

ADOLF BUSCH

1891–1952

SONATE C-MOLL

für Klavier

SONATA IN C MINOR

for Piano

op. 25

herausgegeben von | edited by

Jakob Fichert

Edition Breitkopf 8996

Printed in Germany



**Breitkopf
& Härtel**

Vorwort

Adolf Busch (1891–1952) gilt in erster Linie als einer der bedeutendsten deutschen Geiger des 20. Jahrhunderts. Er war gleichermaßen Solist und Kammermusiker und gründete das weltberühmte Busch-Quartett. Sein einzigartiger Vortragsstil, der oft als ausdrucksstark und gleichzeitig werktreu beschrieben wird, lebt in seinen legendären Aufnahmen weiter, ob mit seinem Quartett, in Zusammenarbeit mit dem Pianisten Rudolf Serkin oder als Solist bedeutender Violinkonzerte. Er ist auch bekannt für seine moralische Integrität und seine sowohl unmissverständliche als auch kompromisslose Haltung gegenüber dem Aufstieg der Nationalsozialisten. Als Hitler 1933 an die Macht kam, weigerte sich Busch, weiterhin in Deutschland aufzutreten. Dies hatte zur Folge, dass er nicht nur mehr als die Hälfte seiner Engagements und seines Einkommens einbüßte, sondern auch, und dies war vielleicht noch schlimmer, sein weitaus enthusiastisches und treues Publikum verlor. Die Tatsache, dass er ebenfalls ein versierter Komponist war, ist wenig bekannt. Unter dem Einfluss von Johannes Brahms, Ferruccio Busoni und vor allem Max Reger entwickelte Busch seine eigene unverwechselbare und komplexe Tonsprache. Er bemühte sich zeit seines Lebens, auch als Komponist wertgeschätzt zu werden, was sich allerdings als schwierig erwies, da er in erster Linie als Geiger gesehen wurde, der auch komponierte. Busch selbst sah seine Komponisten-Identität allerdings als ebenbürtig zu seiner Tätigkeit als ausübender Musiker an und schrieb in allen Phasen seines Lebens musikalische Werke. Zur Zeit der Weimarer Republik wurden seine Kompositionen zwar regelmäßig aufgeführt und rezensiert, doch wurden sie nach 1933 aus politischen Gründen nicht mehr beachtet. Erst in neuerer Zeit wurde das Werk Adolf Buschs in verstärktem Maße wiederentdeckt und durch zahlreiche Aufnahmen und Veröffentlichungen gewürdigt. Diese Ausgabe möchte dazu beitragen, Buschs Oeuvre nach Jahrzehnten des Nischendaseins wieder einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

1918, im Alter von 27 Jahren zog Adolf Busch von Wien nach Berlin, wo er an der *Akademischen Hochschule für Musik* als Professor für Violine ernannt wurde. Dies war eine bemerkenswerte Errungenschaft und große Ehre für den jungen Künstler, immerhin hatten der von Joseph Joachim gegründeten und hochangesehenen Violinfakultät bereits Geiger wie Karl Klingler und Willy Hess angehört. Zu einer Zeit, als die Schrecken des ersten Weltkrieges noch allgegenwärtig waren und die *Weimarer Republik* sich langsam etablierte, bildete sich in Berlin ein fruchtbarer Boden für gesellschaftliche und kulturelle Erneuerungen. Die äußerst lebendige Künstler-Szene war hier experimentierfreudig, reformbereit und bestrebt, die Verstaubtheit und Stickigkeit des *Kaiserreichs* hinter sich zu lassen. Eine der bedeutendsten musikalischen Persönlichkeiten Berlins war Ferruccio Busoni, dessen Musik Busch zur wichtigen Inspirationsquelle wurde. Der Einfluss seines Mentors Max Reger blieb zwar allgegenwärtig, unüberhörbar ist aber auch, dass in den frühen Zwanzigerjahren, als unter anderem die Klaviersonate op. 25 entstand, Busch sich anderen musikalischen Stilen öffnete. Allein die Tatsache, dass er den drei Sätzen der Sonate italienische Titel gab – *Allegro moderato con passione*, *Andante con variazioni* und *Introduzione e Fuga* –, kann als Zeichen seiner jüngst entdeckten Bewunderung für Busoni

gedeutet werden. Auch die neue künstlerische Partnerschaft mit dem jungen Pianisten Rudolf Serkin, der später Buschs Schwiegersohn werden sollte, regte ihn zur Schöpfung eines groß angelegten Klavierwerks an. Einen Pianisten von Serkins Format zur Verfügung zu haben, ermöglichte es Busch, die Grenzen des pianistisch Machbaren zu erkunden sowie das volle Klangpotenzial des Klaviers zur Entfaltung zu bringen. Serkin brachte die Sonate am 13. September 1922 in der Berliner Singakademie zur Uraufführung und spielte sie mehrmals im Laufe seiner Karriere. Das Werk wurde zunächst mit Skepsis aufgenommen, und die Presse war im Ton eher negativ. Der namhafte Musikkritiker Paul Weiss etwa beschrieb Buschs op. 25 unter anderem als „unlogisch und uninteressant“¹. Die Sonate hatte aber auch überzeugte Anhänger, beispielsweise den Komponisten und Schriftsteller Donald Francis Tovey und natürlich Rudolf Serkin selbst.

Die Sonate op. 25 wurde 1922 komponiert und bei Breitkopf & Härtel 1925 zum ersten Mal verlegt. Als Buschs längste Komposition dieses Genres (und neben dem Klavierkonzert op. 31 sein gewichtigster Beitrag zum Klavierrepertoire) ist sie bis heute sein einziges veröffentlichtes Werk für Klavier solo. Diese Neuausgabe stützt sich auf die beiden verfügbaren Quellen: das Autograph und den Erstdruck. Beim Vergleich dieser Dokumente fand ich eine nicht unbeachtliche Anzahl an Diskrepanzen, wobei die meisten auf fehlende Vorzeichen, unvollständige Artikulationsbezeichnungen und andere mehr oder weniger offensichtliche Mängel und Auslassungen im Autograph zurückzuführen sind.² Sinnvoll begründbare Korrekturen sind an entsprechenden Stellen stillschweigend vorgenommen worden, auch weil Busch bei der Notation von Details generell schlampig war. Der Dirigent Fritz Busch, Bruder von Adolf Busch, beschwerte sich zum Beispiel in einem Brief an den Komponisten über die vielen Fehler in der Partitur und den Orchesterstimmen des *Vater unser* für achttimmigen Chor, Orchester und Orgel op. 44 Nr. 1, das er für die Uraufführung einrichten musste: „Mein lieber Bruder! Ich muß Dir mitteilen, dass ich [...] 438 Fehler gefunden habe [...] Mein lieber Bruder! Ich habe in der letzten Zeit oft an die Dankbarkeit gedacht, die ich Dir für so vieles schulde, was Du mir musikalisch beigebracht hast [...] Ich [bin] nunmehr froh, durch die Revisionsarbeit an dieser Partitur einen wesentlichen Teil meiner Schuld abtragen zu können [...]“³

Obwohl Busch zweifellos über pianistische Grundkenntnisse sowie einen hervorragenden musikalischen Instinkt verfügte, wird an vielen Stellen offenbar, dass ihm eher Orgel oder Sinfonieorchester als Klangvorbilder vorschwebten und das Klavier als Soloinstrument für ihn zum Teil noch unerforschtes Neuland war. Für den Interpreten wirft dies die Frage nach der Deutung der Intention des Komponisten bzw. deren Realisierung auf. In meinen Augen ist nicht immer die buchstabengetreue, sondern oftmals eine großzügiger angelegte Interpretation am besten geeignet, die volle musikalische Wirkung dieses Meisterwerkes zu entfalten. Die Fingersätze in dieser Ausgabe basieren auf meinen Erfahrungen bei der Vorbereitung auf Konzerte und eine CD-Aufnahme⁴, wobei Spielbarkeit sowie die bestmögliche Umsetzung musikalischer Ideen dieses an vielen Stellen unpianistisch notierten Werkes entscheidend waren. Ich habe zahlreiche Handauf-

teilungen und von den Quellen abweichende Fingersätze in den Notentext eingefügt (originale Fingersätze sind kursiv gedruckt) und hoffe, dass meine diesbezüglichen Empfehlungen jedem, der diese Sonate einstudieren möchte, eine hilfreiche Stütze sind. Allerdings muss bedacht werden, dass Fingersätze oft individuell sind und meine Vorschläge daher den physiognomischen Gegebenheiten und jeweiligen Spielgewohnheiten angepasst werden sollten. Die genaue Umsetzung dieser komplexen Musik erfordert einen hohen Grad an technischer Detailarbeit, und während die Hilfestellungen in dieser Ausgabe auf mich passen, gibt es natürlich auch andere Lösungsmöglichkeiten.

Es ist hier vornehmlich das Ziel, eine zuverlässige und praxisorientierte Neuausgabe von Buschs op. 25 zu erstellen, die sich gleichermaßen an Ausführende und Wissenschaftler richtet. Als erste Ausgabe dieses Werkes, die alle verfügbaren Quellen berücksichtigt, zeigt sie dem Pianisten eine Auswahl an interpretatorischen Möglichkeiten auf und erweitert somit den Rahmen für eine wissenschaftlich fundierte und historisch authentische Aufführung. Ich hoffe, dass diese Ausgabe das Werk greifbarer machen wird und dadurch mehr Interpreten sich versucht sehen, es in ihr Repertoire aufzunehmen.

Mein Dank gilt Solvej Donadel, Lektorin bei Breitkopf & Härtel, sowie ihrer Vorgängerin Dr. Elisabeth Pütz, die mir bei der Erst-

lung der Ausgabe mit Rat und Tat zur Seite standen. Fernerhin möchte ich Dr. Jürgen Schaarwächter, wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Max-Reger-Institut mit BrüderBuschArchiv in Karlsruhe, für die freundliche Bereitstellung der beiden Quellen danken. Für freundliche Veröffentlichungsgenehmigung und vielfachen interessanten Kontakt danke ich der Familie Busch-Serkin, namentlich Thomas Busch, Judith und Peter Serkin. Schließlich gilt mein besonderer Dank Dr. Catherine Laws und Dr. Áine Shiel, Reader und Senior Lecturer an der University of York, die meine Forschung über Adolf Busch seit 2015 begleiten. Ihre Gedanken zur Herausgabe waren von unschätzbarem Wert.

York, Frühjahr 2019

Jakob Fichert

- 1 *Die Musik*, Januar 1929, XXI/4, S. 295.
- 2 Die Unterschiede zwischen Autograph und Erstdruck können anhand des Faksimiles der 1. Notenseite beispielhaft nachvollzogen werden.
- 3 Brief von Fritz Busch an Adolf Busch, 23. November 1936, in: *Adolf Busch, Briefe – Bilder – Erinnerungen* (Walpole, New Hampshire: Arts & Letters Press, 1991), S. 350–351.
- 4 *Adolf Busch: Complete Music for Solo Piano*, Jakob Fichert (London: Toccata Classics, 2016).

Preface

Adolf Busch (1891–1952) is primarily remembered as one of the greatest German violinists of the 20th century. The founder of the famous Busch Quartet was equally at home in chamber music and solo repertoire. His unique playing style, often described as highly expressive and at the same time faithful to the composers' intentions, lives on in his legendary recordings with his quartet and the pianist Rudolf Serkin, as well as his many accounts of the core concerto repertoire. He is also known for his moral integrity and his clear and uncompromising stance against the rise of the Nazis. Once Hitler came to power in 1933, Busch refused to perform in Germany, thus losing not only more than half of his work and income, but perhaps more importantly his enthusiastic and loyal audiences. The fact that he was also a prolific composer is less known. Influenced by Johannes Brahms, Ferruccio Busoni and most of all Max Reger, Busch developed his own uniquely complex and distinctly individual musical language. Gaining recognition as a composer was a lifelong struggle, as Busch was primarily seen as a violinist who also wrote music. However, Busch himself regarded his identity as a composer of equal importance to his performing career and wrote music throughout his life. His works were widely published, performed and reviewed in Weimar Germany but ignored for political reasons after 1933. In recent years the music of Adolf Busch has been rediscovered and numerous new recordings and publications have been issued. After decades of neglect, this edition is a contribution to the effort to make Busch's music available again to a wider audience.

In 1918, at the age of 27, Adolf Busch relocated from Vienna to Berlin, where he was appointed Professor of Violin at the *Akademische Hochschule für Musik*. It was a remarkable achievement and a great honour for the young artist to be invited to join this prestigious violin faculty, which had been founded by Joseph Joachim and since attracted performers as notable as Karl Klingler and Willy Hess. At a time when the horrors of *World War One* were still in everyone's mind, and whilst the young *Weimar Republic* was slowly emerging, Berlin provided fertile ground for societal and cultural renewal. The city's musical scene was vibrant and, after the stuffiness of the *Kaiserreich*, hungry for reform and experimentation. One of Berlin's musical figureheads was Ferruccio Busoni, whose music became an important source of inspiration to Busch. The influence of his mentor Max Reger was still prevailing in Busch's compositions, but it is evident that in the early 1920's, the period in which the piano sonata Op. 25 was conceived, Busch became more open to other approaches and musical styles. Giving the 3 movements of the sonata Italian titles – *Allegro moderato con passione*, *Andante con variazioni* and *Introduzione e Fuga* – can, for example, be read as a reference to his newly found admiration for Busoni. Writing a large-scale piano work was also inspired by Busch's new artistic partnership with the young pianist Rudolf Serkin, who later would become his son-in-law. Having a performer of Serkin's calibre at his disposal enabled Busch to test the boundaries of pianism and explore the full sonic potential of the instrument. Serkin premiered the Sonata on September 13th 1922 at the *Singakademie* in Berlin and continued to perform it throughout

his career. The work was received with some controversy, and press reviews were largely negative – for instance, the famous music critic Paul Weiss described the piece as "illogical and uninteresting"¹. However, the work also had staunch supporters such as the composer and writer Donald Francis Tovey and Rudolf Serkin himself.

The Sonata Op. 25 was composed in 1922 and first published by Breitkopf & Härtel in 1925. Being Busch's most substantial work of this genre and, alongside the concerto Op. 31, his most important contribution to the canon of piano repertoire, it remains to date his only published composition for solo piano. The present edition is based on the two available sources of the Sonata: the autograph and the aforementioned first edition. Comparing these, I have identified a significant number of discrepancies, most of which consist of missing accidentals, articulation markings or other largely obvious mistakes and omissions in the autograph.² Reasonable amendments have been made wherever appropriate, taking into account that Adolf Busch was notoriously sloppy with notation, with many details missing in his autographs – a fact best illustrated by the account of his brother, the conductor Fritz Busch, who, in preparing the score and the parts for the premiere of *The Lord's Prayer* for eight-part choir, orchestra and organ Op. 44(i), complained: "My dear brother! I have to let you know that... I have found 438 mistakes.... My dear brother! Recently I have thought much about the gratitude I owe you for so much you have taught me in my life musically... I am now happy that through the revision of this score I can pay back a major part of my debt."³

Despite Busch's general understanding of the instrument and his excellent musical intuition, it becomes evident from numerous instances that he was often treading on unknown territory and trying to emulate the organ or a symphony orchestra, rather than writing idiomatically for the piano. This raises the performative question of how to interpret the composer's intention and the means to achieve the desired effects. It might therefore not always be the literal execution of the text which best serves the music: sometimes a more open and generous approach could be beneficial to realize the full potential of this masterpiece. The fingerings in this edition are the result of my own experience preparing this sonata for performances and a CD recording⁴: playability as well as the optimum musical realization of this often un-pianistic score has formed the basis of my decisions. I have therefore added numerous hand divisions and alternative suggestions to those marked in the sources (the original fingerings are printed in italics), and I hope that my recommendations offer useful initial support to anyone attempting this sonata. However, as fingerings are always a personal choice, my suggestions might need to be modified in order to suit the individual pianist's hand size and playing habits. Correctly realizing the complexity of this score demands a high level of technical detail, and whilst the solutions in this edition work best for me, there often are of course other possible options.

The main objective of this new edition of Busch's Op. 25 is to produce a reliable, practice oriented version of the Sonata aimed at performers and scholars alike. As the first publication

in which all available sources are considered, it provides the pianist with a variety of interpretational options, thus widening the scope for a more scholarly and informed performance. I hope that this publication will make this work more accessible, and that more players will therefore be tempted to include it in their repertoire.

I gratefully acknowledge the help of Solvej Donadel, reader and editor for Breitkopf & Härtel, and her predecessor Dr Elisabeth Pütz, whose advice throughout my editorial work was truly magnificent. My thanks also goes to Dr Jürgen Schaarwächter, researcher at the Max-Reger-Institut with BrüderBuschArchiv in Karlsruhe, who kindly provided copies of both sources. Furthermore I would like to thank the Busch Serkin family, namely Thomas Busch, Judith and Peter Serkin, for releasing the publication rights and the many interesting exchanges. Last but not least I owe much gratitude to Dr Catherine Laws and Dr Áine

Sheil, Reader and Senior Lecturer at University of York, who have supervised my wider research on Adolf Busch. Their thoughts on editing and presentation were invaluable.

York, Spring 2019

Jakob Fichert

- 1 *Die Musik*, January 1929, XXI/4, p. 295.
- 2 The discrepancies between the autograph and the first edition are also highlighted in the facsimile of the first page.
- 3 Letter from Fritz Busch to Adolf Busch, November 23rd 1936, in: *Adolf Busch, Briefe – Bilder – Erinnerungen* (Walpole, New Hampshire: Arts & Letters Press, 1991), pp. 350–351.
- 4 *Adolf Busch: Complete Music for Solo Piano*, Jakob Fichert (London: Toccata Classics, 2016).

134



1

Sonate c-moll

*für
Klavier*

(25)

Adolf Busch

Op. 23

Allegro moderato con passione.

I



B. & H. Nr. 4. A.
S. 13.

2-15

2-40

29182

Sonate

c-moll

Adolf Busch op. 25
herausgegeben von Jakob Fichert

Allegro moderato con passione

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) begins with a forte (ff) dynamic and features a piano introduction with a 3/4 time signature. The second system (measures 5-8) includes a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The third system (measures 9-12) includes a forte (f) dynamic and a forte (fz) dynamic. The fourth system (measures 13-16) includes a forte (ff) dynamic and a forte (fz) dynamic. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

10

mf

4 5 1 5 3 4 2 4 5

12

p cresc.

2 4 4 2 2 1 3 4 2

14

f

3 3 4 5 3 2 5

16

mf cresc. fz

2 2 2 3

18

più f

2/4 2/3 4

* Im Autograph: $h-d^1-f^1-h^1$. | $b-d^1-f^1-b^1$ in the autograph.

20

5 4 3 1

2 2 3

meno *f*

cresc. - - - -

6

4 4

5 1 2 1 1

legato

22

3 3

6

5 2 3

24

3 3 5 4

ffz

ffz

ff

Red.

** Red.*

** Red.*

26

3 3

dim. - - - -

6

4 4 5

p

28

6 2 3

p

3 1 1

5 5 2 4 2 3

30

più f

cresc.

And.

*

32

f

marc.

f

34

f espress.

f dim.

36

sempre dim.

And.

*

52 *mp* *espr.* *sempre legato*

56

60 *mp espress.*

63 *poco a poco cresc.*

66 *f* *mf*

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece, measures 52 through 66. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Performance instructions like *mp*, *espr.*, *sempre legato*, *mp espress.*, *poco a poco cresc.*, *f*, and *mf* are placed throughout the score. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure numbers 52, 56, 60, 63, and 66 are placed at the beginning of their respective systems.

69

fz *p* *cresc.*

71

f *ff* *molto espress.* *dim.* *mf*

73

mp *espress.* *mf*

poco a poco tranquillo

76

ten. *ten.*

80

pp *pp*

85 *sempre pp* *l.H.*

89 *tr* *p* *espress.* *molto legato* *tr* *meno p* *tr*

93 *mf*

96 *ff* *sempre f*

100 *mf* *cresc.*

103

ff *ff* *ff*

106

fz *sempre ff*

108

fz *cresc.* *fff* *un poco sostenuto*

110

f *cresc.*

112

fz *fz* *fz* *Tempo I* *ff* *fff*

The musical score consists of six systems of piano music. Each system has a treble and bass staff. Measure numbers 103, 106, 108, 110, and 112 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic fragments. Fingerings (1-5) and articulations (accents, slurs) are clearly marked. Dynamics such as *ff*, *fz*, *cresc.*, and *Tempo I* are used throughout. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

115 *cresc.* *ff* *ff*

119 *p legato* *subito p*

121 *mp* *cresc.*

123 *f*

126 *fff*

sempre sostenuto

129 *sempre ff* *fz* *fz dim.* *tr* *fz*

poco a poco in tempo tranquillo

133 *pp* *una corda*

135 *pp* *sempre una corda*

137 *ppp tranquillo* *p*

poco rit.

139 *p* *mp espress.*

* Im Erstdruck fehlen die Bassnoten c in T. 135 und A in T. 137. Siehe Kritische Bemerkungen. | Bassnote c in m. 135 and A in m. 137 are missing in first edition. See "Kritische Bemerkungen."

141 *mf* *p* *5 3 1* *4 4* *3* *5 3 1*

146 *mp* *5 3 1* *5 3 2* *4 2*

151 *cantabile* *mp espr.* *5 3* *4 5* *5 2 1* *5 4 1* *3 2* *1 2 1*

156 *legato* *mp espress.* *5 4 2* *3 1* *5* *4* *5 3 2* *3 1 1 4* *5* *4* *3 4* *3 4* *3* *5 3 2*

161 *p* *3 2* *5 3 1* *4 5* *4* *5 2 4* *5 2 3*

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). Measure numbers 141, 146, 151, 156, and 161 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, *mp espr.*, *legato*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks like accents and slurs are present. The notation includes various note values, rests, and complex chordal textures.

165

cresc. *f*

4 2 1

5 4 3 2 1

3 4 3 3

4 3 5 4 3 3

169

ff *mf* *fz* *p* *cresc.*

4 3

5 4 3 2 1

3 4 3 3

172

f *mf* *fz* *p* *cresc.*

3 2 3 4

5 4 3 2 1

3 4 3 3

175

f *ff* *molto espr.* *dim.*

4 3 2 1

5 4 3 2 1

3 4 3 3

178

mp cantabile *poco a poco tranquillo*

4 3 2 1

5 4 3 2 1

3 4 3 3

ten. ten.

181

dim.

186

sempre tranquillo (quasi Andante)

pp

ppp

190

una corda

sempre pp

192

sempre pp

194

196 *meno pp*

198 *pp*

200 *poco rit.* *Quasi Adagio **

203 *poco marc.* *espress.* *poco marcato*

207 *ppp* *pppp*

* Tempobezeichnung nur im Autograph. | Tempo marking only in the autograph.

Andante con variazioni

Measures 1-8: Treble and bass staves. Treble staff has fingerings 4 1 2 4 1 4 5 4 3 5 5 4 5 3 4 3. Bass staff has fingerings 1 4 2 3 5. Dynamics: *p semplice* (measure 1), *espr.* (measure 5). Measure 8 has a fermata.

Measures 9-16: Treble staff has fingerings 4 5 3 4 1 4 3 5 1 2 4 5 4 3 1. Bass staff has fingerings 1 4 2 3 1 3 2 3 5 5 2 1. Dynamics: *pp* (measure 10), *espr.* (measure 12), *poco rit. e dim..* (measure 14), *pp* (measure 15). Measure 16 has a fermata and the word *kurz*.

L'istesso tempo

Measures 17-18: Treble staff has fingerings 2 4 2 4. Bass staff has fingerings 3 2 1. Dynamics: *ppp* (measure 17), *simile* (measure 18). Measure 18 has a fermata.

Measures 19-20: Treble staff has fingerings 2 4 2 4 4 3 2 2. Bass staff has fingerings 1 1 4 3 1 1. Measure 20 has a fermata.

una corda

Measures 21-22: Treble staff has fingerings 4 1 3 5 1 3 5 2 2 4 4 5 3 1. Bass staff has fingerings 2 5 1 2 1 2 1 3 5. Measure 22 has a fermata.

Measures 23-24: Treble staff has fingerings 4 1 3 5 1 3 5 2 2 4 4 5 3 1. Bass staff has fingerings 2 5 1 2 1 2 1 3 5. Measure 24 has a fermata.

p espr.

23 *mp** *cresc.*

25 *mf dim.* *ppp*

27 *pp*

29 *p espr.*

31 *dim.* *poco rit.*

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure numbers 23, 25, 27, 29, and 31 are indicated at the start of their respective systems. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *mp*, *cresc.*, *mf dim.*, *ppp*, *pp*, *p espr.*, *dim.*, and *poco rit.*. The score shows a progression of technical challenges, including arpeggiated figures, rapid sixteenth-note passages, and complex fingering patterns.

* Zur Dynamik in den Takten 23 bis 27 siehe Kritische Bemerkungen. | Regarding the dynamics in mm. 23 to 27 see "Kritische Bemerkungen."

49 **Adagio**
espr.

pp

3 5 4 3 4 *tr*

poco marc.

[illegible]

55

5 4 1 2 1

cresc. *trium*

5 3 2 5

sempre cresc. (b)

*

1 3 5 1 2 1 2 5 1 2 5

1 3 5 4 1 3 1 3

57

5 2 1

4 2 1

4 1

1 3 1 2 1 2 5 2 4 5 1 3 5

5 3 4 3 1

4 5

3 5

ff dim. p

* Siehe Kritische Bemerkungen. | See “Kritische Bemerkungen.”

59

ppp

tr

Red.

5

5

1

5

2

1

4

1

5

1

5

5

Red.

*

59 II

5 3 1

4

1 4 5 1 4 4 1 1 1 *

Ad.

60

poco rit.

tr

1 5 1 2 2 4 5 1

5 2 1 2 1 1 3

✱

61

5/4

3

3 (#)

4

3

4

3

4

3

2

poco a poco cresc. e string.

62

fz

63

poco a poco dim.

64

un poco più mosso (Andante)

65

p

mp espr.

The musical score consists of four systems, each with a piano part (treble and bass staves) and a string part (single staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

- Measure 67:** Piano part starts with *espr.* and *cresc.* leading to *fz*. String part is marked *molto string.* with fingerings 1, 3, 5, 2, 3, 4.
- Measure 69:** Piano part has *ff* and *dim.* markings. String part has *schnell arp.* and *Red.* markings with asterisks.
- Measure 71:** Piano part has *p cresc.* marking. String part has **** marking.
- Measure 72:** Piano part has *f* and *fz* markings. String part has *dim.* and ***** markings.

* Siehe Kritische Bemerkungen. | See “Kritische Bemerkungen.”

** Im Autograph Dis in beiden Händen. | D# in both hands in the autograph.

*** Im Autograph *gis-cis^l-e^l*. Vermutlich hat Busch das # vor *d^l* im vorhergehenden Akkord vergessen. Dies würde auf den folgenden *cis*-moll-Akkord vorbereiten und auch das im Autograph gesetzte *h* vor *d* im letzten Akkord erklären. | *g#-c#^l-e^l* in the autograph. Presumably Busch forgot to add # for *d^l* in the previous chord as this would harmonically better prepare for C# minor and explain the *h* for *d* in the final chord of this measure.

73 *mf* molto cresc. *rit.* *fff marc.* *rit.* *dim.* *mf*

75 *mp dolce espr.* *una corda*

77 *mp* *con grazia* *tre corde*

79 *poco a poco rit.* *rit.* *sempre dim.* *ppp*

* 2 Oktaven höher im Autograph. | In the autograph 2 octaves higher.

** Siehe Kritische Bemerkungen. | See "Kritische Bemerkungen."

Poco scherzando (Allegretto vivace)

81

p ten.

83

mp *trm*

trm

85

tranquillo (cantabile)

trm

87

p *poco a poco cresc.-*

* Siehe Kritische Bemerkungen. | See "Kritische Bemerkungen."

89

f *dim.*

91

mf *sempre dim.*

93

p *mf* *grazioso*

95

poco a poco rit. *p* *sempre dim.* *pp* *ppp* *quasi Andante*

* Erstdruck e^l-a^l . | e^l-a^l in first edition.

Vivace

97 *f*

100 *meno f* *fz cresc.* *fz* *ff*

103 *p poco a poco cresc.* *fz* *fz* *ff*

106 *ff* *ffz* *pp* *una corda*

109 *cresc.* *f*

The musical score is written for piano in 6/8 time, B-flat major. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Vivace'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The piece concludes with a trill in measure 109.

112

ff *sempre ff* *fz*

Molto vivace

ff *sempre ff* *fz* *p*

115

mf *più f*

119

cresc. *ff*

123

fff *sempre f* *cresc.* *fz* *marc.*

127

ff *dim.*

* Siehe Kritische Bemerkungen. | See "Kritische Bemerkungen."

131 *ppp* *poco marc.* *ten.* *dim.*

136 *poco rit.* *p*

141 *rit.* *tempo* *pp* *p* *ppp*

Allegretto (alla polacca) 145 *tr* *p* *mf* *p*

148 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

152 *mf* *dim.*

155 *tr* *quasi fp*

158 *fp* *stringendo* *fz* *cresc.*

161 *Più mosso* *sempre f* *fz*

164 *f*

* Siehe Kritische Bemerkungen. | See "Kritische Bemerkungen."

167 *sempre f*

170 *dim.* *mp* *dim.*

172 *poco rit.* *a tempo* *fz* *cresc.*

175 *fz* *f* *senza rit.*

177 *alla polacca* *tr* *ff* *ffz* *sempre staccatissimo*

Molto tranquillo (♩ = ♩ des Themas)

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 193-196) features a treble and bass staff with complex fingerings (e.g., 4, 1 2 4, 5 4, 5, 1 2 4, 5, 3 2, 3 2, 1 3, 4 5 3 1) and dynamic markings *p* and *legato*. The second system (measures 197-200) continues with similar fingerings and includes a *tr* (trill) marking. The third system (measures 201-204) is marked *sempre pp* and *r.H.* (right hand), with a *tr* marking. The fourth system (measures 205-208) is marked *pp* and *tranquillo*, with a *p* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

* Siehe Kritische Bemerkungen. | See "Kritische Bemerkungen."

209 **animato**

pp *r.H.* *poco*

una corda *sed.*

211 *p* *sempre dim.*

213 *p* *poco marc.* *poco espr.*

217 *pp poco a poco cresc.* *f dolce espr.* *dim.* *tr.* *I.H.*

221 *mp sempre espr. e poco a poco dim.*

Finale Introduzione (Allegro)

Musical score for the Finale Introduction (Allegro). The score is in G major and 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The piece features various dynamics (f, p, mf, ff, dim., cresc., marc., dim.), articulation (accents, slurs, trills), and fingerings. The key signature has one sharp (F#). The piece ends with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

System 1 (Measures 1-5): *f* (measures 1-2), *p* (measures 3-4), *mf* (measure 5). Fingerings: 4, 5, 3, 4, 3.

System 2 (Measures 6-9): *ff dim.* (measure 6), *tr* (measures 7-8), *p* (measure 9). Fingerings: 2, 4, 5, 4, 5, 5, 4, 5, 4, 2.

System 3 (Measures 10-13): *mf* (measure 10), *f* (measure 11), *p* (measures 12-13). Fingerings: 4, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3.

System 4 (Measures 14-17): *cresc.* (measure 14), *f* (measure 15), *tr* (measures 16-17), *ff dim. e poco rit.* (measure 17), *p* (measure 18). Fingerings: 3, 5, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3.

System 5 (Measures 18-21): *mp* (measure 18), *marc.* (measures 19-20), *dim.* (measure 21). Fingerings: 3, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 3, 2, 1, 5, 3, 2, 4, 5, 1, 2, 1.

* Siehe Kritische Bemerkungen. | See "Kritische Bemerkungen."

23

pp

pp

cresc. *sim.*

28

fz *ff*

marc. *sempre marc.*

31

mf *marc.* *ff*

un poco sostenuto

35

fz *fz* *cresc.* *ff* *f*

tr

Fuga (Allegro risoluto e con brio)

39

ff

* Im Erstdruck nur obere Oktave auf Zählzeit 1 und 2 in der linken Hand (A, B, Gis, A dort weggelassen). | In the first edition only upper octave on beat 1 and 2 in the left hand (A, B $\flat$, G $\sharp$, A omitted).

42 ³¹ *tr* ⁵ 1 2 3 ⁵ 3 5 1 2 1 5

46

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the Treble staff, and the accompaniment is in the Bass staff. The piece consists of 53 measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and fingerings. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

51

4 5 2 4 1 4 2 5 1 3 3

fz

3 5 2 5 1 3 2 4 3 3

55

tr

5 4 5

3 1 2

3 1 2

fz *dim.*

2 3 tr

14

3 1

59

5

4

5

4

4

p

tr

dim.

pp

p

3

1

5

1

4

5

(*pp*)

63

più p *dim.*

66 **Tranquillo**

p *pp* *p*

70

tr

73

tr *grazioso* *una corda*

* Siehe Kritische Bemerkungen. | See "Kritische Bemerkungen."

** Vorschlag des Herausgebers zur praktischen Umsetzung. Im Gegensatz zu den Quellen wird der Triller in die linke Hand gelegt mit dem Fingersatz 1121...32. | Suggestion of the editor for practical realization. In contrast to the sources the trill is to be played with the left hand using the following fingering: 1121...32.

Breitkopf EB 8996

97

101

105

109

112

dim.

p marc.

mp poco marc.

cresc.

f_z quasi f

più f

f marc.

f marc.

mf

Detailed description of the musical score: The score consists of six systems of piano music. Each system has a treble and bass staff. Measure numbers 97, 101, 105, 109, and 112 are placed at the beginning of their respective systems. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music includes various piano techniques: triplets (e.g., measures 97, 101, 105, 109, 112), sixteenth-note runs (e.g., measures 97, 101, 105, 109, 112), and various dynamic markings: *dim.* (measure 97), *p marc.* (measure 97), *mp poco marc.* (measure 105), *cresc.* (measure 105), *f_z quasi f* (measure 109), *più f* (measure 112), *f marc.* (measure 112), and *mf* (measure 112). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece builds in intensity from measure 97 to 112.

115

quasi *ff*

119

ff marc. *sempre ff* *tr* *ff*

123

sempre ff *poco ritenuto* *fz*

127

a tempo *mf*

131

cresc. *f* *fz* *fz*

135

138

ff *fz* *sempre f*

141

fz *dim.* *meno f*

144

f *p*

148

marc. *f* *tr*

poco a poco string. e agitato

151 *p* *cresc.* *mf* *tr*

154 *string.* *p* *cresc.* *f* *ff* *a tempo*

157 *animato** *fff* *meno f* *poco a poco cresc. e string.*

161 *sotto* *quasi ff* *f*

165 *sempre string.* *tr* *fz* *tr*

* *Animato* nur im Autograph. | *Animato* only in the autograph.

poco rit. *a tempo più mosso*

168 *fff* *ff* *l.H.*

poco a poco rall. *sostenuto*

171

a tempo ma un poco meno mosso

174

177 *fz*

180 *meno ff*

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 168-170) begins with a trill in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The second system (measures 171-173) continues the melodic development in the right hand. The third system (measures 174-176) shows a change in tempo and dynamics. The fourth system (measures 177-179) features a forte (fz) section with intricate fingerings. The fifth system (measures 180-182) concludes with a meno ff section and a final cadence.

* Siehe Kritische Bemerkungen. | See "Kritische Bemerkungen."

Breitkopf EB 8996

198 *cresc.*

201 *senza rit.*

ff r.H. *sempre cresc.* *fz* r.H. *fff al Fine*

204 *sempre a tempo*

marc.

207

ffff *ffz*

Kritische Bemerkungen

Quellen

A – Autograph, Sammlung Adolf Busch, Paul Sacher Stiftung, Basel; Titel: *Sonate c moll | für | Klavier || Adolf Busch | op. 23*; Schlussvermerk: *Lichterfelde 15. Juli | 1922*; 58 S.

E – Erstdruck, Breitkopf & Härtel, Leipzig, E.B. 5285, erschienen 1925; Titelseite: *ADOLF BUSCH | Sonate c moll | für Pianoforte zu zwei Händen | Op. 25 | MEINEM LIEBEN FREUNDE OTTO GRÜTERS | Eigentum der Verleger für alle Länder | BREITKOPF & HÄRTEL | LEIPZIG | E. B. 5285 | Printed in Germany*; 40 S. Verwendetes Exemplar aus dem BrüderBuschArchiv im Max-Reger-Institut.

Im Autograph ist das Werk mit op. 23 überschrieben. Diese Nummerierung wurde in der einschlägigen Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel bis 1924 beibehalten. Erst später, kurz vor der Erstveröffentlichung wurde die Sonate zu Buschs op. 25, während seine Lieder für hohe Stimme und kleines Ensemble mit op. 23a, 23b und 23c versehen wurden. Es ist nicht einwandfrei belegbar, inwieweit die Abweichungen in der Erstausgabe mit dem Komponisten abgesprochen waren, jedenfalls gibt es dazu keine Hinweise in den erhaltenen Briefen Adolf Buschs mit dem Verlag. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass Busch die Stichvorlage zur Erstausgabe korrigiert hat und daher alle Änderungen von ihm autorisiert sind. Da Rudolf Serkin das Werk bereits 1922 aufgeführt hatte und mit dem Komponisten in regem Kontakt stand, darf spekuliert werden, dass manche Änderungsvorschläge von ersterem angeregt wurden.

Davon ausgehend, dass die Erstausgabe mit ausdrücklichem Einverständnis des Komponisten erstellt wurde, wurde diese bei Abweichung in der vorliegenden Ausgabe meist bevorzugt. An Stellen, bei denen das Autograph eine signifikante Alternative bietet, wurde diese in einer Fußnote oder Ossia kenntlich gemacht. Artikulationsbezeichnungen sind in beiden Quellen unvollständig, und wurden in zweifelsfreien Fällen stillschweigend ergänzt. Sowohl im Autograph als auch in der Erstausgabe sind vereinzelt Fingersatzeinträge, vermutlich von Serkin, zu finden. Diese sind in der vorliegenden Ausgabe in kursiver Druckschrift klar unterscheidbar von meinen Fingersätzen, welche gerade gedruckt sind, berücksichtigt.

Einzelanmerkungen

Abkürzungen: Bg. = Bogen/Bögen; l.H. = linke Hand, r.H. = rechte Hand; T. = Takt

Die Auflistung erfolgt in der Reihenfolge Takt/Zeichen – System – Anmerkung.

1. Satz

30/10–11	r.H.	A: <i>b¹–a¹</i> .
41 u. 45	l.H.	Die Bezeichnungen <i>una corda</i> und <i>tre corde</i> fehlen in E .
58/4	r.H.	A: <i>d¹</i> fehlt.
103/3	r.H.	E: <i>dis²</i> .
106/5	l.H.	A: <i>F</i> und <i>f</i> notiert, <i>f</i> vermutlich stehengebliebene Korrektur.
116/2	l.H.	E: <i>g</i> statt <i>a</i> .
122/5	r.H.	In beiden Quellen vermutlich fehlendes <i>♮</i> vor <i>a¹</i> ergänzt.
122/11	l.H.	In beiden Quellen vermutlich fehlendes <i>♯</i> vor <i>F</i> ergänzt.
122/15	r.H.	In beiden Quellen vermutlich fehlendes <i>♮</i> vor <i>d²</i> ergänzt.

135/11 l.H.
137/6 l.H.

E: *c* fehlt.

E: *A* fehlt.

Die Akkorde in **A** sind harmonisch vollständiger als in **E**. Aus Gründen der Spielbarkeit können die in **E** fehlenden Töne aber weggelassen werden.

154/3 r.H.
170/8–9 r.H.

A: Akkord mit *e¹*.

stacc.-Punkte hinzugefügt wie T. 171.

2. Satz

15/1 r.H.
22/1 l.H.
23/1 beide
24/4 beide
25/1 beide
26/1 beide

E: *c²* anstatt *a¹*.

A: *G–d–g–b*.

A: *mp* fehlt.

A: *mp*.

A: *mf* fehlt.

A: *ppp* bereits auf der ersten Note des Takts anstatt auf der Letzten.

A: *pp* fehlt.

A: *f¹* fehlt.

A: *p* fehlt.

A: *d¹–b¹* und *f¹–h¹*.

E: *mp* fehlt.

Ossia beinhaltet Akkordabweichungen in **A**.

A: *g¹* anstatt *gis¹* fehlt.

A: *c¹–e¹–g¹–cis²*, vor *c¹* fehlt vermutlich das *♯*.

Notenbeispiel Version in **E**:



Diese ist praktisch nicht ausführbar, daher musste der Herausgeber in seiner Aufnahme die letzte 16tel *E* weglassen.

Bei kleineren Händen ist die Version in **A** zu empfehlen, die im Haupttext abgedruckt ist.

Ossia beinhaltet die Version in **E**. Der Herausgeber hat diese in seiner Aufnahme übernommen, zieht aber im Vergleich die Version in **A** aus Gründen der Spielbarkeit vor.

Ossia beinhaltet die Version in **A**. Sie ist eine reizvolle und etwas leichtere Alternative und wurde deshalb hier berücksichtigt.

56 l.H.

A: *e* statt *eis*.

E: Bg. zu T. 79 fehlt.

A: *a–d¹–fis¹*, *c¹–e¹–a¹*.

Die Abweichungen in **A** sind sehr undeutlich, daher könnten sie auch als gestrichen interpretiert werden.

67–70

E: Bg. fehlt.

E: Bg. zu T. 80 fehlt.

♮ vor *g* fehlt in beiden Quellen.

A: *Allegretto*. Durchgestrichen: *Vivace ma non troppo*.

73/2 l.H.
78/6 l.H.
79/2, l.H.
79/6

A: *♮* anstatt *♯*.

Ossia beinhaltet die Version in **A**. Sie bietet stimmführungstechnisch und harmonisch eine interessante Alternative.

79/4–5 l.H.
79/8 l.H.
80/2 l.H.
81

A: *♮* vor *g¹* fehlt.

A: *f²* fehlt.

A: *G¹* statt *B¹*.

86/4 r.H.
95/12 r.H.
101/11 l.H.

108/8	I.H.	♯ fehlt in beiden Quellen.
112	beide	Ossia beinhaltet die Version in A . Das Einfügen des 7/8-Taktes ist erst später erfolgt. Vermutlich war Buschs Intention, mit dem Schließen der Variation auf der Tonika einen klaren Endpunkt zu setzen. Allerdings ist das schwebende Ende auf der Dominante und damit der etwas fließendere Übergang zur nächsten Variation auch reizvoll.
125/4	r.H.	A : ♭ vorgezeichnet (= as').
125/6–126/1, 126/3–4	I.H.	A : Bg. fehlen.
156/4	r.H.	A : a ² statt h ² .
166	I.H.	Ossia beinhaltet die Version in A . Die spätere Version ist etwas leichter auszuführen und dient der Klarheit der Textur. In A steht vor der 3. Zählzeit ein Komma, wohl versehentlich.
185/2–3	r.H.	E : leere Oktave c ² und c ³ . In A sind Fis und A zunächst gestrichen worden, die Korrektur wurde aber nicht gänzlich ausgeführt.
205/2, 4	r.H.	portato-Striche ergänzt wie T. 206.
207–208	beide	Ossia beinhaltet die Version in A . Insgesamt erscheint die 2. Version vollständiger, allerdings fehlt die Bassnote auf dem 3. Viertel von Takt 208 im Erstdruck.
219/8	r.H.	Haltebogen ergänzt wie T. 221.

3. Satz

3/3	I.H.	A : ♯ vor d fehlt.
21–24	r.H.	Ossia beinhaltet die Version in A . Die Differenzen beziehen sich hauptsächlich auf die Artikulation. Beide Varianten sind in den Augen des Herausgebers musikalisch effektiv.
21/4	r.H.	g ¹ nur in A .
38/2	beide	♯ vor d ¹ und d ³ fehlt in beiden Quellen.
44/3–4	r.H.	stacc.-Punkte hinzugefügt.
60/4	r.H.	♯ vor fis ¹ fehlt in A .
67–68	r.H.	Ossia beinhaltet die Version in A . Der Herausgeber zieht die spätere Variante vor, da hier die Tonwiederholungen in Takt 67 (3.–6. Achtelnote) vermieden werden.
106/5–8	I.H.	stacc.-Punkte hinzugefügt wie T. 108.
123 u.	I.H.	A : Tiefe Bassnote G bzw. H fehlt.
125/5		
141/4	r.H.	A : ♯ vor f ² fehlt.
159/5	r.H.	A : Akkord ursprünglich d-c ¹ -d ¹ , c ¹ wurde nachträglich getilgt.
176	r.H.	Ossia beinhaltet hier die Version in A . Die Differenzen beziehen sich ausschließlich auf die Artikulation. Beide Varianten sind in den Augen des Herausgebers musikalisch effektiv.
198/1	I.H.	♯ vor c fehlt in beiden Quellen.

