras, particulièrement *Doktor Faust* (1916–23), le chef-d'œuvre ultime qui fait la synthèse de ses années de maturité. Pour un compositeur dont la musique a été plus ou moins ignorée pendant tant d'années, ses œuvres pour piano, y compris celles qui datent de son adolescence, sont maintenant enregistrées de plus en plus fréquemment. La présente anthologie propose la plupart des œuvres de la maturité et le plus grand nombre de pièces de la *Klavierübung* jamais enregistrées, la plupart pour la première fois.

Les **Élégies**, l'œuvre la plus ancienne dans l'anthologie, sont un groupe de six pièces écrites à la fin de 1907 (une septième s'est ajoutée en 1909). Chacune d'elles est dédiée à un élève de piano de Busoni, dont trois (Gottfried Galston, Egon Petri, Michael Zadora) allaient





demeurer parmi les membres les plus dévoués de son entourage dans les dernières années de sa vie. À juste titre pour des pièces qui marquent son arrivée dans une nouvelle ère d'organisation des sons, la première est intitulée *Nach der Wendung (Recueillement)*. Peu de temps après avoir atteint ce « point tournant » dans sa carrière de compositeur et fait une pause pour méditer, il écrivait s'être enfin trouvé. Pourtant les *Élégies* sont tournées autant vers le passé que vers le futur ; elles reflètent en cela l'ambiguïté qui fait partie de sa personnalité de compositeur.

La deuxième pièce, *All'Italia! (In modo napolitano)*, qui utilise du matériau provenant des deuxième et quatrième mouvements du Concerto pour piano, commence avec une surprenante juxtaposition des versions majeure et mineure des mêmes accords pour la présentation d'une mélodie napolitaine élégiaque ; sa section médiane est une brillante tarentelle. La troisième *Élégie*, qui devait trouver sa forme finale comme prélude de choral au début de la *Fantasia contrappuntistica*, est basée sur le choral luthérien *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. Elle porte le titre *Meine Seele bangt und hofft zu dir* (« Mon âme tremble et t'espère »), et plusieurs indications d'interprétation véhiculent son atmosphère oppressante (*ängstlich, mit unterdrückter Empfindung, ansioso*).

Les quatrième et cinquième pièces font appel à du matériau provenant de la *Suite Turandot* (1904–5) écrite par Busoni pour l'adaptation par Karl Vollmoeller de la pièce de Carlo Gozzi et par la suite incorporées à l'opéra *Turandot* (1916–17). *Turandots Frauengemach* est une mise en musique délicate et « scherzando » de la mélodie bien connue *Greensleeves*, encadrée par des sections dans une tonalité différente ; elle est chantée dans l'opéra sur la syllabe « la » par des femmes derrière le rideau dans le gynécée. La fugace et voilée *Nächtlicher Walzer* adapte librement le septième mouvement de la suite.

*Erscheinung (Notturmo)* est tirée de l'opéra *Die Brautwahl* (1906–11) sur lequel Busoni travaillait déjà. On entend ce nocturne lorsqu'une vision de l'héroïne Albertine apparaît (d'où le titre) à la fenêtre d'un clocher. Sa dernière page, très originale, fait appel à des accords dans la main gauche et à des gammes rapides dans la main droite, le tout dans une relation bitonale. Busoni fournit à la fin une variante des trois premières mesures de la pièce initiale pour conclure le cycle lorsqu'il est joué au complet. Le pianiste peut aussi utiliser la conclusion normale et continuer avec la *Berceuse*, ajoutée dans une édition ultérieure. Cette pièce étrange et brumeuse, en dynamiques douces (avec les deux pédales enfoncées du début à la fin) commence avec un thème en valeurs longues dans le registre médium au-dessus d'un balancement de pédale ; elle se poursuit avec une section bitonale dont les harmonies sont fondues avec la pédale et se termine avec des sonorités imitant les cloches. Busoni, en octobre 1909, a préparé une version plus longue pour orchestre de chambre intitulée *Berceuse élégiaque* en guise d'hommage à sa mère récemment disparue.

*Nuit de Noël* (1908), une « esquisse » de six pages rarement jouée, a été publiée à Paris par Durand, avec des indications d'interprétation en français. L'accompagnement de la première section fait appel à des figurations délicates de quartes et de quintes qui suggèrent les flocons de neige de cette nuit unique. Par la suite un ostinato en trille mesuré dans le registre médium supporte un thème en rythme de sicilienne suivi d'une citation du chant de Noël sicilien *O sanctissima*, connu dans les pays de langue allemande sous le titre de *O du fröhliche*. Les deux pédales doivent rester enfoncées pendant presque toute la durée de cette pièce impressionniste calme et délicate qui comporte deux indications demandant à l'interprète de suggérer la sonorité des timbales et des trompettes.

En mai 1909, quelques mois avant la mort de sa mère,





Busoni perdait son père. À sa mémoire le fils a créé une œuvre originale de ton calme et noble, à partir de trois pièces pour orgue de Bach, pour le remercier de lui avoir fait découvrir tôt la musique d'un compositeur dont il allait se faire le champion pendant des années. La **Fantasia nach J. S. Bach** (par « Bach-Busoni », comme la couverture identifie le compositeur) est la première de ses œuvres que l'on peut appeler une *Nachdichtung*, soit le résultat d'une transcription ou adaptation si libre d'un modèle qu'elle devient originale et entièrement indépendante. Après une introduction de type improvisatoire dans le registre grave qui mène à un thème plus chromatique, Busoni propose ses versions pour piano des première, deuxième et septième sections de la partita chorale *Christ, der du bist der helle Tag*, BWV 766. Il amplifie aussi la fughetto sur *Gottes Sohn ist kommen*, BWV 703 (tirée des chorals Kirnberger) ainsi que le prélude de choral *Lob sei dem allmächtigen Gott*, BWV 602 (tiré de l'*Orgelbüchlein*).

À l'été 1909 Busoni écrit *An die Jugend*, une suite de douze pièces regroupées en quatre livres ; comme les *Élégies*, elles sont dédiées à un groupe de ses élèves, les jeunes personnes dont parle le titre. Cette « série » de pièces (*Folge*, pour citer le sous-titre) mélange quatre œuvres originales et huit transcriptions. Le troisième livre, proposé ici, est intitulé **Giga, bolero e variazione** et est décrit comme une « étude d'après Mozart ». La *Giga* est la version de Busoni de la Gigue en sol majeur, K. 574, avec des transcriptions une octave vers le haut ou vers le bas. Le *Bolero*, tiré du finale de l'acte 3 des *Nozze di Figaro*, est le fandango pendant lequel Susanna donne au comte la lettre scellée par une épingle. Busoni transpose la mineur de Mozart en mi mineur, puis en sol mineur. Ceci lui permet de faire le pont avec la *Variazione*, une version énergique de la « Giga » en mesure binaire plutôt que ternaire. Le présent enregistrement utilise

la deuxième version étendue (*Klavierübung*, livre 6, édition 1925).

Entre 1910 et 1921 Busoni compose six **Sonatinas** qui occupent près de 50 minutes. On l'entend écrire d'abord dans son idiome radical et, à partir de 1915, dans le style beaucoup plus accessible que, en 1920, il allait appeler *Junge Klassizität* (« Jeune classicisme »), soit « la maîtrise, le passage au crible et l'exploitation de toutes les conquêtes passées et leur utilisation à l'intérieur de formes solides et belles ». La Sonatine n° 1 (1910) est un thème suivi de sept variations, avec une section virtuose faisant appel à des doubles notes utilisant la gamme par tons. La *Sonatina seconda* (1912), écrite sans armature ni indications de mesure ou barres de mesures, se termine par un passage contenant les accords les plus dissonants jamais utilisés par Busoni. Ces sonorités étranges et occultes reviennent dans *Doktor Faust* lorsque les trois étudiants de Cracovie apportent à Faust un livre magique. La pièce, que Busoni a dite « senza tonalità », occupe une place particulière dans la littérature comme illustration de son importance pour le XX<sup>e</sup> siècle.

La *Sonatina* « *ad usum infantis Madeline M\* Americanae* » (n° 3, 1915) est dédiée à une fille probablement âgée de dix-huit ans qui était une amie de son fils aîné, Benvenuto. Elle se compose de cinq mouvements, dont le troisième est une marche et le cinquième une polonaise qui reviendra comme numéro conclusif de l'opéra *Arlecchino* (1914–16). Busoni l'a probablement destinée au clavecin (« pro clavicimbalo [*sic*] composita »), dont il avait acheté un spécimen d'Arnold Dolmetsch en 1910. Elle est jouée ici au piano, comme c'est l'habitude (seuls deux des quelque quinze enregistrements connus utilisent le clavecin). La *Sonatina* « *in diem nativitatis Christi MCMXVII* » (n° 4, 1917) commence par une section contrapuntique légèrement dissonante qui suggère la musique de Hindemith à partir





FERRUCCIO BUSONI, between 1916 and 1919  
Photograph by Michael Schwarzkopf; © Amadeus Schwarzkopf, Zurich


des années 1930. Les troisième et quatrième de ses six sections ressortent par leur imitation de cloches (un motif récurrent dans la musique de Busoni) et un rythme de sicilienne.

La *Sonatina brevis* « *in signo Joannis Sebastiani Magni* » (n° 5, 1918) est une *Nachdichtung* de la Fantaisie

et fugue en ré mineur, BWV 905 (d'authenticité douteuse). Après une introduction originale de trois mesures faisant appel à des septièmes diminuées descendantes, Busoni cite le début du modèle mais le suit de la façon la plus libre que l'on puisse imaginer. Après avoir utilisé les deux premières mesures il ne fait que s'en inspirer et a recours à un contrepoint aventureux, en incorporant le motif descendant dans la texture, et conclut sur la dominante. La sixième et dernière sonatine, intitulée *Kammer-Fantasie über Carmen* (1920), est une courte paraphrase basée sur le chœur de l'acte 4, l'air « La fleur que tu m'avais jetée » (avec le motif du destin de Carmen, caractérisé par une seconde augmentée, comme transition), la habanera de même que le prélude de l'acte 1 avec une coda (marquée *Andante visionario*) basée sur le motif du destin. Malgré sa virtuosité, cette œuvre très attrayante est loin d'être aussi démonstrative que d'autres œuvres du genre.

Après s'être établi à Berlin en 1894, Busoni est retourné aux États-Unis quatre fois pour des tournées de concerts (1904, 1910, 1911 et 1915). En 1910 il y rencontre son ancienne étudiante Natalie Curtis Burlin (1875–1921), maintenant ethnomusicologue, qui avait publié en 1907 *The Indians' Book*, une collection faisant 550 pages de chansons et d'histoires. Le 12 avril 1911, pendant la traversée de New York à Cherbourg, il écrit une esquisse de 80 mesures intitulée **Indianisches Erntelied** comme première tentative d'utiliser une des ces mélodies, une « chanson de récolte » du Laguna Pueblo. Il dédie la pièce, dont les arpèges coulants et les figurations de gammes sont joués entièrement dans une dynamique réduite (sauf vers la fin), à l'écrivain autrichien Stefan Zweig, un compagnon de voyage comme Gustav Mahler, alors mourant. La première exécution en a été donnée par Karl Lutchmayer au Royal College of Music le 23 février 1999 à l'occasion d'une célébration en l'honneur du compositeur Ronald Stevenson, grand connaisseur de





Busoni. Après sa présentation lors d'un congrès Busoni en novembre 1999, la pièce a été publiée en 2001 par le spécialiste de Busoni Antony Beaumont à partir du manuscrit conservé par la British Library.

En 1913 Busoni dédie à Curtis une *Indianische Fantasie* pour piano et orchestre sur des thèmes tirés de son anthologie. Tout juste avant son retour en Europe en août 1915, à la fin de son dernier séjour de huit mois à New York, il compose le **Indianisches Tagebuch** (« Journal indien »), un groupe de quatre études sur des motifs des « Peaux-rouges d'Amérique ». La première pièce est plutôt chromatique ; elle a attiré Michael Finnissy, qui en utilise une figuration dans la huitième de ses *Verdi Transcriptions* pour piano solo (1982–5). La deuxième pièce, la seule dont le thème ne provient pas de l'œuvre concertante, est une toccate faisant appel à un ostinato de 16 mesures en octaves au-dessus duquel volent des figurations sur la majeure partie du registre aigu du clavier. La troisième pièce fait entendre un thème noble et lyrique, comme un violoncelle dans le registre médium ; sa section centrale légère dans le registre aigu rappelle un passage de *Terek*, la quatrième des *Études d'exécution transcendante* (1897–1905) de Sergueï Liapounov. La dernière pièce, elle aussi, fait appel à un thème lyrique et à une texture riche, particulièrement à la fin. Tout de suite après avoir complété ce qui était pour le premier livre du *Indianisches Tagebuch*, Busoni s'est attaqué à une étude pour orchestre de chambre intitulée *Gesang vom Reigen der Geister* (« Chant de la ronde des esprits ») ; il s'agit de la dernière de ses œuvres à tirer son inspiration de thèmes des Indiens.

Busoni, qui était fasciné pendant ses dernières années par les possibilités contrapuntiques des œuvres de Bach, publie en 1917 deux « études contrapuntiques » : une édition analytique de la Fantaisie et fugue en la mineur, BWV 904, et une réalisation des canons de l'*Offrande*

*musicale*, BWV 1079, publiée sous le titre de **Variations canoniques et fugue** « (sur le thème du roi Frédéric le Grand) ». Après avoir montré la disposition utilisée dans l'original de Bach (qui diffère de celui adopté par la *Neue Bach-Ausgabe*), Busoni présente le « Thema regium » (joué par les deux mains à une distance de deux octaves) suivi de sa réalisation de neuf canons, le dernier étant la fugue :

*Andante alla breve (Thema regium)*

*Canon perpetuus* deux parties entourant le thème, à une mesure de distance, avec valeurs de notes deux fois plus longues que chez Bach

*Quaerendo invenietis* « cherchez et vous trouverez » ; canon en miroir avec le conséquent (inversion du thème ornementé), à deux mesures de distance

*Canon a 4* quatre présentations d'un thème, à sept mesures de distance, progressant d'une à quatre parties

*Canon cancrizans* le thème contre lui-même, mais en mouvement rétrograde

*Per motum contrarium* le thème dans la partie la plus élevée, avec deux parties canoniques en mouvement contraire, le conséquent commençant à la quarte inférieure


*Per augmentationem contrario motu* la partie supérieure en inversion et deux fois plus lente que la partie inférieure, autour du thème ornementé dans la partie médiane

*Per tonos* canon à la quinte, à une mesure de distance, contre le thème ornementé dans la partie supérieure ; deux répétitions sur six possibles

*In unisono* canon à la quinte, à une mesure de distance, avec le thème en octaves dans la partie inférieure

*Fuga canonica in epidiapente* fugue consistant en un canon à la quinte supérieure, à dix mesures de distance, avec une troisième partie en-dessous





Le canon perpétuel, écrit pour violon, flûte et clavier, est laissé de côté. Écrire cette version de concert pour deux mains a exigé de nombreux croisements de voix et des transpositions d'octave de même que des changements mineurs pour lier les pièces en un tout continu. Le présent enregistrement est le premier depuis celui de Gunnar Johansen, un élève d'Egon Petri, le disciple de Busoni, qui a inclus l'œuvre dans la première anthologie d'œuvres de maturité de Busoni, parue en 1965.

L'une des œuvres les plus courtes et les plus simples de Busoni (exception faite de pièces écrites dans l'enfance) est un **Prologo** tiré d'un groupe de *Notturmi* (« Nocturnes ») commencé en 1918 (il y a aussi une deuxième pièce, incomplète, intitulée *Il Sagramento*). La piécette se compose de 23 mesures en la mineur d'une texture très éparse, parfois réduite à 2 voix à l'unisson. On la retrouve brièvement dans *Doktor Faust*.

Une principale composition pour piano des dernières années est la **Toccata**, une œuvre austère et concentrée au début de laquelle Busoni, citant incorrectement Frescobaldi, écrit « Non è senza difficoltà che si arriva al fine » (« On n'arrive pas à la fin sans difficulté »). Elle commence avec un *Preludio* virtuose basé sur un motif de l'opéra *Die Brautwahl*. Suit une *Fantasia* en sept sections, avec des tempos contrastants, dans laquelle le thème lyrique confié à la Duchesse de Parme dans *Doktor Faust* est entendu deux fois. La *Ciaccona* qui conclut l'œuvre, basée sur un rythme énergique de sarabande de quatre mesures, se termine par deux sections en stretto. La dernière est frappante par ses octaves aux deux mains volant dans des directions opposées.

La première des trois pièces publiées en 1921 sous le titre de **Drei Albumblätter** (« Trois feuilles d'album ») est un arrangement de la feuille d'album sereine pour flûte et piano (1917) ; elle allait bientôt se retrouver dans l'« Arioso » de l'opéra *Turandot*. La deuxième pièce, un


*Andante* avec de longs passages en octaves à la main gauche, est un fugato de deux pages sur un thème en mouvement conjoint ; il est utilisé dans *Doktor Faust*, comme l'est la troisième pièce (la plus longue). Marquée « dans le style d'un prélude de choral », cette pièce transpose une octave plus bas l'harmonisation par Bach du choral *Christ lag in Todesbanden*, BWV 278, dont la partie de ténor, dans l'une des plus brillantes inspirations de Busoni, devient un thème en soi, dans la partie supérieure.

Le **Perpetuum mobile** (1922), publié dans la *Klavierübung*, est une version écourtée (de 172 à 126 mesures) de la seconde section de *Romanza e Scherzoso* pour piano et orchestre, composée l'année précédente (et dont on attend un premier enregistrement). Cette pièce peu connue explore divers types de figurations rapides en doubles croches (traits simples, tierces, octaves). Comme plusieurs des œuvres tardives de Busoni, elle est utilisée dans *Doktor Faust*.

Les **Neuf variations sur un Prélude de Chopin** sont le résultat d'une révision substantielle d'un vaste groupe de variations et fugue sur le célèbre Prélude en do mineur (op. 28, n° 20) écrit en 1884, à l'âge de 18 ans. En 1922 Busoni a ajouté un fugato comme introduction et réduit le nombre de variations de 18 à 10 pour la publier dans la première édition de sa *Klavierübung* (1922), puis en réduisant le nombre à 9 (en laissant tomber la « Fantasia ») pour la seconde édition (1925), utilisée pour le présent enregistrement. Ses dernières pages consistent en un « Scherzo finale » en style de tarentelle avec un « Hommage à Chopin » en rythme de valse dans sa section centrale.

Les **Sept pièces courtes pour le développement du jeu polyphonique** (1923) montrent Busoni, plus que jamais, préoccupé par cet aspect important de l'exécution pianistique. Le bref *Preludietto* commence comme une





invention à deux voix avec inversion de la première partie, mais elle se transforme bientôt en texture à quatre voix. La deuxième pièce, beaucoup plus longue, fait appel à des figurations d'accompagnement actives et est basée sur un traitement imitatif d'un motif de trois notes. La troisième pièce, qui fait deux pages, met l'accent sur des figurations en doubles notes limitées aux tierces et aux sixtes et qui alternent entre les mains. La quatrième pièce, la plus impressionnante, consiste en une mélodie de choral, présentée comme un cantus firmus, en notes longues dans une main contre des figurations rapides de triolets dans l'autre. La cinquième pièce est un *Preludio* avec de nombreuses figurations en triples croches ; grâce à une anticipation du thème, elle mène à la sixième, marquée *Nach Mozart*. Il s'agit d'une transcription de la musique confiée aux deux hommes armés dans *Die Zauberflöte* (acte 2, scène 7) ; la figuration d'accompagnement en croches est reprise délicatement *quasi appoggiature* dans la dernière page. La septième et dernière pièce, intitulée *Mit Anwendung des III. Pedals (Steinway & Sons Sustaining-Pedal)*, est l'un des premiers exemples d'utilisation de la pédale du milieu (ou *sostenuto*) du Steinway, que Percy Grainger allait utiliser si souvent. Les sonorités du système inférieur d'une ou deux portées sont tenues par ladite pédale, tandis que le contenu du système supérieur peut évoluer sans que le tout ne s'embrouille. Dans certains passages le pianiste doit enfoncer en même temps la pédale *una corda*.


Le **Prélude et étude en arpèges** (1923) est la contribution de Busoni à l'*École des arpèges* de son ami Isidore Philipp (1863–1958), un éminent professeur de piano au Conservatoire de Paris. Le *Prélude* de cette œuvre de 13 pages contient 2 sections en figurations bitonales délicates marquées *volante*, qui entourent une section *melancolico*, laquelle se développe en une quasi-étude pour les trémolos à la main gauche ; la pièce se termine

par une coda en style de toccate. Le début de l'*Étude* rappelle la première étude de l'op. 10 de Chopin, avec ses arpèges rapides joués au-dessus d'un cantus firmus en valeurs longues à la main gauche. Marquée *violonisticamente articolato*, la principale difficulté de la pièce réside dans le passage inhabituel d'un doigt au-dessus ou en-dessous du reste de la main. Elle conclut, sans surprise, avec une rafale d'arpèges aux deux mains, tenue par la pédale.

Entre 1918 et 1922 Busoni compile ce que, suivant le modèle de Bach, il a appelé **Klavierübung** (Exercice pour le clavier). D'abord publiée en 5 volumes (208 pages), elle est parue de façon posthume en 1925 dans une édition en 10 volumes (284 pages). Cette collection très variée se compose d'exercices, d'arrangements de pièces (incluant les siennes) consacrées à une difficulté particulière, ainsi que d'œuvres d'envergure, comme les *Variations sur un thème de Chopin*, les *Pièces courtes pour le développement du jeu polyphonique* et les révisions des études Paganini-Liszt. Exception faite des œuvres de grandes dimensions, bien peu de pièces tirées de cette collection sont disponibles sur disque. Le présent enregistrement en propose 7, présentées ici dans l'ordre où elles apparaissent dans la deuxième édition.

Le *Preludio*, marqué *Allegro festivo* (livre 2 ; premier enregistrement), est en ré bémol majeur mais se termine brusquement avec une cadence en do majeur ; il fait appel à des mouvements conjoints dans les doigts extérieurs (ou intérieurs) pendant que les autres sont occupés à remplir l'harmonie. Un autre *Preludio* (livre 5) est une étude en doubles notes aux deux mains faisant alterner les tierces et les quintes, mais jouées sans utiliser le troisième doigt. La pièce de cinq pages marquée *Veloce e leggiero* (livre 5), la plus longue présentée ici, date des premiers jours de janvier 1924 et, par conséquent, est la toute dernière œuvre de Busoni. Elle fait grand usage de symétrie autour





d'une note et fait entendre un motif angulaire, avec de grands intervalles, auquel on s'attendrait dans une pièce sardonique de Prokofiev. Le livre 6, consacré à la technique du staccato, est représenté ici par quatre pièces. Le *Vivace moderato, con precisione* est une redoutable étude en style de toccate dans laquelle les deux mains jonglent avec des sauts et une suite ininterrompue d'accords (certains comportant de grands intervalles). La *Variations-Studie nach Mozart* est la Sérénade bien connue (et souvent endisquée) du *Don Giovanni* ; il s'agit de la première de deux études d'après Mozart, la seconde étant la révision de la « Giga » et sa variation qui entourent le « Bolero » dans *An die Jugend* (livre 3). Une pièce intitulée *Motive* (« Motifs » en français) est une étude en doubles notes qui met l'accent sur les tierces, secondes et octaves alternées. L'exercice final, un *Allegro*, est un toccate impitoyable faisant appel principalement à des tierces alternant entre les deux groupes de doigts extérieurs.

Tel que mentionné plus haut, Busoni a souffert de la célébrité acquise grâce à ses transcriptions, et nous avons vu comment la technique elle-même se retrouve dans plusieurs des œuvres originales contenues dans la présente anthologie. Son disciple Friedrich Schnapp

(1900–1983) racontait d'ailleurs que, lors d'un concert donné aux États-Unis, Gerda, la femme du célèbre pianiste, s'était fait demander si elle était « M<sup>me</sup> Bach-Busoni ». Grâce aux efforts de plusieurs disciples et de plusieurs champions (sans parler d'un nombre croissant de chercheurs) depuis sa mort, la contribution de Busoni comme importante figure de transition dans l'histoire de la musique au début du XX<sup>e</sup> siècle et comme personnalité prophétique (tel que vue, par exemple, dans ses œuvres radicales comme la *Sonatina seconda*) est maintenant mieux comprise et évaluée. De plus, il apparaît aujourd'hui clairement comme une figure clé dans ce vaste « réseau » de compositeurs-pianistes qui comprend Franz Liszt et Charles-Valentin Alkan avant lui, et Leopold Godowsky, Kaikhosru Shapurji Sorabji et Ronald Stevenson après lui. Tous sont connus pour des œuvres réputées pour leurs exigences en matière de virtuosité et d'endurance ; de plus, cette conception de la transcription et de l'hommage comme partie intégrante de leur art les unit. Marc-André Hamelin est lui-même un membre important de cette filiation grâce à son engagement pour ces compositeurs et à sa propre contribution à cette grande tradition de la composition pour piano.

MARC-ANDRÉ ROBERGE © 2013  
Faculté de musique, Université Laval (Québec)





MARC-ANDRÉ HAMELIN

© Sim Canetty-Clarke



## FERRUCCIO BUSONI *Späte Klaviermusik*

**F**ERRUCCIO BUSONI (1866–1924) wurde als einziges Kind des Klarinettenisten Ferdinando Busoni und der Pianistin Anna Weiss in Empoli bei Florenz geboren. Als Wunderkind, dessen frühzeitige Karriere glücklicherweise ein kurzes Aufleuchten überdauerte, gab er sein erstes Konzert und schrieb seine erste Komposition im Alter von sieben Jahren. Seine erste Veröffentlichung kam heraus, als er zehn Jahre alt war. Mit fünfzehn Jahren schloss er sein privates Kompositionsstudium in Graz ab und zwei Jahre später begann er, Rezensionen und Artikel für eine Zeitung in Triest zu verfassen. Später wurde ihm bewusst, dass er zu viele Werke verfrüht komponiert und veröffentlicht hatte. Jürgen Kindermanns thematischer Katalog enthält 303 Einträge für Originalwerke und 115 für Kadenzen, Bearbeitungen und Ausgaben. Busoni betrachtete seine Sonate in e-Moll für Violine und Klavier, die er gegen Ende des Jahres 1898 fertiggestellt hatte, als sein „Opus 1“.


Busonis Karriere als hochangesehener Klavierpädagoge begann im Jahre 1888 mit ein- bzw. zweijährigen Verträgen in Helsinki, Moskau und Boston. Nach einer kurzen Phase als freiberuflicher Pianist in New York ließ er sich 1894 in Berlin nieder, wo er sich eine sehr erfolgreiche Karriere aufbaute und bald als einer der angesehensten Pianisten seiner Zeit galt. Neben Bach, Beethoven, Chopin und Mozart setzte er sich für Liszt und Alkan ein. Mehrere seiner Privatschüler—darunter Rudolph Ganz, Mark Hambourg, Eduard Steuermann, Theodor Szántó und Gino Tagliapietra—wurden ebenfalls erfolgreiche Pianisten. Als er 1920 nach fast fünf Jahren des selbstaufgelegten Exils in Zürich nach Berlin zurückkehrte, gab er eine Meisterklasse in Komposition; der Klasse gehörte auch Kurt Weill an. Busoni war hochkultiviert, sammelte Erstauflagen mit Leidenschaft und sein Haus stand Musikern und Intellektuellen verschiedener Disziplinen

stets offen, die seinen Rat suchten und ihn für seine anregenden Gespräche schätzten.

Ebenso wie Liszt widmete auch Busoni einen großen Teil seines Schaffens dem Klavier und entwickelte sich zu einem anerkannten Meister der Transkription. Doch wirkte sich dies negativ auf seinen Ruf als Komponist aus (der ihm sehr wichtig war), und zwar mindestens bis zum 100. Jubiläum seines Geburtstags 1966, wenn nicht sogar bis in die 1980er Jahre hinein, da viele seinen Namen ausschließlich mit seinen Bach-Bearbeitungen in Verbindung brachten. Doch enthält sein Oeuvre daneben mehrere Werke für Kammerensembles und für Orchester (darunter auch Instrumentalkonzerte), sowie Lieder und Opern. Sein riesiges Klavierkonzert von 1904 (eingespielt von Marc-André Hamelin für Hyperion, CDA67143), dessen fünfter und letzter Satz einen Männerchor erfordert, womit er sich stilistisch von der Vergangenheit verabschiedete, sowie die *Fantasia contrappuntistica* (1910), eine Vervollständigung der letzten Fuge aus Bachs *Kunst der Fuge* innerhalb einer großangelegten Originalstruktur, sind im Laufe der vergangenen 30 Jahre deutlich bekannter und beliebter geworden. Dasselbe trifft auch für seine vier Opern zu, insbesondere *Doktor Faust* (1916–23), sein letztes Meisterwerk, in dem seine Reifeperiode als Komponist zusammengefasst wird. Obwohl seine Musik viele Jahre lang mehr oder minder ignoriert wurde, werden Busonis Klavierwerke, selbst seine Jugendwerke, heute zunehmend eingespielt. Die vorliegende Aufnahme enthält den Großteil seiner reifen Werke und die bisher umfangreichste Einspielung von Stücken der *Klavierübung*—die meisten sind Ersteinspielungen.

Die **Elegien**, die frühesten hier vorliegenden Werke, sind ein Zyklus von sechs Stücken, die gegen Ende des Jahres 1907 entstanden (ein siebtes wurde 1909 noch dazugefügt). Sie sind alle jeweils einem Klavierschüler





Busonis gewidmet, von denen drei (Gottfried Galston, Egon Petri und Michael Zadora) noch in seinen letzten Lebensjahren zu seinen treuesten Anhängern gehörten. Das erste dieser Stücke, die seinen Eintritt in eine neue Ära tonaler Organisation markieren, trägt den passenden Titel *Nach der Wendung (Recueillement)*. Kurz nachdem er diesen „Wendepunkt“ in seiner Karriere als Komponist erreicht und eine Meditationspause eingelegt hatte, schrieb Busoni, dass er endlich zu sich gefunden habe. Jedoch beziehen sich die *Elegien* ebenso auf die Vergangenheit wie auf die Zukunft und spiegeln als solche die Mehrdeutigkeit wider, die für den Komponisten so charakteristisch ist.

Das zweite Stück, *All'Italia! (In modo napoletano)*, in dem Material aus dem zweiten und vierten Satz des Klavierkonzerts verarbeitet ist, beginnt mit einer bemerkenswerten Gegenüberstellung der Dur- und der Moll-Version desselben Akkords, womit das elegische neapolitanische Lied vorgestellt wird; der Mittelteil ist eine brillante Tarantella. Der dritten *Elegie*, die ihre endgültige Form als Choralvorspiel zu Beginn der *Fantasia contrappuntistica* annahm, liegt der Luther-Choral *Allein Gott in der Höh sei Ehr* zugrunde. Sie trägt den Titel *Meine Seele bangt und hofft zu dir* und mehrere deutende Vortragsbezeichnungen drücken die beklemmende Atmosphäre aus (*ängstlich, mit unterdrückter Empfindung, ansioso*).

In der vierten und fünften *Elegie* ist musikalisches Material aus der *Turandot-Suite* (1904/05) verarbeitet, die Busoni für Karl Vollmoellers Bearbeitung des Theaterstücks von Carlo Gozzi komponierte und später in seine Oper *Turandot* (1916/17) einarbeitete. *Turandots Frauengemach* ist eine grazile „Scherzando“-Vertonung der bekannten Melodie *Greensleeves*, die durch Abschnitte in einer völlig anderen Tonalität eingerahmt ist; sie wird von den Frauen hinter dem Vorhang des Frauengemachs auf die Silbe „la“ gesungen. Die flüchtigen

und verschleierte *Nächtlichen (Walzer)* sind eine freie Bearbeitung des siebten Satzes der Suite.

*Erscheinung (Notturmo)* stammt aus der Oper *Die Brautwahl* (1906–11), an der Busoni bereits arbeitete. Dieses Nocturne erklingt, wenn im Fenster eines Uhrenturms eine Vision der Protagonistin Albertine (daher der Titel) erscheint. Auf der äußerst originellen letzten Notenseite finden sich Akkorde für die linke Hand und rasche, im bitonalen Verhältnis stehende Tonleitern für die rechte. Ans Ende stellt Busoni eine Variante der drei Anfangstakte des ersten Stücks, die den Zyklus abrundet, wenn er vollständig gespielt wird. Der Pianist kann auch den Standardschluss spielen und dann mit der *Berceuse* (1909) fortfahren, die in einer späteren Ausgabe hinzugefügt wurde. Dieses seltsame, dunstige Stück mit gedämpfter Dynamik (beide Pedale sind durchweg zu halten) beginnt mit einem Thema in langen Notenwerten in mittlerer Lage über einer wiegenden Bassbewegung; darauf folgt ein bitonaler Abschnitt, dessen Harmonien sich mit dem Bass vermischen und der mit glockenähnlichen Klängen endet. Im Oktober 1909 bereitete Busoni eine längere Version des Werks für Kammerorchester vor, die den Titel *Berceuse élégiaque* trug und zum Andenken an seine kürzlich verstorbene Mutter gedacht war.

**Nuit de Noël** (1908) ist eine selten aufgeführte sechsseitige „Esquisse“ (Skizze) mit französischen Vortragsbezeichnungen, die bei Durand in Paris erschien. Die Begleitung des ersten Abschnitts zeichnet sich durch zerbrechliche, auf Quartan und Quinten basierende Figurationen aus, die die Schneeflocken dieser besonderen Nacht andeuten. Später dient ein gleichmäßiges Triller-Ostinato im mittleren Register als Hintergrund zu einem Thema mit Siciliano-Rhythmus, worauf ein Zitat des sizilianischen Weihnachtslieds *O sanctissima* folgt, welches im deutschsprachigen Raum als *O du fröhliche* bekannt



ist. Beide Pedale müssen in diesem ruhigen und feingliedrigen impressionistischen Stück über lange Strecken gehalten werden, in dem sich zwei Anweisungen finden, wo der Ausführende gebeten wird, Pauken und Trompeten anzudeuten.

Im Mai 1909, wenige Monate vor dem Tod seiner Mutter, hatte Busoni seinen Vater verloren. Zu seinem Andenken komponierte der Sohn ein originelles Werk mit einem souveränen und noblen Gestus, dem drei Orgelwerke von Bach zugrunde liegen—auf diese Weise dankte Busoni seinem Vater, dass er ihn schon so früh an die Musik eines Komponisten herangeführt hatte, für den er sich viele Jahre lang engagiert hatte. Die **Fantasia nach J. S. Bach** (von „Bach-Busoni“, wie es auf der Titelseite heißt) ist das erste seiner Werke, das als Nachdichtung bezeichnet werden kann. Nach einer improvisatorisch anmutenden Einleitung in tiefer Lage, die zu einem eher chromatischen Thema hinleitet, lässt Busoni seine Klavier-Versionen des ersten, zweiten und siebten Abschnitts der Choralpartita *Christ, der du bist der helle Tag*, BWV 766, erklingen. Zudem erweitert er die Fughetta über *Gottes Sohn ist kommen*, BWV 703 (aus den Kirnberger-Chorälen), und das Choralvorspiel *Lob sei dem allmächtigen Gott*, BWV 602 (aus dem *Orgelbüchlein*).

Im Sommer 1909 komponierte Busoni einen Zyklus von 12 Stücken, die in vier Büchern zusammengestellt sind und den Titel *An die Jugend* tragen. Ebenso wie die *Elegien* sind auch diese Stücke einer Gruppe seiner Schüler gewidmet—daher der Titel. In dieser Folge von Stücken sind vier Originalwerke mit acht Bearbeitungen kombiniert. Das hier vorliegende dritte Buch trägt den Titel **Giga, bolero e variazione** und ist als „Studie nach Mozart“ bezeichnet. Die *Giga* ist Busonis Version der Gigue in G-Dur, KV 574, wobei sowohl eine Oktave nach unten als auch nach oben transponiert wird. Der *Bolero* stammt aus dem Finale des dritten Akts von *Figaros Hochzeit* und ist



FERRUCCIO BUSONI, 1877

der Fandango, währenddem Susanna dem Grafen den Brief gibt, der mit einer Nadel zusammengehalten wird. Busoni transponiert Mozarts a-Moll nach e-Moll und dann nach g-Moll. Auf diese Weise kann er eine Verbindung zu der *Variatione* herstellen, die eine energische Version der *Giga* ist, jedoch einen Zweierrhythmus anstelle des Dreierrhythmus' hat. Für die vorliegende Aufnahme wurde die erweiterte zweite Ausgabe verwendet (*Klavierübung*, Buch 6, Ausgabe von 1925).

Zwischen 1910 und 1921 schrieb Busoni sechs **Sonatinen**, die eine Gesamtspieldauer von fast 50





Minuten haben. Hier bedient er sich zunächst seines radikalen Ausdrucks, doch wechselt später, ab 1915, zu seinem zugänglicheren Stil, den er 1920 als *Junge Klassizität* bezeichnen sollte, worunter er „die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen“ verstand. In der ersten Sonatina (1910) wird ein Thema präsentiert, worauf sieben Variationen folgen; in einem virtuosen Abschnitt erklingen Intervallketten innerhalb der Ganztonskala. Die *Sonatina seconda* (1912) hat weder Vorzeichen noch Taktangabe noch Taktstriche und endet mit einer Passage, in der die dissonantesten Akkorde vorkommen, die Busoni je verwendete. Diese seltsamen, okkultistisch anmutenden Klänge kommen auch in *Doktor Faust* vor, wenn die drei Krakauer Studenten Faust ein Zauberbuch bringen. Dieses Stück „senza tonalità“ (ohne Tonart), wie Busoni erklärte, nimmt einen besonderen Platz in der Literatur ein und zeigt die Bedeutung des Komponisten bezüglich der Musik des 20. Jahrhunderts.


Die *Sonatina „ad usum infantis Madeline M\* Americanae“* (Nr. 3, 1915) ist einem Mädchen von wahrscheinlich achtzehn Jahren gewidmet, die mit Busonis älterem Sohn, Benvenuto, befreundet war. Das Stück besteht aus fünf Sätzen, von denen der dritte ein Marsch und der fünfte eine Polonaise ist, die später als abschließende Nummer der Oper *Arlecchino* (1914–16) zum Einsatz kam. Busoni mag es für Cembalo gedacht haben („pro clavicimbalo [*sic*] composita“) —er kaufte 1910 ein Exemplar von Arnold Dolmetsch — doch wird es hier, der Tradition entsprechend, auf dem Klavier gespielt (nur bei zwei der etwa 15 Einspielungen wird ein Cembalo verwendet). Die *Sonatina „in diem nativitatis Christi MCMXVII“* (Nr. 4, 1917) beginnt mit einer leicht dissonanten kontrapunktischen Passage, die an die Musik Hindemiths ab den 1930er Jahren erinnert. Im dritten und

vierten Abschnitt (von insgesamt sechs) werden Glocken imitiert (ein wiederkehrendes Motiv in Busonis Musik) und es wird ein Siziliano-Rhythmus verwendet.

Die *Sonatina brevis „in signo Joannis Sebastiani Magni“* (Nr. 5, 1918) ist eine Nachdichtung von Bachs Fantasie und Fuge in d-Moll, BWV 905 (deren Autorschaft umstritten ist). Nach einer eigenen dreitaktigen Einleitung mit absteigenden verminderten Septimen zitiert Busoni den Anfang seines Vorbilds, fährt dann jedoch in äußerst freier Form fort. Es werden die ersten beiden Takte der Fuge bearbeitet, dann dient sie jedoch lediglich als Inspirationsquelle und Busoni geht in einen abenteuerlichen Kontrapunkt über, wobei das fallende Motiv in die Gesamtstruktur eingearbeitet wird und er schließlich auf der Dominante endet. Die letzte Sonatina, Nr. 6, trägt den Titel *Kammer-Fantasie über Carmen* (1920) und ist eine kurze Paraphrase, der der Chor des vierten Aktes der Oper, die Blumenarie (mit Carmens Schicksalsmotiv, das sich durch eine übermäßige Sekunde auszeichnet und als Überleitung fungiert), die Habanera und das Vorspiel zum ersten Akt zugrunde liegen; die Coda (mit *Andante visionario* bezeichnet) basiert auf dem Schicksalsmotiv. Trotz seiner Virtuosität ist dieses reizvolle Werk nicht so umfangreich wie viele andere Opern-Paraphrasen.

Nachdem er sich 1894 in Berlin niedergelassen hatte, unternahm Busoni vier Konzertreisen in die USA (1904, 1910, 1911 und 1915). 1910 traf er seine ehemalige Schülerin Natalie Curtis Burlin (1875–1921), die inzwischen Musikethnologin war und 1907 *The Indians' Book* veröffentlicht hatte, eine 550-seitige Sammlung von Liedern und Geschichten. Am 12. April 1911 fertigte er während der Überfahrt von New York nach Cherbourg eine 80-taktige Skizze mit dem Titel **Indianisches Erntelied** an — ein erster Versuch, eine dieser Melodien der Laguna zu verarbeiten. Er widmete dieses Stück, dessen fließende Arpeggien und Tonleiterfigurationen leise durchweg bis





kurz vor Schluss gespielt werden, dem österreichischen Schriftsteller Stefan Zweig, der, ebenso wie der sterbende Gustav Mahler, einer seiner Mitreisenden war. Erstmals aufgeführt wurde das Werk am 23. Februar 1999 von Karl Lutchmayer am Londoner Royal College of Music im Rahmen einer Feier zu Ehren des Komponisten (und Busoni-Spezialisten) Ronald Stevenson. Nachdem das Werk bei einer Busoni-Konferenz im November 1999 vorgestellt wurde, folgte 2001 die Veröffentlichung des Notentextes durch den Busoni-Experten Antony Beaumont, dessen Arbeit das in der British Library aufbewahrte Manuskript zugrunde lag.

1913 widmete Busoni Natalie Curtis seine *Indianische Fantasie* für Klavier und Orchester, in der er sich auf mehrere Themen aus ihrer Anthologie bezogen hatte. Kurz vor seiner Rückkehr nach Europa im August 1915—am Ende seines letzten, achtmonatigen Aufenthaltes in New York—komponierte er das **Indianische Tagebuch**, ein Zyklus von „Vier Klavierstudien über Motive der Rothäute Amerikas“, wie es auf der Titelseite heißt. Das erste Stück ist recht chromatisch gehalten und hat Michael Finnissy für sich gewonnen, der eine Geste in der Nr. 8 seiner *Verdi Transcriptions* für Klavier solo (1982–5) verwendet hat. Das zweite Stück ist das einzige, in dem Themen verwendet wurden, die sich nicht in dem konzertanten Werk finden; es handelt sich um eine Toccata mit einem 16-taktigen Ostinato in Oktaven, das unterhalb von Figurationen erklingt, die über fast den gesamten oberen Teil der Tastatur fliegen. Im dritten Stück erklingt ein nobles und lyrisches Cello-artiges Thema in mittlerer Lage; der leichte Mittelteil im oberen Register erinnert an eine Passage von Ljapunows *Terek*, die vierte seiner *Études d'exécution transcendante* (1897–1905). Im letzten Stück kommt ebenfalls ein lyrisches Thema vor und es verlangt eine reichhaltige Textur, besonders am Ende. Sofort nachdem er den ersten Teil seines *Indianischen*

*Tagebuchs* fertiggestellt hatte, begann Busoni mit dem zweiten: eine Studie für Kammerorchester mit dem Titel *Gesang vom Reigen der Geister*; es sollte dies das letzte seiner Werke bleiben, die von indianischen Themen inspiriert waren.

Busoni interessierte sich im Alter besonders für die kontrapunktischen Möglichkeiten der Werke Bachs und gab 1917 zwei „Kontrapunktische Studien“ heraus: eine war eine analytische Ausgabe der Fantasie und Fuge in a-Moll, BWV 904, und die andere eine Ausarbeitung der Kanons aus dem *Musikalischen Opfer*, BWV 1079, die er als **Kanonische Variationen und Fuge** „(über das Thema König Friedrichs des Großen)“ gezogen und für Klavier dargestellt veröffentlichte. Nachdem er den Aufbau in Bachs ursprünglicher Form vorgestellt hat (jedoch in einer anderen Reihenfolge als in der *Neuen Bach-Ausgabe*), präsentiert Busoni das „Thema regium“ (in beiden Händen mit einem Abstand von zwei Oktaven), worauf seine neun Kanons folgen, von denen der letzte eine Fuge ist:

*Andante alla breve (Thema regium)*

*Canon perpetuus* zwei Stimmen umkreisen im Abstand von einem Takt das Thema; Notenwerte doppelt so lang wie bei Bach


*Quaerendo invenietis* „Sucht, und ihr werdet finden“; Spiegelkanon, bei dem die zweite Stimme (Umkehrung des verzierten Themas) nach zwei Takten einsetzt

*Canon a 4* vier Darstellungen eines Themas im Abstand von sieben Takten, wobei der Satz einstimmig beginnt und im Laufe des Stücks auf vier Stimmen ausgedehnt wird

*Canon cancrizans* Krebskanon—eine Stimme führt das Thema vorwärts, die andere rückwärts

*Per motum contrarium* das Thema erklingt in der obersten Stimme, darunter verlaufen zwei





kanonische Stimmen in Gegenbewegung; die zweite Stimme setzt eine Quarte unterhalb des Themas ein  
*Per augmentationem contrario motu* die obere Stimme erklingt umgekehrt und im halben Tempo der unteren Stimme; dazwischen liegt das verzierte Thema in der mittleren Stimme

*Per tonos* Quintkanon mit einem Takt Abstand, dazu das verzierte Thema in der oberen Stimme; es erklingen zwei von sechs möglichen Wiederholungen

*In unisono* Quintkanon mit einem Takt Abstand; Thema in Oktaven in der unteren Stimme

*Fuga canonica in epidiapente* Fuge mit Oberquintkanon mit einem Abstand von zehn Takten, hinzu tritt eine dritte Stimme darunter

Der Canon perpetuus für Violine, Flöte und Tasteninstrument ist hier ausgelassen. Um diese Konzertfassung zu zwei Händen zu erstellen, waren zahlreiche Stimmkreuzungen und Oktavtranspositionen erforderlich, sowie kleinere Veränderungen, um die Stücke zu einem fortlaufenden Ganzen zusammenzustellen. Es ist dies die erste Einspielung des Werks seit Gunnar Johansen, ein Schüler des Busoni-Jüngers Egon Petri, es 1965 als Teil der ersten Anthologie der Spätwerke Busonis herausgegeben hat.

Eines der kürzesten und schlichtesten Werke (neben seinen Kindheitsstücken) ist ein **Prologo** eines geplanten Zyklus von *Notturmi*, den Busoni 1918 begonnen hatte (es existiert ebenso ein unvollständiges Stück mit dem Titel *Il Sacramento*). Der vervollständigte Schnipsel besteht aus 23 Takten in a-Moll und hat eine sehr dürftige Textur, die zuweilen auf zwei Stimmen im Unisono reduziert ist. Das Material kommt kurz in *Doktor Faust* vor.


Eine wichtige Klavierkomposition aus Busonis letzten Jahren ist die **Toccata**, ein nüchternes und verdichtetes Werk, an dessen Anfang der Komponist schrieb (Frescobaldi falsch zitierend): „Non è senza difficoltà che

si arriva al fine“ („Man erreicht das Ende nicht ohne Schwierigkeiten“). Es beginnt mit einem virtuosen *Preludio*, dem ein Motiv aus der Oper *Die Brautwahl* zugrunde liegt. Darauf folgt eine *Fantasia* mit sieben Abschnitten, die jeweils kontrastierende Tempi haben und wo das lyrische Thema der Herzogin von Parma aus *Doktor Faust* zweimal zu hören ist. Die abschließende *Ciaccona*, die auf einem energischen viertaktigen Sarabanderhythmus basiert, gipfelt in zwei *Stretta*-Abschnitten. Der letztere ist recht eindrucksvoll—Oktaven in beiden Händen fliegen förmlich in gegensätzliche Richtungen.

Das erste der **Drei Albumblätter** (1921 herausgegeben) ist eine Bearbeitung des friedlichen *Albumblatts* für Flöte und Klavier von 1917; bald wurde es auch im „Arioso“ der Oper *Turandot* verarbeitet. Das zweite Stück, ein *Andante* mit ausgedehnten Oktavpassagen in der linken Hand, ist ein zweiseitiges Fugato über ein stufenweises Thema; es wurde, ebenso wie das dritte (und längste) Stück zunächst in *Doktor Faust* verwendet. Das dritte *Albumblatt* ist überschrieben mit den Worten „in der Art eines Choralvorspiels“ und ist eine Transposition (um eine Oktave nach unten) von Bachs Aussetzung des Chorals *Christ lag in Todesbanden*, BWV 278, dessen Tenorstimme von Busoni besonders brillant und inspiriert behandelt wird und als selbstständiges Thema in der Oberstimme erklingt.

Das **Perpetuum mobile** (1922) wurde als Teil der *Klavierübung* veröffentlicht und ist eine von 172 auf 126 Takte verkürzte Version des zweiten Teils des *Romanza e Scherzoso* für Klavier und Orchester, das im Vorjahr entstanden war (und bisher nicht eingespielt worden ist). Dieses kaum bekannte Stück setzt sich mit verschiedenen Arten von schnellen Sechzehntelfigurationen auseinander (einfache Läufe, Terzen, Oktaven). Wie so viele Werke der Reifeperiode Busonis findet sich auch dieses in *Doktor Faust* wieder.





Die **Neun Variationen über ein Präludium von Chopin** waren das Ergebnis einer erheblichen Revision eines großen Zyklus' von Variationen und Fuge über das gefeierte *Prélude* in c-Moll (op. 28 Nr. 20), den Busoni 1884 im Alter von 18 Jahren geschrieben hatte. 1922 fügte er ein einleitendes Fugato hinzu und reduzierte die Anzahl der Variationen von 18 auf 10, um sie dann in die erste Ausgabe der *Klavierübung* (1922) mit aufzunehmen; für die zweite Ausgabe von 1925 wurde noch eine weitere gestrichen (die „Fantasia“), und in dieser Version liegt sie auch hier vor. Die letzten Seiten bestehen aus einem „Scherzo finale“ im Tarantella-Stil, dessen Mittelteil als „Hommage à Chopin“ im Walzerrhythmus angelegt ist.


In den **Sieben kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels** (1923) ist Busoni mehr denn je beschäftigt mit diesem wichtigen Aspekt des Klavierspiels. Das kurze *Preludietto* beginnt als zweistimmige Invention mit einer Umkehrung des ersten Teils, verwandelt sich dann aber bald in eine vierstimmige Struktur. Das deutlich längere zweite Stück hat lebendige Begleitfigurationen, denen eine imitative Behandlung des Dreitonmotivs zugrunde liegt. Das zweiseitige dritte Stück legt den Schwerpunkt auf Terz- und Sextfigurationen in alternierenden Händen. Das vierte Stück ist das eindrucksvollste und besteht aus einer Chormelodie, die wie ein Cantus firmus präsentiert wird—lange Noten in der einen Hand sind gegen rasche Triolen-Figurationen in der anderen gesetzt. Das fünfte Stück ist ein *Preludio* mit vielen Zweiunddreißigstel-Verzierungen, die dank der Vorwegnahme des Themas in das sechste hineinleitet, das mit *Nach Mozart* überschrieben ist. Es ist dies eine Bearbeitung der Musik, die die zwei Geharnischten in der *Zauberflöte* (2. Aufzug, 7. Szene) singen; die begleitenden Figurationen in Achteln werden auf der letzten Seite *quasi appoggiature* behutsam wiederholt. Das siebte und letzte Stück, das den Titel *Mit Anwendung des III. Pedals*

(*Steinway & Sons Sustaining-Pedal*) trägt, ist ein frühes Beispiel für den Einsatz des mittleren (oder Sostenuto-) Pedals Steinways, das Percy Grainger so oft verwenden sollte. Die Klänge des unteren Notensystems (bzw. der beiden unteren Notensysteme) werden durch dieses Pedal gehalten, während die Musik des oberen Systems sich entfalten kann, ohne dass sie dabei undeutlich wird. In einigen Passagen muss der Pianist gleichzeitig das Unacorda-Pedal verwenden.

Das **Prélude et étude en arpèges** (1923) war Busonis Beitrag zu der *École en arpèges* seines Freundes Isidore Philipp (1863–1958), ein bedeutender Klavierpädagoge am Pariser Conservatoire. Das *Prélude* dieses 13-seitigen Werks hat zwei Abschnitte mit bitonalen, grazilen *volante*-Arpeggien, die einen melancholischen Teil umschließen, der sich in eine Art Tremolo-Etüde für die linke Hand entwickelt; eine toccatenartige Coda schließt das Werk ab. Der Beginn der *Étude* erinnert an Chopins erste Etüde aus op. 10 mit schnellen Arpeggien über einem Cantus firmus in langen Notenwerten in der linken Hand. Das Stück ist mit *violinisticamente articolato* überschrieben und die Hauptschwierigkeit liegt in der ungewöhnlichen Führung eines Fingers entweder ober- oder unterhalb der restlichen Hand. Es endet erwartungsgemäß mit einem Wirbel von Arpeggien in beiden Händen, die vom Pedal ausgehalten werden.

Zwischen 1918 und 1922 stellte Busoni, Bachs Vorbild folgend, seine sogenannte **Klavierübung** zusammen. Sie wurde zunächst in fünf Bänden herausgegeben (208 Seiten) und erschien nach seinem Tod im Jahre 1925 in 10 Bänden (284 Seiten). Diese vielfältige Sammlung besteht aus Übungen, Studien, Bearbeitungen (auch von seinen eigenen Werken), die sich jeweils mit spezifischen Schwierigkeiten auseinandersetzen, sowie gewichtigen Werken wie etwa die *Chopin-Variationen*, die *Kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Stils* und Über-





arbeitungen der *Paganini-Liszt-Etüden*. Von den größeren Werken abgesehen sind nur wenige Stücke dieser Sammlung je eingespielt worden. In der vorliegenden Aufnahme sind sieben enthalten, die hier in derselben Reihenfolge besprochen sind, in der sie auch in der zweiten Ausgabe erscheinen.


Das *Preludio* aus dem zweiten Band, das mit *Allegro festivo* überschrieben ist, steht in Des-Dur, endet jedoch abrupt mit einer C-Dur-Kadenz; es finden hier stufenweise Bewegungen in den äußeren (bzw. inneren) Fingern statt, während die anderen das harmonische Gerüst aufbauen. Ein weiteres *Preludio* (aus dem fünften Band) ist eine Studie, in der vorwiegend Terzen und Quinten von beiden Händen abwechselnd gespielt werden, ohne jedoch dabei den dritten Finger einzusetzen. Das fünfseitige Stück mit der Bezeichnung *Veloce e leggiero* (Band 5) entstand Anfang Januar 1924 und ist Busonis allerletzte Komposition. Es kommt hierbei die Symmetrie um eine Note herum verstärkt zum Ausdruck und es wird ein kantiges Motiv mit weiten Intervallen verwendet, das man in einem mokanten Stück Prokofjews erwarten würde. Der sechste Band ist der Staccato-Technik gewidmet und hier durch vier Stücke vertreten. Das *Vivace moderato, con precisione* ist eine gefürchtete toccatenartige Etüde, in der beide Hände Sprünge sowie eine ununterbrochene Akkordkette (von denen manche weite Intervalle haben) bewältigen müssen. Die *Variations-Studie nach Mozart* ist die berühmte (und vielfach aufgenommene) „Serenade“ aus *Don Giovanni*; es ist dies die erste von zwei Studien nach Mozart—die zweite ist die überarbeitete *Giga* und ihre Variation, die den *Bolero* aus dem dritten Band von *An die Jugend* einrahmen. Ein Stück mit dem Titel *Motive* ist eine Intervall-Etüde, in der vorwiegend Terzen, Sekunden und Oktaven miteinander abgewechselt werden.

Die letzte Studie, ein *Allegro*, ist eine unerbittliche Toccata in C-Dur, in der hauptsächlich Terzen erklingen, die jeweils zwischen den äußeren Fingern alternieren.

Wie wir gesehen haben, litt Busonis Ruf darunter, dass er mit seinen Bearbeitungen berühmt wurde, obgleich sich diese Technik in vielen der hier vorliegenden Originalwerken findet. Sein Jünger Friedrich Schnapp (1900–1983) beschrieb, wie Gerda, die Ehefrau des gefeierten Pianisten, bei einem Konzert in den Vereinigten Staaten gefragt wurde, ob sie „Mrs Bach-Busoni“ sei. Dank der Bemühungen seit seinem Tod von mehreren seiner Jünger und vieler seiner Verfechter (ganz abgesehen von einer wachsenden Gruppe von Forschern) wird Busonis Bedeutung als wichtige Übergangsfigur in der Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts sowie als prophetische Persönlichkeit (die sich etwa in radikalen Werken wie der *Sonatina seconda* äußert) inzwischen besser eingeschätzt und verstanden. Zudem wird er jetzt als eine Schlüsselfigur in dem „Netzwerk“ von komponierenden Pianisten verstanden, in dem sich vor ihm Franz Liszt und Charles-Valentin Alkan und nach ihm Leopold Godowsky, Kaikhosru Shapurji Sorabji und Ronald Stevenson finden. Sie sind für Werke berühmt, die besondere Ansprüche an Virtuosität und Durchhaltevermögen stellen und deren Konzept von Transkription und Hommage ein integraler Bestandteil ihrer Kunst ist. Marc-André Hamelin selbst ist dank seinem Engagement für diese Komponisten als Ausführender und dank seinen eigenen Beiträgen zu dieser Tradition als Komponist ein wichtiges Bindeglied in dieser Abstammungslinie.

MARC-ANDRÉ ROBERGE © 2013  
Musik-Fakultät, Universität Laval (Québec)  
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL





*Fantasia after J S Bach* recorded in Abbey Road Studio No 1 in January 1998  
and previously released on Hyperion CDA67050

Recorded in Henry Wood Hall, London, on 15–17 April 2011 and 15, 16 & 24 August 2012

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIII

Front illustration: *Materia* (1912) by Umberto Boccioni (1882–1916)

Private Collection / Giraudon / The Bridgeman Art Library, London

---

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

---

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



