



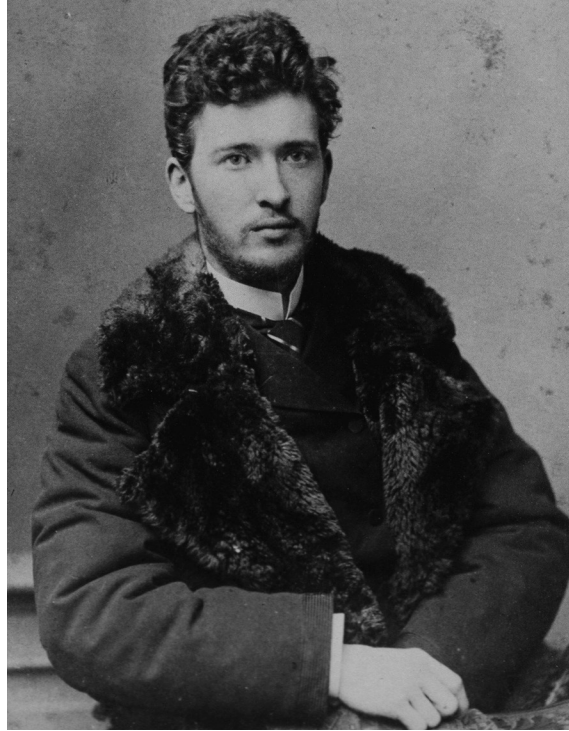
CHANDOS

# Busoni

VIOLIN SONATAS  
FOUR BAGATELLES

Francesca  
DeGo  
VIOLIN

Francesca  
Leonardi  
PIANO



AKG Images, London / Fine Art Images

Ferruccio Busoni, in Helsinki, 1889

## Ferruccio Busoni (1866 - 1924)

	<b>Sonata No. 1, Op. 29, K 234</b> (1890)	<b>25:27</b>
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur for Violin and Piano An Adolf Brodsky	
1	I Allegro deciso - Vivace - [ ] - Vivace - Poco sostenuto	8:51
2	II Molto sostenuto - Più lento, Andante sostenuto - Tempo I - Tempo II - Più sostenuto	7:27
3	III Allegro molto e deciso - Vivace - Tempo I - In frischem Tempo - Nicht schleppen - Tempo I - Con fuoco	9:08
	<b>Sonata No. 2, Op. 36a, K 244</b> (1898, revised 1900)	<b>33:19</b>
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur for Piano and Violin An Ottokar Nováček	
4	Langsam - [ ] - A tempo, un poco più andante - Tranquillo - Poco con moto, assai deciso - A tempo secondo - Tempo I -	9:29
5	Presto -	2:57
6	Andante, piuttosto grave - Wie eine Erinnerung - Adagio -	3:10
7	Andante con moto (Choralgesang von J.S. Bach) -	1:51
8	Poco più andante -	1:44
9	Alla marcia, vivace -	0:56

10	Lo stesso movimento -	1:07
11	Andante -	4:15
12	Tranquillo assai -	3:28
13	Allegro deciso, un poco maestoso - Più lento - Più tranquillo, apoteotico - Tempo del Tema - Adagio	4:19
	<b>Bagatellen, Op. 28, K 229</b> (1888) for Violin and Piano Seinem lieben Egon Petri	<b>6:27</b>
14	I Aus der Zopfzeit. Quasi Menuetto	1:55
15	II Kleiner Mohrentanz. Rascher Tanz-Rhythmus. In drolliger Weise	0:55
16	III Wiener Tanzweise. Walzer-Tempo - Breit und steigernd - A tempo	2:23
17	IV Kosakenritt (Nach einem russischen Volksliede). Sehr rasch	1:13
		<b>TT 65:15</b>

**Francesca Dego** violin  
**Francesca Leonardi** piano

## Busoni: Bagatellen / Violin Sonatas

### 'Bagatellen' for violin and piano, Op. 28

Leipzig, 23 March 1888: The seventh birthday of Egon Petri. Henri and Kathi, his adoring parents, and Uncle Ferroman, a family friend from Trieste, bring out the presents. A tall, flat package in coloured wrappings catches the boy's attention. What's this? A musical manuscript. Short violin pieces with descriptive titles, composed by Uncle F. While Egon tunes his quarter-size fiddle for a first read-through, Uncle takes his seat at the Blüthner grand.

The keyboard part reaches out in all directions, but the violin writing is less demanding. No more than first position and open strings in the first two pieces, while the third and fourth set the bar progressively higher. Egon was happier playing the piano, indeed later he would make his name as a master of that instrument, but for now he followed obediently in the footsteps of his father, a noted violin virtuoso, leader of the Gewandhaus quartet, professor at the Leipzig Conservatoire, and concertmaster of the Gewandhaus Orchestra.

I. Aus der Zopfzeit (From Olden Times). Quasi Menuetto

A 'Zopf' is a braid or a pigtail. Type the word

into a search engine and you come up with pages of baking recipes. Try 'Zopfmusik' and all roads lead to Szymanowski (!). In the arts, 'Zopfzeit' signifies a past age, like 'rococo', but in less flattering sense. In 1919, Busoni decried the aria texts in the St Matthew Passion as the work of 'pigtailed bigots'. More recently, the word has acquired a new, woke meaning encompassing figures as diverse as Che Guevara and Greta Thunberg. Can violin teachers explain these things to their students?

II. Kleiner Mohrentanz. Rascher Tanz-Rhythmus. *In drolliger Weise* (Little Moorish Dance. Rapid Dance-Step. *In a droll manner*) There was a time when a 'droll' image of a black boy was used, much to the amusement of Debussy and Ravel, to advertise a well-known brand of marmalade; Richard Strauss made little Mohammed the silent hero of his best-known opera, *Der Rosenkavalier*. Violin teachers in search of a safe place for their students might have difficulty with this.

III. Wiener Tanzweise (Viennese Dance-Melody)

Despite early success as a virtuoso pianist, fame had not come easily to Busoni. The

setbacks he experienced in Vienna were the most disheartening of all. For him, 'Viennese' was hence a loaded word. Beneath the elegant surface of this piece lurks a demon, partly perceptible in the unrelenting hemiolas of the reprise, later unmasked in a convoluted quotation from the Viennese popular song 'O du lieber Augustin', which contains the fateful refrain 'alles ist hin' (everything is lost).

IV. Kosakenritt (Nach einem russischen Volksliede) (Cossack Ride [Based on a Russian Folksong])

Busoni abhorred war and inhumanity in any form. Surprising, then, that he should have chosen a song about bloodthirsty Russian soldiers for Egon's album. Irrespective of the context, he was always at his best when handling melodic material that was not his own. Folksong, plainchant, Jewish, Arabian, Chinese melodies, and much else: his work overflows with them. Later he embraced melodic diversity as part of his postulate of 'The Oneness of Music'.

The cosy domestic scene of Egon's birthday, as depicted above, is mostly fiction. We know nothing of what happened that day chez Petri, even the notion of the *Bagatellen* as a birthday present is hypothetical. What we do know is that the twenty-one-year-old Busoni had fallen in love with Egon's mother, who was ten years his senior, that

his feelings were reciprocated, and that they were planning to elope. Before taking a step he might regret, Busoni sought counsel from his mother, Anna. He kept only a few of his parents' letters, but we know that Anna wrote to Kathi from Trieste, reminding her of 'the sanctity of love' and of her obligations towards her family. Busoni, undeterred, sent her a photograph of the beloved: 'an intelligent and original face: don't you agree?' His letter was dated 26 March 1888, just three days after Egon's birthday.

Arnold Schoenberg quotes 'O du lieber Augustin' in his String Quartet No. 2, Op. 10 (1907/08), as allusion to a severe marital crisis. Twenty years previously, the young Busoni drew on the same song to hint at his own confused emotional state. It took time to get the tune out of his head. In June 1888, he revisited it in an Introduction and Fugue for piano four hands. A few weeks later, he made plans for an 'Overture to an imaginary musical play in the tradition of "Lieber Augustin"' which he never completed: he had ridden himself of his demon and moved on.

Having accepted the offer of a teaching post in Helsinki, he asked his mother to accompany him, but she made her excuses: the long journey, unaccustomed surroundings, the language problem, the weather. So Busoni travelled to Finland in



mid-September 1888 accompanied only by his dog, Lesko. Lonely at first, he soon established a circle of musical friends and drinking companions, the 'Leskovites', including Jean Sibelius and the Järnefelt brothers. He also made the acquaintance of Gerda Sjöstrand, his future wife. This time he sought no counsel from Anna, presenting the engagement as a *fait accompli*. As a child prodigy, he had done his utmost to please his parents. The time had come to assert his independence. As a composer, too, he began to shake off external influences and search for a voice of his own.

In the summer of 1890, he participated as pianist and composer in the first Rubinstein Competition, held in St Petersburg. At the keyboard, Busoni surpassed his rivals by far. But Rubinstein felt honour-bound to award at least one prize to a Russian, and as both contestants for the composition prize were Italians, the piano prize went to a local also-ran. To make amends, Rubinstein awarded Busoni the composition prize. The finest work in his portfolio was the *Konzertstück*, Op. 31a, for piano and orchestra, which salvages material from an unfinished opera, *Sigune*, on which he had been working since 1884. Further submissions were the Violin Sonata No. 1, Op. 29, two Piano Pieces, Op. 30a, and cadenzas for Beethoven's Piano Concerto No. 4.

His compositions failed to convince. There was 'nothing exceptional in their content', wrote one of the critics. 'Busoni played best', summarised another.

He should have been awarded the laurel wreath over the other pianists [...]. As to the composition prize, it should have been given to no one at all.

#### **Sonata No. 1 in E minor for violin and piano, Op. 29**

What can be said in defence of a sonata that was damned by the critics as soon as it appeared? One recent commentator considers it to come 'closest in spirit' to Brahms's Violin Sonata in D minor (1886–88). '[Busoni's] themes have a similar cast', he writes, but are 'not quite as memorable.' For the work of a man 'steeped in Bach and Mozart', writes another, the work is 'notable for its attention to well-balanced structure'. A third writes, less condescendingly, of a 'sophisticated translation of sonata form', while a fourth considers the 'three-movement form and forcefulness of manner' to place the sonata 'in the lineage of Austro-German Romanticism that the older composer would disown'. In the sense of an artist with strong allegiances to Beethoven and E.T.A. Hoffmann, which he never disowned, Busoni was indeed a Romantic. It was contrary to his nature, however, to indulge

in dopamine-charged emotional outbursts or to bare his soul to the world – if that is what Romanticism, in the wider sense, has come to mean.

Violinists are attracted to the First Violin Sonata of Busoni by its free-flowing musical rhetoric, common to all of his writing for solo wind and string instruments, and familiar to him from the improvisations which formed a mainstay of his father's clarinet recitals. Such music is grateful to play. Listeners are unlikely to leave the hall humming the tunes, but the performers are faced with serious challenges, requiring a high level of dexterity, elegance, and tonal refinement.

Notable is the absence of extraneous melodic material. Even the opening five-note motif is only a self-borrowing, from his Piano Sonata in F minor (composed in 1883 and dedicated to Anton Rubinstein). Busoni's exclusive reliance on self-generated ideas can be understood as a way of asserting his personal and artistic independence. Every bar bears witness to burning ambition and lofty goals. If this were a letter rather than a sonata, it would be a formal one, addressed to an important personage whom the writer had never met. In contrast to the *Bagatellen*, there is no place here for banter or bonhomie. This is a document intended to impress – nothing less and nothing more.

#### **Sonata No. 2 in E minor for piano and violin, Op. 36a**

In the aftermath of the Rubinstein Prize, composition took second place while Busoni strove to perfect his piano playing. Between 1888 and 1901, he completed and published many of his finest Bach transcriptions, including the celebrated Chaconne, as well as studies, analyses, and didactical editions of Bach. Liszt and Tausig had shown the way. Busoni evolved his own approach to the challenge of emulating the romantic organ on a modern concert grand. As his biographer Edward Dent observed, this proved to be 'the beginning of that style of pianoforte touch and technique which was entirely [his own] creation'. In an extensive supplement to his edition of Bach's *Wohltemperirte Clavier* (Well-Tempered Clavier), Part I (1894), Busoni laid down guidelines for those interested in following his example.

Since 1890 he had occupied teaching posts in Moscow and Boston. When he chose Berlin as his permanent home, in 1894, his renown as a virtuoso went before him, together with the trademark 'Bach-Busoni', which clung to him for the rest of his life. Opportunities for original composition had been scarce. Apart from a fine Violin Concerto, written in 1897 for Henri Petri, and a *Lustspielouvertüre* (Comedy Overture) of



Mozartian delicacy, he had little to show for the intervening years.

Sketches for a piano piece entitled 'Calvarium' (Stations of the Cross) suggest that Busoni was planning a devotional work, presumably in fourteen movements or sections. He made little headway, but he did salvage a passage from his sketches for the *Andante* section of the Second Violin Sonata.

Mellowed by the passing of time, independence and self-assertion had meanwhile given way to an ideal of symbiosis. Aspects of his own personality, his unique juxtaposition of Nordic and Mediterranean temperaments, merge with allusions to or quotations from his household gods, Bach and Beethoven. The Sonata can be read as a wordless drama, part secular, part sacred, culminating in a powerful apotheosis before coming to a benign conclusion: not so much a letter as an epistle.

As Albrecht Riethmüller has shown in his in-depth study, *Ferruccio Busonis Poetik* (1988), the structure of the Second Sonata is circular, a chorale ('Wie wohl ist mir', BWV 517, from the *Clavier-Büchlein* [Notebook] for Anna Magdalena Bach, of 1725) placed at its centre: not cyclic as in César Franck, nor symmetrical as in Béla Bartók, nor perfectly round, but two roughly hewn arcs, the motto theme of the opening bars returning at the close,

transformed and transfigured, 'quasi sacro', to close the circle.

Following the time-honoured classical practice of adopting the formal scheme of a work written by an admired colleague, Busoni took the Piano Sonata in E major, Op. 109, by Beethoven as his model. Whether by accident or design, the first four pitches of the chorale melody, 1–3–4–5, can be found in the bass line in the theme of Beethoven's variations. Busoni quotes the incipit of 'Wie wohl ist mir' in a footnote to the printed score, labelled 'Choralgesang von J.S. Bach' (Chorale Song by J.S. Bach). Experts agree that the song is not by Bach, and was probably in circulation long before Anna Magdalena wrote it down: an 'Allerweltsmusik' (Riethmüller), in other words – music in the public domain. By placing it at the centre of an original composition, Busoni opens our eyes and ears to his postulate of 'The Oneness of Music', of a music, neither sacred nor secular, that floats freely in time and space.

© 2024 Antony Beaumont

Born in Lecco, Italy, to Italian and American parents, **Francesca DeGo** is celebrated for her sonorous tone, compelling interpretations, and flawless technique. She regularly appears with such major orchestras worldwide as the Philharmonia Orchestra, Hallé, City of

Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Gürzenich Orchester Köln, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in Rome, Orchestra Teatro Regio Torino, Orchestra Filarmonica della Fenice, in Venice, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Orquestra de la Comunitat Valenciana, National Symphony Orchestra, in Washington DC, Indianapolis Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, Auckland Philharmonia Orchestra, Orchestre des Champs-Élysées, in Paris, and Orchestre philharmonique de Monte-Carlo. Her international career to date has allowed her to work alongside esteemed conductors such as Philippe Herreweghe, Fabio Luisi, Sir Roger Norrington, Daniele Rustioni, Dalia Stasevska, Krzysztof Urbański, and Xian Zhang. An outstanding collaborative artist, she thrives in chamber settings, having performed with Salvatore Accardo, Mahan Esfahani, Narek Hakhnazaryan, Jan Lisiecki, Mischa Maisky, Antonio Meneses, Shlomo Mintz, Daniel Müller-Schott, Francesco Piemontesi, Roman Simović, Kathryn Stott, and Alessandro Taverna, as well as her regular recital partner, the pianist Francesca Leonardi.

Having made her concerto début, in California, at the age of seven, performing Bach, Francesca DeGo rose to prominence as the first Italian female prize-winner for nearly fifty years at the renowned Premio Paganini, in Genoa, where she received the Enrico Costa award for having been the youngest finalist. Paganini and his *œuvre* have been a steady companion in her life since, and in 2019 she was invited to perform his First Violin Concerto on 'Il Cannone' at a special concert in Genoa, celebrating his anniversary. She has recorded the complete solo Caprices, and, together with the City of Birmingham Symphony Orchestra, Paganini's First Concerto coupled with the Violin Concerto by Wolf-Ferrari. She is a frequent contributor to specialist music magazines, penning a monthly column for *Suonare News* among others, and has written articles and opinion pieces in the British and international musical press. Francesca DeGo has also published a book, issued by Arnoldo Mondadori Editori – *Tra le Note. Classica: 24 chiavi di lettura* – in which she explores how classical music can be listened to and better understood today. She plays a precious violin made by Francesco Ruggeri, in Cremona, in 1697.

Having made her solo début aged sixteen, performing Mozart's Piano Concerto in C major,

KV 415, with the Orchestra Sinfonica del Teatro Rosetum, in Milan, the Italian pianist **Francesca Leonardi** has appeared as a soloist with numerous orchestras both at home and abroad. She regularly appears at prestigious venues and festivals around the world, including Sala Verdi and Teatro dal Verme, in Milan, Istituzione Universitaria dei Concerti, in Rome, Royal Albert Hall, in London, Auditorium du Louvre, in Paris, Ravinia Festival, in Chicago, Teatro Colón, in Buenos Aires, Teatro Municipal, in Rio de Janeiro, National Centre for the Performing Arts, in Beijing, Oriental Art Centre, in Shanghai, and Musashino Civic Cultural Hall, in Tokyo. She is actively involved in the field of chamber music and regularly performs with the violinist Francesca Dego and with instrumentalists and singers such as Bruno Giuranna, Laura Marzadori, Sonig Tchakerian, Susanne Hou, Nigel Clayton, Jacopo Di Tonno, Martin Owen, Alfredo Zamarra, Laura Bortolotto, Andrea Cicchese, Andrea Giuffredi, and Andrea Oliva.

Born in Milan in 1984, Francesca Leonardi began studying the piano at the age of three under the guidance of Graziella Bianchi and Paolo Bordoni. She graduated from the Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, in Milan, in 2004, with top marks, *cum laude*, and special mention, and continued her studies at the Accademia Musicale Chigiana, in Siena, and under Nigel Clayton and Roger Vignoles, at the Royal College of Music, in London, where she was awarded both a Master's in Performance and an Artist Diploma in Piano Accompaniment with Distinction in 2012, generously supported by The Gordon Calway Stone Memorial Award. Her discography includes *Suite italienne*, a duo recording with Francesca Dego, which explores Italian repertoire from the twentieth century, as well as a complete survey of the violin sonatas by Beethoven, also with Francesca Dego. She is passionate about teaching and is a professor of chamber music at the Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi.



Francesca Deگو



Francesca Leonardi

## Busoni: Bagatellen / Violinsonaten

**Bagatellen für Violine und Klavier op. 28**  
Leipzig, 23. März 1888: Der siebte Geburtstag von Egon Petri. Seine ihn vergötternden Eltern Henri und Kathi und Onkel Ferroman, ein Freund der Familie aus Triest, präsentieren die Geschenke. Ein längliches flaches Paket in buntem Einband zieht die Aufmerksamkeit des Jungen auf sich. Was ist denn das? Eine Musikhandschrift. Kurze Violinstücke mit deskriptiven Titeln, von Onkel F. komponiert. Während Egon seine Viertelvioline für ein erstes Durchspielen stimmt, nimmt der Onkel am Blüthner-Flügel Platz.

Der Klavierpart greift in alle Richtungen aus, doch die Violinstimme ist weniger anspruchsvoll. Lediglich erste Lage und leere Saiten in den ersten beiden Stücken, während das dritte und vierte den Schwierigkeitsgrad zunehmend erhöhen. Eigentlich spielte Egon lieber Klavier, und tatsächlich sollte er sich später als Meister dieses Instruments einen Namen machen, doch vorerst folgte er gehorsam den Fußspuren seines Vaters, der ein bekannter Violinvirtuose war, Primarius des Gewandhaus-Quartetts, Professor am Leipziger Konservatorium und Konzertmeister des Gewandhausorchesters.

I. Aus der Zopfzeit. Quasi Menuetto  
Die Begriffe "verzopft", "alter Zopf" oder ein Verweis auf die "Zopfzeit" beziehen sich auf die Epoche, als Perücken mit Zöpfen in Mode waren, und werden als Synonym für eine veraltete Manier – oder hier einen antiquierten Kompositionsstil – verwendet. So benutzte auch Karol Szymanowski zum Beispiel den Begriff "Zopfmusik". Im Jahr 1919 beschrieb Ferruccio Busoni die Arientexte der Matthäus-Passion als das Werk "gezopfter Bigotten".

II. Kleiner Mohrentanz. Rascher Tanz-Rhythmus. *In drolliger Weise*  
Es gab eine Zeit, als – zum großen Amusement von Debussy und Ravel – ein "drolliges" Bild eines schwarzen Knaben die Werbung für eine bekannte Marmelade zierte; und Richard Strauss machte den kleinen Mohammed zum stummen Helden des *Rosenkavaliers*, seiner bekanntesten Oper. Geigenlehrer, die um die seelische Unversehrtheit ihrer Schüler besorgt sind, könnten hier in Schwierigkeiten geraten.

III. Wiener Tanzweise  
Trotz früherer Erfolge als Klaviervirtuose fiel es Busoni nicht leicht, sich einen Namen zu

machen. Die Rückschläge, die ihm in Wien widerfahren, waren besonders entmutigend. Für ihn war Wien daher ein belastetes Wort. Unter der eleganten Oberfläche dieses Stücks lauert ein Dämon, der sich zum Teil in den insistierenden Hemiolen der Reprise zeigt und später in einem verschachtelten Zitat des Wiener Volkslieds "O du lieber Augustin" entlarvt wird, das den verhängnisvollen Refrain "alles ist hin" enthält.

#### IV. Kosakenritt (Nach einem russischen Volksliede)

Busoni waren Krieg und jegliche Form von Unmenschlichkeit zuwider. Umso überraschender ist es daher, dass er für Egons Album ein Lied über blutrünstige russische Soldaten wählte. Abgesehen von diesem Kontext lief er immer zu Höchstform auf, wenn er mit fremdem melodischem Material arbeitete. Volkslieder, gregorianische Gesänge, jüdische, arabische oder chinesische Melodien und vieles andere finden sich in seinen Kompositionen im Überfluss. Später begriff er diese melodische Vielfalt als Teil seines Postulats der "Einheit der Musik".

Die oben dargestellte traute häusliche Szene an Egons Geburtstag ist weitgehend fiktional. Wir wissen nicht, was sich an diesem Tag im Hause Petri abspielte, und selbst die Vorstellung, dass die Bagatellen

ein Geburtstagsgeschenk waren, ist hypothetisch. Bekannt ist lediglich, dass der einundzwanzigjährige Busoni sich in Egons Mutter verliebt hatte, die zehn Jahre älter war als er, und dass diese seine Gefühle erwiderte und die beiden beabsichtigten, durchzubrennen. Bevor er diesen Schritt unternahm, den er möglicherweise bereuen würde, fragte Busoni seine Mutter Anna um Rat. Er hob nur einige wenige Briefe seiner Eltern auf; wir wissen aber, dass Anna von Triest aus an Kathi schrieb und sie an die "Heiligkeit der Liebe" erinnerte und an ihre Verpflichtungen gegenüber ihrer Familie. Busoni zeigte sich unbeirrt und sandte ihr eine Fotografie seiner Liebsten: "ein intelligentes und originelles Gesicht, findest du nicht auch?" Sein Brief ist auf den 26. März 1888 datiert, nur drei Tage nach Egons Geburtstag.

Arnold Schönberg zitiert "O du lieber Augustin" in seinem Streichquartett Nr. 2 op. 10 (1907 / 08) als Andeutung einer ersten Ehekrise. Zwanzig Jahre zuvor hatte der junge Busoni dasselbe Lied verwendet, um auf seinen eigenen verwirrten Gemütszustand hinzuweisen. Es verging einige Zeit, bevor er die Melodie aus dem Kopf bekam. Im Juni 1888 griff er in seiner Introduction und Fuge für Klavier vierhändig erneut auf sie zurück. Einige Wochen später entwarf er eine



"Ouvertüre zu einem gedachten Singspiele nach der Tradition des 'Lieben Augustin'", die er aber nie umsetzte – er hatte sich von seinem Dämon befreit und wandte sich anderen Dingen zu.

Nachdem er ein Lehrangebot in Helsinki angenommen hatte, fragte er seine Mutter, ob sie ihn begleiten wolle, doch sie entschuldigte sich – die lange Reise, eine ungewohnte Umgebung, das Sprachproblem, das Wetter. Also reiste Busoni Mitte September 1888 alleine nach Finnland, lediglich begleitet von seinem Hund Lesko. Anfangs plagte ihn die Einsamkeit, doch bald etablierte er einen Kreis von musikalischen Freunden und Trinkkumpanen, die "Leskoviten", zu denen auch Jean Sibelius und die Brüder Järnefelt gehörten. In der Zeit lernte er auch seine zukünftige Frau Gerda Sjöstrand kennen. Dieses Mal fragte er Anna nicht um Rat, sondern präsentierte seine Verlobung als *fait accompli*. Als Wunderkind war er immer sehr darum bemüht gewesen, seinen Eltern alles recht zu machen. Nun war die Zeit gekommen, seine Unabhängigkeit durchzusetzen. Auch als Komponist begann er, äußere Einflüsse abzuschütteln und seine eigene Stimme zu suchen.

Im Sommer 1890 nahm Busoni als Pianist und Komponist am ersten Rubinstein-Wettbewerb teil, der in St. Petersburg

veranstaltet wurde. Am Klavier übertraf er seine Rivalen bei weitem. Allerdings sah Rubinstein sich ehrenhalber gezwungen, wenigstens einen Preis an einen Russen zu vergeben, und da beide Wettbewerber für den Preis im Fach Komposition Italiener waren, ging der Klavierpreis an einen unspektakulären lokalen Mitbewerber. Zum Ausgleich verlieh Rubinstein Busoni den Kompositionspreis. Das beste Werk in seinem Portfolio war das Konzertstück op. 31a für Klavier und Orchester, das Material aus seiner unvollendeten Oper *Sigune* verwertete, an der er seit 1884 arbeitete. Des Weiteren hatte er die Violinsonate Nr. 1 op. 29, zwei Klavierstücke op. 30a sowie Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 eingereicht. Seine Kompositionen konnten nicht wirklich überzeugen. Sie enthielten "nichts Außergewöhnliches", schrieb einer der Kritiker. "Busoni spielte am besten", fasste ein anderer zusammen,

Man hätte ihm den Lorbeerkrantz verleihen sollen und nicht einem der anderen Pianisten [...]. Was den Kompositionspreis betrifft, so hätte dieser an niemanden gehen sollen.

#### **Sonate Nr. 1 in e-Moll für Violine und Klavier op. 29**

Was kann man zur Verteidigung einer Sonate

anführen, die bei Erscheinen sogleich von den Kritikern verworfen wurde? Ein Kommentator äußerte kürzlich die Meinung, sie ähnele "in ihrer Stimmung am ehesten" Brahms' Violinsonate in d-Moll (1886 – 1888). "[Busonis] Themen sind aus ähnlichem Guss", schreibt er, sie seien jedoch "nicht ganz so eingängig." Für das Werk eines Mannes, der "von Bach und Mozart durchdrungen" sei, schreibt ein anderer, zeichne sich die Komposition durch "die Beachtung einer ausgewogenen Struktur" aus. Ein dritter bemerkt etwas weniger herablassend eine "komplexe Umsetzung der Sonatenform", während ein vierter aufgrund der "dreisätzigen Form und eindringlichen Manier" die Sonate "in der Tradition der österreichisch-deutschen Romantik [sieht], die der ältere Komponist ablehnen würde". Im Sinne eines Künstlers mit starken Affinitäten zu Beethoven und E.T.A. Hoffmann, die er nie verleugnete, war Busoni in der Tat ein Romantiker. Es widersprach allerdings seiner Natur, sich Dopamin-geladenen Ausbrüchen hinzugeben oder der Welt seine Seele zu offenbaren – wenn es das ist, was wir gegenwärtig im erweiterten Sinn mit dem Begriff Romantik assoziieren.

Geiger schätzen Busonis Erste Violinsonate wegen ihrer frei fließenden musikalischen Rhetorik, die alle seine Kompositionen für

solistische Blas- und Streichinstrumente auszeichnet und die ihm von den Improvisationen vertraut war, die einen festen Bestandteil der Klarinetten-Recitals seines Vaters bildeten. Solche Musik ist sehr angenehm zu spielen. Die Zuhörer werden zwar kaum beim Verlassen des Saals die Melodien summen, aber die Ausführenden sehen sich mit echten Herausforderungen konfrontiert – ihnen wird ein hohes Maß an Gewandtheit, Eleganz und klanglicher Raffinesse abverlangt.

Auffällig ist das Fehlen von fremdem melodischem Material. Selbst das fünf Noten umfassende eröffnende Motiv hat der Komponist einem eigenen Werk entliehen, seiner Klaviersonate in f-Moll (1883 komponiert und Anton Rubinstein gewidmet). Busonis ausschließliches Zurückgreifen auf eigene Ideen kann als Geltendmachung seiner persönlichen und künstlerischen Unabhängigkeit verstanden werden. Jeder einzelne Takt bezeugt brennenden Ehrgeiz und hehre Ziele. Wenn es sich hier um einen Brief und nicht um eine Sonate handeln würde, so wäre dies ein förmliches Schreiben, an eine wichtige Persönlichkeit adressiert, der der Verfasser noch nie begegnet ist. Anders als bei den *Bagatellen* gibt es hier keinen Raum für Neckereien oder Jovialität. Dies ist ein Dokument, das Eindruck machen soll – nicht weniger, aber auch nicht mehr.

**Sonate Nr. 2 in e-Moll für Klavier und Violine op. 36a**

In der Zeit nach dem Rubinstein-Preis versuchte Busoni vor allem, sein Klavierspiel zu perfektionieren, während das Komponieren auf den zweiten Platz rückte. Zwischen 1888 und 1901 schuf und veröffentlichte er viele seiner gelungensten Bach-Transkriptionen, einschließlich der berühmten Chaconne, außerdem Studien, Analysen und didaktische Ausgaben Bachscher Werke. Liszt und Tausig hatten ihm den Weg gezeigt. Bezüglich der herausfordernden Aufgabe, die Klangfülle der romantischen Orgel auf einen modernen Konzertflügel zu übertragen, entwickelte Busoni seine ganz persönliche Herangehensweise. Wie sein Biograph Edward Dent bemerkt hat, war dies "der Beginn jenes spezifischen Stils von Anschlag und Technik im Klavierspiel, der gänzlich seine [eigene] Schöpfung war". In einem umfangreichen Anhang zu seiner Edition des Ersten Teils von Bachs *Wohlt temperirtem Clavier* (1894) formulierte Busoni seine spezifische Anleitung für alle, die seinem Beispiel folgen wollten.

Ab 1890 wirkte Busoni als Musiklehrer in Moskau und Boston. Als er im Jahr 1894 Berlin zu seinem dauerhaften Wohnsitz machte, eilte ihm sein Renommee als Virtuose bereits voraus, zusammen mit dem Markenzeichen

"Bach-Busoni", das ihm für den Rest seines Lebens anhaftete. Gelegenheiten für originale Kompositionen hatten sich nur selten ergeben. Abgesehen von einem wunderbaren Violinkonzert, das er 1897 für Henri Petri schrieb, und einer *Lustspielouvertüre* von an Mozart gemahnender Zartheit hatte er für die inzwischen vergangenen Jahre wenig aufzuweisen.

Skizzen für ein Klavierstück mit dem Titel "Calvarium" (Kreuzwegstationen) lassen vermuten, dass Busoni ein religiöses Werk plante, vermutlich in vierzehn Sätzen oder Abschnitten. Er kam nicht sehr weit, immerhin aber konnte er eine Passage aus diesen Skizzen für das *Andante* seiner Zweiten Violinsonate verwenden.

Im Laufe der Jahre abgemildert, waren sein Streben nach Unabhängigkeit und sein Durchsetzungswille inzwischen durch ein Ideal von Symbiose ersetzt worden. Aspekte seiner eigenen Persönlichkeit, das für ihn spezifische Nebeneinander von nordischen und mediterranen Temperamenten, verschmelzen mit Anspielungen auf seine Hausgötter Bach und Beethoven oder direkten Zitaten. Die Sonate kann als Drama ohne Worte verstanden werden, teils weltlich, teils geistlich, und sie gipfelt in einer kraftvollen Apotheose, bevor sie zu einem milden Ende kommt: eher eine Epistel als ein Brief.

Wie Albrecht Riethmüller in seiner detaillierten Studie *Ferruccio Busonis Poetik* (1988) gezeigt hat, ist die Struktur der Zweiten Sonate zirkular angelegt, mit einem Choral ("Wie wohl ist mir" BWV 517 aus dem *Clavier-Büchlein* für Anna Magdalena Bach von 1725) als Mittelpunkt. Sie ist weder zyklisch wie bei César Franck noch symmetrisch wie bei Béla Bartók noch absolut gerundet, sondern besteht aus zwei grob behauenen Bögen, wobei das Motto-Thema der Anfangstakte am Ende wiederkehrt, transformiert und entrückt, "quasi sakral", um den Kreis zu schließen.

Busoni folgte hier der altgedienten klassischen Praxis, das Formschema eines von einem bewunderten Kollegen geschaffenen Werks aufzugreifen – in diesem Fall wählte er als Modell Beethovens Klaviersonate in E-Dur op. 109. Ob Zufall oder Absicht, die ersten vier

Töne der Chormelodie, 1–3–4–5, finden sich auch in der Basslinie des Themas von Beethovens Variationssatz. Busoni zitiert das Incipit von "Wie wohl ist mir" in einer Fußnote der gedruckten Partitur mit dem Zusatz "Choralgesang von J.S. Bach". Experten sind sich einig, dass das Lied nicht von Bach stammt und wahrscheinlich schon lange zirkulierte, bevor Anna Magdalena es niederschrieb – eine "Allerweltsmusik" (Riethmüller), oder mit anderen Worten, musikalisches Allgemeingut. Indem er es in der Mitte einer eigenen Komposition platziert, lenkt Busoni unsere Aufmerksamkeit auf sein Postulat der "Einheit der Musik" – einer Musik, die weder geistlich noch weltlich ist, die frei in Zeit und Raum schwebt.

© 2024 Antony Beaumont  
Übersetzung: Stephanie Wollny

## Busoni: Bagatellen / Sonates pour violon

**"Bagatellen" pour violon et piano, opus 28**  
Leipzig, 23 mars 1888: Egon Petri fête ses sept ans. Henri et Kathi, ses parents qui l'adorent, et l'oncle Ferroman, un ami de la famille habitant Trieste, lui offrent leurs cadeaux. Un grand paquet plat avec un emballage coloré attire l'attention de l'enfant. Qu'y a-t-il dedans? Une partition! De courtes pièces pour violon avec des titres descriptifs, composées par l'oncle F. Tandis qu'Egon accorde son violon 1/4 pour une première lecture, l'oncle s'assied au piano à queue Blüthner.

La partie pour clavier est foisonnante, mais celle pour violon est moins exigeante. Rien de plus que la première position et des cordes ouvertes dans les deux premières pièces, tandis que les troisième et quatrième placent progressivement la barre plus haut. Egon préférait le piano au violon, et plus tard d'ailleurs, c'est au piano qu'il se fit un nom. Mais à ce moment de sa formation, il suivait avec diligence la voie tracée par son père, un virtuose du violon renommé qui dirigeait le Quatuor du Gewandhaus, enseignait au conservatoire de Leipzig et était premier violon de l'orchestre du Gewandhaus.

I. Aus der Zopfzeit (Des temps anciens).  
Quasi Menuetto

Un "Zopf" est une tresse, une natte. Tapez le mot dans un moteur de recherche et vous tomberez sur une série de recettes de pâtisserie. Essayez "Zopfmusik" et toutes les pistes mèneront à Szymanowski(!). Dans les arts, "Zopfzeit" signifie une période ancienne, comme "rococo", mais avec une signification moins flatteuse. En 1919, Busoni jugea que les textes d'arias dans la Passion selon saint Matthieu étaient l'œuvre de "gezopfte Bigotten". Plus récemment, le terme a acquis une signification "woke" (un genre de militantisme) nouvelle s'appliquant à un éventail de personnalités aussi diverses que Che Guevara et Greta Thunberg. Les professeurs de violon peuvent-ils expliquer cela à leurs étudiants?

II. Kleiner Mohrentanz. Rascher Tanz-Rhythmus. *In dralliger Weise* (Petite danse mauresque. Rythme de danse rapide. *Cocasse*)

Il fut une époque où l'image cocasse d'un jeune noir était utilisée, au grand amusement de Debussy et de Ravel, pour faire de la publicité d'une marque bien connue de

marmelade; Richard Strauss fit du petit Mohammed le héros silencieux de son opéra le plus célèbre, *Der Rosenkavalier*. Il se peut que les professeurs de violon cherchant un environnement sûr pour leurs étudiants aient des difficultés avec cela.

### III. Wiener Tanzweise (Mélodie de danse viennoise)

En dépit de succès précoces comme pianiste virtuose, la renommée n'avait pas été facile à conquérir pour Busoni. Les revers qu'il vécut à Vienne furent les plus décourageants. Pour lui, le mot "viennois" était donc devenu lourd de sens. Sous l'apparence élégante de cette pièce rôde un démon, partiellement décelable dans les hémioles lancinantes de la reprise, démasqué plus tard dans une citation complexe de la mélodie populaire viennoise "O du lieber Augustin" qui contient le refrain fatidique "alles ist hin" (tout est perdu).

### IV. Kosakenritt (Nach einem russischen Volksliede) (La course des Cosaques [inspiré d'un chant populaire russe])

Busoni détestait la guerre et l'inhumanité sous toutes ses formes. Il est donc surprenant qu'il ait choisi un chant évoquant les soldats russes assoiffés de sang pour l'album d'Egon. Indépendamment du contexte, il était toujours au sommet de son génie lorsqu'il traitait un matériau mélodique qui n'était pas de sa main. Chansons

populaires, plain-chant, mélodies juives, arabes, chinoises, et bien d'autres: son œuvre en regorge. Plus tard, il embrassa la diversité mélodique en tant qu'élément de son postulat de "L'unicité de la musique".

La scène décrivant l'ambiance chaleureuse de l'anniversaire d'Egon, est essentiellement de la fiction. Nous ne savons rien de ce qui se passa ce jour-là chez Petri, et même l'idée des *Bagatellen* offertes en cadeau est hypothétique. Mais ce que nous savons c'est que Busoni, âgé alors de vingt-et-un ans, était tombé amoureux de la mère d'Egon, son aînée de dix ans, que cet amour était réciproque et qu'ils envisageaient de fuir. Avant de franchir une étape qu'il risquait de regretter, Busoni demanda conseil à sa mère, Anna. Il ne conserva que quelques lettres de ses parents, mais nous savons qu'Anna écrivit à Kathi de Trieste, lui rappelant le "caractère sacré de l'amour" et ses devoirs envers sa famille. Busoni ne perdit rien de sa détermination et lui envoya une photo de sa bien-aimée: "un visage intelligent et peu commun: tu n'es pas d'accord?". Sa lettre était datée du 26 mars 1888, trois jours seulement après l'anniversaire d'Egon.

Arnold Schoenberg cite "O du lieber Augustin" dans son Quatuor à cordes no 2, op. 10 (1907 - 1908), faisant allusion à une grave crise matrimoniale. Vingt ans plus

tôt, le jeune Busoni s'était inspiré de cette même mélodie pour évoquer son propre état émotionnel. Il fallut du temps pour que cette mélodie lui sorte de la tête. En juin 1888, il la revisita dans une Introduction et Fugue pour piano à quatre mains. Quelques semaines plus tard, il projeta de composer l'"Ouverture d'une pièce musicale imaginaire dans la tradition de 'Lieber Augustin", mais il ne l'acheva jamais. Il s'était débarrassé de ses démons et avait poursuivi sa route.

Ayant accepté un poste de professeur à Helsinki, il demanda à sa mère de l'accompagner, mais elle lui fit part de ses objections: la longueur du voyage, l'environnement étranger, la langue, le temps. Et donc Busoni partit pour Helsinki à la mi-septembre avec son chien, Lesko, comme unique compagnon. Solitaire tout d'abord, il s'entoura bientôt d'un cercle d'amis musiciens et de compagnons de ribote, les "Leskovites", comprenant Jean Sibelius et les frères Järnefelt. Il fit aussi la connaissance de Gerda Sjöstrand, sa future épouse. Cette fois il ne demanda pas conseil à Anna, présentant ses fiançailles comme un fait accompli. Comme enfant prodige, il avait fait tout son possible pour donner satisfaction à ses parents. Le temps était venu d'affirmer son autonomie. Comme compositeur, aussi, il commença à se défaire de toutes influences extérieures et à chercher sa voix propre.

Au cours de l'été de 1890, Busoni participa en tant que pianiste et compositeur au premier Concours Rubinstein, à Saint-Pétersbourg. Au clavier, il surpassa largement ses rivaux. Mais Rubinstein se sentait tenu d'attribuer au moins un prix à un Russe, et comme les deux concurrents prétendants au prix de composition étaient des Italiens, le prix de piano fut décerné à un concurrent local non retenu. Pour faire amende honorable, Rubinstein décerna le prix de composition à Busoni. La plus belle œuvre dans son portfolio était le *Konzertstück*, op. 31a, pour piano et orchestre qui récupère du matériau d'un opéra non achevé, *Sigune*, sur lequel il travaillait depuis 1884. Parmi les autres œuvres proposées figuraient la Sonate pour violon no 1, op. 29, deux Pièces pour piano, op. 30a, et des cadences pour le Concerto pour piano no 4 de Beethoven. Ses compositions ne convinrent pas. Il n'y avait "rien d'exceptionnel dans les pièces", écrivit l'un des critiques. "Busoni fut le meilleur pianiste", dit un autre.

Il méritait plus que tout autre pianiste la couronne de laurier [...]. Quant au prix de composition, il aurait mieux valu ne le décerner à personne.

#### **Sonate no 1 en mi mineur pour violon et piano, op. 29**

Que pourrait-on dire à la défense d'une



sonate qui fut fustigée par les critiques dès son apparition? Un commentateur considéra récemment qu'elle était particulièrement "proche par l'esprit" de la Sonate pour violon en ré mineur (1886 – 1888) de Brahms. "Les thèmes [de Busoni] sont conçus de manière similaire", écrit-il, mais ne sont pas "du tout aussi marquants". Pour un homme "immergé dans Bach et Mozart", écrit un autre, l'œuvre est "remarquable par le souci du compositeur de créer une structure équilibrée". Un troisième parle, avec moins de condescendance, d'une "traduction sophistiquée de la forme sonate", tandis qu'un quatrième considère que "la structure en trois mouvements et la force du style" placent la sonate "dans la lignée du romantisme austro-allemand qu'un compositeur plus ancien renierait". Au sens d'un artiste avec une forte allégeance à Beethoven et à E.T.A. Hoffmann, qu'il ne désavoua jamais, Busoni était bien un romantique. Il était contraire à sa nature, néanmoins, de donner libre cours à tout éclat émotionnel chargé en dopamine ou de se dévoiler entièrement au monde – si c'est cela la signification qu'a acquise, au sens large, la notion de romantisme.

Les violonistes sont attirés par la Première Sonate pour violon de Busoni en raison de sa rhétorique musicale fluide, commune à toutes

ses compositions pour bois et cordes solos, qui lui est familière depuis les improvisations qui forment un pilier des récitals pour clarinette de son père. Pareille musique est un plaisir à jouer. Les auditeurs ne quitteront sans doute pas la salle de concert en fredonnant les mélodies, mais les interprètes sont confrontés à des défis sérieux, exigeant un haut degré de dextérité, d'élégance et de raffinement tonal.

Notons l'absence de tout matériau mélodique extérieur. Même le motif introductif de cinq notes est auto-emprunté, en l'occurrence à sa Sonate pour piano en fa mineur (composée en 1883 et dédiée à Anton Rubinstein). Pour Busoni, le fait de dépendre exclusivement d'idées auto-générées peut être compris comme une manière d'affirmer son indépendance personnelle et artistique. Chaque mesure témoigne de son ambition passionnée et de l'ampleur de ses objectifs. S'il s'agissait d'une lettre plutôt que d'une sonate, ce serait une lettre formelle, adressée à un personnage important qui ne croisa jamais la route de celui qui l'écrit. Par contraste avec les *Bagatellen*, il n'y a pas de place ici pour de la badinerie ou de la bonhomie. Il s'agit d'un document destiné à impressionner – ni plus, ni moins.

#### **Sonate no 2 en mi mineur pour piano et violon, op. 36a**

À la suite du prix Rubinstein, la composition

passa au second plan pour Busoni qui s'efforçait de perfectionner son jeu au piano. Entre 1888 et 1901, il acheva et publia un grand nombre de ses plus belles transcriptions de Bach, y compris la célèbre Chaconne, ainsi que des études, des analyses et des éditions didactiques de Bach. Liszt et Tausig avaient montré la voie. Busoni développa sa propre approche du défi d'émuler l'orgue romantique sur un piano à queue moderne. Comme le fit remarquer son biographe Edward Dent, ceci s'avéra "le début de ce style [propre] de toucher et de technique au pianoforte dont il fut entièrement le créateur". Dans un supplément extensif à son édition du *Wohltemperirte Clavier* (Clavier bien tempéré), Partie 1 (1894), Busoni définit des lignes de conduite pour ceux intéressés de suivre son exemple.

Depuis 1890, il était professeur à Moscou et à Boston. Lorsqu'il choisit de s'établir en permanence à Berlin, en 1894, sa renommée de virtuose le précéda, en même temps que la marque de fabrique "Bach-Busoni", qui lui resta associée jusqu'à la fin de sa vie. Les opportunités de créer des compositions originales avaient été rares. À part un beau Concerto pour violon, écrit en 1897 pour Henri Petri, et une *Lustspielouverture* (Ouverture de comédie) d'une délicatesse mozartienne, il eut peu à montrer au cours des années intermédiaires.

Des esquisses pour une pièce pour piano intitulée "Calvarium" (Stations du chemin de croix) suggèrent que Busoni avait en projet une œuvre religieuse, sans doute en quatorze mouvements ou sections. Il ne progressa guère, mais il sauvegarda un passage de ses esquisses pour la section *Andante* de la Sonate pour violon no 2.

Mûries par les années, indépendance et affirmation de soi avaient entretemps réalisé une parfaite symbiose. Certains aspects de sa personnalité, la juxtaposition unique des tempéraments nordique et méditerranéen fusionnent avec des allusions à ses dieux habituels, Bach et Beethoven, ou des citations de ceux-ci. La sonate peut être lue comme un drame sans paroles, en partie séculier, en partie sacré, culminant en une apothéose puissante avant d'arriver à une conclusion positive: non pas tant une lettre qu'une épître.

Comme l'a montré Albrecht Riethmüller dans son étude approfondie, *Ferruccio Busonis Poetik* (1988), la structure de la Sonate no 2 est circulaire, un choral ("Wie wohl ist mir", BWV 517, du *Clavier-Büchlein* [Cahier] pour Anna Magdalena Bach, de 1725) étant placé en son centre: pas cyclique comme chez César Franck, ni symétrique comme chez Béla Bartók, ni parfaitement ronde, mais deux arcs dessinés

grossièrement, le motif conducteur des mesures introductives réapparaissant à la fin, transformé et transfiguré, "quasi sacro", pour refermer le cercle.

Suivant la pratique classique traditionnelle d'adopter le schéma formel d'une œuvre écrite par un confrère admiré, Busoni prit comme modèle la Sonate pour piano en mi majeur, op. 109, de Beethoven. Que ce soit par accident ou à dessein, les quatre premières notes de la mélodie chorale, 1 - 3 - 4 - 5, se retrouvent dans la ligne grave du thème des variations de Beethoven. Busoni cite l'incipit de "Wie wohl ist mir" dans une note de bas de page dans la partition imprimée, intitulée "Choralgesang

von J.S. Bach" (Chant choral de J.S. Bach). Les experts sont d'accord pour dire que le chant n'est pas de Bach et était en circulation longtemps avant qu'Anna Magdalena Bach le transcrive: une "Allerweltsmusik" (Riethmüller), en d'autres mots - une musique du monde. En la plaçant au centre d'une composition originale, Busoni ouvre nos yeux et nos oreilles à son postulat de l'"Unité de la musique", d'une musique, ni sacrée, ni séculaire, qui flotte librement dans l'espace et le temps.

© 2024 Antony Beaumont  
Traduction: Marie-Françoise de Meeüs



Alexander James

Francesca Dego and Francesca Leonardi during the recording sessions



**Also available**



**Il Cannone**  
Francesca Dego plays Paganini's Violin  
CHAN 20223



**Mozart**  
Violin Sonatas  
CHAN 20232

Also available



**Mozart**  
Violin Concertos • Violin Sonata  
CHAN 20234



**Brahms • Busoni**  
Violin Concertos  
CHSA 5333



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [mhewett@naxosmusic.co.uk](mailto:mhewett@naxosmusic.co.uk)

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.x.com/ChandosRecords](http://www.x.com/ChandosRecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recordings**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall  
Piano technician: Iain Kilpatrick, Cambridge Pianoforte

**Recording producer** Jonathan Cooper

**Sound engineer** Jonathan Cooper

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrators** Sue Shortridge and Karen Marchlik

**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 26–28 September 2023

**Front cover** Photograph of Francesca Deگو © Davide Cerati Fotografia

**Back cover** Photograph of Francesca Leonardi © Davide Cerati Fotografia. Hair and make-up by Zaira Fontaneto

**Inner inlay card** Photograph of Francesca Deگو © Davide Cerati Fotografia

**Design and typesetting** Cass Cassidy

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

**Publishers** C.F. Peters Edition, Leipzig (*Bagatellen*), D. Rahter, Hamburg (Violin Sonata No. 1), Breitkopf & Härtel, Leipzig (Violin Sonata No. 2)

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20304

BUSONI: VIOLIN SONATAS / BAGATELLEN – Dego / Leonardi

BUSONI: VIOLIN SONATAS / BAGATELLEN – Dego / Leonardi

## Ferruccio Busoni (1866–1924)

- |       |   |          |
|-------|---|----------|
| 1-3   | <b>Sonata No. 1, Op. 29, K 234</b> (1890)                     | 25:27    |
|       | in E minor · in e-Moll · en mi mineur<br>for Violin and Piano |          |
| 4-13  | <b>Sonata No. 2, Op. 36a, K 244</b> (1898, revised 1900)      | 33:19    |
|       | in E minor · in e-Moll · en mi mineur<br>for Piano and Violin |          |
| 14-17 | <b>Bagatellen, Op. 28, K 229</b> (1888)                       | 6:27     |
|       | for Violin and Piano  |          |
|       |   | TT 65:15 |

Francesca Dego violin  
Francesca Leonardi piano

CHANDOS  
CHAN 20304

CHANDOS  
CHAN 20304