



1905/7



TODAY



STEINWAY & SONS



THE WELTE MIGNON MYSTERY VOL. XXIII

Ferruccio Busoni

today playing all his
1905 / 1907 interpretations

Works by Bach-Busoni,
Chopin and Liszt

THE WELTE MIGNON MYSTERY VOL. XXIII

Ferruccio Busoni today playing all his 1905/1907 interpretations

CD 1:

47:13

[1] Johann Sebastian Bach / Ferruccio Busoni

Choral prelude «Now rejoice, dear Christians», Welte-Mignon Cat. No. 439

2:13

Frédéric Chopin

[2] Polonaise op. 53 no. 6 A flat major, No. 440

6:53

[3] Nocturne op. 15 no. 2 F sharp major, No. 441

3:29

Franz Liszt

[4] Valse à capriccio sur deux motifs de «Lucia» et «Parisina» de Gaetano Donizetti, No. 442

8:18

[5] «Adelaide», Transkription von Beethovens op. 46, No. 443

9:43

[6] Études d'exécution transcendante d'après Paganini, no. 3 «La Campanella», No. 444

4:18

[7] Rigoletto, paraphrase de concert (Verdi), No. 445

6:51

[8] Mélodies hongroises (d'après Schubert op. 54 D 818), No. 446

4:47

CD 2:

58:49

[1] Frédéric Chopin

24 Préludes op. 28, no. 15 «Raindrop», No. 1319

5:32

Franz Liszt

[2] Polonaise no. 2 E major, No. 1320

10:35

[3] Réminiscences de Norma (Bellini), Grande Fantaisie, No. 1321

14:32

[4] Fantasie über Motive aus Beethovens «Ruinen von Athen», No. 1322

12:47

[5] Réminiscences de Don Juan (Mozart), No. 1323

15:00

This is not an historical recording:

quite the opposite. TACET's recording techniques, renowned for their crystal clarity and spaciousness, score another triumph here. Yet the music is heard in its original interpretations, accurate to within a hair's breadth. And the mystery is that the original performer was present at the recent recording session, but not there in person. He is heard playing on a modern Steinway, without the loss of sound quality usually inevitable with historical recordings. Seen as a whole, the Welte Mignon player piano is reminiscent of a kind of time machine. Moreover, *never before has music stored in the Welte Mignon system sounded so "right" and so good*. And because the mechanism of the Welte Mignon system has recently been meticulously adjusted by the leading expert, Hans-W. Schmitz, it is now possible to get to know the interpretations of yesteryear really well – and this may lead to unexpected insights. The Welte Mignon's treasures are only now systematically unveiled – by TACET – because at last the necessary requirements have been met. The Welte Mignon "player-piano" and its reproduction mechanism were invented in 1904.

Ulrich Oesterle

What is a Welte Mignon?

In 1904, at a time when the recording and reproduction of music were still in their infancy, the German firm of M. Welte & Söhne came up with a sensational invention. It had pioneered a procedure which could record and reproduce "all the subtleties of a pianist's performance", which it patented under the name of "Welte-Mignon". By means of perforated strips of paper the playing of famous pianists could be reproduced authentically and entirely automatically. When the Mignon was demonstrated for the first time, the press hailed it as the latest wonder of the world.

The mechanism, driven as if by an invisible hand, was built into pianos, both upright and grand, by famous makes such as Steinway, Bechstein and Blüthner. In the so-called "Vorsetzer" or "push-up" version (photo 1) a cabinet was installed in front of a piano on whose keyboard it played with its felt-covered wooden finger-like actuators (photo 2). Welte & Sons produced their Welte Mignons in limited numbers and at exorbitant prices. Thanks to sophisticated advertising these soon began to appear in the music rooms of the aristocracy and high society as well as in those of industrialists and men of property. It was also to be heard in the lounges of grand hotels and in the saloons of ocean liners plying between Hamburg and New York.

By the outbreak of the First World War some 2500 titles had been recorded, drawn

predominantly from the classical repertoire. The postwar years brought a new albeit short-lived boom. In well-to-do circles new dances such as the shimmy, the one-step, the tango-milonga and the Boston waltz were all the fashion thanks to revues and musicals. Welte & Sons was obliged to respond to this new trend, with the result that their studios now made fewer recordings with concert pianists: the last were Vladimir Horowitz late in 1926 and Rudolf Serkin in 1928.

The growing threat of a worldwide depression and the introduction of improved, i.e. electrically recorded, gramophone records and wireless broadcasting meant that Welte Mignon's exclusive products were soon forgotten. Production ceased in 1932.

Musical reproduction and the Welte piano roll

In contrast to pianola rolls, which were already well known, those made by Welte & Sons, with their exclusive recording technique, created the first-ever opportunity in the history of music to capture a pianist's "live" performance, save it, and then play it back on an instrument.

Welte piano rolls are punched rolls of paper resembling perforated strips in which every note of the keyboard has its exact counterpart (see photo 3). In addition their edges contain further perforations indicating dynamic nuances and specifying when and



Photo 1: Welte Mignon "Vorsetzer"
in position at the piano

• Welte-Mignon-Vorsetzer am Flügel

where pedals are activated. When a roll is played, all these tracks of perforations are read pneumatically with underpressure from below by a tracker bar. All the subtleties of a pianist's performance are recorded digitally (i.e. by a perforation or none, as appropriate) so that the apparatus can reproduce them on the keyboard thanks to its pneumatically activated relays and valves and its minute pneumatics. In this process the volume is uniformly regulated from the most delicate pianissimo to fortissimo and can respond as promptly as the performance requires.

The accurate reproduction of Welte piano rolls presupposes the thorough restoration of the playback apparatus and complex tuning with the aid of special test-rolls. Then further adjustments have to be made in order to regulate and fine-tune the expressive dynamics and the speed of the reproduction which, through insufficient knowledge, have received scant attention for many years.

Photo 2: *The felted fingers seen from below. The "Vorsetzer" is pushed up against the piano keyboard and adjusted for height so that the felted fingers lie exactly on the keys.*

• Ansicht der befilzten Finger von unten. Der Vorsetzer wird so an die Klaviatur eines Pianos geschoben und in der Höhe justiert, dass die Finger gerade auf den Tasten liegen.



It would seem that for commercial reasons Welte & Sons were ready to accept a slight diminution in the technical specifications of their apparatus. As a result a differentiation in volume between treble and bass is possible, but not between individual notes within a chord, either in treble or bass.

Listening to a Welte piano roll today, the hearer will sometimes be surprised by inter-

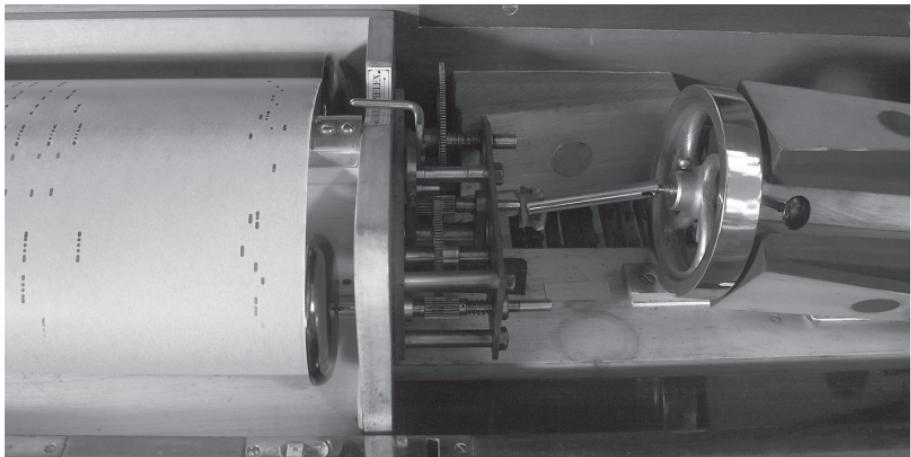


Photo 3: A red roll seen playing • Rote Rolle beim Abspielen

pretations which seem unusual although they were in fact quite normal a century ago. In those days, concert-goers often admired the individuality of a pianist more than his or her fidelity to the composer's intentions. It was of course impossible for either listeners or performers to compare interpretations by listening to recordings. In the Welte studio pianists would play up to fifteen pieces in one day, and then, for the very first time in their lives, actually listen to their own performance in the recording they had just made.

Several stories are told of artists who only then became aware of their failings.

Of particular interest are the rolls made by musicians who never made gramophone recordings, or did so only many years later. The Welte recordings of composers such as Debussy, Mahler, Ravel and Richard Strauss playing their own works, and thus handing their own interpretations down to us, are thus of inestimable value today.

Hans-W. Schmitz

Ferruccio Busoni (1866–1924)

Anyone with anything at all to do with the piano recognises the label 'Bach-Busoni'. For some people, their first encounter with Bach's works was through Bach-Busoni. Ferruccio Busoni's transcriptions of Bach's chorales, toccatas or the D minor Chaconne have long been part of the basic repertoire of every pianist. But they are just one facet of the creative work of this great artistic personality, whose significance for modern pianism and 20th century music cannot be overestimated.

The Wunderkind

Busoni was born in 1866 in Empoli, Italy, the child of two musicians. He caused a sensation from an early age, giving his first public concert at the age of seven in Trieste. The programme included fugues by Handel and a set of variations by Hummel. Following further sensational appearances in Vienna, his name was on everyone's lips. Even the dreaded King of Critics, Eduard Hanslick, was unstinting in his praise for the little pianist with his "lucid sense of tone, striking the right tempo, the right accents." He found the boy's compositions "short and sweet."

Thanks to the generous support of patrons and the advocacy of Anton Rubinstein, the still very young musician was able to start studying composition with Wilhelm Mayer in Graz in 1878. On the recommendation

of Johannes Brahms, he then studied at the Leipzig Conservatory with Carl Reinecke. For a while, Leipzig became the centre for his work. It was here that he came into contact with his subsequent publisher, Breitkopf & Härtel, and he got to know the composers Edvard Grieg and Peter Ilyich Tchaikovsky. Just as important was his acquaintance with the violinist Henri Petri, and it was his wife, Katharina, who suggested transcribing Bach's organ works for piano. Petri's son Egon later became Busoni's most distinguished student.

Pianist and teacher in the tradition of Liszt

In the 1880s, Busoni devoted himself primarily to his career as a pianist and gradually consolidated his reputation as an important piano virtuoso in the tradition of Franz Liszt. After a triumphant concert tour through Northern Italy, the "Accademia Filarmonica di Bologna" accepted him into their ranks in 1882 and awarded him the diploma for piano playing and composition. Following a period teaching piano at the Helsinki Conservatory (1889), he also became a much sought-after teacher. After Helsinki, where Busoni met his future wife Gerda, he held short-term teaching positions at the conservatories in Moscow and Boston.

During a stay in New York, Busoni fell into a serious artistic crisis, which prompted him to reassess and realign his musical principles

and his piano playing. "Bach is the alpha, Liszt the omega of piano playing. Both make Beethoven possible" was his fundamental belief, which he held on to until the end of his life. Following his return from America, in 1894 Busoni settled in Berlin, which he made his base and the focus for his wide-ranging activities. One focus was contemporary music, to which he devoted an entire concert cycle alongside the Berlin Philharmonic Orchestra. Between 1902 and 1907 Busoni presented the Berliners with the whole spectrum of contemporary music from Bartók and Debussy to d'Indy and Sibelius.

Dematerialised virtuosity

Busoni appeared mainly as a conductor in these concerts. However, the audience preferred to see him as a pianist. Busoni was unparalleled in this field, and when he performed in the Beethoven Hall, "seats were sold out far in advance," as Hugo Leichtentritt recalls in his biography of Busoni. The range and breadth of his programmes went far beyond normal bounds. On the occasion of Liszt's 100th anniversary in 1911, Busoni played all the composer's important solo works and piano cycles over the course of six evenings. In a Zurich concert in 1916 he performed César Franck's *Prelude, Choral and Fugue*, Chopin's B minor Sonata, the Barcarolle, the C minor Nocturne and B minor Scherzo as well as Brahms' Handel

and Paganini Variations. Evidently Busoni was possessed of almost limitless physical and technical reserves. The French musicologist Jean Philippe Chantavoine speaks of a "degree of perfection and dematerialised virtuosity that goes far beyond mere keyboard acrobatics." Granted, someone like Leopold Godowsky could also enchant the audience with his incredible dexterity, but with Busoni everything, from the first to the last note, was precisely thought through. It was never simply about demonstrating virtuoso skills. He hated nebulous, intoxicating waves of sound. Busoni always wanted to bring out the idea of each piece with the utmost clarity and distinctness. His entire performance style was focused on this and his contemporaries emphasised his chiselled, clearly structured interpretation. In this sense he was more of an intellectual pianist than an old-school piano virtuoso like Eugen d'Albert.

On the other hand, Busoni's musical outlook was deeply rooted in the 19th century. With his penchant for revamping other composers' works for the piano, or even composing whole sections from scratch, but also with his affinity for piano transcription, he ties in seamlessly with the virtuoso tradition of the 19th century. This side of Busoni as a pianist is documented very strikingly on this double CD from Tacet. It contains all the recordings made by the artist in July 1905 in Leipzig and in March 1907 in Freiburg in the

recording studios of M. Welte & Sons for the Welte-Mignon reproducing piano.

Busoni celebrated the invention of the mechanical piano as a technique on a par with cinematography and in this regard, he spoke of the possibility of "listening to piano pieces in a technically perfect rendition." We may therefore assume that the recordings presented here closely represent Busoni's original playing.

Of the Liszt recordings, the Norma and Don Juan Fantasies, the two most demanding works from a pianistic point of view, convey something of the sovereign grandeur of the über-virtuoso Busoni, who seems to flourish precisely at the point where others run out of steam. His interpretation of the Rigoletto paraphrase belies the opinion of all those who claimed that Busoni never mastered the art of belcanto playing. In Liszt's étude La Campanella, he shines with brilliant leaps and repetitions. The Polonaise in E major is characterised by great rhythmic tension, accompanied by powerful chord playing. "His rendition of Liszt's compositions remained unmatched", wrote Artur Rubinstein in his autobiography *The Early Years*.

Busoni is much more reserved in his Chopin recordings. The A-flat major Polonaise seems surprisingly tame, almost as though he wasn't taking the attribute *heroic* entirely seriously. The form as a whole remains untouched. Nonetheless, Busoni does make



F. Busoni für „Welte-Mignon“ spielend.

Photo 4: Ferruccio Busoni recording at the studio for Welte-Mignon

• *Ferruccio Busoni für Welte-Mignon spielend*

some small changes in Chopin, for example in the middle section of the Prelude No. 15, the so-called *Raindrop* Prelude where he reinforces the theme of the middle section by doubling the line at the octave. We may find such interventions questionable, but for Busoni, interpretation and reworking were part of an aesthetic concept that blurred the boundaries with the original. His famous Bach arrangements can also be understood in this context. In the arrangement of the organ prelude *Nun freut Euch, Lieben Christen gmein*, BWV 734, the idea and character of the work are no less evident than in the original.

The fact that nowadays Busoni's musical creativity is almost entirely represented

by the formula 'Bach-Busoni' is, however, more than regrettable in view of an oeuvre whose spectrum ranges from chamber music to opera. This is certainly also connected to the fact that the visionary Busoni never consistently realised his own ideas, despite prophesying a type of music that would "shed traditional conventions and formulas like a worn-out garment" in his epochal *Sketch of a New Esthetic [sic] of Music* (1907). His atonal *Sonatina Seconda* for piano solo, the monumental *Fantasia contrappuntistica* and also the unfinished opera *Doctor Faust* remain as transitional works that certainly still had some effect as agents in the fermentation of musical modernism.

Last years in Berlin

After several years in America and Switzerland, where he survived the war years, Busoni returned to his beloved Berlin in 1920. The city celebrated the return of

the famous musician with three concerts devoted exclusively to his music. Busoni himself increased his workload back to the level of the pre-war years. He composed, gave piano recitals in the *Philharmonie* and led a master class for composition at the Prussian Academy of the Arts. Vladimir Vogel, Philip Jarnach and Kurt Weill were among his most famous students. But his workaholism also came at a price. When the writer Gisela Selden-Goth visited him in November 1923, she found him "exhausted and tired." "Illness and excessive work had cast deep shadows on his features, which had aged prematurely." In the early hours of 27th July, 1924, his heart stopped beating. H.H. Stuckensmidt made the beautiful statement that "Busoni's piano playing, his teaching, his writings on art and life, his music, his letters, and his example as a citizen of the world will never cease to influence the image of our culture."

Robert Nemecek

Ferruccio Busoni (1866–1924)

1866	Ferruccio Busoni born, a son to Ferdinando and Anna Busoni, née Weiss, in Empoli near Florence
1873	First appearance as a pianist in Trieste
1878–1881	composition studies in Graz with Wilhelm Mayer
1881	Busoni becomes a member of the Accademia Filarmonica di Bologna
1886	Busoni settles in Leipzig. First Bach-Busoni arrangements
1889	teaching post at the Helsinki Conservatory. Subsequent teaching posts in Moscow and Boston
1892–1894	Several tours of America and artistic refocus on Bach, Beethoven and Liszt
1894	Relocation to Berlin and an extensive concert schedule
1900/1901	Busoni directs the summer piano courses in Weimar
1902	Beginning of a concert series of contemporary music
1904	premiere of the Piano Concerto with male voice choir
1905	recordings for Welte in Leipzig
1907	recordings for Welte in Freiburg, "Sketch of a New Esthetic [sic] of Music"
1910	"Fantasia contrappuntistica" for piano solo and start of work on the opera "Doktor Faust" (completed by Philipp Jarnach)
1911	Busoni plays six evenings of concerts dedicated solely to the piano music of Franz Liszt
1912	Sonatina seconda for piano, premiere of the opera "Die Brautwahl" in Hamburg
1913	Busoni becomes director of the Liceo Musicale in Bologna
1915	Fourth American tour and return to Europe, established in Zurich
1920	Return to Berlin and director of a Meisterklasse for composition at the Akademie der Künste (Academy of Arts) (from 1921)
1924	Busoni dies on 27 th July in Berlin after a long illness

Dies ist keine historische Aufnahme.

Im Gegenteil: die vielgelobte kristallklare und räumliche TACET-Technik überzeugt auch hier. Doch die Musik, die man hört, ist die originale (in allen Nuancen haargenaue) Interpretation von damals. Und das Mysterium ist: Der Interpret von damals war bei der neuen Aufnahme präsent, ohne selbst anwesend zu sein. Man hört ihn auf einem modernen Steinway-Flügel spielen – und damit ohne historische Unzulänglichkeiten in der Klangqualität. Insgesamt gesehen erinnert das Welte-Mignon-System an eine Art von Zeitmaschine. Dazu kommt: *Noch nie hat Musik aus den Welte-Mignon-Speichern so richtig und so gut geklungen.* Und weil zuvor die Welte-Mignon-Mechanik erstmals vom besten Fachkönner, Hans-W. Schmitz, mühevollst neu justiert wurde, lernt man die Interpretationen von damals wirklich kennen – mit überraschenden Erkenntnissen. Jetzt erst werden diese Schätze systematisch erschlossen: von TACET. Weil jetzt die Voraussetzungen stimmen. Die Welte-Mignon-Speicher und die Reproduktionsmechanik sind eine Erfindung von 1904.

Ulrich Oesterle

Was ist Welte-Mignon?

In einer Zeit, als die Speicherung und Wiedergabe von Musik noch in den Anfängen stand, gelang 1904 der Firma „M. Welte & Söhne, Freiburg i. Br.“ eine sensationelle Erfindung. Man hatte ein Verfahren entwickelt, das „alle Feinheiten des persönlichen Spiels von Pianisten“ aufnehmen und wiedergeben konnte. Der Apparat für die Wiedergabe wurde patentiert und Welte-Mignon genannt. Mit gelochten Papierbändern ließ sich das Spiel berühmter Pianisten vollautomatisch und authentisch reproduzieren. Die Presse feierte das Mignon nach den ersten Vorführungen als neues Weltwunder.

Der wie von Geisterhand gesteuerte Automat wurde in die Klaviere und Flügel so berühmter Marken wie Steinway, Bechstein, Blüthner u. a. eingebaut. In der sogenannten Vorsetzer-Version (Photo 1) ließ er sich an ein beliebiges Instrument stellen, auf dem er mit befilzten Holzfingern zu spielen vermochte (Photo 2). Welte fertigte das Welte-Mignon in kleinen Serien zu immens hohen Preisen. Dank einer raffinierten Werbestrategie fand es sich bald in den Musikzimmern der Aristokratie und des Adels oder bei Industriellen und Gutsbesitzern. Auch in den Salons der Grand Hotels und der Schnelldampfer, die zwischen Hamburg und New York kreuzten, spielten Welte-Mignons.

Bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges wurden ca. 2500 Musiktitel aufgenommen

– überwiegend Werke der klassischen Musikliteratur. Die Nachkriegszeit brachte einen neuen, aber kurzen Boom. In den feineren Kreisen hatte sich die Art der Unterhaltung geändert. Shimmy, One-Step, Tango-Milonga und Valse Boston hießen die neuesten Modetänze, die durch Revuen und Musicals Verbreitung fanden. Welte musste sich der neuen Richtung anpassen, Konzertpianisten kamen immer seltener ins Welte-Studio. Als letzte ließen Vladimir Horowitz Ende 1926 und Rudolf Serkin 1928 ihr Spiel für Welte-Rollen aufnehmen.

Mit dem Aufkommen der Weltwirtschaftskrise und der Einführung verbesserter Schallplatten (elektrische Aufnahme) sowie des Rundfunks gerieten das Welte-Mignon und die sehr teuren Notenrollen schnell in Vergessenheit. Die Produktion wurde 1932 eingestellt.

Musikreproduktion von Welte-Notenrollen

Im Gegensatz zu den damals bereits bekannten Pianola-Rollen schuf die Firma Welte mit ihrem System erstmals in der Geschichte der Musik die Möglichkeit, das Spiel von Pianisten naturgetreu zu erfassen, zu speichern und mit einem Instrument zu reproduzieren.

Die Welte-Notenrollen bestehen aus gestanzten Papierbändern in der Art wie Lochstreifen und enthalten für jeden Klavierton eine Steuerspur (Photo 3). Zusätzlich liegen an den Rändern weitere Spuren zur Steuerung der dynamischen Feinheiten und zur Betätigung

der Pedale. Sämtliche Spuren werden beim Abspielen einer Rolle am sogenannten Notengleitblock pneumatisch mit Unterdruck abgelesen. Die auf den Tonrollen in digitaler Form (Loch – kein Loch) enthaltenen Einzelheiten des Klavierspiels verarbeitet der Apparat mit Hilfe von pneumatisch arbeitenden Relais und Ventilen sowie mit kleinen Blasebälgen quasi wieder in Tastenbewegungen zurück. Die Regelung der Lautstärke erfolgt dabei stufenlos vom feinsten Pianissimo bis zum Fortissimo und kann so schnell reagieren wie pianistisch erforderlich.

Eine korrekte Wiedergabe der Tonrollen erfordert neben einer Totalrestaurierung des Spielapparates umfangreiche Einstellarbeiten mit Hilfe von speziellen Testrollen. Danach sind weitere Justierungen auszuführen, welche die Steuerung der Anschlagsdynamik und des Wiedergabetempos entscheidend verbessern. Dies ist aus Unkenntnis lange Jahre nicht beachtet worden.

Offenbar nahm die Firma Welte unter marktwirtschaftlichen Aspekten eine marginale Einschränkung am Wiedergabeapparat in Kauf: Er regelt die Lautstärke nicht für jeden Ton einzeln, sondern nur getrennt für die Bass- und die Diskantseite. Eine dynamische Differenzierung gleichzeitig angeschlagener Töne innerhalb von Akkorden auf einer Seite ist daher nicht möglich.

Den heutigen Hörer der Notenrollen überraschen bisweilen ungewöhnliche, vor rund 100 Jahren jedoch übliche Spielauffassungen.

Konzertbesucher schätzten damals die Individualität eines Pianisten oft mehr als Werktreue. Zudem gab es weder für Publikum noch für Künstler die Möglichkeit zur Kontrolle durch das Abhören von Tonaufnahmen. Die Pianisten spielten im Studio von Welte bis zu 15 Stücke an einem Tag ein und konnten sich anschließend durch die Welte-Aufnahmen zum ersten Mal selbst hören. In mehreren Fällen ist überliefert, wie sie dadurch auf eigene Fehler aufmerksam wurden.

Besonderes Interesse wecken die Notenrollen von Pianisten, welche erst viele Jahre später oder nie Schallplattenaufnahmen machten. Aufnahmen gar von Komponisten wie Debussy, Mahler, Ravel oder Richard Strauss, die ihre eigenen Werke spielen und uns damit ihre eigenen Vorstellungen der Interpretation überliefern, erweisen sich heute als von unschätzbarem Wert.

Hans-W. Schmitz

Ferruccio Busoni (1866–1924)

Das Etikett ‚Bach-Busoni‘ kennt wohl jeder, der auch nur entfernt mit dem Klavier zu tun hat. Manch einer ist erst über Bach-Busoni mit den Werken Bachs in Berührung gekommen. Ferruccio Busonis Transkriptionen einiger Bach-Choräle, -Toccaten oder der d-Moll-Chaconne gehören längst zur Grundausstattung jedes Pianisten. Aber das ist nur eine Facette im Schaffen dieser großen Künstlerpersönlichkeit, deren Bedeutung für das moderne Klavierspiel und für die Musik des 20. Jahrhunderts gar nicht überschätzt werden kann.

Das Wunderkind

Schon als Kind sorgte Busoni, der 1866 als Kind zweier Musiker im italienischen Empoli geboren wurde, für Aufsehen. Mit sieben gab er in Triest sein erstes öffentliches Konzert. Auf dem Programm standen unter anderem Fugen von Händel und ein Variationszyklus von Hummel. Nach weiteren aufsehenerregenden Auftritten in Wien war sein Name in aller Munde. Sogar der gefürchtete Kritikerpapst Eduard Hanslick sparte nicht mit Lob für den kleinen Pianisten mit dem „einleuchtenden Tonsinn, welcher das rechte Tempo, die rechten Akzente trifft“. Die Kompositionen des Jungen fand er „kurz und gut“.

Dank großzügiger Unterstützung durch Mäzene und der Fürsprache Anton Rubinstein konnte der immer noch sehr junge Tonkünstler 1878 ein Kompositionsstudium bei Wilhelm

Mayer in Graz anfangen. Auf Empfehlung von Johannes Brahms studierte er anschließend am Leipziger Konservatorium bei Carl Reinecke. Leipzig wurde eine Zeit lang zum Zentrum seines Wirkens. Hier kam der Kontakt zu seinem späteren Verleger Breitkopf & Härtel zustande, und er lernte die Komponisten Edvard Grieg und Peter Iljitsch Tschaikowsky kennen. Ebenso wichtig war die Bekanntschaft mit dem Geiger Henri Petri, von dessen Frau Katharina die Anregung kam, Bachs Orgelwerke für Klavier zu transkribieren. Petris Sohn Egon sollte Busonis bedeutendster Meisterschüler werden.

Pianist und Lehrer in der Nachfolge Liszts

In den achtziger Jahren widmete sich Busoni vor allem seiner Pianistenkarriere und festigte nach und nach seinen Ruf als bedeutender Klaviersvirtuose in der Nachfolge Franz Liszts. Nach einer triumphalen Konzerttournee durch Oberitalien nahm ihn die „Accademia Filarmonica di Bologna“ 1882 in ihre Reihen auf und verlieh ihm das Diplom für Klavierspiel und Komposition. Seit seiner Lehrtätigkeit für Klavier am Konservatorium von Helsinki (1889) war er auch ein begehrter Lehrer. Auf Helsinki, wo Busoni seine spätere Frau Gerda kennengelernte, folgten kurzzeitige Anstellungen an den Konservatorien von Moskau und Boston.

Während eines Aufenthaltes in New York geriet Busoni in eine ernsthafte künstlerische Krise, die ihn dazu veranlasste, sowohl seine musikalischen Leitlinien als auch sein

Klavierspiel auf den Prüfstand zu stellen und neu auszurichten. „Bach ist das Alpha, Liszt das Omega des Klavierspiels. Beide machen Beethoven möglich“, so seine Grundüberzeugung, an der er bis an sein Lebensende festhielt. Nach seiner Rückkehr aus Amerika ließ sich Busoni 1894 in Berlin nieder, das er zum Ausgangspunkt und Zentrum seiner vielfältigen Aktivitäten machte. Einen Schwerpunkt bildete die zeitgenössische Musik, der er zusammen mit dem Berliner Philharmonischen Orchester gleich einen ganzen Konzertzyklus widmete. Zwischen 1902 und 1907 präsentierte Busoni den Berlinern das ganze Spektrum der Gegenwartsmusik von Bartók und Debussy bis d’Indy und Sibelius.

Entmaterialisierte Virtuosität

Busoni trat in diesen Konzerten vorwiegend als Dirigent in Erscheinung. Am liebsten sah ihn das Publikum aber als Pianisten. Auf diesem Gebiet war Busoni einzigartig, und wenn er im Beethovensaal auftrat, „war schon lange vorher kein Sitzplatz zu haben“, wie sich Hugo Leichtentritt in seiner Busoni-Biographie erinnert. Dabei sprengten seine Programme schon vom Umfang her jedes gewöhnliche Maß. Anlässlich des 100. Geburtstages von Liszt im Jahre 1911 spielte Busoni an sechs Abenden alle wichtigen Solowerke und Werkzyklen des Jubilars. In einem Zürcher Konzert aus dem Jahr 1916 brachte er César Francks *Präludium, Choral und Fuge*, Chopins b-Moll-Sonate, die Barcarolle, das c-Moll-Nocturne

und b-Moll-Scherzo sowie Brahms' Händel- und Paganini-Variationen zu Aufführung. Offensichtlich verfügte Busoni über schier grenzenlose physische und technische Reserven. Der französische Musikwissenschaftler Jean Philippe Chantavoine spricht von einem „Grad der Vollkommenheit und entmaterialisierten Virtuosität, die über bloße Tastenakrobatik weit hinausgeht“. Zwar konnte auch ein Leopold Godowsky das Publikum mit seiner unglaublichen Fingerfertigkeit verzaubern. Aber bei Busoni war alles, von der ersten bis zur letzten Note, genau durchdacht. Nie ging es ihm um Demonstration virtuoser Fertigkeiten. Nebulöser Klangrausch war ihm zuwider. Busoni wollte immer die Idee des jeweiligen Stücks mit der allergrößten Klarheit und Deutlichkeit zur Erscheinung bringen. Sein ganzer Vortragsstil, an dem Zeitgenossen das Gemeißelte, klar Strukturierte hervorheben, war darauf ausgerichtet. In diesem Sinne war er eher ein intellektueller Pianist denn ein Klaviervirtuose alten Schlages wie Eugen d'Albert.

Auf der anderen Seite war Busonis Musikkenschauung tief im 19. Jahrhundert verwurzelt. Mit seiner Neigung, Werke anderer Komponisten pianistisch aufzupolieren oder gar ganze Abschnitte neu zu komponieren, aber auch mit seiner Affinität zur Klaviertranskription knüpft er nahtlos an die Virtuosen-Tradition des 19. Jahrhunderts an. Diese Seite des Pianisten wird auch mit der vorliegenden Doppel-CD von Tacet sehr eindrücklich doku-

mentiert. Sie enthält alle Einspielungen des Künstlers, die er im Juli 1905 in Leipzig und im März 1907 in Freiburg in den Aufnahmestudios der Firma M. Welte & Söhne für das Reproduktionsklavier Welte-Mignon vorgenommen hat.

Busoni hat die Erfundung des mechanischen Klaviers als eine dem Kinematographen ebenbürtige Technik gefeiert und diesbezüglich von der Möglichkeit gesprochen, „Clavierstücke in einer technisch vollendeten Wiedergabe zu hören“. Wir dürfen also davon ausgehen, dass die hier vorgelegten Einspielungen dem originalen Spiel Busonis sehr nahekommen. Bei den Liszt-Aufnahmen vermitteln vor allem Norma- und Don-Juan-Fantasie, zwei pianistisch extrem anspruchsvolle Werke, etwas von der souveränen Grandezza des Über-Virtuosen Busoni, der dort, wo anderen die Puste ausgeht, aufblüht. Seine Interpretation der Rigoletto-Paraphrase strafte alle diejenigen Lügen, die behauptet haben, Busoni hätte die Kunst des Belcantospils nicht beherrscht. In Liszts Etüde La Campanella glänzt er mit brillanter Sprung- und Repetitionstechnik. Die Polonaise E-Dur kennzeichnet eine große rhythmische Spannkraft, die mit kraftvollem Akkordspiel einhergeht. „Seine Wiedergabe von Liszts Kompositionen blieb unerreicht“, schreibt Artur Rubinstein in seiner Autobiographie *Die frühen Jahre*.

In seinen Chopin-Einspielungen gibt sich Busoni wesentlich zurückhaltender. Die As-Dur-Polonaise wirkt erstaunlich zahm, so als

würde er das Attribut *heroisch* nicht ganz ernst nehmen. Das Formganze bleibt unangestastet. Gleichwohl nimmt Busoni auch bei Chopin kleine Eingriffe vor, wie im Mittelteil des Préludes Nr. 15, dem sogenannten *Regentropfen*-Prélude, wo er das Thema des Mittelteils (linke Hand) durch Oktavierungen klanglich verstärkt. Wir mögen solche Eingriffe als fragwürdig empfinden. Aber für Busoni waren Interpretation und Bearbeitung Bestandteile eines ästhetischen Konzepts, bei dem die Grenzen zum Original verschwimmen. Auch seine berühmten Bach-Bearbeitungen sind aus diesem Kontext heraus zu verstehen. In der Bearbeitung des Orgelvorspiels *Nun freut Euch, Lieben Christen gmein*, BWV 734, sind Idee und Charakter des Werkes nicht weniger präsent als im Original.

Dass Busonis musikalische Kreativität heute fast nur noch in der reduzierten Formel ‚Bach-Busoni‘ wiederkehrt, ist allerdings angesichts eines Schaffens, dessen Spektrum von der Kammermusik bis zur Oper reicht, mehr als bedauerlich. Sicher hängt das auch damit zusammen, dass der Visionär Busoni, der in seinem epochalen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) eine Musik prophezeite, die überkommene „Konventionen und Formeln wie ein verbrauchtes Gewand ablegt“, seine Vorstellungen selbst nie konsequent verwirklicht hat. Seine atonale *Sonatina Seconda* für Klavier solo, die monumentale *Fantasia contrappuntistica* und auch die unvollendete Oper *Doktor Faust* bleiben Werke

des Übergangs, die freilich als Fermente im Gärungsprozess der musikalischen Moderne nicht ohne Wirkung geblieben sind.

Letzte Jahre in Berlin

Nach mehrjährigen Aufenthälten in Amerika und der Schweiz, wo er die Kriegsjahre überdauert hatte, kehrte Busoni 1920 in sein geliebtes Berlin zurück. Die Stadt feierte die Rückkehr des berühmten Mannes mit drei Konzerten, die ausschließlich seiner Musik gewidmet waren. Busoni selbst schraubte sein Arbeitspensum wieder auf das Niveau der Vorkriegsjahre hoch. Er komponierte, gab Klavierabende in der Philharmonie und leitete eine Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste. Wladimir Vogel, Philip Jarnach und Kurt Weill gehören zu seinen bekanntesten Schülern. Aber die Arbeitswut hatte auch ihren Preis. Als ihn die Schriftstellerin Gisela Selden-Goth im November 1923 aufsucht, findet sie ihn „erschöpft und müde“ vor. „Krankheit und übermäßige Arbeit hatten tiefe Schatten auf seine früh gealterten Züge geworfen“. In den Morgenstunden des 27. Juli 1924 hörte sein Herz auf zu schlagen. Von H. H. Stuckenschmidt stammen die schönen Worte, dass „Busonis Klavierspiel, seine Lehre, seine Schriften zur Kunst und zum Leben, seine Musik, seine Briefe und sein Vorbild als Weltbürger nicht aufhören werden, das Bild unserer Kultur zu beeinflussen.“

Robert Nemecek

Ferruccio Busoni (1866–1924)

- 1866 Ferruccio Busoni wird als Sohn von Ferdinando und Anna Busoni, geborene Weiß, in Empoli bei Florenz geboren
- 1873 Erstes Auftreten als Pianist in Triest
- 1878–1881 Kompositionsstudium in Graz bei Wilhelm Mayer
- 1881 Busoni wird Mitglied der Accademia Filarmonica di Bologna
- 1886 Busoni lässt sich in Leipzig nieder. Erste Bach-Busoni-Bearbeitungen
- 1889 Lehrtätigkeit am Konservatorium von Helsinki. Anschließend Lehrtätigkeiten in Moskau und Boston
- 1892–1894 Mehrere Amerikatourneen und künstlerische Neu-Orientierung an Bach, Beethoven und Liszt
- 1894 Übersiedlung nach Berlin und ausgedehnte Konzerttätigkeit
- 1900/1901 Busoni leitet die Sommerkurse für Klavier in Weimar
- 1902 Beginn einer mehrteiligen Konzertreihe mit zeitgenössischer Musik
- 1904 Uraufführung des Klavierkonzertes mit Männerchor
- 1905 Aufnahmen für Welte in Leipzig
- 1907 Aufnahmen für Welte in Freiburg, „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“
- 1910 „Fantasia contrappuntistica“ für Klavier solo und Beginn der Arbeit an der Oper „Doktor Faust“ (von Philipp Jarnach vollendet)
- 1911 Busoni spielt an sechs Abenden ausschließlich Klaviermusik von Franz Liszt
- 1912 Sonatina seconda für Klavier, Uraufführung der Oper „Die Brautwahl“ in Hamburg
- 1913 Busoni wird Direktor des Liceo Musicale in Bologna
- 1915 Vierte Amerikatournee und Rückkehr nach Europa, Niederlassung in Zürich
- 1920 Rückkehr nach Berlin und Leitung einer Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste (ab 1921)
- 1924 Busoni stirbt nach langer Krankheit am 27. Juli in Berlin

Impressum

Recorded: September 2012,
Stadthalle Kirchheim

Instrument: Steinway D

Tuning and maintenance of the piano:
Paul Stöckle

Welte-Vorsetzer-Technik: Hans-W. Schmitz

Technical equipment: TACET

Für die Aufnahme wurden freundlicherweise
Rollen zur Verfügung gestellt von
Hans-W. Schmitz, Stuttgart

Translations: Celia Skrine (English),
Katherine Wren (English),
Stephan Lung (French)

Photos 1, 4: Welte Mignon Catalogue
Photos 2, 3, p.20: Jochen Trabant

Booklet layout: Toms Spogis
Cover design: Julia Zancker

Recording: Andreas Spreer
Produced by Andreas Spreer

© 2021 TACET

® 2021 TACET



- Welte produced each recording on rolls in two different formats, one red, the other green. Their musical results are the same, but in other respects, e. g. their width, they differ; thus they cannot be used on the same "Vorsetzer". Some recordings are now lost or exist in only one format. For these recordings, therefore, TACET has used two Welte Mignons so that both formats could be played and re-recorded.
- Welte produzierte für jede Aufnahme zwei Rollenformate, das sog. „rot“ und das „grün“. Sie unterscheiden sich nicht im musikalischen Ergebnis, aber in technischen Details wie z. B. der Breite. Daher können sie nicht im gleichen Gerät abgespielt werden. Einige Aufnahmen sind verschollen oder existieren nur noch in einem Format. Deswegen benutzte TACET zwei Vorsetzer für die Aufnahmen, um beide Formate abspielen und wieder aufnehmen zu können.