

Vorwort

Wohl kaum ein Komponist hat sich auf so vielen Ebenen mit der Musik eines anderen Komponisten beschäftigt wie Ferruccio Busoni (1866–1924) mit Johann Sebastian Bach. Ausdruck dieser intensiven Auseinandersetzung sind nicht nur seine zahlreichen Transkriptionen für Klavier von Bach'schen Originalwerken – so etwa auch die vorliegende Chaconne –, sondern auch viele seiner Kompositionen, die unterschiedlich stark vom großen Vorbild Bach geprägt sind (darunter die *Fantasia contrappuntistica* von 1910), die Herausgabe von Bachs Klavierwerk für den Verlag Breitkopf & Härtel sowie theoretische Erwägungen in seinen Schriften (etwa *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* 1907/1916).

Mit der Transkription der Chaconne aus der Partita für Violine solo d-moll BWV 1004 (Bachs Reinschrift ist mit 1720 datiert) beschreitet Busoni keine grundsätzlich neuen Wege. Neben Übertragungen für Klavier (etwa von Johannes Brahms für die linke Hand) existieren Arrangements für Orgel, großes Orchester, Klaviertrio und Streichquartett; Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann schließlich komponierten Klavierbegleitungen zu Bachs Violinstimme (eine Liste mit weiteren Bearbeitungen findet sich in: Talia Pecker Berio, *La Chaconne e i suoi visitatori*, in: *La trascrizione Bach e Busoni*, hrsg. von Talia Pecker Berio, *Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 18, Florenz 1987, S. 75–77).

Auch auf den überragenden Pianisten Busoni übte Bachs Chaconne offenbar eine so große Faszination aus, dass er sie auf sein Instrument übertragen wollte. Busoni versuchte dabei einerseits, sich so wenig wie möglich vom Original zu entfernen, andererseits eine auf die technischen Möglichkeiten des Klaviers zugeschnittene Musik zu schaffen. Klanglich orientiert er sich dabei mitunter an Farben des Orchesters oder von Orgelregistern; besonders

deutlich wird dies in den Takten 138 ff., für die er *quasi Tromboni* vorschreibt. (Auch in anderen Klavierwerken finden sich orchestrale Klangvorstellungen, so etwa in der *Fantasia contrappuntistica* die Angaben *quasi flauto, quasi trombe dolci, quasi arpa*.) Dass Busoni tatsächlich eine Transkription der Chaconne für Orchester erwog, geht aus überliefertem Skizzenmaterial hervor (siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Allerdings verworf er diesen Gedanken und blieb trotz klangfarblicher Annäherungen an größere Besetzungen beim Klavier: „Ich wurde gewahr, dass die Chaconne für einen großen Apparat nicht ausreicht, – sie verliert an Größe. – Für Clavier klingt sie noch immer am homogensten“ (Brief vom 28. März 1915, *Busoni. Briefe an seine Frau*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Erlenbach 1935).

In seiner Klaviertranskription reichert Busoni die Violinstimme Bachs klanglich an (durch Oktavierung, Verdopplung von Akkordtönen, Hinzufügen harmonischer Farben, zusätzliche Stimmen in Gegenbewegung) und verteilt das Material so auf beide Hände des Pianisten, dass ein idiomatischer Klaviersatz entsteht. An vergleichsweise wenigen Stellen fügt er dem Notentext Bachs tatsächlich etwas Substanzielles hinzu (in T. 25 ff. Akkorde zur einstimmigen Violinlinie; in T. 158 ff. eine thematische Gegenstimme zu Akkordbrechungen der Violine; die Einfügung der T. 86–89, die keinerlei Entsprechung bei Bach haben, sondern von Busoni als Variation der T. 82–85 eingeführt werden). Besonders kreativ geht Busoni mit der Umdeutung der Arpeggio-Passage (T. 94–125) für die Gegebenheiten des Klaviers um. Nur an wenigen Stellen weicht er vom heute bekannten Notentext des Bach-Autographs ab. Dies gibt Anlass zu der Frage, welche Grundlage Busoni für seine Bearbeitung verwendete. Das Autograph kannte er nicht; er musste sich auf die seinerzeit kursierenden und zum Teil auf fehlerhaften Quellen basierenden Drucke verlassen (dazu siehe *Bemerkungen*).

Busonis Bearbeitung der Chaconne Bachs erschien erstmals Ende 1892 bei

Breitkopf & Härtel im Druck. Zur Erstausgabe sind keinerlei Dokumente überliefert, weder eine Stichvorlage noch Korrespondenz. In den folgenden Jahren überarbeitete der Komponist sein Werk immer wieder, bis er 1916 die Fassung letzter Hand veröffentlichte (zu den Quellen siehe *Bemerkungen*). Aus dem Vergleich der zwischen 1892 und 1916 erschienenen Drucke lässt sich auf drei publizierte Fassungen der Chaconne schließen. Da auch zu den späteren Fassungen keine Stichvorlagen, Korrekturabzüge oder aussagekräftigen Briefe überliefert sind, wissen wir nicht, was Busoni bewog, immer wieder an der Chaconne zu feilen. Eini- ges deutet darauf hin, dass ihm daran gelegen war, diejenigen Elemente zu tilgen oder abzumildern, die sich von Bachs Vorlage zu weit entfernten. Die erste Fassung war fünf Takte länger als die endgültige (sie enthielt neben T. 86–89 noch eine weitere Variation ohne Entsprechung bei Bach, zudem wurde T. 253 durch Oktavierung auf zwei Takte gedehnt) und wies weitere Ossia-Passagen auf; überdies waren Akkorde farbiger harmonisiert, und Oktavlagen wechselten häufiger.

Unsere Edition basiert allein auf der Fassung letzter Hand; die vorausgehenden Werkstadien der Chaconne werden nicht dokumentiert. Dass Busoni nur *eine* Textfassung als gültig ansah und auf dem Musikalienmarkt kursieren lassen wollte, geht aus Briefen vom 25. und 27. Juli 1914 hervor (vgl. *Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf & Härtel*, 2 Bde., Wiesbaden 2012). Busoni lässt sich dort von seinem Verleger bestätigen, dass die Sammelbände und Einzelausgaben, in denen die Chaconne erschienen war, auf den neuesten Textstand der damals zweiten Fassung gebracht worden waren und dass nur noch diese Fassung bei Breitkopf erhältlich sein würde. Ähnlich restriktiv, so ist zu vermuten, wird sich der Komponist auch nach Erscheinen der letzten Fassung, also nach 1916, verhalten haben.

Das Erscheinen der Chaconne 1916 in Band III der „Bach-Busoni-Gesamtausgabe“ markiert den Endpunkt des

Kompositionsprozesses. Diese Gesamtausgabe mit dem Reihentitel *Übertragungen, Studien und Kompositionen für das Pianoforte nach Johann Sebastian Bach* war ein besonderer Wunsch Busonis und sollte einen wichtigen Teil seines Lebenswerks für die Nachwelt bewahren. Bereits im Jahr 1907 tauchte diese Idee in einem seiner Briefe an Breitkopf & Härtel auf (3. Juni). Aus rechtlichen Gründen – nicht alle Werke waren bei Breitkopf erschienen – verhielt sich der Verlag zunächst zurückhaltend.

Das Projekt „Bach-Busoni-Gesamtausgabe“ nahm konkretere Gestalt an, als Breitkopf Busoni die Herausgeber-schaft für eine instruktive Ausgabe des gesamten Klavierwerks von Johann Sebastian Bach antrug. Busoni handelte aus, er komme Breitkopf mit der instruktiven Ausgabe entgegen, wenn der Verlag seinerseits zur „Bach-Busoni-Gesamtausgabe“ bereit sei: „Es ist ein Lieblingswunsch von mir: können Sie ihn mir erfüllen?“ (5. Oktober 1910). Die Planungen zogen sich noch über mehrere Jahre hin. 1913 konnten schließlich Verträge unterzeichnet werden. Am 25. Juli 1914 ging eine Vorlage für die Revision der Chaconne im Rahmen der Gesamtausgabe an den Verlag. Es handelte sich offenbar um ein Druckexemplar der vorausgehenden Fassung mit handschriftlichen Eintragungen für die Neufassung. Einzelne Passagen mussten neu gestochen werden, woraus sich Satzfehler ergaben. Noch am 22. Mai 1916, als Band III der „Bach-Busoni-Gesamtausgabe“ bereits erschienen war, sicherte Breitkopf & Härtel Busoni die Korrektur von Fehlern zu: „Herr da Motta hatte uns schon neulich darauf aufmerksam gemacht, dass in diesem Hefte C statt 3/4 Takt vorgeschrieben sei. Auch dies haben wir auf der Platte berichtigen lassen.“ Die falsche Taktvorgabe **C** findet sich noch in der ersten Auflage der Chaconne im Rahmen der „Bach-Busoni-Gesamtausgabe“.

Busoni widmete seine Chaconne dem Liszt-Schüler Eugen d'Albert (1864–1932). Offenbar war dies kein glücklicher Griff, denn d'Albert zöger-

te, nachdem Breitkopf am 12. Dezember 1892 ein Widmungsexemplar an ihn geschickt hatte (Brief vom 29. Juni 1893), über ein Jahr, bevor er sich für die Widmung bedankte. In diesem Schreiben vom 30. März 1894 hielt er mit Kritik nicht zurück und verließ der Meinung Ausdruck, ein Werk für Violine solo eigne sich nicht für eine Transkription für Klavier zu zwei Händen: „Die einzige Lösung findet sich meines Erachtens im Brahms'schen Arrangement für die linke Hand allein“ (Brief in der Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nach. F. Busoni B II, 12). Busoni verteidigte sich in dem Entwurf zu einem Antwortschreiben (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nach. F. Busoni B I, 1): „Ich gehe von der Empfindung aus, daß Bach in der Conception des Werkes *weit über die Grenzen und Mittel der Geige hinausgeht*, so daß das von ihm zur Ausführung bestimmte Instrument nicht ausreicht. Dieses gewissermaßen ‚Fehlende‘ in der offenbar beabsichtigten Wirkung des immens groß gedachten Stückes wiederherzustellen war meine Absicht [...]. Die Chaconne scheint mir an Gedankengehalt, Größe der Empfindung u. des Aufbaues, selbst an äußerem Umfang der Composition nicht hinter irgend einer der Orgelfugen zurückzubleiben.“

Busoni sieht demnach den Inhalt der Komposition bis zu einem gewissen Grad unabhängig vom ausführenden Instrumentalapparat. Bei der Realisierung der Chaconne denkt er daher weniger an die Violine, sondern eher – über die Vermittlung seines Instruments, des Klaviers – an die mächtigeren Klangfarben von Orchester und Orgel. Zur Rechtfertigung beruft er sich schließlich auf Bachs Bearbeitungen eigener Werke: „Von ihm [d. h. Bach] lernte ich die Wahrheit erkennen, daß eine gute, große, eine universelle Musik dieselbe Musik bleibt, durch welches Mittel sie auch ertönen mag“ (Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916, S. 24).

Seine Klavierfassung der Chaconne sah Busoni als Gipfelpunkt einer „weitumfassenden Hochschule des Klavierspiels“ mit dem Wohltemperierten Klavier als Mittelpunkt: „Daran anschließend soll des Herausgebers [Busonis] Ausgabe der *Bachschen Inventionen* [...] als eine *Vorschule*, sollen seine Konzertbearbeitungen der *Orgelfugen in D und Es* sowie der *Violin-Chaconne* desselben Meisters als *Abschluß* zu dem hier gebotenen Studienzwecke dienen“ (Busoni, *Einführungsworte zu ‚Das Wohltemperierte Klavier‘ von J. S. Bach*, 1894, zitiert nach *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen von Ferruccio Busoni*, Kritische und kommentierte Neuausgabe, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven 2006, S. 20).

Über die oben erwähnten Quellen hinaus existiert eine Einspielung der Chaconne durch den Komponisten selbst auf Klavierrolle. Sie entstand 1915, also vor der letzten Druckfassung des Werks und wurde 1925 veröffentlicht. Diese Aufnahme bringt somit Lesarten in die Rezeptionsgeschichte ein, die auf eine frühere Fassung des Werks zurückgehen. Zu Details dieser Quellenschicht siehe die *Anmerkungen zur Klavierrolle* von Francis Bowdery am Ende unserer Edition.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt. Besonderer Dank gilt Francis Bowdery für seine Ausführungen zur Klavierrolle. Für wichtige Informationen zu den Quellen sei ferner dem Leiter des Verlagsarchivs von Breitkopf & Härtel, Andreas Sopart, und Thekla Kluttig vom Sächsischen Staatsarchiv Leipzig herzlich gedankt.

München, Herbst 2013
Norbert Müllemann

Preface

Few composers have dealt with the music of one of their colleagues on so many levels as did Ferruccio Busoni (1866–1924) with that of Johann Sebastian Bach. Busoni's profound interest in Bach emerges not only in his many piano transcriptions of original Bach works – such as the Chaconne presented here – but also in many of Busoni's own works, which display the impact of his great idol to varying degrees (this includes the *Fantasia contrappuntistica* of 1910). This Bachian presence can also be felt in Busoni's edition of the master's keyboard works for the publisher Breitkopf & Härtel as well as in theoretical considerations expounded in his writings (e. g. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907/1916).

Busoni does not follow any fundamentally new paths in his transcription of the Chaconne from the Partita for violin solo in d minor BWV 1004 (Bach's fair copy is dated 1720). Alongside transcriptions for piano (such as those of Johannes Brahms for the left hand) there are arrangements of it for organ, full orchestra, piano trio and string quartet. Felix Mendelssohn Bartholdy and Robert Schumann also both wrote piano accompaniments for Bach's violin part (a list of further arrangements can be found in: Talia Pecker Berio, *La Chaconne e i suoi visitatori*, in: *La trascrizione Bach e Busoni*, ed. by Talia Pecker Berio, *Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 18, Florence, 1987, pp. 75–77).

Busoni was an outstanding pianist, and Bach's Chaconne seems to have exerted such a fascination on him that he wanted to transcribe it for his own instrument. In doing so, Busoni tried to remain as close to the original as possible while adapting the music to suit the technical possibilities of the piano. Soundwise, he sometimes oriented himself on orchestral colours or organ registers; this is particularly striking in

mm. 138 ff., for which he prescribes *quasi Tromboni*. (We also find orchestrally inspired sounds in other piano works as well, such as the indications *quasi flauto*, *quasi trombe dolci*, *quasi arpa* in the *Fantasia contrappuntistica*.) Through some extant sketch material (see the *Comments* at the end of the present edition) we learn that Busoni truly did consider a transcription of the Chaconne for orchestra. He rejected this idea, however, and remained faithful to the piano in spite of occasional tone colours that hint at larger scorings: "It became clear to me that the Chaconne is not enough for a large apparatus; it loses some of its greatness. It still sounds the most homogeneous on the piano" (letter of 28 March 1915, *Busoni. Briefe an seine Frau*, ed. by Friedrich Schnapp, Erlenbach, 1935).

In his piano transcription, Busoni enriches the sound of Bach's violin part (through octave transpositions, doublings of chordal notes, the addition of harmonic colours, supplementary parts in contrary motion) and distributes the material among the pianist's two hands in such a way that it gives rise to an idiomatic piano score. In comparatively few passages does he add something substantial to Bach's musical text (in mm. 25 ff. chords to the one-part violin line; in mm. 158 ff. a thematic contrary part at the violin's broken chords; and the supplementing of mm. 86–89, which have absolutely no correspondence in Bach, but are introduced by Busoni as a variation of mm. 82–85). Busoni is particularly creative with the re-interpretation of the arpeggio passage (mm. 94–125) to suit the piano. Only in a few passages does he diverge from the musical text of the Bach autograph that we know today. This raises the question as to what source Busoni used for his transcription. Since he did not know the autograph, he had to rely on the prints circulating at the time, some of which made use of faulty sources (see the *Comments* for more information).

Busoni's transcription of Bach's Chaconne was first published in late 1892 by Breitkopf & Härtel. No documents

concerning the first edition have come down to us, neither an engraver's copy nor correspondence. In the following years, the composer revised his work again and again, until the last authorised version brought the work to a definitive end in 1916 (see the *Comments* for the sources). If we compare the prints published between 1892 and 1916, one can easily conclude that Busoni had conceived three published versions of the Chaconne. Since no engraver's copies, galley proofs or informative letters have survived for the later issues either, we do not know why Busoni kept honing the piece. There is evidence to suggest that he was concerned about deleting or toning down the elements that strayed too far from Bach. The first version was five measures longer than the final one (besides mm. 86–89, it also contained a further variation without any equivalent in Bach, and m. 253 was extended to form two measures through an octave transposition) and contained further ossia passages; moreover, chords were harmonised more colourfully and octave transpositions altered more frequently.

Our edition is based solely on the last authorised version; the preceding work phases of the Chaconne are not documented here. Letters dated 25 and 27 July 1914 confirm that Busoni considered only *one* text version as valid and legitimate for distribution (cf. *Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf & Härtel*, 2 vols., Wiesbaden 2012). In this correspondence, Busoni has his publisher confirm that the Chaconne, as published both in anthologies and as single editions, had been adapted to the latest issue, which was then the second version, and that only this would be available from Breitkopf. It is probable that the composer reacted in a similarly restrictive manner after the publication of the final version after 1916.

The publication of the Chaconne in vol. III of the "Bach-Busoni Complete Edition" in 1916 marks the final stage of the compositional process. This Complete Edition with the series title *Übertragungen, Studien und Komposi-*

tionen für das Pianoforte nach Johann Sebastian Bach meant a great deal to Busoni and was intended to secure an important part of his life's work for posterity. This idea had already appeared in one of his letters to Breitkopf & Härtel, dated 3 June 1907. The publisher, who had not released all of the works in question, reacted cautiously at first, for legal reasons.

The "Bach-Busoni Complete Edition" assumed a more concrete form after Breitkopf approached Busoni to suggest that he take on the editorial direction of an instructive edition of Johann Sebastian Bach's entire keyboard oeuvre. Busoni signalled that he would comply with the publisher's wish for the instructive edition if Breitkopf, in turn, were willing to bring out a "Bach-Busoni Complete Edition": "It has long been a fervent wish of mine – can you fulfil it for me?" (5 October 1910). The planning phase stretched over several years until contracts were finally ready to sign in 1913. On 25 July 1914 an authorised copy was sent to the publisher as the basis for the revision of the Chaconne within the Complete Edition. It was apparently a printed copy of the preceding version with handwritten additions for the new version. Individual passages had to be newly engraved, which led to engraving errors. As late as 22 May 1916, when vol. III of the "Bach-Busoni Complete Edition" had already been released, Breitkopf & Härtel was still assuring Busoni that the errors would be corrected: "Herr da Motta recently pointed out to us that C instead of 3/4 is prescribed in this volume. We have corrected this on the plate as well". The false time signature **C** is still found in the first issue of the Chaconne in the "Bach-Busoni Complete Edition".

Busoni dedicated his Chaconne to Liszt's pupil Eugen d'Albert (1864–1932). This does not seem to have been a very fortunate choice. After Breitkopf had sent him a dedicatory copy on 12 December 1892 (letter of 29 June 1893), d'Albert hesitated more than a year before expressing his thanks for the dedication. He was generous with

criticism, however, and in his letter of 30 March 1894 expressed the view that a work for violin solo is not suited for a two-hand piano transcription: "In my opinion, the only solution is to be found in Brahms's transcription for the left hand solo" (letter in the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. Nach. F. Busoni B II, 12). Busoni defended his position, as we can read in a sketch for a reply (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. Nach. F. Busoni B I, 1): "The feeling from which I proceed is that Bach *goes far beyond the boundaries and means of the violin* in his conception of the work, so that the instrument he has intended for use in performance does not suffice. It was my intent to restore this, to a certain extent 'missing' aspect in the impact of this work as it was obviously intended, which is impressively grand in its conception [...]. I do not feel that the Chaconne lags behind any of Bach's organ fugues in its wealth of ideas, the grandeur of its emotions and of its structure, and even in the sheer size of the work."

Busoni thus considers the content of the work – up to a certain degree – as independent of the instrument intended for its performance. In his transcription of the Chaconne, he is thinking less about the violin and more about the vivid tone colours of the orchestra and organ, through the intermediary of his own instrument, the piano. To justify himself, he ultimately brings forth the example of Bach's own arrangements of his works: "[Bach] taught me to recognise the truth, namely that a good, great, universal work of music remains the same no matter through what means it is made to sound" (Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, 1916, p. 24).

Busoni regarded his piano version of the Chaconne as the peak of a "wide-ranging higher school of piano playing" with the *Well-Tempered Clavier* at its centre: "This is to be followed by the editor's [Busoni] edition of the Bach Inventions [...] as a kind of *preliminary school*, then his concert transcriptions

of the *Organ Fugues in D and E♭* as well as this master's *Chaconne for violin*, which should serve as the *conclusion* to the pieces serving a didactic purpose as offered here" (Busoni, *Einführungsworte zu ‚Das Wohltemperierte Klavier‘ von J. S. Bach, 1894*, as quoted in *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen von Ferruccio Busoni*, Critical new edition with commentary, ed. by Martina Weindel, Wilhelmshaven, 2006, p. 20).

In addition to the above-mentioned sources, there exists a recording of the Chaconne performed by the composer himself on a piano roll. It was made in 1915, thus before the last printed version of the work, and was released in 1925. This recording thus introduces to the reception history readings that go back to an earlier version of the work. For details of this layer of sources, see the *Comments on the Piano Roll* by Francis Bowdery at the end of our edition.

We wish to extend our cordial thanks to all the libraries mentioned in the *Comments* for kindly putting the source material at our disposal. Our special thanks go out to Francis Bowdery for his elucidations of the piano roll. For valuable information on the sources, we also wish to express our warm thanks to the head of the publisher's archives of Breitkopf & Härtel, Andreas Sopart, as well as to Thekla Kluttig of the Sächsisches Staatsarchiv Leipzig.

Munich, autumn 2013
Norbert Müllemann

Préface

On aurait du mal à trouver un compositeur qui se soit penché sur la musique d'un autre compositeur de manière aussi intensive et diverse que Ferruccio Busoni (1866–1924) sur l'œuvre de Johann Sebastian Bach. Busoni a non seulement transcrit pour piano de nombreuses pages du maître de Leipzig (par exemple la Chaconne présentée ici), mais s'est aussi laissé plus ou moins fortement influencer par son grand modèle dans bien de ses compositions (notamment la *Fantasia contrappuntistica* de 1910), a publié l'intégrale de l'œuvre pour clavier de Bach chez Breitkopf & Härtel et fait des considérations théoriques dans ses écrits (entre autres son *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* 1907/1916).

En transcrivant la Chaconne de la Partita pour violon seul en ré mineur BWV 1004 (dont la copie au propre de Bach date de 1720), Busoni ne fait pas œuvre de pionnier. Hormis diverses transcriptions pour piano (par exemple de Johannes Brahms pour la main gauche), il existe des arrangements pour orgue, grand orchestre, trio avec piano et quatuor à cordes. Par ailleurs, Felix Mendelssohn Bartholdy et Robert Schumann avaient composé des accompagnements pour piano de la partie de violon de Bach (on trouvera une liste comprenant encore d'autres arrangements dans l'article de Talia Pecker Berio *La Chaconne e i suoi visitatori*, dans: *La trascrizione Bach e Busoni*, éd. par Talia Pecker Berio, *Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 18, Florence, 1987, pp. 75–77).

La Chaconne de Bach a dû exercer une grande fascination sur le pianiste hors pair qu'était Busoni pour qu'il veuille la transcrire pour son instrument. Dans sa transcription, il s'est efforcé de rester le plus près possible de l'original tout en créant une musique utilisant pleinement les ressources techniques du piano. Parfois, il s'est laissé guider par des couleurs orchestrales ou

par les registres de l'orgue. On en a un exemple particulièrement éloquent aux mes. 138 ss. où il a indiqué *quasi Tromboni* (des indications de couleurs orchestrales se trouvent également dans d'autres œuvres pour piano de Busoni, par exemple la *Fantasia contrappuntistica* où il a noté *quasi flauto, quasi trombe dolci, quasi arpa*). Le musicien italien avait d'ailleurs songé à faire une transcription pour orchestre de la Chaconne, comme le montrent des esquisses de sa plume que l'on a conservées (voir à ce sujet les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Mais il finit par rejeter cette idée et se contenta du piano, tout en se rapprochant ici ou là de sonorités orchestrales: «J'ai réalisé que la Chaconne n'a pas l'envergure suffisante pour un gros effectif, car elle perd de sa grandeur. C'est au piano qu'elle sonne encore de la façon la plus homogène» (lettre de Busoni du 28 mars 1915, dans: *Busoni. Briefe an seine Frau*, éd. par Friedrich Schnapp, Erlenbach, 1935).

Dans sa transcription, Busoni a enrichi la partie de violon de Bach (en octaviant, par des doublures de notes dans les accords, des ajouts de couleurs harmoniques, des voix supplémentaires en mouvement contraire) et réparti le matériau aux deux mains de façon à aboutir à une écriture parfaitement pianistique. En relativement peu d'endroits, il a ajouté quelque chose de substantiel au texte de Bach: aux mes. 25 ss., des accords à la ligne monodique du violon; aux mes. 158 ss., un contrechant thématique aux accords brisés du violon; et les mes. 86–89 sont entièrement nouvelles, il s'agit d'une variation des mes. 82–85. Busoni s'est montré particulièrement créatif dans sa transformation du passage en arpèges des mes. 94–125. Mais il ne s'est écarté qu'en de rares endroits du texte de l'autographe de Bach, comme on peut le constater aujourd'hui. Pourtant, il ne connaissait pas cet autographe, ce qui pose la question de savoir quelle source il a utilisée pour sa transcription. Il a dû faire confiance aux éditions qui circulaient de son temps et se fondaient en partie sur des sources erronées (voir

les *Bemerkungen* ou *Comments* à ce sujet).

La transcription de Busoni de la Chaconne de Bach parut pour la première fois fin 1892 chez Breitkopf & Härtel. Aucun document ne nous est parvenu sur cette première édition, pas plus la copie utilisée pour la gravure qu'une correspondance. Dans les années qui suivirent, Busoni remania sa transcription à plusieurs reprises jusqu'à ce qu'il publie la version définitive en 1916 (pour ce qui est des sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments*). En comparant les diverses éditions parues entre 1892 et 1916, on peut en conclure qu'il existe trois versions publiées de la Chaconne. Comme nous n'avons pas de copies, d'épreuves ou de correspondance pour les deuxième et troisième versions, nous ignorons pour quelles raisons Busoni remit sans arrêt sa transcription sur le métier. Quelques indices suggèrent qu'il a cherché à éliminer ou atténuer les éléments qui s'éloignaient trop de l'original de Bach. En effet, la première version a cinq mesures de plus que la dernière (outre les mes. 86–89, elle comporte une autre variation qui n'existe pas chez Bach, et Busoni a fait deux mesures de la mes. 253 en octaviant); elle présente plus de passages alternatifs (*ossias*), les harmonies sont plus riches, et il y a plus de changements de registre à l'octave.

Notre édition se fonde uniquement sur la version définitive – les étapes précédentes de la transcription n'ont pas été prises en compte. Pour Busoni, il n'y avait qu'une seule version valable qu'il voulait voir divulguer. C'est ce qu'on peut lire dans sa correspondance avec son éditeur des 25 et 27 juillet 1914 (cf. *Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf & Härtel*, 2 vol., Wiesbaden, 2012): il se fait confirmer que toutes les éditions où figure la Chaconne (recueils de plusieurs œuvres ou partitions isolées) ont bien été mises à jour, le texte alors valable étant celui de la deuxième version, et que seule cette version est disponible chez Breitkopf. On peut supposer qu'il se comporta de manière aussi

restrictive après la parution de la dernière version, donc après 1916.

La publication de la transcription de la Chaconne, en 1916, dans le III^e volume de l'Édition Complète Bach-Busoni (la «Bach-Busoni-Gesamtausgabe») marque l'aboutissement du processus de composition. Avec cette édition complète, sous-titrée *Übertragungen, Studien und Kompositionen für das Piano-forte nach Johann Sebastian Bach*, Busoni voulait constituer pour les générations à venir une somme réunissant une part importante de son travail. Il avait déjà émis cette idée le 3 juin 1907, dans une de ses lettres à Breitkopf & Härtel. L'éditeur s'était d'abord montré réservé pour des raisons juridiques – certaines œuvres n'étaient pas parues chez lui.

Le projet se concrétise cependant lorsque Breitkopf propose à Busoni de préparer une édition didactique de l'intégrale de l'œuvre pour clavier de Johann Sebastian Bach. Busoni marchande: il est prêt à se charger de l'édition didactique si en contrepartie l'éditeur est partant pour la «Bach-Busoni-Gesamtausgabe»: «C'est quelque chose qui me tient à cœur. Pouvez-vous me l'accorder?» (5 octobre 1910). Le projet traîne encore quelques années, et ce n'est qu'en 1913 que l'on signe les contrats. Le 25 juillet 1914 parvient chez Breitkopf une révision de la Chaconne pour l'Édition Complète – Busoni a apparemment envoyé une partition imprimée de la version précédente où il a porté ses corrections à la main. Il faut graver à nouveau certains passages, ce qui donne lieu à des fautes. Encore à la date du 22 mai 1916, alors que le III^e volume de la «Bach-Busoni-Gesamtausgabe» est déjà paru, Breitkopf & Härtel promet à Busoni que les fautes vont être corrigées: «Monsieur da Motta nous avait déjà signalé récemment que la mesure requise était C et non 3/4 dans ce cahier. Nous avons également corrigé cela sur la planche.» La mesure erronée C figure encore dans le premier tirage de la Chaconne du volume de la «Bach-Busoni-Gesamtausgabe».

Busoni dédia sa transcription à Eugène d'Albert (1864–1932), élève de

Liszt. Il avait apparemment été mal inspiré parce que d'Albert hésita pendant plus d'un an, après que Breitkopf lui eut fait parvenir un exemplaire dédicacé, le 12 décembre 1892 (voir la lettre du 29 juin 1893), avant de remercier Busoni dans une lettre du 30 mars 1894. Dans cette lettre (conservée à la Staatsbibliothek de Berlin · Preußischer Kulturbesitz, cote Mus. Nach. F. Busoni B II, 12), il ne mâche pas ses mots, estimant qu'une œuvre pour violon solo ne se prête pas à une transcription pour piano à deux mains: «La seule solution, me semble-t-il, se trouve dans l'arrangement de Brahms pour la main gauche.» Busoni esquissa une réponse pour défendre son point de vue (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, cote Mus. Nach. F. Busoni B I, 1): «Mon sentiment est que *Bach va bien au-delà des moyens et des limites du violon* dans la conception de la pièce. Ainsi, l'instrument qu'il a choisi pour mettre en œuvre cette conception ne lui suffit pas. Mon intention a été de rétablir ce «manque» dans l'effet qu'il a recherché avec cette pièce monumentale [...]. Par son contenu, par la grandeur du sentiment et de l'architecture, et même par l'ampleur de la composition, la Chaconne vaut largement n'importe laquelle des fugues pour orgue, à mon avis.»

Pour Busoni, le contenu de l'œuvre est jusqu'à un certain point indépendant de l'instrument qui lui donne vie. Dans sa réalisation de la Chaconne, il a ainsi pensé moins au violon qu'aux couleurs plus puissantes de l'orchestre et de l'orgue, par le truchement de son instrument, le piano. Pour se justifier, il finit par se référer aux transcriptions que Bach fit de ses propres œuvres: «De lui [Bach], j'ai appris cette vérité qu'une musique bonne, grande et universelle demeure la même quel que soit le médium qui la fait résonner» (Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, 1916, p. 24).

Busoni voyait sa version pianistique de la Chaconne comme le sommet d'une «école supérieure du piano universelle» avec Le Clavier bien tempéré en son centre: «Notre édition [celle de

Busoni] des *Inventions* de Bach sera [...] une *école préparatoire* pour les objectifs d'étude proposés ici, et les transcriptions de concert des *Fugues pour orgue en Ré majeur et en Mi♭ majeur ainsi que de la Chaconne pour violon* du même maître formeront la *conclusion* de cet apprentissage» (Busoni, *Einführungsworte zu „Das Wohltemperierte Klavier“ von J. S. Bach, 1894*, cité d'après *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen von Ferruccio Busoni*, nouvelle édition critique, éd. par Martina Weindel, Wilhelmshaven, 2006, p. 20).

Outre les sources mentionnées plus haut, il existe un enregistrement de Busoni de sa transcription de la Chaconne. Cet enregistrement sur rouleau fut réalisé en 1915, donc avant la publication de la version définitive de la transcription, et publié en 1925. Il nous livre ainsi des variantes qui renvoient à une version antérieure de la partition. Pour plus de détails sur cette source, on se reportera aux *Anmerkungen zur Klavierrolle* ou *Comments on the Piano Roll* de Francis Bowdery à la fin de notre édition.

Nous aimerions remercier ici toutes les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir aimablement mis à notre disposition les documents sources. Nous tenons à remercier particulièrement Francis Bowdery pour ses explications sur le rouleau de piano. Nos remerciements vont en outre au directeur des archives de Breitkopf & Härtel, Andreas Sopart, ainsi qu'à Thekla Kluttig, du Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, qui nous ont fait bénéficier d'importantes informations sur les sources.

Munich, automne 2013
Norbert Müllemann