

Tiziana Pangrazi

Italien im Denken von Ferruccio Busoni

I – Nomen est omen?

Gemäß der »Theorie des alten [Tristram] Shandy, der dem Namen einen Einfluß auf die Tüchtigkeit seines Trägers zuschrieb«,¹ wollte Ferdinando Busoni seinem einzigen Sohn die Namen Ferruccio, Dante, Michelangelo und Benvenuto symbolisch auferlegen. Nimmt man die Redewendung »Nomen est omen« ernst, dann lässt sich in der – im Erwachsenenalter getroffene – Entscheidung des Komponisten aus Empoli, die Namen der drei großen toskanischen Künstler zu streichen und nur den ersten zu behalten, ein kämpferisches Bekenntnis erblicken. Wie der florentinische Befehlshaber im Dienste der Republik Florenz und Kommissar von Empoli galt Ferruccio Busoni als »condottiero dello spirito« (geistiger Führer) – diese emblematische Bezeichnung verlieh ihm Alfredo Casella im Jahr 1940.² In vielerlei Hinsicht hatten Busonis persönliche und künstlerische Entscheidungen, die ausschließlich an der Musik orientiert waren, einen heroischen Zug. Soll das lateinische Sprichwort gültig sein, dann hat das Ablegen der »schwere[n] Verantwortung«³ der drei Toskaner Busoni gewiss nicht davon befreit, sie immer in seinem Innersten zu spüren, so dass man bei ihm geradezu von einer Renaissance-Bildung sprechen könnte. Es ist kein Zufall, dass Guido Guerrini, 1913 Schüler Busonis am Liceo musicale in Bologna, eine Art enzyklopädisch-humanistische Vollständigkeit konstatierte, indem er ihn beschrieb als einen »Künstler von Kopf bis Fuß. Ein Künstler von Geburt an, durch seine *forma mentis*, durch das Bedürfnis, um sich herum Schönes zu erschaffen und es dann verschwenderisch zu verschenken. Ein

Künstler durch Großzügigkeit des Geistes, Reichtum der Phantasie, Frische der Erfindung, Tiefe des Denkens und der Kultur. Ein Künstler im tiefsten Sinne, als Schöpfer nicht weniger denn als Interpret, als Literat und als Denker, als Philosoph und als Dichter.«⁴ Ein anderer Schüler, Gino Tagliapietra, hob 1940 Busonis Klavierstil als plastisch hervor, als »skulptural und unverwechselbar«,⁵ dabei nicht der Materie unterworfen, sondern ganz und gar geistig. Zwischen 1919 und 1921 definierte Busoni selbst, autobiografisch und definitiv, das Eigene seines Schaffens: Einerseits liegt für ihn der Anspruch auf Vollkommenheit und Erfüllung seines eigenen Schaffens in der »ständigen Entwicklung«, die immer wieder verlangt, »etwas Neues zu beginnen«, »ohne jemals alles gesagt zu haben«;⁶ andererseits zeigt ihm Dantes Universalismus, was jeder wahre Komponist tun sollte, nämlich das Ideal des Kunstwerkes als »summa« zu verfolgen, indem er »in eine *einzig* Oper alles hineintrüge, das ihn bewegt, das ihm vorschwebt, das er vermag: [...] eine musikalische *göttliche Komödie*!«⁷ Auch wenn der Glaube an »Nomen est omen« mehr als berechtigte Kritik verdient, so ist es doch wahr, dass Busoni sich entschied, Ferruccio zu heißen, er entschied sich also, ein Mann der Tat zu sein, die Fortentwicklung und die Leitung der Tonkunst auf sich zu nehmen: In ihm wirkte eine Art Vorgefühl, eine Vorahnung, eine Kraft, die, lange bevor sie ins Bewusstsein trat, aktiv war und ihn dazu brachte, über sein eigenes Werk wie auch über das Leben zu reflektieren.

1 Ferruccio Busoni: *Zwei autobiographische Fragmente mitgeteilt von Friedrich Schnapp* – Berlin, in: *Die Musik* 22 (1929/30), Heft 1, S. 1–7, hier S. 2.

2 Alfredo Casella: *Busoni pianista*, in: *La Rassegna Musicale* 18 (1940), Heft 1, S. 7–11, S. 11.

3 Busoni, *Zwei autobiographische Fragmente* (wie Anm. 1), S. 2., vgl. auch ders.: *Tre frammenti autobiografici*, in: *La Rassegna Musicale* 18 (1940), Heft 1, S. 72–79, hier S. 74.

4 Guido Guerrini: *Ferruccio Busoni. La vita, la figura, l'opera*, Florenz 1944, S. 211f., Hervorhebung im Original.

5 Gino Tagliapietra: *Ferruccio Busoni trascrittore e revisore*, in: *La Rassegna Musicale* 18 (1940), Heft 1, S. 12–15, hier S. 15.

6 Ferruccio Busoni: *Briefe an seine Frau*, hg. von Friedrich Schnapp, Erlenbach, Zürich 1935, S. 329.

7 Ferruccio Busoni: *Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des »Doktor Faust« enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeit der Oper*, in: ders.: *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, S. 309–333, hier S. 317, Hervorhebung im Original.

Christoph Flamm

Sonata, che vuoi da me?

Busonis frühe Klaviersonaten

Die nahezu konsequente Vermeidung der Sonatenform, deren explizitesten Ausdruck die ab 1909 entstandenen Sonatinen für Klavier darstellen, ist ein Charakteristikum im Schaffen von Ferruccio Busoni. Selbst in Werken wie dem Klavierkonzert op. 39 fällt es schwer, im Kopfsatz eine (reguläre) Sonatenhauptsatzform zu erkennen;¹ in der gänzlich unorthodoxen Anlage der 2. Violinsonate op. 36a wird das Sonatenallegro ganz vermieden. Es ist, als hätte Busoni aus Robert Schumanns berühmtem Diktum, die Sonate habe ihren Lebenskreis durchlaufen,² die volle Konsequenz gezogen. Und doch bestand diese Verweigerungshaltung keineswegs von Anfang an.

Busoni hat in jungen Jahren bis etwa 1890 neben Duosonaten für Violine und Klavier (BV 41, 1876, viersätzig; BV 234, 1890, dreisätzig, gedruckt 1891 als [1.] *Sonate* op. 29) sowie für Klarinette und Klavier (BV 138, 1878, viersätzig, der Finalsatz fehlt) insbesondere eine lange Reihe von sechs Streichquartetten geschrieben (BV 38, 1876, viersätzig; BV 42, 1876, viersätzig; BV 135, 1878/79?, viersätzig; BV 177, 1881, viersätzig; BV 208, 1881?, viersätzig, gedruckt 1886

als [1.] Quartett op. 19; BV 225, 1887, viersätzig, gedruckt 1889 als Zweites Quartett op. 26).³ Auch das eigene Instrument wurde anfangs großzügig mit Sonaten bedacht: Nach einem Erstling in D-Dur (BV 22, 1875, dreisätzig) plante Busoni 1877 eine Serie von (mindestens) sieben Klaviersonaten in stufenweise aufsteigenden Tonarten, die er in einer Randnotiz zu einem der Stücke festhielt (vgl. Abbildung 1 auf Seite 319). Aufgelistet werden dort die Sonaten I C-Dur, II D-Dur, III E-Dur und »III« f-Moll, drei weitere römische Zahlen »IIII« (?), VI und VII bleiben ohne Tonartenangabe, der letzten römischen Zahl »IX« (oder »IV«, vielleicht als bloße Korrektur der vorausgegangenen »III«, es gibt jedenfalls keine »VIII«) fehlt zudem die Wiederholung des Gattungstitels. Realisiert wurden die ersten vier Sonaten, Nr. I und II vollständig, Nr. III und IV nur teilweise. Dieser in kindlichem Übermut entworfenen und dann Torso gebliebenen Serie folgten 1880 die viersätzige f-Moll-Sonate BV 164, entstanden im Unterricht bei Wilhelm Mayer (Rémy) in Graz, und 1883 schließlich die Anton Rubinstein gewidmete f-Moll-Sonate BV 204, die als einzige aller bisher genannten Klaviersonaten in einer posthumen Druckausgabe vorliegt. Das gesamte Korpus der Solo- und Duosonaten sowie Quartette bis ca. 1890 ist also von beträchtlichem Umfang. Aber das Meiste davon darf als völlig unbekannt gelten, da es weder in die Forschung noch in die Musikpraxis Eingang gefunden hat.

Entstanden sind diese Werke in Busonis Kindheit und Jugend – zumindest nach biologischen Maßstäben, denn von einer Kindheit und Jugend im Sinne einer altersgemäßen Lebensführung kann bei Busoni, der als Wunderkind »verheizt« wurde,

1 »[...] the mantle of a classical sonata form sits most uneasily on this movement's shoulders. We can always work the sonata principle in, but it is not convincing. The themes are not distinct enough in character; [...] there are too many of them for a well-defined sonata and their general treatment is not that of a sonata, if the word is to be understood in any sort of traditional way.« Larry Sitsky: *Busoni and the piano. The works, the writings, and the recordings*, New York 1986, S. 97, Neuausgabe online (= *The Complete Busoni*, Heft 1), Canberra 2023 DOI 10.22459/CB01.2023.

2 »Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im Uebrigen aber, scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen und dies ist ja in der Ordnung der Dinge und wir sollen nicht Jahrhunderte lang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein.« Robert Schumann: *Sonaten für das Klavier* [1839], in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, Band 1, Leipzig 1914, S. 395.

3 Die BV-Nummern entsprechen dem Standardwerkverzeichnis von Jürgen Kindermann: *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio Busoni* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 19), Regensburg 1980.

Steffen Astheimer

Wegbereiter des Klavierspiels in Finnland

Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit Martin Wegelius

Edward Dent beendet seine Biografie über Ferruccio Busoni mit einer rührend persönlichen Schilderung. Dem Tode nahe, habe Busoni in seinem Bett am Viktoria-Luise-Platz gelegen, als eine Pferdekutsche an der Wohnung vorbeifuhr: »Horses' hoofs!« he whispered. »That reminds me of Helsingfors. Those were wonderful times!«¹ Dies sollen einige von Busonis letzten Worten gewesen sein, bevor er schließlich am 27. Juli 1924 starb. Man mag überrascht sein, sie zu lesen, wenn man sich etwas ausgiebiger mit Busonis Zeit in Helsinki beschäftigt – fielen seine Äußerungen über seinen zweijährigen Lehraufenthalt am dortigen Musikinstitut doch meistens ganz anders aus. »Meine Stellung ist hier eine meinem künstlerischen Streben so wenig förderliche geblieben, dass ich – trotz meiner dreifachen Lebenssorgen – sie *ad acta* zu legen, auf deutsch: zum Teufel schicken werde.«² Dies ist Busonis »letztes Urteil« aus Helsinki, das seine schon zuvor ausgiebig bekundete Unzufriedenheit mit diesem Lebensabschnitt endgültig unterstreicht. Freilich, als Busoni im September 1888 in Helsinki seine erste Lehrstelle antrat, stand das ehemalige Wunderkind noch ganz am Anfang seiner Karriere. Entsprechend kommt in seinen Äußerungen dieser Zeit besonders die Angst zum Tragen, in Helsinki – fernab der musikalischen Zentren – in seinem künstlerischen Aufstieg gehemmt zu werden. Dass Helsinki auch positive und prägende Einflüsse auf Busoni ausgeübt hat, scheint allein dadurch klar, dass er dort seine Frau Gerda kennenlernte, der er jene letzten Worte auf dem Sterbebett zuflüsterte. Auch lernte er dort Jean Sibelius kennen, mit

dem ihn bis zu seinem Tod eine von gegenseitiger Bewunderung geprägte Freundschaft verband. Und nicht zuletzt mag ihm die Zeit dort auch durch den engen Kontakt zu seinem Vorgesetzten Martin Wegelius als eine »wundervolle Zeit« im Kopf geblieben sein. Wenngleich Wegelius schon 1906 starb und der erhaltene Briefwechsel der beiden sich nur auf etwas mehr als ein Jahrzehnt erstreckt, so ist dieser doch – für den kurzen Zeitraum – einer der umfangreichsten und innigsten Briefwechsel, die von Busoni erhalten sind. Die Briefe geben einen interessanten Einblick in eine Zeit – Busonis Lehrjahre und die ersten Jahre des Virtuosenlebens in Berlin – mit noch grauen Flecken in der wissenschaftlichen Erschließung. Zudem dokumentieren sie, welchen Beitrag Busoni zur Entwicklung der finnischen Musikkultur geleistet hat und wie nachhaltig sich seine Lehrjahre auf die Bildung der dortigen klavierpädagogischen Praxis ausgewirkt haben. Um diese Entwicklung nachzuvollziehen, ist es zunächst sinnvoll, einen Überblick über die kulturelle Lage des Großfürstentums Finnland vor der Gründung des Musikinstituts zu gewinnen.

I – Martin Wegelius: ein finnischer Pionier

Als Martin Wegelius am 10. November 1846 in Helsinki geboren wurde (vgl. Abbildung 1 auf Seite 331³), gab es auf finnischem Territorium noch kein Konservatorium oder einen vergleichbar systematisierten Musikunterricht.⁴ Der Plan,

1 Edward J. Dent: *Ferruccio Busoni. A Biography*, London 1974, S. 289. Busoni nutzte zeit seines Lebens den schwedischen Namen Helsingfors für Helsinki.

2 Brief von Ferruccio Busoni an Henri Petri, 3. April 1890, in: Ferruccio Busoni: *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*, hg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven 1999, S. 45, Hervorhebungen im Original.

3 Detail einer Cabinet-Karte; Finnish Heritage Agency, CC BY 4.0.

4 Zu Wegelius' Biographie und der Geschichte Finnlands vgl. Lena von Bonsdorff: *Herkulesta odottaessa. Martin Wegelius – uraauurtava musiikkipedagogi* (= DocMus-tohtorikoulun julkaisu 11), Helsinki 2019; Karl Flodin: *Martin Wegelius. Levnadsteckning* (= Skrifter utgivna av svenska litteratursällskapet i Finland 161), Helsinki 1922.

Erinn E. Knyt

Encyclopedic Modernism in the Compositions of Gustav Mahler and Ferruccio Busoni*

Gustav Mahler: »My works contain my whole existence and my whole view of life.«² Ferruccio Busoni: »The time has come to recognize the whole phenomenon of music as a ›oneness‹.«³ Ferruccio Busoni (1866–1924) and Gustav Mahler (1860–1911) studied at the Vienna Conservatory from 1875 to 1878, they lived in Leipzig from 1886 to 1888, and they lived close to each other in New York in 1910 and 1911. As they travelled back to Europe together on the »S.S. Amerika« in April 1911, Busoni composed contrapuntal excerpts to distract Mahler from his fatal illness. Although from different backgrounds, both lived as outsiders in German-speaking cities throughout much of their careers. Mahler famously said, »I am thrice homeless, as a native of Bohemia in Austria, as an Austrian among Germans, and as a Jew throughout all the world. Everywhere an intruder, never welcomed.«⁴ Busoni likewise described feelings of »being known and yet a stranger«, even in his birth country.⁵ Both Mahler and Busoni were also largely forgotten after their deaths, only to receive revivals in the 1960s.

Encyclopedic in stylistic scope, the compositions of Mahler and Busoni reflected their transnational backgrounds, their multi-faceted performing and composing careers, and their

historical suspension between the late nineteenth and early twentieth centuries. The composers included a plurality of styles in their pieces by combining counterpoint, folk melodies, unusual timbres, voices and instruments, dance rhythms, and musical quotations. While not rejecting tonality, they nevertheless expanded tonal possibilities and challenged received forms and stylistic conventions.⁶ This article reveals that they both became musical encyclopedists, assimilating a range of late eighteenth-, nineteenth-, and early twentieth-century compositional techniques, along with an array of musical styles originating from different locales. After documenting biographical convergences and revealing similarities in the poetics of these composers, the article positions both within contemporaneous discourse about polystylism and modernism. In particular, it shows that their polystylistic approaches reflected early twentieth-century culture and ideals. In the process, the article contributes to recent scholarship expanding notions of musical modernism beyond tonal experimentation.⁷

I – The Early Years: Vienna Conservatory

Mahler and Busoni lived in an era characterized by an unprecedented exchange of knowledge and cultural practices due to transnational collaborations, new technology, and a proliferation of

* I am grateful to Marianna Ritchey for comments on a draft of this article.

2 Gustav Mahler, in a letter to Guido Adler, quoted in: Philipp Oto Naegele: *Gustav Mahler and Johann Sebastian Bach*, Northampton, MA 1983, p. 21.

3 Ferruccio Busoni: *The Essence and Oneness of Music*, in: Idem, *The Essence of Music and Other Papers*, trans. by Rosamond Ley, London 1957, p. 1–17, p. 1.

4 Gustav Mahler, quoted in: Alma Mahler: *Gustav Mahler: Memories and Letters*, trans. by Basil Creighton, ed. by Donald Mitchell, New York 1969, p. 109.

5 Ferruccio Busoni, letter of Dec. 5, 1895 to Gerda Busoni, in: Idem: *Letters to his Wife*, trans. by Rosamond Ley, New York 1975, p. 12–13.

6 Erinn Knyt: *J. S. Bach and Metatonicity in the Early Piano Pieces of Ferruccio Busoni*, in: Paul Fleet (ed.): *Musics With and After Tonality: Mining the Gap* (= Ashgate Studies in Theory and Analysis of Music after 1900), Abingdon 2022, p. 126–150.

7 Cf. Daniel Albright: *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, Chicago 2000; Walter Frisch: *German Modernism: Music and the Arts*, Berkeley, CA 2005; Julian Johnson: *Out of Time: Music and the Making of Modernity*, New York 2015.

Christian Schaper, Ullrich Scheideler

Aufgehobene Form, aufgehobene Tonalität: Ferruccio Busonis »Sonatina seconda«

Die Krise der Dur-Moll-Tonalität, die um 1909 mit Arnold Schönbergs ersten atonalen Kompositionen an einen Wendepunkt gelangte, war auch an Ferruccio Busoni nicht spurlos vorübergegangen. Schönbergs *Klavierstück* op. 11 Nr. 2 hatte ihn zu einer eigenen *Konzertmäßigen Interpretation* inspiriert,¹ und zumindest zeitweise sah er in Schönberg einen Pionier auf dem Weg, den Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* bereits 1907 vorgezeichnet hatte: »Kaleidoskopisches Durcheinanderschütteln der zwölf Halbtöne in der Dreispiegelkammer der Empfindung, des Geschmackes und der Intention: das Wesen der heutigen Harmonie.«² Für das Vorwort seines Schönberg-Arrangements ergänzte Busoni: »Die in dem Satz zum Ausdruck gebrachte Idee erscheint in dem Schönberg'schen Klavierstück – vielleicht zum ersten Male – verwirklicht; der Begriff einer Dur- und Moll-Tonart und ihrer zwölf Transpositionen ausgestrichen. In dieser Komposition erblickt der Herausgeber den Ansatz zu einer späteren Tonkunst.«³ Spätestens im Januar 1911 jedoch war Schönberg für Busoni bereits zu einem Abstoßungspunkt mutiert, ordnete er ihn nun doch einem

weniger schmeichelhaften Typus von »neuer Harmonik« zu: »*Anarchie*, ein willkürliches Neben- und Übereinanderstellen von Intervallen, nach Laune und Geschmack. (Arnold Schönberg versucht's; beginnt aber auch, sich im Kreise zu drehen.)«⁴ Und in seiner kurzen Besprechung von Schönbergs Matinee-Konzert im Berliner Harmoniumsaal (4. Februar 1912), bei dem die *Klavierstücke* op. 19 sowie Ausschnitte aus den *Orchesterstücken* op. 16 in einer Fassung für zwei Klaviere achthändig aufgeführt worden waren, charakterisiert Busoni die Tonsprache als »dreiste Harmonik, die durch ihre Fortgesetzttheit sich selbst die Spitze abbricht.«⁵

Wie eine post-tonale Musik aussehen müsse, bleibt für Busoni in dieser Phase der Neuorientierung eine offene Frage, und allmählich scheint ihm diese Offenheit selbst zu einem Teil der Lösung zu avancieren. Gegenpol ist das als regellos empfundene Idiom Schönbergs, aber auch die systematische Beschränkung, die Busoni mit der Musik Claude Debussys identifiziert: »mein Bestreben ist die Bereicherung, die Erweiterung, die Ausdehnung aller Mittel und Ausdrucksarten. Debussy's Musik übersetzt die verschiedensten Gefühle und Situationen mit gleichlautenden Formeln; ich bin bestrebt, zu jedem Sujet andere und entsprechende Töne zu finden. Debussys Tongebilde sind *parallel* und *homophon*: Die meinen wollen polyphon und »multiversal« sein. Bei Debussy sehen wir den Dominant-Nonenakkord als harmonische Grundlage, den Ganzton als Prinzip der Melodie, ohne daß die beiden sich verschmelzen; ich versuche jedes System zu vermeiden, Harmonie und Melodie zur unauflösbaren Einheit zu gießen. Er

1 Vgl. Christian Schaper und Ullrich Scheideler: »Das Klavier ist ein kurzatmiges Instrument, und man kann ihm nicht genug nachhelfen«. Arnold Schönbergs *Klavierstück* op. 11 Nr. 2 im Spiegel von Ferruccio Busonis »Konzertmäßiger Interpretation«, in: *Jahrbuch 2017 des Staatlichen Instituts für Musikforschung · Preussischer Kulturbesitz*, hg. von Simone Hohmaier, Mainz [u. a.] 2021, S. 69–107.

2 Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Triest 1907, S. 28; digitale Ausgabe: *Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften*, hgg. von Christian Schaper und Ullrich Scheideler, www.busoni-nachlass.org/D0200001.

3 Brief von Ferruccio Busoni an Arnold Schönberg, 26. August 1909, in: *Briefe und Schriften* (wie Anm. 2), www.busoni-nachlass.org/D0100015. Dieser zunächst Busonis Hausverlag Breitkopf & Härtel vorgeschlagene Passus ist im Vorwort des schließlich in der Universal-Edition erschienenen Erstdrucks (November 1910) nicht mehr enthalten.

4 Ferruccio Busoni: *Die neue Harmonik*, in: *Signale für die musikalische Welt* 69 (1911), Heft 7 (15. Februar), S. 247f.

5 Ferruccio Busoni: *Schönberg-Matinée* [1912], in: *Musikblätter des Anbruch* 3 (1921), Heft 1/2, S. 22; die in diversen Ausgaben der Sammlung *Von der Einheit der Musik* mitgeteilte Provenienz (*Pan*, 1911) geht allerdings fehl.

Marina Schieke-Gordienko

»ich habe ein ansehnliches Häuflein Arbeiten hinübergerettet und einige gute Pläne obendrein«

Ferruccio Busoni in Zürich zwischen Hoffnung, Enttäuschung und
der Vision einer »jungen Klassizität«

Der Pianist Ferruccio Busoni war das Leben aus dem Koffer gewohnt. Von den zahlreichen, ausgedehnten In- und Auslandsreisen berichtete er, der leidenschaftliche Briefeschreiber, vor allem seiner Ehefrau Gerda¹ und ließ sie mit seinen pittoresken Reisebeschreibungen an seinem Leben aus der Ferne Anteil nehmen. Häufig brachte er musikalisches Material im Reisegepäck mit nach Hause, wie etwa folkloristische Melodien, die ihn zu neuen Kompositionen oder Transkriptionen anregten. Einmal jedoch kehrte er von einer Konzerttournee erst nach einem fünfjährigen »Umweg« wieder in seine Wahlheimat Berlin zurück. Die Jahre im Schweizer Exil von 1915 bis 1920 beziehen sich auf die »Reifezeit«, in der Busoni seine musikästhetischen Ansichten über die Oper, als ranghöchste Gattung der Künste, schärfer nachzeichnete und Impulse für die Weiterentwicklung des Tonsystems gab. Die Schweiz war für Busoni, wie für viele Künstler, Schriftsteller und Pazifisten, während des Ersten Weltkrieges zum Zufluchtsort geworden.

I – Von Amerika in die Schweiz

Als gefeierter Interpret und gefragter Pädagoge reiste Busoni viermal in seinem Leben in die Vereinigten Staaten. Der Aufbruch zu seiner letzten Konzerttournee erfolgte am Neujahrstag des Jahres 1915. Sie war ursprünglich für nur wenige Monate geplant, doch es sollte anders kommen. Der Erste Weltkrieg verlangte Entscheidungen von ihm, die sein Leben radikal verändern sollten. Für Busoni begann eine biographisch und beruflich



Abbildung 1
Ferruccio Busoni, Zürich 1916,
Fotografie von Michael Schwarzkopf

unsichere Zeit (vgl. Abbildung 1²). Noch in Berlin hatte er Ende 1914 begonnen, ein Kriegstagebuch zu führen, das zu einem elementaren Instrument der eigenen Orientierung wurde. Mit Besorgnis notierte er darin seine Beobachtungen über die zunehmende Abgrenzung gegenüber fremden Kulturen, die sich in der Gesellschaft und den Künsten abzeichnete: »Ich pflegte zu sagen: auf der Erde gibt es im Ganzen entweder beginnende oder sterbende Kulturen. Nur der ganz kleine Erdteil zwischen London + Rom, – zwischen Paris

1 Vgl. Ferruccio Busoni: *Briefe an seine Frau. 1889–1923. Gesamtausgabe* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 66), hg. von Martina Weindel, 2 Bde., Wilhelmshaven 2015.

2 Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (im Folgenden: SBB), Signatur: Mus.Nachl. F. Busoni P I, 181 (Lizenz: Public Domain Mark 1.0).

Frank Reinisch

Die »Turandot«-Neuausgabe im Busoni-Jahr 2024

Ferruccio Busonis »chinesische Fabel« *Turandot* ist eine zweiaktige Oper mit gesprochenen Dialogen. Das Libretto schrieb Busoni wie zu seinen anderen Opern selbst, wobei er dabei sowohl auf Carlo Gozzis Theaterstück als auch auf eine zeitgenössische Übersetzung (von August Clemens Werthes, 1777) zurückgriff. Die im März 2024 erschienene Neuausgabe¹ des Werkes entstand im Umfeld der Vorbereitungen des Verlages Breitkopf & Härtel zum Busoni-Jahr 2024 (100. Todestag am 27. Juli). Neben der einheitlichen Neuveröffentlichung der Klavierauszüge zu den vier Bühnenwerken Busonis, die im Verlagskatalog geführt werden, galt es insbesondere, die erstaunlicherweise nur in handschriftlicher Form mietweise erhältliche *Turandot*-Partitur durch eine zeitgemäße Neuauschrift zu ersetzen.

Dass *Turandot*, obwohl mit Busonis *Arlecchino* konzeptionell verwandt und mit dieser Oper zusammen uraufgeführt, seinerzeit keine gestochene oder kalligrafisch geschriebene Partitur erhielt, lässt sich wohl damit begründen, dass *Turandot* einerseits im Verlag stets als Appendix zu *Arlecchino* betrachtet wurde, andererseits Busoni selbst die Ausschrift der *Turandot*-Partitur nicht einforderte, im Gegenteil: »Wichtig ist mir, dass die Partitur des »Arlecchino«, als Krönung meiner bisherigen Reihe, im Stich erscheine.«² Offenbar richtete sich die Wertschätzung beider Parteien also in erster Linie auf den geschwisterlichen, 1915/16 entstandenen *Arlecchino*, dem Busoni zur geplanten Uraufführung (Zürich, 11. Mai 1917) dann eine weitere kürzere Oper hinzufügen wollte: »Die Frage, wie der Abend

meines Einakters »Harlekin« (der eine knappe Stunde währt) auszufüllen wäre u. die Verlegenheit um die Wahl, brachten mich auf die Idee, das reich-vorhandene Musik Material der *Turandot* zu einer kurzen, zweiaktigen Oper umzugießen.«³ Nach getaner Arbeit stellt Busoni die Oper der schon 1905 entstandenen Orchestersuite, die gleichermaßen als Schauspielmusik fungierte, gegenüber: »Beim Ausführen der zur Oper umgestalteten *Turandot* ergab es sich, wie verschwindend wenig Musik die Partitur des Dramas für den neuen Zweck ergab. Einige Motive u. nur eine unveränderte Nummer wurden vom Schauspiel in die Oper hineingetragen. Alles übrige von den beiden Akten [...] war von Grund aus zu schaffen.«⁴

Als der Verlagsleiter Oskar von Hase dann am 3. Juli 1917 Busoni versichert: »Für den *Arlecchino* wurde Ihnen der Stich zugesagt«,⁵ fällt da kein Wort zu *Turandot*, erstaunlicherweise aber zur *Brautwahl*, einem anderen Bühnenwerk Busonis, das wiederum seine spezifische und verwickelte Verlagsgeschichte besitzt. Eine triftige Begründung für diese Abstufung in dieser Phase zuungunsten der *Turandot* findet sich dafür so recht nicht, denn die Anfragen namhafter deutscher Bühnen und Dirigenten, sich nach der Zürcher Uraufführung die Rechte für die deutsche Erstaufführung zu sichern, galten in der Regel beiden Opern und in manchen Fällen

1 Ältere, kürzere Fassungen des vorliegenden Beitrags liegen in der Neuausgabe als Nachwort sowohl in der Partitur als auch im Klavierauszug (Edition Breitkopf 9429) vor. In beiden Fällen leitet ein ausführliches und für das Werkverständnis unerlässliches Vorwort von Reinhard Ermen die Ausgabe ein.

2 Brief von Ferruccio Busoni an Breitkopf & Härtel, 27. Juni 1917, in: *Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf & Härtel*, hg. von Eva Hanau, Wiesbaden 2012, Bd. 2, S. 251.

3 Brief von Ferruccio Busoni an Breitkopf & Härtel, 21. Oktober 1916, ebd., Bd. 2, S. 184. Als er zuvor am 13. Oktober 1916 die Partitur der *Turandot*-Orchestersuite nach Zürich bestellt, glaubt der Verlag zunächst, Busoni wolle sich lediglich um Konzerte kümmern: »Wir sehen in dieser Beziehung Ihnen weiteren gefälligen Nachrichten, welche Aussichten sich für die dortigen Aufführungen eröffnen, gern entgegen.« Brief von Breitkopf & Härtel an Ferruccio Busoni, 21. Oktober 1916, ebd., Bd. 2, S. 183.

4 Brief von Ferruccio Busoni an Breitkopf & Härtel, 24. Februar 1917, ebd., Bd. 2, S. 210. Die mehrfach problembeladene Editions-geschichte der *Turandot*-Schauspiel-musik ist in der Korrespondenz mit dem Verlag ebenfalls nachzulesen.

5 Brief von Breitkopf & Härtel an Ferruccio Busoni, ebd., Bd. 2, S. 253.