

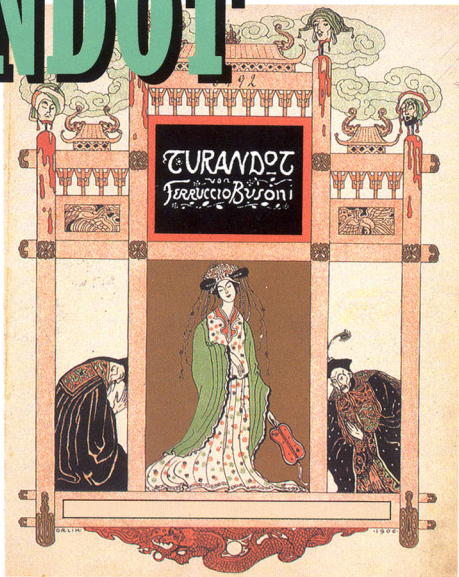
TURANDOT

FERRUCCIO BUSONI

COMPLETE RECORDING

DIGITAL
CAPRICCIO
D D D

60 039-1





FERRUCCIO BUSONI

FERRUCCIO BUSONI

(1866-1924)

TURANDOT

Eine chinesische Fabel • A Chinese fable

(» An Arturo Toscanini«)

Text: Ferruccio Busoni

ALTOUM, Kaiser / the Emperor	RENÉ PAPE
TURANDOT, seine Tochter / his daughter	LINDA PLECH
ADELMA, ihre Vertraute / her confidante	GABRIELE SCHRECKENBACH
KALAF	JOSEF PROTSCHKA
BARAK, sein Getreuer / his henchman	FRIEDRICH MOLSBERGER
DIE KÖNIGINMUTTER / THE QUEEN-MOTHER	CELINA LINDSLEY
TRUFFALDINO, Haupt der Eunuchen / the chief eunuch	ROBERT WÖRLE
PANTALONE, Minister	JOHANNES WERNER PREIN
TARTAGLIA, Minister	GOTTHOLD SCHWARZ

RIAS-KAMMERCHOR

(Einstudierung / Chorus Master: Marcus Creed)

RADIO-SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

Dirigent / Conductor:

GERD ALBRECHT

ERSTER AKT • ACT ONE • PREMIER ACTE

1 ORCHESTERVORSPIEL / ORCHESTRAL PRELUDE [1'15]

ERSTES BILD • FIRST PICTURE • PREMIER TABLEAU

2 No. 1: "Peking, Stadt der Wunder" [3'32]
(Kalaf • Barak)

3 No. 2: LAMENTO: "Verweilt, man mordet" [1'46]
(Königinmutter • Frauenchor)

4 No. 3: ARIOSO: "Barak, o du tückischer Alter" [1'57]
(Kalaf • Barak)

5 No. 4: PANTOMIME &
FINALE: "Dich will ich rächen" [1'43]
(Kalaf • Barak)

ZWEITES BILD • SECOND PICTURE • DEUXIÈME TABLEAU

6 No. 1: INTRODUCTION &
ARIETTA: "Rechts zunächst der große Thron" [2'29]
(Truffaldino)

7 No. 2: RECITATIVO: "Das find' ich doch sehr vernünftig" [1'21]
(Truffaldino)

8 No. 3: EINZUG DES KAISERS: "Wir sind die Doktores" [2'00]
(Chor)

9 ZWISCHENDIALOG: "Das Zeremoniell wirkt immer erhebend" [1'15]
(Altoum • Pantalone • Tartaglia)

10 No. 4: ARIA: "Konfutse, dir hab ich geschworen" [2'21]
(Altoum)

11	No. 5: DIALOG:	"Steh' auf, unkluger Jüngling" [1'43] (<i>Altoum • Kalaf</i>)
12	No. 6: QUARTETT:	"Ach, diese Jugend!" [2'40] (<i>Altoum • Kalaf • Pantalone • Tartaglia</i>)
13	No. 7: MARSCH & SZENE:	"Lieber möcht' ich gar" [5'59] (<i>Pantalone • Altoum • Kalaf • Turandot • Adelma • Chor</i>)
14	No. 8: DIE DREI RÄTSEL:	"Was kriecht am Boden" [8'51] (<i>Tutti</i>)
15	ZWISCHENDIALOG:	"Ich überstehe nicht die Scham" [0'56] (<i>Turandot • Altoum • Pantalone • Kalaf • Tartaglia</i>)
16	No. 9: FINALE:	"Wes Stamms und Namens" [2'45] (<i>Kalaf • Chor</i>)

ZWEITER AKT • ACT TWO • DEUXIÈME ACTE

DRITTES BILD • THIRD PICTURE • TROISIÈME TABLEAU

17	No. 1: LIED MIT CHOR:	"La, la, la, la," [1'07] (<i>Chor</i>)
18	No. 2: TANZ & GESANG:	"Nacht wird zum Tag" [3'41] (<i>Chor</i>)
19	No. 3: RECITATIVO & ARIA:	"Genug! Mein Kopf" [3'06] (<i>Turandot</i>)
20	ZWISCHENDIALOG:	"Ich erkenn' euch nicht wieder" [0'17] (<i>Adelma • Turandot</i>)
21	No. 4: ZWISCHENDIALOG:	"Hören wir zunächst" [1'08] (<i>Adelma • Turandot • Truffaldino</i>)

22	No. 5: ARIA:	"Ich schlich geschickt und unerblickt" [2'24] <i>(Truffaldino • Turandot)</i>
23	ZWISCHENDIALOG:	"Seid getrost, Prinzessin" [1'10] <i>(Adelma • Truffaldino • Altoum • Turandot • Pantalone • Tartaglia)</i>
24	No. 6: ARIOSO:	"So höre: Heimliche Kunde kam zu mir" [2'21] <i>(Altoum • Turandot • Pantalone • Tartaglia)</i>
25	No. 7: DUETT:	"Adelma, meine Freundin" [3'21] <i>(Turandot • Adelma)</i>
26	No. 8: INTERMEZZO	[2'09]

LETZTES BILD • FINAL PICTURE • FINALE TABLEAU

27	No. 1:	"Hört mir nur das klägliche Getrommel!" [2'10] <i>(Tartaglia • Pantalone • Kalaf • Altoum • Chor)</i>
28	No. 2: NACHTRAG & FINALE:	"Diese Zeichen von Trauer" [7'44] <i>(Tutti)</i>

DDD • [7341]

DIGITAL RECORDING

Aufnahme / Recording: Jesus-Christus-Kirche, Berlin Dahlem; 21.-25.01.1992
 Tonmeister / Recording Supervision: Helge Jörns
 Toningenieur / Recording Engineer: Hansjörg Saladin
 Tontechnik / Recording Technician: Christoph Bette
 Digitalschnitt / Digital-Cut: Anne Klases, Inge Görgner, Burkhard Werb
 Verlag / Publisher: Musikverlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
 Cover Photo: *"Turandot"*, Umschlagbild der Partitur,
 Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung
 Bildmaterial / Pictures: Mit freundlicher Unterstützung durch Dr. Hans-Günter Klein,
 Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung
 Cover Design: Atelier Kochlowski, Köln
 Satz & Layout: André Ammel
 Redaktion: Johannes Kernmayer

Coproduktion RIAS Berlin, Westdeutscher Rundfunk Köln und Capriccio

© 1993 CAPRICCIO - Ein Produkt der Delta Music GmbH, D-50226 Königsdorf

INHALT • CONTENTS • TABLE

Zeittafel Ferruccio Busoni	8
Reinhard Ermen: Anmerkungen zu “Turandot”	10
Die Handlung	18
Ferruccio Busoni: A Chronology	20
Reinhard Ermen: Ferruccio Busoni’s “Turandot”	22
Synopsis	29
Table chronologique de Ferruccio Busoni	32
Reinhard Ermen: Notes sur “Turandot”	34
Sommaire	41
Künstlerphotos • Artists Photographies	
Photographies des Artistes	43

Zeittafel Ferruccio Busoni

- 1866-1873** Am 1. April wird FERRUCCIO DANTE MICHELANGELO BENVENUTO BUSONI in Empoli (bei Florenz) als Sohn eines italienischen Klarinettenvirtuosen und einer deutschstämmigen Mutter (Anna Weiss aus Triest) geboren. Erstes pianistisches Auftreten als Wunderkind 1873 in Triest. Aus dieser Zeit stammen auch die frühesten Kompositionen. Unterricht (Klavier) zuerst bei der Mutter, dann beim Vater.
- 1875-1883** Studien in Wien am Konservatorium. Nach eigener Aussage bis 1879 ca. 50 bis 60 Konzerte des Wunderkinds. Weitere Studien (Komposition) von 1879-81 bei Wilhelm Mayer-Remy in Graz. Anschließend (1881) Diplom für Klavierspiel und Komposition der Accademia Filarmonica di Bologna, wo (1883) auch, gefördert durch Arrigo Boito, seine umfängliche Kantate "Il Sabato del Villaggio" (nach Leopardi) aufgeführt wird.
- 1886-1888** Er läßt sich in Leipzig nieder, versucht einen Namen als (erwachsen gewordener) Pianist und Komponist zu erwerben. Erste Bachbearbeitung für Klavier 1888.
- 1888-1894** Er übernimmt eine Klavierprofessur am Konservatorium in Helsinki (bis 1890). Busoni gewinnt den Rubinsteinpreis in Moskau (erster Preis für Komposition, zweiter Preis für Klavierspiel). Als Klavierlehrer nach Moskau, dann (1891) nach Boston und ab 1892 Übersiedlung nach New York.
- 1894-1898** Übersiedlung nach Berlin. Von dort aus Vorbereitung seines endgültigen Durchbruchs zu einem der bedeutendsten Pianisten seiner Zeit. Der Komponist tritt merklich zurück.
- 1898-1914** Neubesinnung auf die kompositorische Arbeit mit seinem 'ideellen' Opus 1, der zweiten Violinsonate op. 36a (1898). Seitdem auch verstärkt

theoretische Reflexionen seines ästhetischen Standorts, was 1907 mit dem ersten Erscheinen des "Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst" seinen kühnsten Ausdruck findet. Er betätigt sich als Veranstalter von insgesamt 12 Orchesterkonzerten mit den Berliner Philharmonikern zur Präsentation neuer Musik (1902-1909). Uraufführung des Klavierkonzerts mit Männerchor 1904 im vierten Busoni-Konzert. **Spätestens ab 1905 Beginn der Arbeit an einer Orchestermusik zu Carlo Gozzis Schauspiel "Turandot", die als Suite in acht Stücken am 21. Oktober 1905 im 7. Busoni-Konzert uraufgeführt wird. 1911 Premiere der "Turandot" von Gozzi in der Inszenierung von Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin mit Busonis Musik.** Beginn der Arbeit am Textbuch des "Doktor Faust" 1910 (Beendigung 1914). Uraufführung der Oper "Die Brautwahl" 1912 in Hamburg.

1915-1920 Auf der Flucht vor dem europäischen Kriegstau mel stürzt er sich auf eine Amerikatournee (seine vierte). Rückkehr noch 1915 nach Europa und Niederlassung im neutralen Zürich. **Dort beginnt er 1916 mit der Umarbeitung seiner "Turandot"-Musik zu einer Oper, die am 11. Mai 1917 zusammen mit "Arlecchino" im Stadttheater Zürich uraufgeführt wird.** Ab 1916 auch Arbeit an der Komposition des "Doktor Faust".

1920-1924 Rückkehr nach Berlin. Dort ab 1921 eine Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste. Weiterarbeit am "Faust", der, vollendet von Philipp Jamach, 1925 in Dresden uraufgeführt wird. Tod am 27. Juli 1924.

‘La nuova Commedia dell’Arte’ I

Anmerkungen zu Ferruccio Busonis “Turandot”

Am 27. Oktober 1911 hat im Deutschen Theater Max Reinhardts Inszenierung der “Turandot” von Carlo Gozzi Premiere. Wie bei allen ehrgeizigen Regieprojekten Max Reinhardts für sein Deutsches Theater war auch für eine aufwendige Schauspielmusik gesorgt, in diesem Fall durch Ferruccio Busoni. Fast verwundert es, daß Busoni erst 1911 bei Reinhardt mit einer Schauspielmusik zum Zuge kommt, denn bis dahin hatte für den Berliner Theaterzaren alles, was Rang und Namen hatte, eine Theatermusik geliefert. 1905, zur Eröffnung des Deutschen Theaters, komponierte Hans Pfitzner die Musik zu Kleists “Käthchen von Heilbronn”, Engelbert Humperdinck musikalisierte noch im gleichen Jahr den “Kaufmann von Venedig” (weitere Musiken, nicht nur zu Shakespeare, folgten), Eugen d’Albert versuchte sich 1908 an Hofmannsthals “Der Tor und der Tod” und Felix von Weingartner gar 1909 an Goethes “Faust”. Nur Richard Strauss zog erst 1918 mit “Der Bürger als Edelmann” bei Reinhardt ein, eine Musik, die mit der Entstehungsgeschichte der “Ariadne auf Naxos” eng verbunden ist.

Busonis Turandot-Musik ist zum Zeitpunkt der Berliner Theaterpremiere schon einige Jahre alt. Spätestens seit 1905 arbeitet er an einer Musik zu Gozzis Schauspiel, wobei unklar bleibt, was ihn dazu verleitet hat; möglicherweise sogar von Anfang an die neuen Möglichkeiten, die Max Reinhardt seit 1905 der Musik in seinen kulinarischen Schauspielinszenierungen bietet. Als eine Realisierung auf dem Theater, wo auch immer, nicht in Sichtweite gerät, konzentriert Busoni sich auf die Komposition einer Suite, die, bestehend aus acht Stücken, am 21. Oktober 1905 im VII. Konzert seiner eigenen Reihe mit den Berliner Philharmonikern im Beethovensaal unter des Komponisten Leitung zur Uraufführung kommt. Dann, nach lang sich hinziehenden Verhandlungen mit Reinhardt, von denen der Busoni-Kenner Antony Beaumont zu berichten weiß, betritt Turandot, und das ist Gertrud Eysoldt, zur Musik Busonis die Bühne des Deutschen Theaters.

Diese Produktion der "Turandot" war anscheinend kein sonderlich großer Erfolg, zumindest nicht bei der Kritik, und so fragt der kluge Siegfried Jacobsohn wenige Tage später in seiner "Schaubühne", wer schuld daran sei, und er kommt zu dem Schluß: "Die Hauptschuld trägt Max Reinhardt." Schuld am (künstlerischen) Mißlingen haben aber auch die Hauptdarstellerin ("Unsere Turandot ist unmöglich") und ein wenig Busoni: "Gewiß, Gozzi selbst hat viel Musik vorgeschrieben. Busoni gibt zuviel und, vielleicht, eine, für dieses leichte Spiel zu schwere Musik. (Ich beurteile hier als Theaterkritiker, nicht als Musiker.) Sie untermalt nicht, sondern überpinselt. Sie stimmt nicht immer nur für 'Turandot', sondern nimmt teilweise für sich in Beschlag. Das tut Beethoven im 'Egmont', tut Mendelssohn im 'Sommernachtstraum' auch! Aber gerade diese Erinnerung wird Busoni am gefährlichsten. Schließlich ist seine Instrumentation - das sechzigköpfige Orchester hatte mir gleich einen Schreck eingejagt - fast durchweg zu laut. Wenn man sich in der vierten Stunde der Aufführung buchstäblich die Stirn trocknen mußte, weil man von dieser unerschöpflichen, immer neu andrängenden Fülle der Genüsse Angstzustände bekam, so mag Busoni allerdings mitschuldig sein." Diese 'Theatermusik' steht unter keinem guten Stern. Am 18. Januar 1913 hat eine englische Lizenzproduktion der Reinhardtschen "Turandot" im Londoner St. James Theatre Premiere, und der empörte Komponist muß sich gefallen lassen, daß man Teile seiner Musik durch Einlagen von Saint-Saens und Korsakow ersetzt. Doch als Busoni noch während der Vorstellung verärgert das Haus verläßt, dämmert es ihm: "Wie schön könnte die Turandot sein!", aber: *"Mit Schauspielregisseuren wird es nie gut werden."* und: "Ob ich nicht lieber eine Oper aus dem Vorhandenen mache?"

In der "Turandot" kommt für Busoni viel zusammen. Zuerst der alte Konflikt zwischen seiner deutschen und italienischen Herkunft, der den Komponisten von je her produktiv bestimmte. Und als dem Komponisten 1913 in London die Idee zu einer anderen "Turandot" kommt, denkt er zuerst an eine italienische Oper. Ja, die Idee zu einer italienischen Oper geistert durch die meisten seiner Musiktheaterprojekte. Nur einmal, als er sich 1886 in Leipzig ganz in die Arme der deutschen Musiktradition wirft

und nach des Butzenscheibenpoeten Richard Baumbach seinen ersten Opernversuch "Sigune" unternimmt, scheinen seine italienischen Wurzeln vergessen. Bezeichnenderweise bleibt diese Oper unvollendet, bezeichnenderweise hat Busoni aber auch eine italienische Oper nie geschrieben. Er schreibt Musikdramen auf deutsche Texte, in denen sich aber sein klassisch geschulter Formsinn, seine kristalline Musikalität antiromantisch formuliert, also durchaus italienisch spricht; auch in Stoffen wie E.T.A. Hoffmanns "Brautwahl", die kurz nach der Berliner Premiere der "Turandot" in Hamburg uraufgeführt wird. Diese "Musikalisch-phantastische Komödie" läuft womöglich am bemühtesten auf eine Synthese zwischen deutscher und italienischer Tradition hinaus (etwas vereinfacht gesagt: zwischen "Meistersingern" und "Falstaff"), wobei die Nahtstellen noch deutlich sichtbar sind. Da wird eine Kunstdebatte geführt, um welche herum eine Komödie gelegt ist, dort ist eine Musik von durchsichtiger Distanziertheit, die zuerst beim späten Verdi gelernt hat.

Die 1913 aufscheinende Idee, "aus dem Vorhandenen" eine "Turandot"-Oper zu machen, bleibt vorerst liegen. 1910 schreibt er die erste Hälfte seines Textes zum "Doktor Faust" nieder, die andere Hälfte folgt 1914. 1916 vollendet er seinen "Arlecchino", und in diesem Jahr taucht auch die Möglichkeit auf, dieses "theatralische Cappriccio" (auch ihm ging ein Orchesterwerk voraus) im Züricher Stadttheater uraufzuführen. Doch "Arlecchino" ist nicht abendfüllend, so daß ein zweites Stück, möglichst aus der Welt der italienischen Stehgreifkomödie, her muß. In der ungewöhnlich kurzen Zeit vom Dezember 1916 bis zum März 1917 arbeitet Busoni das "vorhandene Material" zur Oper um. In seiner "La nuova Commedia dell'Arte" ist das die Nummer 1, "Arlecchino" die Nummer 2; uraufgeführt am 11. Mai 1917 im Stadttheater Zürich. Aufgrund dieser Entstehungsgeschichte gibt es im Falle der "Turandot" so etwas wie eine dreifache Existenz der Musik; zum einen also die Suite, die kein Auszug ist, sondern der Grundstock des Ganzen; zum zweiten die Schauspielmusik, welche aus der ursprünglichen Suite gewachsen ist, und dann (zum dritten) die Oper. Ja, ein einziges Stück hat als Teil der "Elegien für Pianoforte" (1906/07) noch eine vierte Existenz:



*Lola Artôt de Padilla als Turandot
(Erstaufführung Berlin, 1921)*



*August Richter als Kalaf
(Uraufführung Zürich, 1917)*

“Turandots Frauengemach”. Ein Stück im übrigen, das Rätsel aufgibt. Denn nach eigener Aussage von 1911 hat der Komponist für die “Turandot”-Musik original orientalische Quellen benutzt, doch in diesem Falle schummelt er (bewußt oder unbewußt) das englische Volkslied Greensleaves in das Frauengemach der eiskalten, chinesischen Prinzessin. Solche vielfache, formale Existenz der Musik ist im übrigen keinesfalls Ausdruck einer gewissen Verlegenheit, die sich mit Bearbeitungen schnell zu helfen weiß (Busoni ist schließlich kein zweiter Rossini), sondern ist eine Wirklichkeitsform von Busonis reifem Musikdenken. Die “Einheit der Musik” (ein Lieblingstopos seiner späten ‘Theorie’) bleibt gewahrt, welche Existenzform sie auch annimmt. Doch die vollkommenste Möglichkeit, alle Erscheinungsweisen der an sich immateriellen Musik zu realisieren, ist für Busoni in späten Jahren die Oper, das “*musikalische* Gesamtkunstwerk”, welches er deutlich vom “Bayreuther Gesamtkunstwerk” unterschieden wissen will. Die Vision kommt ihm 1921, als er dem zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendeten “Doktor Faust” einige “Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper” mit auf den Weg geben will.

Die lichte italienische “Turandot” des Grafen Gozzi, die Busoni da in knapp hundert Tagen endlich zur Oper umgießt, ist deutsch vorbelastet. Vielleicht kulminiert deshalb der alte Konflikt zwischen den beiden Heimatländern des Komponisten gerade in diesem Stück, so nachhaltig, nachhaltiger jedenfalls als im “Arlecchino”. Da ist zuallererst Schillers Bearbeitung für das Weimarer Hoftheater von 1801, die alles, was bei Gozzi eher skizzenhaft vorhanden ist, in den alles erklärenden Rahmen eines fünfaktigen Schauspiels lenkt. Busoni, der nach eigener Aussage die Musik mit Gozzis Originaltext in der Hand komponiert, distanziert sich bewußt von Schiller, doch einen deutschen Text braucht er, als sich die Reinhardtsche Inszenierung konkretisiert. Dort besorgte Carl Vollmoeller eine Prosaübersetzung. Bleibt so das Original, wenn auch nur in einer Übersetzung weitgehend erhalten, so stößt allein das Unterfangen einer solchen Schauspielmusik wieder auf eine deutsche Tradition. Busoni sieht sich 1911 gerade deshalb als Pionier des italienischen Theaters: “Hingegen ist mir von italienischer Mu-

sik dieser Gattung und Form nichts bekannt geworden, und ich darf meine Musik zu Gozzis 'Turandot' als den ersten Versuch betrachten, ein italienisches Schauspiel musikalisch zu illustrieren." Daß er dabei der Herausforderung seiner Vorgänger nicht entgeht, belegt Siegfried Jacobsohns bitterer Hinweis auf Beethoven und Mendelssohn, der Busonis Anspruch in den Augen des Kritikers durchaus schmälert.

Ganz anders 1917 in Zürich. Das Textproblem stellt sich aufs neue, doch obwohl Busoni sich bewußt für ein deutsches Libretto entscheidet, mag er zu Vollmoellers Prosaübersetzung nicht greifen. Eine Literaturoper, also die Musikalisierung eines Schauspiels ohne wesentliche Eingriffe in seine dramatische Struktur, hat er ohnehin nicht im Sinn. Der längst zu einem versierten Spezialisten für Operndichtungen gereifte Busoni fertigt sich seinen eigenen Text, einer mehr oder weniger ausgedünnten Version von Gozzis Original. Das Büchlein trägt auch die Züge seines Formenverständnisses von Oper, was in "Turandot" einer Folge musikalisch-dramatischer Zellen entspricht, die gelegentlich etwas mißverständlich mit musikalischen Formen überschrieben sind (wie: *Arioso* oder *Aria*), so daß der Eindruck entsteht, Busoni habe so etwas wie die Wiedergeburt der Nummernoper im Sinn gehabt. Darüber hinaus huldigt das Libretto einer Tugend, die Busoni 1921 in einem Vorwort zur Partitur des "Doktor Faust" so beschreibt: "Man rechnet, daß der in Musik gesetzte Text etwa dreimal soviel an Zeitdauer ausfülle, als der gesprochene. Also müßte ein Operntext um zwei Drittel kürzer gefaßt sein, als wie der Text eines Schauspiels." So läßt Busoni wortkarges Libretto der Musik ganz im Sinne der eigenen Ästhetik viel Raum, doch geht er vielleicht, was die Ausdünnung der Gozzischen Substanz angeht, etwas zu weit. Jedenfalls fehlen im zweiten Akt einige glaubhafte Motivierungen, etwa was Adelmass Verrat des Namen angeht, und was Turandots Sinneswandlung betrifft. Schillers wortreiche Motivierungen in seinem "tragikomischen Märchen nach Gozzi" haben in dieser Hinsicht der Busonischen ein wenig voraus.

Auch Giacomo Puccinis Librettisten Giuseppe Adami und Renato Simoni waren, was die Schlußfindung ihrer "Turandot" angeht, die sich viel weiter von Gozzi entfernten,

glücklicher. Ohnehin kommt man nicht umhin, Busonis Oper gelegentlich aus Puccinis Perspektive zu betrachten, obwohl doch Busonis Werk längst vorliegt, als Puccini sich an die Arbeit macht. Puccini kannte im übrigen Busonis Schauspiel-Musik von der Reinhardt-Inszenierung, an die er sich erinnert, als man ihm zu einer "Turandot" rät. Doch Puccinis Oper ist nun mal auf den Spielplänen präsenter. Puccinis Schlußwendung, in der Turandot Kalafs Namen von dem unbekanntem Prinzen selbst erfährt und diesen in der Schlußszene in "Amore" (Liebe) umtauft, erscheint dem Leser des Textbuches glücklicher als der ziemlich plötzliche Rückruf des Prinzen bei Busoni. Das spricht freilich kaum gegen Busoni und belegt allenfalls die Tatsache, daß Puccini eben ein psychologisches Musikdrama vorschwebte, daß von der "nuova Commedia dell'Arte" letztendlich weit entfernt ist. Von Busoni aus betrachtet ist Puccinis lyrisches Drama viel deutscher, liegt also bei Wagner, ja auch bei Richard Strauss. Busoni dagegen hat sich die sarkastische Komödie bewahrt, wo alles so ist, wie es der "Zauberspiegel" seiner Oper hier und jetzt erzählt. Die Psychologie ist nicht ihre Aufgabe, sondern allein die heitere Maske.

Literatur: Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, Bloomington 1985 / Ferruccio Busoni, *Briefe an seine Frau*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Zürich 1935 / Busoni, *Selected Letters*, Translated and edited by Antony Beaumont, London 1987 / Busoni, *Wesen und Einheit der Musik*. Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann, Berlin 1956 / Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni*, London 1974 / Heinrich Huesmann, *Welttheater Max Reinhardt*. Bauten, Spielstädte, Inszenierungen, München 1983 / Jürgen Kindermann, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio Busoni*, Regensburg 1980 / *Die Schaubühne*, VII. Jahrgang, Nummer 44, 2. November 1911.

Reinhard Ermen



*Dekoration des Schlußaktes zur Berliner Erstaufführung
(Entwurf von Emil Pirchan)*

TURANDOT

Zeit: der Fabel • Ort: der äußerste Orient

I/ERSTES BILD (*INTRODUKTION UND SZENE* [2]) Kalaf, Prinz eines Reiches, das von Feinden erobert wurde, trifft in der Stadt Peking auf seinen verloren geglaubten Getreuen Barak. In Peking will sich der junge Prinz das Glück bei Hofe suchen, doch der ist, so warnt Barak, eine "Trauerstatt". Die Prinzessin Turandot läßt alle Prinzen, die um sie anhalten, köpfen, wenn sie nicht in der Lage sind, ihre drei Rätsel zu lösen. Und kaum hat Barak das, was sich ohnehin schon in der Welt herumsprach, erzählt, wird auch schon der letzte erfolglose Prinz, der von Samarkand, geköpft. (*LAMENTO* [3]) Die schmerzzerfüllte Königinmutter von Samarkand verflucht den Ort und wirft das Bildnis der todbringenden Turandot in den Staub. (*ARIOSO* [4]) Barak warnt, aber Kalaf hebt das gefährliche Bildchen auf, singt von Liebe, will das Spiel wagen. (*PANTOMIME UND FINALE* [5]) Kalaf eilt in den Palast, an dessen Toren die Köpfe der vorrangegangenen Freier aufgesteckt sind.

I/ZWEITES BILD (*INTRODUKTION UND ARIETTA* [6]) Truffaldino, Haupt der Eunuchen, richtet den Thronsaal für die nächste Prüfung her und singt ein Lob auf das Eunuchendasein, das frei ist von solchen Gefahren, denen sich die verliebten Prinzen aussetzen. (*REZITATIV* [7]) Für Truffaldino sind die Prinzen, die ohne Frau nicht sein können, Schwächlinge. (*EINZUG DES KAISERS* [8]) Zwar ist das Zeremoniell "immer erhebend", wenn nur der unvermeidliche, blutige Ausgang nicht wäre. (*ARIA* [9]) Aber Kaiser Altoun hat dem Kon=fut=se geschworen, die Tochter gewähren zu lassen. (*DIALOGO* [11]) Man glaubt, daß Kalaf ein Prinz ist, obwohl er seine Herkunft nicht verraten will. (*QUARTETTO* [12]) Der Kaiser, seine Minister Pantalone und Tartaglia warnen. Der Prinz läßt sich indessen nicht einschüchtern: "Tod oder Turandot". (*MARSCH UND SZENE* [13]) Der neue Prinz ist, so scheint es der Prinzessin, diesmal anders. Adelma, Ihre vertraute Sklavin, kennt den Jüngling. (*DIE DREI RÄTSEL* [14]) Kalaf, obwohl beim dritten Rätsel von der Schönheit Turandots geblendet, weiß alle Antworten: Der menschliche Verstand, Die Sitte, Die

Kunst; die Doktoren nicken. Turandot, besiegt, will sich töten. Kalaf bietet ihr eine Lösung. (*FINALE* 16) Sie soll raten: “Wer ist der fremde Prinz?”

II / DRITTES BILD (*LIED UND CHOR* 17) Schon hinter dem geschlossenen Vorhang tönen die Gesänge der Mädchen aus Turandots Frauengemach. (*TANZ UND GESANG* 18) Sie besingen ihre Lieben. (*REZITATIV UND ARIE* 19) Turandot hat eine ungewohnte Anwendung. Zwar liebt sie den Prinzen, doch der Stolz befiehlt: “Turandot sterbe unberührt”. (*INTERMEZZO DIALOGO* 20) Truffaldino wurde ausgeschiedt, den Prinzen zu erforschen; (*ARIA* 21) er konnte nichts erfahren. Der Kaiser kommt, redet der Tochter ins Gewissen. Zufällig erfuhr er in einem Brief den Namen des Prinzen, den die eigensinnige Tochter nicht kennt. (*ARIOSO* 22) Auch auf das klagende Zureden des Kaisers hin will Turandot nicht aufgeben. (*DUETT* 23) Adelma, jetzt Sklavin, doch einstmals selbst eine Prinzessin, wurde in frühen Jahren von Kalaf verlacht, jetzt verrät sie Turandot den Namen. (*INTERMEZZO* 24) Vom Frauengemach zum Thronsaal.

II / LETZTES BILD (*THRONSAL* 25) Der Trauermarsch, kündigt er Kalafs oder Turandots Niederlage? “Kalaf, Sohn des Timur, du bist entlassen”, die Prinzessin hat gesprochen. (*FINALE* 26) Kalaf will gehen, um anderswo den Tod zu suchen. Turandot ruft ihn zurück und bekennt sich zu ihrer Liebe.

Ferruccio Busoni: A Chronology

- 1866-1873** On 1 April FERRUCCIO DANTE MICHELANGELO BENVENUTO BUSONI is born in Empoli (near Florence), son of an Italian clarinet virtuoso and a mother (Anna Weiss, from Trieste) of German descent. First appearance as a child prodigy pianist in 1873 in Trieste. His earliest compositions also date from this time. Lessons (on piano) first from his mother, then from his father.
- 1875-1883** Studies at the Conservatory in Vienna. According to his own statement, about 50-60 concerts until 1879 as a prodigy. Further studies (in composition) in 1879-81 with Wilhelm Mayer-Remy in Graz. Consequently (1881) diploma for piano and composition of the Accademia Filarmonica of Bologna, where also, with encouragement from Arrigo Boito, his large-scale cantata *Il Sabato del villaggio* (after Leopardi) is performed in 1883.
- 1886-1888** Settles in Leipzig, tries to make a name as a (grown-up) pianist and composer. First Bach arrangement for piano 1888.
- 1888-1894** He becomes a professor of piano at the Conservatory in Helsinki (until 1890). Busoni wins the Rubinstein Prize in Moscow (first prize for composition, second for piano). Goes to Moscow as a piano teacher, then (1891) to Boston, and in 1892 moves to New York.
- 1894-1898** Moves to Berlin, from where he prepares for his definitive breakthrough as one of the most important pianists of his time. The composer noticeably recedes.
- 1898-1914** Reconsideration of his compositional work with his “ideal” Opus 1, the Second Violin Sonata, Op. 36a (1898). From then also, intensified theoretical reflections on his aesthetic standpoint, which finds its boldest ex-

pression in 1907 with the first appearance of the “Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst” [“Draft of a new aesthetic of music”]. He confirms this as the organiser of altogether twelve orchestral concerts (1902-1909) with the Berlin Philharmonic devoted to the presentation of new music. In the fourth Busoni concert in 1904, first performance of the piano concerto with male-voice chorus. **From 1905, at the latest, begins work on orchestral music to Carlo Gozzi’s play “Turandot”, which as a suite of eight pieces is given its first performance on 21 October 1905 in the seventh Busoni concert. 1911 premiere of Gozzi’s “Turandot”, with Busoni’s music, in Max Reinhardt’s production at the Deutsches Theater in Berlin.** 1910 start of work on the libretto of *Doktor Faust* (completed 1914). First performance of the opera *Die Brautwahl* 1912 in Hamburg.

1915-1920 Fleeing from the frenzy of the war in Europe, he plunges into a tour of America (his fourth), but returns to Europe in 1915 and settles in neutral Zurich. **There in 1916 he begins remodelling his “Turandot” music as an opera, which is first performed, together with *Arlecchino*, on 11 May 1917 in the Stadttheater, Zurich.** From 1916, also, work on the composition of *Doktor Faust*.

1920-1924 Returns to Berlin. There from 1921 he holds a masterclass in composition at the Academy of Arts. Further work on *Faust*, which, completed by Philipp Jarnach, received first performance in 1925 in Dresden. Dies on 27 July 1924.

‘La nuova Commedia dell’Arte’ I Ferruccio Busoni’s “Turandot”

On 27 October 1911 Max Reinhardt’s staging of Carlo Gozzi’s “Turandot” received its premiere. As with all Max Reinhardt’s ambitious production projects for his Deutsches Theater, lavish incidental music was provided, in this case by Ferruccio Busoni. It is almost astonishing that not until 1911 did Busoni get a chance with Reinhardt for incidental music, for until then everybody of any status and name had supplied theatre music to the Tsar of the theatre. In 1905, for the opening of the Deutsches Theater, Hans Pfitzner composed the music to Kleist’s “Kätchen von Heilbronn”, in the same year Engelbert Humperdinck put music to “The Merchant of Venice” (extra music, not only following Shakespeare), in 1908 Eugen d’Albert tried his hand at Hofmannsthal’s “Der Tor und der Tod”, and in 1909 Felix von Weingartner even for Goethe’s “Faust”. Only in 1918 was Richard Strauss first drawn in with “Le bourgeois gentil-homme” for Reinhardt — music that is closely bound up with the story of the origin of his *Ariadne auf Naxos*.

Busoni’s “Turandot” music was already some years old at the time of the Berlin theatre première. From 1905, at the latest, he had been working on music to Gozzi’s play, though it remains unclear what had led him to this: possibly, even from the beginning, the new possibilities that from 1905 Max Reinhardt was offering to music in his culinary productions of plays. As, however, no performance in the theatre was in view, Busoni concentrated on the composition of a suite, consisting of eight pieces, which received its first performance on 21 October 1905, under the composer’s direction, in the Beethoven-saal in the seventh concert of his own series with the Berlin Philharmonic. Then, after long-drawn-out negotiations with Reinhardt, of which the Busoni expert Antony Beaumont has given an account, a Turandot, Gertrud Eysoldt, entered the stage of the Deutsches Theater to Busoni’s music.

This production of “Turandot” was apparently not a specially great success, at least not with the critics; and a few days later the intelligent Siegfried Jacobsohn, in his

“Schaubühne”, asked whose fault it was and came to this conclusion: “The principal fault lies with Max Reinhardt”. Also responsible for (artistic) failures, however, were the leading lady (“Our Turandot is impossible”) and, partly, Busoni: “Certainly Gozzi himself prescribed a lot of music. Busoni gives us too much and, perhaps, too heavy music for a light play like this. (I pass judgment here as a theatre critic, not as a musician.) It does not accompany; it overlays. Not only is that always true for “Turandot” but in some places it monopolises everything. Do what Beethoven does in “Egmont” and Mendelssohn also does in “Midsummer night’s dream”? But precisely this recollection becomes most dangerous for Busoni. Finally his instrumentation — the 60-piece orchestra had immediately struck fear into me — is too loud almost throughout. When, in the fourth hour of the performance, one literally had to wipe one’s brow because of feelings of dread of this inexhaustible, constantly resurgent over-consumption, certainly Busoni may be partly to blame.” This “theatre music” was ill-starred. On 18 January 1913 an English-licensed production of the Reinhardt “Turandot” had its première in the St. James Theatre in London, and the outraged composer had to submit to having part of his music replaced by paddings from Saint-Saëns and Rimsky-Korsakov. But even as Busoni was leaving the house in annoyance during the performance, it dawned on him: “How beautiful Turandot could be!”, but “With play directors it will never be any good” and “Shouldn’t I rather make an opera from what already exists?”

In “Turandot” much comes together for Busoni. First of all the old conflict between his German and Italian descent, which at all times determines the composer’s output. And when, in 1913 in London, the idea of another “Turandot” occurred to the composer, he first of all thought of an Italian opera. Indeed, the idea of an Italian opera hovers through most of his music-theatre projects. Once only, when in Leipzig in 1886 he threw himself wholly into the arms of the German musical tradition and undertook his first attempt at opera, *Sigune*, after the mock-old-German text of the poet Richard Baumbach, did his Italian roots seem to have been forgotten. Significantly, this opera remained unfinished, but significantly also, Busoni never wrote an Italian opera. He wrote music

dramas on German texts, in which, however, his classically schooled formal sense, his crystalline musicality, expressed anti-romantically, are entirely Italian in their language, even in subjects like E.T.A. Hoffmann's *Brautwahl*, which was given its first performance in Hamburg shortly after the Berlin première of "Turandot". This "musical fantastic comedy" amounts to possibly the most laboured synthesis between German and Italian traditions (expressed somewhat simply, between *Meistersinger* and *Falstaff*), in which the seams are still clearly visible. This causes an artistic argument around which a comedy is set; in it is music of transparent objectivity first learnt from late Verdi.

The idea that occurred in 1913 of making a "Turandot" opera "from what already existed" at first lay fallow. In 1910 he had written out the first half of his text to *Doktor Faust*; the other half followed in 1914. In 1916 he completed his *Arlecchino*, and in this year the possibility also emerged of giving the first performance of this "theatrical caprice" (this also was preceded by an orchestral work) in the Stadttheater in Zurich. But *Arlecchino* does not occupy a whole evening, so that a second work, if at all possible from the world of Italian improvised comedy, was needed. In the unusually short time from December 1916 to March 1917 Busoni reworked the already existing material into an opera. In his "La nuova Commedia dell' Arte", that work is number 1, *Arlecchino* number 2; first performance on 11 May 1917 in the Stadttheater in Zurich. On the strength of this history of its genesis the music has, as it were, a threefold existence; firstly the suite, which is not extracted from it but is the basis of the whole; secondly the music for the play which grew from the original suite; and thirdly the opera. Indeed, a single movement, "Turandots Frauengemach", even has a fourth existence as part of the "Elegien für Pianoforte" — a movement, moreover, that poses a puzzle. For according to his own account in 1911, the composer used original Oriental sources for the "Turandot" music; yet in this case, wittingly or unwittingly, he sneaks the English folksong "Greensleeves" into the ice-cold Chinese princess's women's apartments. The existence of the music in such manifold forms is, incidentally, in no way the expression of a certain embarrassment that was quickly to be helped out by arrangements (Busoni

was, after all, no second Rossini) but a realistic form of Busoni's mature musical thinking. The "unity of music" (a favourite theme of his late "Theorie") is preserved, whatever form of existence it adopts. Yet the most complete possibility of realising music, all of whose ways of presentation are immaterial, is for Busoni in his late years the opera, the "musical *Gesamtkunstwerk* [work fusing all the arts]", which he clearly wanted distinguished from the "Bayreuth *Gesamtkunstwerk*". The vision came to him in 1921, when he wanted to accompany *Doktor Faust*, at this time still unfinished, with some "Reflections on the possibilities of opera".

Count Gozzi's light Italian "Turandot", which Busoni finally turned into an opera in barely a hundred days, is handicapped by being in German. Perhaps therefore the old conflict between the composer's two homelands comes so persistently to a head precisely in this piece, more so certainly than in *Arlecchino*. First of all there was Schiller's adaptation of 1801 for the Weimar court theatre, which steers everything that in Gozzi exists rather sketchily into the framework of a five-act play in which everything is explained. Busoni, who according to his own account composed the music with Gozzi's original text in his hands, consciously dissociated himself from Schiller, but used a German text when the Reinhardt staging materialised. For that, Carl Vollmoeller provided a prose translation. Although the original is largely retained, even if only in translation, the very attempt at such incidental music again conforms to a German tradition. In 1911 Busoni therefore saw himself precisely as a pioneer in the Italian theatre: "However, no Italian music of this genre and form is known to me, and I may consider my music to Gozzi's 'Turandot' as the first attempt to illustrate an Italian play musically." That in so doing he does not escape the challenge of his predecessors is confirmed by Siegfried Jacobsohn's bitter reference to Beethoven and Mendelssohn, which in the critic's eyes thoroughly belittles Busoni's claim.

It was quite different in Zurich in 1917. The textual problem was posed anew, but although Busoni consciously decided on a German libretto, he could not resort to Vollmoeller's prose translation. He did not, in any case, have in mind a literary opera, that is to say the setting of a play to music without fundamental interventions in its dramatic



Turandot, Skizze zur Ausstattung

structure. Busoni, long an experienced specialist in librettos, prepared his own text, a more or less thinned-out version of Gozzi's original. The book also bears traces of his understanding of operatic forms, which in *Turandot* follows a sequence of musico-dramatic elements that are occasionally, somewhat misleadingly, headed with musical forms (such as arioso or aria), so that the impression is created that Busoni had raised the thought of something like the rebirth of the number opera. In addition, the libretto pays homage to a virtue that in 1921 Busoni described in a foreword to the score of *Doktor Faust* like this: "It is estimated that text set to music takes about three times as long as spoken text. Therefore an opera text needs to be shorter by two-thirds than that of a play." So Busoni's laconic libretto, entirely as defined in his own aesthetic, leaves plenty of room for the music; but, as regards the thinning of Gozzi's substance, perhaps he goes rather too far. At all events, in the second act some plausible motivation is missing for example what sparks off Adelma's betrayal of the name and what causes Turandot's change of mind. In this respect Schiller's wordy motivations in his "tragicomic fairy-tale after Gozzi" are a little ahead of Busoni's.

Giacomo Puccini's librettists Giuseppe Adami and Renato Simoni were also more fortunate as regards finding an ending to their *Turandot*, which is much further removed from Gozzi. Anyway, one cannot help occasionally viewing Busoni's opera from Puccini's perspective, even though Busoni's opera existed long before Puccini set to work. Incidentally, Puccini knew Busoni's incidental music for the Reinhardt production, which he remembered when a "Turandot" was suggested to him. But Puccini's opera is nowadays more present in the repertory. Puccini's turn of events at the end, in which Turandot learns Kalaf's name from the unknown prince himself, and in the final scene renames him "Amore", seems to the reader of the libretto happier than, in Busoni, the rather sudden recall of the prince. Admittedly, that scarcely argues against Busoni, and at the most proves that Puccini simply had in mind a psychological music-drama that ultimately is far removed from the "nuova Commedia dell' Arte". Considered from Busoni's standpoint, Puccini's lyric drama is much more German, more akin to Wagner,

even to Richard Strauss. Busoni, on the other hand, preserved the sarcastic comedy where everything is as the “magic mirror” of his opera explains it here and now. Psychology is not its concern, but only cheerful entertainment.

Bibliography: Antony Beaumont: Busoni the Composer (Bloomington 1985) / Ferruccio Busoni: Briefe an seine Frau, ed. Friedrich Schnapp (Zurich 1935) / Selected Letters, transl. & ed. Antony Beaumont (London 1987) / Wesen und Einheit der Musik. New edition of Busoni's writings and notes, rev. & compl. by Joachim Hermann (Berlin 1956) / Edward J. Dent: Ferruccio Busoni (London 1974) / Heinrich Huesmann: Welttheater Max Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen (Munich 1983) / Jürgen Kindermann: Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio Busoni (Regensburg 1980) / Die Schaubühne, Year VII, Number 44, 2 November 1911.

Reinhard Ermen (translated by Lionel Salter)

TURANDOT

The Far East in legendary times

I / SCENE 1 (*INTRODUCTION AND SCENA* [2]) Kalaf, prince of a kingdom captured by enemies, arrives in the city of Peking to his faithful follower Barak, believed lost. In Peking the young prince wishes to seek his fortune at court, but, warns Barak it is a “place of mourning”. Princess Turandot has all princes who woo her beheaded if they are unable to solve three riddles. And scarcely has Barak explained what has anyway already got about in the world than the last unsuccessful prince, who was from Samarkand, is also beheaded. (*LAMENTO* [3]). The sorrowing Queen-Mother of Samarkand curses the place and hurls the portrait of the deadly Turandot into the dust. (*ARIOSO* [4]). Barak warns him, but Kalaf picks up the dangerous picture, sings of love and wants to risk the gamble. (*PANTOMIME AND FINALE* [5]). Kalaf hurries into the palace, at whose gates the heads of the previous suitors are impaled.

I / SCENE 2 (*INTRODUCTION AND ARIETTA* [6]). Truffaldino, the chief eunuch, arranges the throne-room for the next trial and sings in praise of a eunuch's life, which is free from

such perils as those to which the enamoured princes are exposed. (*RECITATIVE* 7). For Truffaldino the princes who cannot exist without a wife are weaklings. (*ENTRY OF THE EMPEROR* 8). The ceremonial would indeed be “always impressive” were it not for the inevitable bloody outcome. (*ARIA* 9). But the Emperor Altoum has sworn to Confucius to let his daughter have her way. (*DIALOGUE* 11). It is believed that Kalaf is a prince, although he will not reveal his origin. (*QUARTET* 12). The Emperor and his ministers Pantalone and Tartaglia give warning, but the prince meanwhile will not let himself be intimidated: “Death or Turandot!” (*MARCH AND SCENE* 13). This time the new prince, so it seems to the princess, is different. Adelma, her slave and confidante, knows the young man. (*THE THREE RIDDLES* 14). Kalaf, although dazzled by Turandot’s beauty at the third riddle, knows all the answers: Human intellect, Fashion, Art: the doctors of law nod. Turandot, vanquished, wants to kill herself. Kalaf offers her a solution. (*FINALE* 16). She must guess “Who is the stranger prince?”

II/SCENE 3 (*SONG AND CHORUS* 17). From behind the closed curtain are already heard the songs of the maidens from Turandot’s women’s apartments. (*DANCE AND SONG* 18). They sing of their loves. (*RECITATIVE AND ARIA* 19). Turandot has an unwonted impulse. She indeed loves the prince, but her pride commands: “Turandot shall die a virgin!” (*INTERMEZZO IN DIALOGUE* 20). Truffaldino is sent out to enquire about the prince; (*ARIA* 21) but he can discover nothing. The Emperor enters and appeals to his daughter’s conscience. By chance he has received, in a letter, the name of the prince, which his stubborn daughter does not know. (*ARIOSO* 22). Even at the Emperor’s plaintive persuasion, Turandot will not give up. (*DUET* 23). Adelma, now a slave but once a princess herself, was in her youth laughed at by Kalaf; now she betrays the name to Turandot. (*INTERMEZZO* 24). From the women’s quarters to the throne-room.

II/LAST SCENE (*THRONE-ROOM* 25). Does the funeral march announce Kalaf’s or Turandot’s defeat? “Kalaf, son of Timur, you are dismissed”, the princess has said. (*FINALE* 26). Kalaf is about to go and seek death elsewhere. Turandot calls him back and confesses her love.



Josef von Divěky: Illustration zu "Turandot"

Table chronologique de Ferruccio Busoni

- 1866-1873** FERRUCCIO DANTE MICHELANGELO BENVENUTO BUSONI naquit le 1er avril à Empoli (près de Florence) comme fils d'un virtuose de clarinette italien et d'une mère d'origine allemand (Anna Weiss de Trieste). C'est aussi de cette période de laquelle proviennent ses premières compositions. Leçons d'abord auprès de sa mère, puis auprès de son père.
- 1875-1883** Etudes au conservatoire de Vienne. Selon lui-même jusqu'à 1879 environ 50 à 60 concerts de l'enfant prodige. D'autres études (composition) de 1879-81 auprès de Wilhelm Mayer-Remy à Graz. Après (1881) diplôme de piano et composition de l'Accademia Filarmonica di Bologna, où (1883) fut également exécutée - avec l'aide d'Arrigio Boito - sa vaste cantate "Il Sabato del Villagio" (après Leopardi).
- 1886-1888** Il s'établit à Leipzig, tente à se faire un nom en pianiste et compositeur (maintenant adulte). Premier arrangement d'une pièce de Bach pour piano en 1888.
- 1888-1894** Il entre dans un professorat de piano à Helsinki (jusqu'à 1890). Busoni remporte le Prix de Rubinstein à Moscou (premier prix: composition, deuxième prix: jouer du piano). Il travail en professeur de piano à Moscou, puis (1891) il va à Boston et du 1892, il va s'établir à New York.
- 1894-1898** Déménagement à Berlin. De là, préparation à sa carrière définitive en pianiste le plus important de son temps. Le compositeur passe sans doute à l'arrière-plan.
- 1898-1914** Il se souvient du travail relatif à la composition avec son "idéal" opus 1, la deuxième sonate pour violon op. 36a (1898). Depuis ce temps-là de même des réflexions plus intensives sur son avis esthétique ce qui est

exprimé de la façon la plus audace en 1907 dans la première édition du “Projet d’une nouvelle esthétique musicale”. Il travail en organisateur de tous ensemble 12 concertos pour orchestre avec les Berliner Philharmoniker afin de présenter de la musique moderne (1902-1909). En 1904 première audition du concert pour piano et chœur d’homme au 4e concert de Busoni. **Au plus tard à partir de 1905, il commence à s’occuper de la musique d’orchestre du drame “Turandot” de Carlo Gozzi, laquelle est exécutée pour la première fois le 21 octobre 1905 à l’occasion du 7e concert de Busoni comme suite à huit pièces. En 1911 première du “Turandot” de Gozzi présentant la mise en scène de Max Reinhardt et la musique de Busoni au Deutsches Theater à Berlin.** En 1910 début du travail au livret de “Doktor Faust” (achèvement en 1914). En 1912 première de l’opéra “Die Brautwahl” à Hambourg.

1915-1920 En fuyant les troubles de guerre en Europe, il parte en tournée en Amérique (sa quatrième). En 1915 même retour en Europe et établissement à Zurich neutre. **Ici il commence en 1916 à remanier sa composition “Turandot” en opéra, lequel est - avec “l’Arlecchino” - le 11 mai 1817 joué pour la première fois au Stadttheater Zürich.** A partir de 1916 il travaille de même à la composition de “Doktor Faust”.

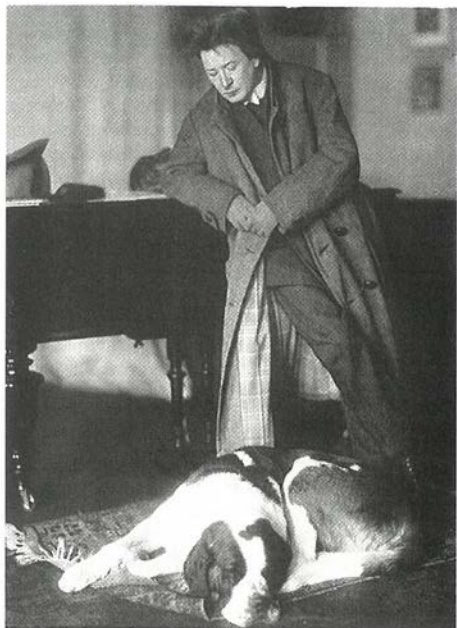
1920-1924 Retour à Berlin. Ici à partir de 1921 une “Meisterklasse” (composition) à l’Académie des Beaux-Arts. Il continue son travail à “Faust” qui est - achevé par Philipp Jarnach - joué pour la première fois à Dresden en 1925. Busoni meurt le 27 juillet 1924.

‘La nuova Commedia dell’Arte’ I

Notes sur “Turandot” de Ferruccio Busoni

Le 27 octobre 1911 a lieu au Deutsches Theater la première de “Turandot” de Carlo Gozzi dans la mise en scène de Max Reinhardt. Ainsi qu’il fut le cas en tous les ambitieux projets de mise en scène que Max Reinhardt créa pour son Deutsches Theater, à cette occasion aussi on a pourvu à une musique de scène somptueuse, c’est à dire une composition de Ferruccio Busoni. Il est un peu étonnant qu’une musique de scène de Busoni ne trouva grace aux yeux de Max Reinhardt qu’en 1911, car jusque-là les meilleurs et les plus célèbres compositeurs eurent écrit de la musique de scène pour ce tsar de théâtre berlinois. En 1905, à l’occasion de l’inauguration du Deutsches Theater Hans Pfitzner composa la musique pour “Käthchen von Heilbronn” de Kleist, la même année, Engelbert Humperdinck mit en musique “The merchant of Venice” (d’autres compositions - ne seulement pour des drames de Shakespeare - suivirent), en 1908 Eugen d’Albert s’essaya à “Der Tor und der Tod” de Hofmannsthal, et en 1909 Felix von Weingartner osa même approcher de “Faust” de Goethe. Seulement Richard Strauss ne s’établit qu’en 1918 chez Reinhardt avec “Le Bourgeois Gentilhomme”, avec une musique laquelle est en rapport immédiat avec la genèse de “Ariadne auf Naxos”.

Au moment de la première berlinoise la musique Turandot de Busoni est déjà agée de quelques ans. Au plus tard depuis 1905, il travaille à une musique pour le drame de Gozzi, pourtant il n’est pas évident, qu’est-ce qu’il a entraîné à faire cela; peut-être ce sont dès le début les possibilités nouvelles que Max Reinhardt offre à la musique depuis 1905 dans ses mises en scène culinaires. Quand une réalisation sur scène - n’importe quelque ce soit - n’est pas en vue, Busoni se concentre sur la composition en huit parties qui est jouée pour la première fois au Beethovensaal le 21 octobre 1905 à l’occasion du VIIe concert de sa propre série avec les Berliner Philharmoniker sous la direction du compositeur. Puis, après des négociations laborieuses entre lui et Reinhardt, desquelles



Ferruccio Busoni, Zürich 1918

l'expert en Busoni, Antony Beaumont, nous rapporte, sur la musique de Busoni, Turandot, interprétée par Gertrud Eysoldt entre la scène du Deutsches Theater.

Il paraît que cette production de "Turandot" n'était pas un grand succès, du moins aux yeux de la critique, et ainsi quelques jours plus tard Siegfried Jacobsohn demande dans sa "Schaubühne", à qui en soit la faute. Il en vient à la conclusion: "La principale faute est à Max Reinhardt." Mais aussi les vedettes sont responsables de l'échec (artistique) ("Notre Turandot est impossible") et un petit peu Busoni lui-même: "Certes, Gozzi a stipulé une grande partie de la musique. Busoni donne trop et, peut-être sa musique est trop grave pour cette pièce légère. (Dans le cas présent, j'analyse en critique théâtral et pas en musicien.) La musique ne donne pas un fond musical, mais elle bouche la pièce. Elle ne vote pas toujours seulement pour Turandot, mais parfois pour elle-même. C'est exactement la même chose que fait Beethoven dans son "Egmont" et Mendelssohn dans son "Sommernachtstraum". Pourtant justement cette réminiscence met en question le travail de Busoni. Car son instrumentation - l'orchestre à soixante exécutants m'a fait immédiatement une belle peur - est presque toujours trop intense. Quand - dans la quatrième heure de l'exécution - on est en nage, parce qu'on est dans les transes à cause de cette abondance des jouissances qui assaille toujours de nouveau, Busoni en pourrait être complice." Cette "musique de scène" n'est pas sous une bonne étoile. Le 18 janvier 1913 l'anglaise production de licence est jouée pour la première fois au St. James Theatre à Londres, et le compositeur indigné est forcé à accepter qu'on substitue sa musique en partie à des intermèdes de Saint-Saens et Korsakow. Mais quand Busoni quitte fâché le théâtre pendant la représentation, il lui vient une lueur: "Que magnifique pourrait être cette 'Turandot'!" pourtant: "En collaboration avec des directeurs de théâtre cela ne marchera jamais." et: "Ne serait-il mieux d'en faire un opéra?"

Dans "Turandot" se rencontrent beaucoup de choses pour Busoni. C'est en premier lieu le problème de son origine italo-allemand qui eut de tout temps une influence positive et productive sur le compositeur. Et quand en 1913 le compositeur a l'idée d'une

autre Turandot, il pense avant tout à un opéra italien. En effet l'idée d'un opéra italien est le point de départ de la plupart de ses projets d'opéra. Seulement une fois, quand il se sacrifie totalement à la tradition musicale allemande et fait son premier essai d'opéra en composant "Sigune" d'après un texte du poète Richard Baumbach, il semble d'avoir oublié ses racines italiennes. Symptomatiquement cet opéra reste inachevé, et de même symptomatiquement Busoni n'a jamais écrit un opéra italien. Il compose des opéras sur des textes allemands, dans lesquels pourtant son sens du style formé classiquement, son sens de la musique cristalline s'expriment d'une manière antiromantique, c'est à dire, ils parlent sans doute italien. Cela se montre également dans des sujets comme "Brautwahl" de E.T.A. Hoffmann, qui est joué pour la première fois à Hambourg peu après la première berlinoise de "Turandot". Cette "comédie musicale-fantastique" représente probablement avec le plus grand succès une synthèse de la tradition allemande et de la tradition italienne (plus simplement dit: une synthèse de "Meistersinger" et "Falstaff"), sans pouvoir cacher la "soudure". En ce cas-ci, l'on a une discussion sur l'art entourée d'une comédie, en ce cas-là, il y a une musique caractérisée par une distanciation transparente qui a pris ses leçons d'abord auprès du style tard de Verdi.

L'idée de 1913 "d'en faire" un opéra sur le sujet de "Turandot", n'est pas réalisée d'abord. En 1910 Busoni met par écrit la première moitié de son texte pour "Doktor Faustus", le reste suit en 1914. En 1916 il achève son "Arlecchino", et dans la même année se montre la possibilité de jouer pour la première fois ce "capriccio théâtral" (lui aussi était précédé d'une oeuvre d'orchestre) au Stadttheater à Zurich. "L'Arlecchino" pourtant n'est pas une pièce dont l'exécution dure toute la soirée, et ainsi se manifeste la nécessité de jouer encore une deuxième pièce, si possible du monde de la Commedia dell'Arte italienne. En peu de temps - la période extraordinairement brève de décembre 1916 à mars 1917 - Busoni adapte "le matériel existant" en le changeant en opéra. Dans sa "La Nuova Commedia dell'Arte", cette oeuvre représente le numéro 1, "Arlecchino" le numéro 2; la première fut le 11 mai 1917 au Stadttheater à Zurich. A cause de cette genèse il y a dans le cas de "Turandot" une triple existence de la musique: premièrement

la suite qui n'est pas un extrait, mais la base de l'oeuvre, deuxièmement la musique de scène qui naquit de de la suite originaire, et puis, troisièmement l'opéra. Il y a une seule pièce qui a encore une quatrième existence en partie des "Elegien für Pianoforte" (1906/1907): "Turandots Frauengemach". Une pièce, d'ailleurs qui pose des énigmes. Car selon sa propre déclaration de 1911, le compositeur se serva des sources originaires de l'Orient en composant la musique pour "Turandot", mais dans ce cas, il introduit en contrebande (soit consciemment, soit inconsciemment) la chanson folklorique anglaise "Greensleeves" dans la chambre de la froide princesse de Chine. Une telle multiple existence formelle de la musique n'est pas du tout un indice d'une certaine contrainte qui sait se débrouiller vite à l'aide des arrangements (Busoni n'est pas un deuxième Rossini), mais elle représente la pensée musicale très mature de Busoni. "L'unité de la musique" (un terme favori de sa "théorie" finale) est maintenue, quelle que forme d'existence elle choisisse. Mais la possibilité la plus parfaite de réaliser tous les aspects de la musique en elle-même immatérielle, c'est plus tard pour Busoni l'opéra, l'oeuvre de synthèse musicale", laquelle doit être selon lui distinguée nettement de "l'oeuvre de synthèse de Bayreuth". C'est en 1921 qu'il a cette vision, quand il a l'intention d'ajouter à son "Doktor Faust" - à ce moment-là pas encore achevé - quelques "réflexions sur les possibilités de l'opéra".

L'oeuvre claire "Turandot" du comte italien Gozzi changée par Busoni pendant moins que cent jours finalement en opéra, montre distinctement des influences allemandes. Peut-être c'est pourquoi le vieux conflit entre les deux patries du compositeur culmine dans cette oeuvre si tenacement, sans doute plus tenacement que dans "l'Arlecchino". En premier lieu, il y a l'adaptation de Schiller écrite en 1801 pour le théâtre du cour à Weimar. Ce texte prend tout ce qui se trouve dans Gozzi plutôt esquissé, dans le cadre tout expliquant d'un drame en cinq actes. Busoni qui dit lui-même qu'il compose la musique en ayant le texte original de Gozzi en main, se distance consciemment de Schiller, mais tout de même il a besoin d'un texte allemand, quand la mise en scène de Reinhardt devient concrète. Carl Vollmoeller procure une traduction en prose. Ainsi

l'original est en général conservé - bien que seulement en forme de traduction - pourtant même l'entreprise d'une telle musique de scène représente encore une tradition allemande. C'est exactement pourquoi Busoni se tient pour un pionnier du théâtre italien: "En comparaison de cela, je ne sais rien de musique italienne de ce genre et cette structure, et sans doute je suis autorisé à considérer ma musique pour 'Turandot' de Gozzi comme premier essai d'illustrer un drame italien." Qu'il n'y échappe pas à la provocation de ses devanciers, cela prouve l'indication amère de Siegfried Jacobsohn au sujet de Beethoven et Mendelssohn, laquelle en effet rabaisse la prétention de Busoni aux yeux de critique.

Tout autrement en 1917 à Zurich. Le problème de texte apparaît de nouveau, mais bien que Busoni se décide consciemment pour un livret allemand, il n'ose pas choisir la traduction en prose de Vollmoeller. Un opéra littéraire, c'est à dire la mise en musique d'un drame sans faire des interventions essentielles dans sa structure dramatique, ce n'est pas ce qu'il a en vue. Busoni, depuis longtemps passé spécialiste de livrets, écrit son propre texte, une version plus ou moins réduite de l'original de Gozzi. Ce petit livre montre également que Busoni a des connaissances fondamentales des structures de l'opéra, ce qui correspond dans "Turandot" à une série des cellules musicaux et dramatiques qui sont parfois intitulés d'une façon qui prête à malentendu des formes musicales (par exemple "Arioso" ou "Aria") de sorte que l'on a l'impression que Busoni ait l'intention de rétablir l'opéra avec numéros séparés. En plus le livret s'adonne à une vertu décrite dans les termes suivants par Busoni lui-même: "L'on dit que le texte mise en musique dure trois fois plus longtemps que le texte parlé. Par conséquent il faut qu'un livret soit deux tiers plus court que le texte d'un drame." Ainsi le livret avare de paroles de Busoni laisse place à la musique, ce qui est dans l'esprit de sa propre esthétique. Pourtant en ce qui concerne la réduction de la version fondamentale de Gozzi, il va peut-être trop loin. Au deuxième acte manquent sans doute quelques motivations croyables, par exemple concernant la révélation du nom par Adelma et le changement d'esprit de Turandot. A cet égard les motivations abondantes de Schiller dans son "conte tragico-mique d'après Gozzi" ont un avantage sur la version de Busoni.

Les librettistes de Giacomo Puccini, Giuseppe Adami et Renato Simoni furent également plus heureux en trouvant une fin pour leur “Turandot” qui est plus éloigné de l’oeuvre de de Gozzi. D’ailleurs l’on est presque forcé á regarder l’opéra de Busoni de la perspective de Puccini, bien que l’oeuvre de Busoni existe depuis longtemps quand Puccini se met au travail. En effet, Puccini connaissait la musique de scène de Busoni de la mise en scène de Reinhardt dont il se souvient, quand on lui conseille de composer un opéra au sujet de “Turandot”. Mais il en est ainsi que l’opéra de Puccini est plus souvent sur les répertoires. La fin de l’opéra choisie par Puccini, où Turandot apprend le nom du prince inconnu par Calaf lui-même et le débaptise en “Amore” (amour), est plus plausible aux yeux du lecteur du livret que le rappel assez brusque du prince dans Busoni. Pourtant cela ne porte guère contre Busoni et prouve tout au plus le fait que Puccini voudrait créer un drame psychologique qui est au bout du compte très éloigné de la “Nuova Commedia dell’Arte”. Du point de vue de Busoni le drame lyrique de Puccini est plus nettement d’un caractère allemand, se trouve donc près de Wagner, même à proximité immédiate de Richard Strauss. Busoni par contre conserva la comédie sarcastique, où tout se passe, comment le “miroir magique” de son opéra le raconte. La psychologie n’est pas le but, mais le masque gai.

Bibliographie: Antony Beaumont, Busoni the Composer, Bloomington 1995 / Ferruccio Busoni, Briefe an seine Frau, éd. par Friedrich Schnapp, Zurich 1935 / Busoni, Selected Letters, translated and edited by Antony Beaumont, London 1987 / Busoni, Wesen und Einheit der Musik, Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann, Berlin 1956 / Edward J. Dent, Ferruccio Busoni, London 1974 / Heinrich Huesmann, Welttheater Max Reinhardt, Bauten, Spielstätten, Inszenierungen, München 1983 / Jürgen Kindermann, Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio Busoni, Regensburg 1980 / Die Schaubühne, VII, Jahrgang, Nummer 44, 2. November 1911.

Reinhard Ermen
(Traduction: Yolanda Bertolaso)

TURANDOT

Temps: de la fable • La scène est à l'Extrême-Orient

I/PREMIER TABLEAU (*INTRODUCTION ET SCÈNE* ②) Calaf, prince d'un empire prit par des ennemis trouve dans la ville Pékin son vieux confident Barak qu'il crut perdu. A Pékin le jeune prince veut tenter sa chance à la cour, pourtant Barak l'avertit qu'elle soit un "lieu de tristesse". La princesse Turandot fait décapiter tous les princes qui demandent à sa main, quand ils ne sont pas capables de deviner ses trois énigmes. Et à peine que Barak rapportait ce qu'est en tout cas public dans tout le monde, quand le dernier prince, celui de Samarkande, est décapité (*LAMENTO* ③). La reine-mère de Samarkande, laquelle est pleine de douleur maudit l'endroit et lance le portrait de Turandot déléteré dans la poussière (*ARIOSO* ④). Barak avertit, mais Calaf ramasse le portrait dangereux, chante de l'amour et est prêt à risquer sa vie (*PANTOMIME ET FINALE* ⑤) Calaf court au palais dont les portes sont attachées les têtes des prétendants précédents.

I/DEUXIÈME TABLEAU (*INTRODUCTION ET ARIETTA* ⑥) Truffaldino, chef des eunuques, prépare la salle du trône pour le prochain essai de deviner les énigmes de Turandot. Il chante les louanges de la vie des eunuques qui ne contient pas de dangers auxquels les princes amoureux s'exposent (*RECITATIVO* ⑦) Aux yeux de Truffaldino les princes sont hommes débiles, car ils ne peuvent pas exister sans femme. (*ENTRÉE DE L'EMPEREUR* ⑧) Il est vrai que le cérémonial est "toujours solennel" - il est seulement émaillé par sa fin sanglante. (*ARIA* ⑩) Mail l'Empereur Altoun a juré à Konfutse qu'il laissera faire sa fille à sa guise. (*DIALOGO* ⑪) L'on croit que Calaf est un prince, bien qu'il ne veuille pas révéler son origine. (*QUARTETTO* ⑫) L'Empereur et ses ministres Pantalone et Tartaglia le mettent en garde contre Turandot. Mais le prince ne se laisse pas intimider: "La mort ou Turandot". (*MARCHE ET SCÈNE* ⑬) La princesse croit que ce prince se distingue nettement des autres. Adelma, son esclave confidente connaît le jeune homme. (*LES TROIS ÉNIGMES* ⑭) Calaf, bien qu'il soit au troisième énigme ébloui par la beauté de Turandot,

sait toutes les réponses: l'esprit humain, la vertu, l'art; les docteurs inclinent la tête. Turandot, vaincue, veut se tuer. Calaf lui offre une solution. (*FINALE* 16) Elle doit deviner: "Qui est le prince étranger?"

II/TROISIÈME TABLEAU (*CHANSON ET CHOEUR* 17) Derrière le rideau résonne le chant des filles de la chambre de Turandot. (*DANSE ET CHANT* 18) Elles chantent leurs amours. (*RÉCITATIF ET AIR* 19) Turandot est touchée d'une velléité inaccoutumée. Sans doute, elle aime le prince, mais son orgueil lui commande: "Turandot, meurs comme vierge". (*INTERMEZZO DIALOGO* 20) Truffaldino était envoyé pour découvrir l'origine du prince; (*ARIA* 21) il n'a pas réussi. L'Empereur vient et fait appel à la conscience de sa fille. Par hasard, il apprenait d'une lettre le nom du prince que sa fille obstinée ne sait pas. (*ARIOSO* 24) Même l'appel plaintif ne l'engage pas à se raviser. (*DUETTO* 25) L'esclave Adelma qui fut jadis princesse elle-même, fut un jour raillée par Calaf, maintenant elle révèle Turandot le nom. (*INTERMEZZO* 26) Du harem à la salle du trône.

II/DERNIER TABLEAU (*SALLE DU TRÔNE* 27) La marche funèbre - annonce-t-elle la défaite de Turandot ou de Calaf? "Calaf, fils de Timur, tu es renvoyé", dit la princesse. (*FINALE* 28) Calaf veut s'en aller pour chercher la mort ailleurs. Turandot le rappelle et professe son amour.



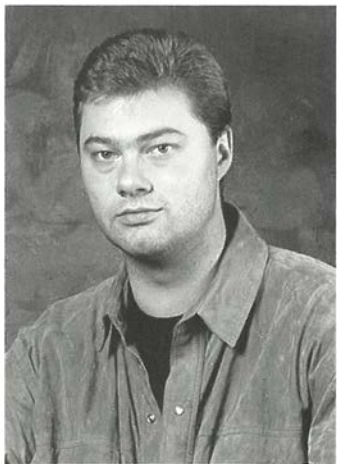
Linda Plech, *Turandot*



Josef Protschka, *Kalaf*



Gabriele Schreckenbach, *Adelma*



René Pape, *Altoum*



Robert Wörle, *Truffaldino*



Celina Lindsley, *Königinmutter*



Friedrich Molsberger, *Barak*



Gerd Albrecht

*Sehr geehrter Kunde,
lieber Busoni-Freund!*

Gerne hätten wir für Sie auf den nachfolgenden Seiten das komplette Libretto inklusive englischer und französischer Übersetzung abgedruckt. Leider konnte dies aufgrund der hohen finanziellen Forderung seitens des Verlages nicht geschehen. Wir bedauern dies sehr und hoffen dennoch, Ihnen mit einer ausführlichen Synopsis gedient zu haben.

Die Redaktion

*Dear Customer
and Busoni Enthusiast,*

We would have loved to print the complete libretto including the English and French translations on the following pages. But, this could unfortunately not be done due to the high financial requests on the part of the publisher. We regret this very much and hope, however, that we are able to be of service to you with a detailed synopsis.

The editor

*Cher Client
et Amateur de Busoni,*

Nous nous serions fait un plaisir d'imprimer sur les pages suivantes la version intégrale du livret accompagnée d'une traduction en anglais et en français. Malheureusement, cela n'a pas été possible en raison des exigences financières trop élevées de la maison d'édition. Nous le regrettons beaucoup, mais espérons toutefois vous rendre service avec un synopsis détaillé.

l'éditeur

STEREO - 60 039-1

FERRUCCIO BUSONI

(1866-1924)

TURANDOT
Eine chinesische Fabel • A Chinese fable
(» An Arturo Toscanini«)

Text: Ferruccio Busoni

ALTOUM, Kaiser / <i>the Emperor</i>	RENÉ PAPE
TURANDOT, <i>seine Tochter / his daughter</i>	LINDA PLECH
ADELMA, <i>ihre Vertraute / her confidante</i>	GABRIELE SCHRECKENBACH
KALAF	JOSEF PROTSCSKA
BARAK, <i>sein Getreuer / his henchman</i>	FRIEDRICH MOLSBERGER
DIE KÖNIGINMUTTER / THE QUEEN-MOTHER	CELINA LINDSLEY
TRUFFALDINO, <i>Haupt der Eunuchen / the chief eunuch</i>	ROBERT WÖRLE
PANTALONE, <i>Minister</i>	JOHANNES WERNER PREIN
TARTAGLIA, <i>Minister</i>	GOTTHOLD SCHWARZ

RIAS-KAMMERCHOR
(Einstudierung / Chorus Master: Marcus Creed)
**RADIO-SYMPHONIE-ORCHESTER
BERLIN**
Dirigent / Conductor:
GERD ALBRECHT
**RIAS
BERLIN**
WDR

Coproduktion

RIAS BERLIN - WESTDEUTSCHER RUNDFUNK KÖLN - CAPRICCIO

LC 8748