

GIOVANNI PANNO

LA SECOLARIZZAZIONE DELLA MEDIAZIONE  
MUSICALE NELL'ENTWURF EINER NEUEN  
ÄSTHETIK DER TONKUNST DI BUSONI

ABSTRACT - This paper analyzes the context and structure of Busoni's work on the necessity of a new aesthetics of music (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907). Ferruccio Busoni discussed the main thesis of this work with A. Schönberg. This very close epistolary contact left evidence of the influence the musicians had on each other. Busoni's activities as a composer, interpreter, music transcriptionist and strict critic of his time revolve around the rescue of the true and original nature of music from its secularization as an infernal repetition of itself.

KEY WORDS - Busoni, Schönberg, Urmusik, Transcription, Mediation.

RIASSUNTO - Nel suo intervento l'autore prende in esame i contenuti dello scritto di Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, della prospettiva e dei modi in cui essi si propongono al dibattito intellettuale del primo ventennio del Novecento, sul passaggio epocale ad una nuova concezione della musica e dell'arte.

Lo scritto, poi rivisto e ripubblicato nel 1910, in seguito con le osservazioni di Schönberg nel 1974, con il quale Busoni fu in un fertile contatto epistolare, appartiene ad una produzione artistica ed intellettuale eterogenea dal punto di vista dei mezzi – dall'interpretazione alla composizione, dalla revisione alla critica musicale all'insegnamento, dalla scrittura dei libretti all'opera completa alla direzione – ma sostanzialmente omogenea dal punto di vista del *telos*: svecchiare una produzione musicale giunta a mera routine, incapace di attingere l'*Ur* della musica originaria.

PAROLE CHIAVE- Busoni, Schönberg, Urmusik, Trascrizione, Mediazione.

La notazione, la scrittura dei pezzi musicali, è in primo luogo un ingegnoso espediente per fissare un'improvvisazione, sì da poterla far rinascere [*wiedererstehen*] in un secondo momento. Tra quella e questa corre lo stesso rapporto che tra il ritratto e il modello vivo. L'esecuzione deve sciogliere la rigidità [*Starrheit*] dei segni e rimmetterli in movimento <sup>(1)</sup>.

## 1. LA *Grenznatur* DI BUSONI

### 1.1. *Una riflessione su musica e tempo lineare*

La parola di Ferruccio Busoni che in questo contesto interessa non è *solo* quella musicata. Entro certi limiti non è nemmeno soltanto quella scritta, bensì quella che traduce la musica pura in segno e rende così fruibile all'uomo un universo soprannaturale. Per indagare questo passaggio dall'*Übermenschlich* della musica alla sua comprensione storica si fa qui riferimento certo ad un testo scritto del pianista e compositore, che rimanda, però, al di là della sua stessa scrittura. La parola che partecipa del sacro è per Busoni quella che tocca la sacralità della musica e che cerca di porla in movimento nella storia, al di là degli schemi che la bloccano. Questo il nucleo concettuale che si vuole qui leggere nel testo programmatico di Busoni, risalente al 1906, come il più rappresentativo fra i suoi scritti, quanto all'intuizione di un processo storico, ed anche il più rivoluzionario, nel momento in cui si proietta in tematiche e soluzioni che diverranno centrali nel dibattito intellettuale sulle possibilità dell'arte di dieci anni più tardi. Importante sarà anche cercare di comprendere come la radicalità della proposta del 1906 sarà attenuata negli scritti posteriori, e soprattutto non conoscerà la medesima coerenza nella produzione artistica, ad esempio, di uno Schönberg o di un Kandinsky.

---

<sup>(1)</sup> F. BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Carlo Schmidl, Trieste 1907; qui il riferimento è alla seconda edizione ampliata Insel Verlag, Leipzig 1910 (uscita in realtà solo nel 1916), ristampata in facsimile con annotazioni manoscritte di Schönberg, a cura di H. H. STUCKENSCHMIDT, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1974. La traduzione italiana qui proposta si basa, pur non aderendovi che in parte, su quella di Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola e Fedele D'Amico contenuta nell'edizione *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti di F. Busoni*, a cura di F. D'AMICO, Il Saggiatore, Milano 1977, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, pp. 39-72. D'ora innanzi vi si farà riferimento con la sigla *SL* facendovi precedere, però, qualora linguisticamente significativi, i passi dell'originale, segnalati con *Ent* per l'*Entwurf* nella seconda edizione tedesca. Qui *Ent*, p. 20; *SL*, p. 50. Per le proficue discussioni sui temi di questo lavoro desidero ringraziare il dott. Michele Bongiovanni.

La natura liminare (*Grenznatur*, appunto <sup>(2)</sup>) di Busoni corrisponde alla differenza fra la sua produzione artistica come compositore, come esecutore, trascrittore, e la sua riflessione sull'arte. Differenza che non deve far pensare ad uno scarto qualitativo, ma al mero fatto che la radicalità della potenza critica dell'*Entwurf* non si riscontra all'atto della *pratica* musicale, perlomeno non con le conseguenze che da essa sarebbero potute derivare. Che Busoni si trovasse fra due popoli, fra due epoche, e al *limine* fra due arti <sup>(3)</sup>, è cosa che rischia di rimandare ad una piatta biografia romantizzata (nel senso più banale del termine), più che al pensiero dell'autore. Per quanto riguarda la prima di queste dicotomie, si riporta solitamente il fatto che Busoni si dichiarasse italiano all'estero, benché continuasse a scrivere testi, libretti, opere sempre in tedesco, né mai avesse tentato un'azione concreta dal punto di vista culturale in Italia. Se italiani si possono dire solo i «pimentini» <sup>(4)</sup>, del tutto germaniche sono le basi culturali e la concezione dell'arte, e neppure per *Arlecchino* e *Turandot* si può pensare ad un movimento che si faccia veramente carico di una doppia appartenenza, ché vi testimonierebbe contro la predilezione per Claudio Gozzi, il librettista della seconda delle opere citate, autore apprezzato proprio in Germania. L'*Entwurf* stesso non conobbe che delle traduzioni parziali in italiano da parte dello stesso Busoni <sup>(5)</sup>. Ciò che qui interessa è comprendere se queste espressioni traducano un'attività di Busoni, siano il prodotto della constatazione di un dato di fatto, oppure riflettano il tentativo di armonizzare, integrare, esporre una differenza e ricompirla. Per questo motivo, particolarmente importante è osservare come proprio la produzione di Busoni conosca un'evidente discrepanza che l'estetica musicale non ha potuto cogliere, schiacciando i contenuti degli scritti sulla produzione musicale <sup>(6)</sup>. Duse critica la risoluzione «dell'attività estetica in quella artistica» operata da alcuni studiosi della figura di Busoni <sup>(7)</sup>, e ravvisa la

<sup>(2)</sup> Cfr. P. BEKKER, *Busoni. Musikblätter des Anbruch*, 6 gennaio 1924, p. 349, citato in H. KRELLMANN, *Studien zu den Bearbeitungen F. B.*, Bosse Verlag, Regensburg 1966, p. 3.

<sup>(3)</sup> Benché non avesse trovato nella scrittura il corrispondente di quanto Schönberg, ad esempio, affidava alla pittura.

<sup>(4)</sup> Cfr. F. D'AMICO, introduzione a *SL*, pp. 11-26, qui p. 17.

<sup>(5)</sup> In realtà a ragione il DUSE osserva come lo scritto non avrebbe comunque trovato del terreno fertile in Italia. Cfr. U. DUSE, *Note sul pensiero estetico di Ferruccio Busoni*, in *Chigiana* 3 (1966), pp. 163-181, qui p. 169.

<sup>(6)</sup> Cfr. U. DUSE, *op. cit.*, p. 164. o la sbragatività con cui lo liquida l'estetica musicale, ad esempio E. FUBINI, in due righe e una nota a piè di pagina! Cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dal '700 ad oggi*, Einaudi, Torino 1987<sup>3</sup>, p. 211 e nota.

<sup>(7)</sup> Duse contesta proprio questa riduzione agli studi di GIAZZOTTO, *Busoni*, Ed. Genio, e SELDEN-GOTH, G., *F. B. Der Versuch eines Porträts*, Tal, Wien-Leipzig 1922 (trad. it. in *F. B. Un profilo*, Olschki, Firenze 1964)

necessità di mantenere distinti i due ambiti – e da questo punto di vista è lodevole la sua intenzione –, benché proprio l'utilizzo di due termini come 'estetico' e 'artistico' esponga l'interprete ad una semplificazione che forse perde più di quanto guadagni con la distinzione.

La posizione di Busoni rispetto alla tradizione è, di per sé, carica di rifiuto per la convenzione, le scuole – pur seguito da molti allievi, non fu un caposcuola – e soprattutto per le distinzioni arbitrarie dei generi artistici e musicali. Avrebbe egli stesso, quindi, rifiutato di essere pensato in un ambito *estetico* e in uno *artistico*, così come detestava essere considerato soprattutto un grande interprete, senza che la sua elaborazione concettuale venisse presa in esame. Se il Duse accusa una chiara ovvietà tautologica delle conclusioni delle critiche filosofiche di Busoni<sup>(8)</sup>, vero è che si riferisce con insistenza al secondo periodo, dopo il 1911, citando appunto la lettera sulla *Junge Klassizität* a Paul Bekker del gennaio 1920. Il nucleo forte della speculazione di Busoni appartenerrebbe pienamente ad una estetica del romanticismo, in cui la musica è arte autonoma che trova principio e leggi in sé. E d'altronde Busoni non volle schierarsi con il futurismo, seppure le possibilità di avvicinarsi al movimento, attraverso Boccioni, non gli sarebbero mancate. Non mancarono invece le polemiche con chi, come Pfitzner<sup>(9)</sup>, assimilava Busoni ai futuristi, da un lato leggendo Busoni solo alla luce dell'*Entwurf*, dall'altro utilizzando il termine *futurismo* in modo generale, per designare sì una tendenza del nuovo, ma senza relazione al passato<sup>(10)</sup>. Se al nuovo Busoni tendeva, ed in modo forte, ciò che decide del suo mancato schierarsi con qualsiasi nuovo movimento e – in senso più proprio – quel che decide del suo essere figura di confine è proprio il rapporto alla tradizione. Pensare che l'*Entwurf* fosse il metro secondo il quale si dovesse decidere la coerenza di tutta la produzione busoniana è stato l'errore dei contemporanei. Se, infatti, degli scritti di Busoni, esso è il più deciso e ric-

<sup>(8)</sup> Cfr. U. DUSE, *op. cit.*, p. 165.

<sup>(9)</sup> Cfr. V. SCHITTENHELM, *The Dangerous Issue of modern music in the controversy between Busoni and Pfitzner*, presentato al TAGS Day for Music Postgraduates at the University of London, Royal Holloway, May 1997, ora nel sito web <http://www.rodioni.ch/busoni/index4.htm>. Secondo Schittenhelm, Pfitzner attacca Busoni anche e soprattutto per una ragione di conservativismo politico, tanto che durante la Prima Guerra Mondiale l'opera *Palestrina* di Pfitzner gira la Svizzera in un tour organizzato dal dipartimento di propaganda del ministero degli esteri tedesco. Cfr. H. PFITZNER, *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik*, «Süddeutsche Monatshefte», Leipzig-München 1917, edizione italiana, *Pericolo futurista. A proposito dell'estetica di Busoni*, in S. SABLICH, *Busoni*, E D T., Torino 1982, pp. 279-302.

<sup>(10)</sup> P. FRANKLIN, *The Idea of Music: Schoenberg and Others*, sito web <http://www.rodioni.ch/busoni/p.124>.

co, tuttavia rispecchia un atteggiamento dal quale il pianista e compositore non si ritrarrà del tutto, tant'è vero che ne proporrà una seconda edizione nel 1910, ma che non spingerà nemmeno a quelle conseguenze che in esso sarebbero state implicite. Si cercherà, quindi, di considerare la produzione nei suoi diversi momenti. Di fatto Busoni nell'*Entwurf* abbraccia una critica radicale nei confronti della tonalità e del tematismo, nonché della scrittura musicale stessa, che poteva essere perfettamente letta vicino ai manifesti futuristi. Se nel 1912 Boccioni scrive:

Proclamiamo che tutto il mondo apparente deve precipitarsi su di noi, amalgamandosi, creando un'armonia colla sola misura dell'intuizione creativa <sup>(11)</sup>

Busoni non era certo lontano da quell'idea dell'artista che scrive le leggi della sua arte libero dalle catene della tradizione, sebbene questa libertà divenga, nelle formulazioni della lettera aperta a Paul Bekker, nel 1920, una liberazione che non prescinde da un vaglio e da un utilizzo delle esperienze precedenti.

Ancora nel 1906 la tradizione è per Busoni

la maschera di gesso del *post mortem* [*nach dem Leben abgenommene Gipsmaske*] che – passata attraverso il corso di molti anni e le mani di innumerevoli artigiani – lascia infine solamente indovinare [*nur mehr erraten*] la sua somiglianza con l'originale <sup>(12)</sup>.

Questo non gli bastava, però, a pensarsi vicino al movimento di Boccioni, tant'è vero che non solo risponde con forza nel 1917 alle accuse di Pfitzner <sup>(13)</sup>, ma ribadisce la sua posizione in alcuni interventi sulla rivista *Pan* (ad esempio *Futurismus der Tonkunst*, 1912, contro il settimanale *La libertà*, che peccerebbe di fatto della stessa ingenuità di Pfitzner nella definizione di futurismo), distanziandosi anche dall'espressionismo, che pure non rifiutava del tutto <sup>(14)</sup>. La comprensione delle

---

<sup>(11)</sup> U. BOCCIONI, *Manifesto tecnico della cultura futurista*, 11 aprile 1912, in *Futurismo e Futurismi* (catalogo della mostra di Palazzo Grassi, Venezia), a cura di Pontus Hulten, Bompiani 1986, pp. 432-33, qui 433. Singolare è che, nel suo piccolo scritto in memoria di Boccioni, Busoni tralasci di citare, dall'articolo del *Corriere*, la dicitura che sottolineava l'appartenenza di Boccioni al gruppo dei futuristi. Cfr. *SL*, p. 434, *Il caso di guerra Boccioni*. Eppure il gruppo era noto ed attivo anche a Berlino, dove ne venne allestita una mostra nel 1912 presso la galleria d'arte collegata alla rivista *Der Sturm*, diretta da Walden (non solo, quindi, l'interprete di Marinetti e Boccioni), cfr. *Futurismo e Futurismi*, cit., p. 609.

<sup>(12)</sup> *Ent*, nota a piè pagina n. 2 p. 7; *SL* 41.

<sup>(13)</sup> *SL* 109-112.

<sup>(14)</sup> *Zum Zeitgeschehen*, in *SL* 142.

dinamiche storiche avviene per Busoni al di là di orizzonti concettuali che nascondono categorizzazioni di genere. Se, infatti, banalmente «in senso assoluto il moderno non esiste, in arte esiste solo il nato prima ed il nato dopo»<sup>(15)</sup>, ciò che rappresenta carattere duraturo è quanto più si avvicina all'essenza del singolo genere d'arte, e questa dev'essere salvata dalla possibilità di oblio dell'origine. La realizzazione del destino della musica, arte che Busoni vede ancora oltremodo giovane e non progredita (ma si tenga presente la stessa osservazione per quanto riguarda la scultura, da parte di Boccioni<sup>(16)</sup>), è la libertà della sua immaterialità, l'esposizione della sua struttura d'intensità indipendente dal concetto<sup>(17)</sup>. Nell'assoluzione di questo compito è la tenacia del singolo che trasforma la tendenza di un'epoca in permanenza, concezione che rivela un lato della natura di Busoni che lo tiene distante da una vera collaborazione con i gruppi a lui contemporanei. La doppia natura di Busoni nei confronti della sua epoca, quindi, coincide con i caratteri di un *Einzelgänger* [chi procede in una strada da solo] che vorrebbe essere quel riformatore che muta il percorso storico. A questo viene proposto un balzo che ha bisogno di essere assorbito nel moto perpetuo con cui la natura procede<sup>(18)</sup>.

In questo, quindi, la grande differenza con il contemporaneo Schönberg: là dove Busoni giungerebbe alla conclusione della necessità del superamento dell'orizzonte tonale per via concettuale, teorica, e come conseguenza dell'impostazione romantica<sup>(19)</sup>, Schönberg procederebbe alle conseguenze pratiche di quel che individua come necessario teoricamente. L'alato fanciullo, rappresentazione della musica nell'*Entwurf*, avrà la sua libertà quando cesserà di essere musicale. La musicalità cui Busoni qui si riferisce indica propriamente la dicotomia fra mezzi tecnici ed espressione dell'idea della musica originaria, ossia il dominio *meccanico* degli strumenti. Se in alcune vette della sua produzione musicale Busoni è riuscito a raggiungere questa osmosi dell'uno nell'altro elemento, a portare ad esaurimento la loro distanza – si pensa qui alla *Fantasia contrappuntistica*, alla *Turandot* ed alcune parti del *Doktor Faust* – ciò è avvenuto, però, in gran parte tramite l'utilizzo di quei mezzi che nell'*Entwurf* egli aveva dichiarato essere da superare.

---

<sup>(15)</sup> *Ent* 6; *SL* 40.

<sup>(16)</sup> U. BOCCIONI, *op.cit.*, p. 433.

<sup>(17)</sup> *SL* 42.

<sup>(18)</sup> *SL* 65.

<sup>(19)</sup> Cfr. U. DUSE, *op. cit.*, p. 167.

## 1.2. Rifiuto dell'*alternativa musica pura - musica a programma*

Se rappresentazione e descrizione vanno rifiutate, nemmeno il gioco formale cui i *legislatori* ascrivono la musica assoluta (*ohne dichterisches Programm* <sup>(20)</sup>) corrisponde all'essenza della musica, musica che proprio in quanto tale non può essere appesantita da quella che Busoni vede come materia, cioè rapporti di tonica-dominante, sviluppi tematici e code, simmetrie consolidate divenute *routine* e, più che forma, quindi, il doppio infernale di essa, cioè formalismo. In questo senso significativo è che i brani di passaggio in Beethoven siano riconosciuti come i rari momenti di vera e propria arte panica, in cui il compositore respira perché libero dai vincoli della forma – scaduta a schema. Simmetria e simbolo sono divenuti, infatti, non tanto dei luoghi in cui il concetto compenetra l'idea ed è da questa fecondato, quanto esattamente il contrario, dogma di fede con cui è coperta l'esaustione di un pensiero musicale. Busoni riporta le critiche dei *legislatori* a Mozart, che pure prova nuove vie alla forma stessa. In questo Busoni rimanda alla polemica fra musica pura e musica a programma, per cui è probabile che questi legislatori rappresentino sia i protagonisti di quel dibattito <sup>(21)</sup>, sia quei compositori che non si sono fatti carico della ricerca di quella musica pura, alla quale prossimo è solamente Bach. Contrariamente a quanto vien da pensare, però, ciò non è dovuto alle sue geometrie – al suo tratto «architettonico», proprio delle fughe – bensì al carattere paesaggistico delle fantasie per organo, carattere che secondo Busoni rimanda ad un rapporto fra uomo e natura che i leggii ben allineati della musica pura hanno perso. La critica non risparmia, però, neppure la musica a programma, unilaterale e limitata come i «disegni da tappezzeria sonora» – il riferimento è a Hanslick – che passano ad una musica assoluta, benché legati ad un programma poetico e/o filosofico <sup>(22)</sup>. Eppure, se la *pars destruens* dell'*Entwurf* non fosse così evidente, e la *costruens* non mirata allo sviluppo di un'opera concreta, si potrebbe accusare Busoni stesso di un tentativo di stesura di un programma. Invece ciò che porta lo scritto sul binario dell'azione *del pensiero* e non della realizzazione meccanica di una partitura – ciò che quindi salva dall'obiezione secondo la quale lo stesso Busoni scrivesse a sua volta un programma, e che rende le osservazioni dell'*Entwurf* al contempo meno attente ad un particolare passaggio potenza-atto rispetto al problema stesso del passag-

<sup>(20)</sup> *Ent* 9; *SL* 42.

<sup>(21)</sup> Gli «*Apostoli della Nona Sinfonia*», *Ent* 30; *SL* 57.

<sup>(22)</sup> *Ent* 13; *SL* 45.

gio – è lo spirito nietzscheano che si intuisce nello scritto, e che si verifica al termine dello stesso nella citazione da *Al di là del bene e del male*.

Il rifiuto di entrambi i corni dell'alternativa proposta dalla musica – o meglio dalla musicologia – a lui contemporanea è possibile a Busoni grazie alla via di un *oltreuomo*, la cui *silhouette* si intuisce nella figura dell'artista creatore di leggi, ruolo tagliato per il nuovo compositore. Egli deve considerare la propria opera *a priori* come un'eccezione, un passaggio attraverso la mancanza di legge per poter forgiare egli stesso la legge. Questa operazione può essere resa possibile da un grande oblio del passato, o piuttosto espressione che meglio potrebbe armonizzarsi con una posizione meno radicale ed al contempo più precisa negli anni successivi, un oblio della *passatezza* delle leggi già scritte. Chi è nato per creare, infatti, deve per Busoni assumersi *in primis* la responsabilità di un compito negativo, quello di eliminare da sé tutto ciò che ha appreso e udito, tutto ciò che è apparentemente musicale, per potere «evocare in sé un raccoglimento intenso e ascetico», e produrre quello stato di *Ausnahme* <sup>(23)</sup> che lo porta verso la sua compiutezza. Il carattere estremamente provvisorio di questa *Vollkommenheit* rafforza la sensazione che il genio creatore stesso non possa rimanere nella sfera egotica della sua creazione, ma sia destinato a comunicarla e subito distruggere la legge che con essa è stata prodotta. Il compito che Busoni prescrive all'arte musicale, quello della sua libertà, ha in questi passi dell'*Entwurf* in effetti un carattere assoluto rispetto al tempo, ma non tanto per la contemporaneità in cui lo scritto viene redatto, quanto nei confronti della ripetibilità su una serie cronologica dello stesso atto creatore – o di altri che lo ricordino. La compiutezza è ciò verso cui il creatore tende, ma «mentre egli la armonizza con la sua propria individualità, una nuova legge sorge spontaneamente», ed è di fatto una compiutezza che ha esaurito in se stessa il suo ruolo, e richiama subito la necessità di una nuova e ulteriore creazione <sup>(24)</sup>.

La routine trasforma il tempio in una fabbrica <sup>(25)</sup>

proprio nel momento in cui accetta il principio dell'imitazione, cioè della ripetizione del già dato – qui trova luogo la bella polemica di Busoni contro il pubblico dei teatri. In essi si espone una poesia che si lascia commissionare, in un rapporto pervertito dell'offerta culturale,

<sup>(23)</sup> *Ent* 31; *SL* 58.

<sup>(24)</sup> *Ibidem*.

<sup>(25)</sup> *Routine*, pubblicata in «Pan» nel 1911, *SL* 91.



quale, ad esempio, lamentava il Platone delle *Leggi* <sup>(26)</sup>. Se la forza creativa risiede, infatti, nell'indipendenza dalla tradizione, i teatri bloccano questo affrancamento, che Busoni vedrebbe proprio nella rottura delle simmetrie formali, cioè di quelle strutture che permettono un riconoscimento dell'offerta da parte del pubblico. La prospettiva dell'atematismo assoluto, così importante per quanto riguarda la produzione operistica, andrebbe esattamente nella direzione di uno sforzo di pressione del compositore sul pubblico, nel momento in cui non venga più sfruttato un qualsiasi processo di riconoscimento, sia pure esso interno alla stessa opera e non rimandi ad altre precedenti. Malgrado le importanti osservazioni riguardanti la necessità del perfezionamento degli strumenti esistenti, lo stimolo a rinvenire nuove scale e l'aumento delle note attraverso l'impiego di terzi e sestini di tono, il distacco dal tematismo sembra essere ciò che Busoni ha realmente applicato alla sua produzione di compositore. Questo non toglie valore alle rimanenti spinte innovative, ma denuncia come la difficoltà del moderno di assorbire nuove forme di espressione potesse risiedere esattamente in chi proclamava questa necessità. È forse quella che veniva vista come incapacità di armonizzazione strumenti e comunicazione – al di là del compiacimento del pubblico – che porta Busoni a formulare nel 1920 il concetto di *Nuova classicità*, che esprime accordo al nuovo con il «vaglio e sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti» <sup>(27)</sup>. Significativo è che Busoni veda la nuova sperimentazione finire spesso in caricatura, e anche per questo proponga il ritorno ad un utilizzo della melodia che non si pone in contraddizione con il rifiuto del tematismo propugnato ancora nel medesimo scritto <sup>(28)</sup>. Si tenga conto, infatti, del referente

<sup>(26)</sup> *Leg.* 659 a-b, in PLATONE, *Tutte le opere*, a cura di E.V. MALTESE, (trad. di E. Pengone), Newton & Compton, Roma 1997.

<sup>(27)</sup> Lettera del 1920 a Paul Bekker in occasione della polemica con Pfitzner, conosciuta come lo scritto sulla *Nuova classicità*, *SL* 113. Cfr. anche la lettera di metà agosto 1909 a Schönberg, in J. THEURICH, *Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni (1903-1919/1927)*, Diss., Berlin 1979, p. 162. Esiste un'edizione italiana del carteggio di Busoni, ma si rinverrà qui solo all'originale tedesco, d'ora innanzi citato con *BBS (Briefe Busoni-Schönberg)* e numero di pagina.

<sup>(28)</sup> Questa l'affermazione di Busoni: «Quest'arte dovrebbe essere basata sul [...] distacco definitivo dal tematismo [*Thematisches*]». Si riferiva a quel logico sviluppo di piccoli motivi che si associano alle strutture di forma sonata da Mozart a Brahms (e oltre), e dai quali invoca il «distacco definitivo» perché si rende conto che conducevano ad un vicolo cieco. I modi di sviluppare i temi da parte di Busoni appaiono complessi solo nel momento in cui non si tenga conto che questa complessità deve portare alla sua esaurizione e alla conquista di una linea melodica che restituisca una sorta di *nietzscheana profondità della superficie*. In caso contrario Busoni sembra davvero solo un gioca-

che entrambi hanno, nel pensiero di Busoni – questo sì coerente e continuo negli anni – di una sostanziale e forte unità della musica, nel senso di una mediazione della linea melodica (non la linea orecchiabile, come precisa Busoni) alla generazione dell'armonia, cioè a quella polifonia sviluppata al massimo (anche qui leggasi: non complicata al massimo) che deve portare alla musica assoluta.

La compiutezza che l'artista creatore esprimeva, nell'*Entwurf*, a proposito della produzione di una nuova legge, diviene qui compimento e perfezione come *conclusione di tentativi precedenti* <sup>(29)</sup>. In questo atteggiamento ha pesato senza dubbio il rapporto – o il rifiuto di un rapporto – di Busoni con i contemporanei, ma la corrispondenza con Schönberg, che si vuole stilizzare con pochi tratti, interessa qui soprattutto perché mette a nudo il nucleo della speculazione di Busoni che riguarda la comunicazione dell'opera d'arte, la ritraduzione della musica originaria sul piano della sua fruibilità concreta.

## 2. IL CARTEGGIO BUSONI-SCHÖNBERG, O DELLA NECESSITÀ DELLA TRASCRIZIONE

La radicalità delle idee e la necessità di una trasformazione si traducono negli anni fra il 1902 ed il 1909 nell'organizzazione di dodici concerti sinfonici, tutti con musiche nuove – nonostante l'opposizione di stampa e pubblico – che in parte diresse Busoni stesso. A ridosso del 1903 avviene il primo contatto epistolare fra il pianista e Arnold Schönberg, che chiedeva al più affermato collega di far eseguire alcune sue composizioni. Busoni non eseguì né diresse mai neppure una nota delle composizioni di Schönberg, pur favorendo questi non solo nella pubblicazione di alcuni dei brani importanti della sua produzione, ma anche a livello economico nel suo inserimento berlinese <sup>(30)</sup>. Le lettere del 1909 fanno riferimento ai 3 *Pezzi op. 11* di Schönberg, di cui il secondo fu trascritto da Busoni e poi pubblicato con l'originale nel 1910; parte della corrispondenza di quegli anni riguarda la modalità di questa pubblicazione. I cerchi *eccentrici* costituiti dalle due individualità vengono a tratti a toccarsi – così Schönberg <sup>(31)</sup> – proprio per quanto riguarda la

---

tore di scacchi, come appare agli occhi di Antony Beaumont. Si veda in A. BEAUMONT, Busoni the Composer <http://www.rodioni.ch/busoniindex4.htm>.

<sup>(29)</sup> Lettera di Busoni al figlio, 18 giugno 1921, cfr. *SL* 113.

<sup>(30)</sup> Alla morte di Busoni, inoltre, è Schönberg a prendere il suo posto come docente di composizione presso l'Akademie der Künste di Berlino, incarico che ricoprì dal 1926 al 1933.

<sup>(31)</sup> Schönberg, metà agosto 1909, BBS 156.

necessaria fine del sistema tonale, mentre ritornano ad essere assolutamente distanti per quanto riguarda il problema della trascrizione e della rielaborazione di un testo musicale, centrale in Busoni per comprendere il passaggio *a rebour* verso il sacro della *Urmusik*. Se per entrambi questo passaggio si prospettava attraverso la scomposizione del secolarizzato, verso un nuovo invenire di forme sulla cui radicalità sembra vi fosse sostanziale accordo, soltanto i modi dell'attuazione di questa *metabolè* erano disomogenei. Schönberg si lamentava della via tradizionale che Busoni aveva scelto, cosa che gli ricordava chi riempisse di vino nuovo vecchie *Schläuche* <sup>(32)</sup>. Quali i termini del confronto fra i due? In un'ideale scala di intensità esso interessa gli strumenti musicali, la tonalità ed il ruolo della trascrizione musicale, la quale rimanda direttamente al valore di *mediazione* del compositore per il pubblico.

Uno degli impedimenti allo sviluppo delle partiture è per Busoni l'utilizzo degli strumenti, poiché l'immagine sonora è vincolante per la composizione; proprio la fede nel «suono astratto» e nell'«illimitatezza dei suoni» poteva avvicinarlo a Schönberg con maggior forza. In questo senso quel che della notazione allora a disposizione più rimanda alla *Urmusik* sono pause e corone, là dove il silenzio lascia intendere più di quanto faccia un suono definito. Se Schönberg lamenta la mancanza di innovazioni nella costruzione del pianoforte, fermo agli inizi dell'Ottocento, Busoni in questo si spinge oltre, e riporta la notizia dell'invenzione di Thaddeus Cahill <sup>(33)</sup>, una sorta di «trascendentale generatore di suoni» che aggiunge alla fondamentale di ogni accordo le armoniche corrispondenti.

Anche per quanto riguarda il problema della tonalità, Busoni si mostra in assoluto più radicale di Schönberg, là dove il primo fissa l'esistenza di 113 scale <sup>(34)</sup>, benché ne vengano sfruttate solamente due – quella maggiore e quella minore – comunque facce della stessa medaglia. Schönberg osserva di contro l'incapacità di sfruttare le scale già presenti <sup>(35)</sup>, e nella sua critica a Debussy lo stesso Busoni sembrerebbe ritornare sulle sue posizioni e concordare con il compositore austriaco <sup>(36)</sup>. Questi propone, in luogo del terzo di tono, che per Busoni già nel 1906 bussava alla

---

<sup>(32)</sup> Schönberg, 24 agosto 1909, *BBS* 164; il riferimento è al *Nuovo Testamento*, Matteo, IX, 17.

<sup>(33)</sup> *Ent* 44; *SL* 68.

<sup>(34)</sup> *Ent* 41; *SL* 65.

<sup>(35)</sup> Schönberg, 24 agosto 1909, *BBS* 169

<sup>(36)</sup> Debussy non riuscirebbe, infatti, ad articolare in unità il principio della melodia e la base armonica, pur usando il tono intero, *SL* 176.

porta <sup>(37)</sup>, in sostituzione del semitono, il quarto di tono. Sebbene Busoni fosse in questo assolutamente convinto della necessaria fine di quel feticcio tribale che è la tonalità, a questa convinzione egli giunge solo razionalmente, senza rendere fruibile nell'opera concreta quel che annuncia <sup>(38)</sup>. Per questo motivo è Schönberg la nuova musica: perché agisce, opera tutt'uno col pensiero, rivendicando diritto al *Lebensraum* dell'arte anche per quel che la sua esistenza onirica richiede – cioè attenzione estrema all'espressione, immediatezza del pensiero al di là del sistema dato. Armonia è, infatti, per Schönberg espressione <sup>(39)</sup>. In breve il programma di Schönberg: uno *Streben* alla completa liberazione da tutte le forme, i simboli del contesto e della logica. Di fatto un superamento dell'armonia, vista come cemento o pietra di costruzione di una architettura. «*Harmonie ist Ausdruck*». Ma non per questo Schönberg vuole approdare al sentimentalismo, anzi, lontano dal *pathos* e da tutti quei sentimenti che siano già stilizzati o possano rischiare di durar troppo e quindi di divenirlo, egli proclama l'impossibilità di *reductio ad unum* della molteplicità e differenza di figurazione delle sensazioni (si parla di *Vielgestaltigkeit* delle *Empfindungen*). La musica deve quindi farsi espressione di queste sensazioni – ponendo in contatto con l'inconscio, per natura sottratto alla logica <sup>(40)</sup>.

Critica e forse troppo sbrigativa la risposta di Busoni a questo programma nel momento in cui commenta il terzo dei pezzi per pianoforte *op.* 11 e accusa Schönberg di non abbandonare né il circolo della settima maggiore né quello della nona, e di sostituire, nel brano, un valore con un altro, anziché sommarli, diventando così diverso, non più ricco <sup>(41)</sup>. Nella *Empfindung* Busoni ravvisa un lato di intenzionalità di cui chiede ragione a Schönberg, osservando come l'ascetico che ravvisa nel pezzo per pianoforte si riduca ad una rinuncia ad un *già provato*.

Nella stessa lettera vi è la proposta di pubblicazione, presso l'editore Zimmermann, del secondo dei brani *op.* 11 di Schönberg a fianco della parafrasi di Busoni stesso. Questo riporta direttamente al tema

---

<sup>(37)</sup> Si veda anche la costruzione di un armonium a tre tastiere con due serie di terzi di tono a distanza di un semitono commissionata dallo stesso Busoni, con la quale questi provò la mancanza di differenza con una scala cromatica (1922).

<sup>(38)</sup> Cfr. U. DUSE, *op. cit.*, p. 177. Se la musica da camera si radica in un periodo della produzione busoniana ancora profondamente radicato nell'influenza bachiana, romantica e della *Wiener Klassik*, la *Seconda Sonata op.* 36 a in mi minore rimanda già al *Faust*, con i suoi quattro movimenti senza pause.

<sup>(39)</sup> Schönberg, metà agosto 1909, *BBS* 159.

<sup>(40)</sup> *Ibidem*.

<sup>(41)</sup> *Ivi*, *BBS* 161.

della trascrizione, che appare il contributo più tangibile di Busoni al dibattito intellettuale a lui contemporaneo nella forma di una collaborazione, e non semplicemente di una offerta di materiale. Una *Mitarbeit* come quella che ha animato il gruppo dei futuristi, infatti, o il *Cavaliere azzurro*, è sempre stata estranea a Busoni. A quest'ultimo, in particolare, malgrado i contatti con Schönberg, il pianista italo-tedesco non aderì mai. Ad inizio del febbraio 1912 Schönberg scrive a Kandinsky se questi non volesse chiedere a Busoni di collaborare ad un numero di *Der Blaue Reiter*. Peccato che quella comunanza di intenti non si sia trasformata in una collaborazione attiva: si pensi a *Die freie Musik*, contributo di Nikolaj Kulbin a *Der Blaue Reiter*, appunto, nel quale venivano prese in considerazione le necessità di nuove procedure microtonali, cosa di cui già l'*Entwurf* di Busoni si faceva carico <sup>(42)</sup>.

Schönberg rifiuta, in un primo momento, di pubblicare il suo brano accanto alla parafrasi di Busoni <sup>(43)</sup>, perché questo avrebbe potuto far pensare che l'opera originale dovesse non solo venir migliorata, ma anche *completata*. Schönberg pone lo *Streben* alla verità sopra la verità stessa <sup>(44)</sup> e critica l'idea di *Vollkommenheit* di Busoni, adducendo come esempio la creazione divina, del tutto incompiuta <sup>(45)</sup>. Schönberg cerca di difendere il suo brano dalla necessità di una trascrizione (*Transkription*), la quale in quanto *Notation* non aggiungerebbe niente alla scrittura originale, solamente sostituirebbe all'incompletezza dell'una l'incompletezza dell'altra <sup>(46)</sup>, addirittura insinuando un *Trieb*, estraneo all'opera originale. Schönberg concorda con Busoni – che gli aveva spedito precedentemente l'*Entwurf* – nel definire anche la prima notazione una trascrizione, ma quella che, dei suoi tre brani, meglio accetterebbe, sarebbe una trascrizione per orchestra. Schönberg ben vede come nel

---

<sup>(42)</sup> Kandinsky aveva tradotto in russo alcune parti dell'*Harmonienlehre* di Schönberg, ma l'*Entwurf* non subì la stessa sorte. Forse proprio su stimolo di Schönberg, però, Kandinsky potrebbe aver letto l'edizione del 1910/1916. Cfr. W. KANDINSKY, *Commento al «Manuale di Armonia» di Schönberg*, in A. SCHÖNBERG, W. KANDINSKY, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, a cura di J. HAHL-KOCH, Salzburg 1980, Residenz, Salzburg 1980, ora in *Musica e pittura*, SE, Milano 2002, pp. 175-178. Cfr. inoltre J. HAHL-KOCH, *Kandinsky e Schönberg. Documentazione di un'amicizia artistica*, nel testo sopra citato, in traduzione italiana, alle pp. 195-239, in particolare qui p. 200.

<sup>(43)</sup> Schönberg, 24 agosto 1909, *BBS* 163.

<sup>(44)</sup> Schönberg, metà agosto 1909, *BBS* 156.

<sup>(45)</sup> Schönberg, 24 agosto 1909.

<sup>(46)</sup> *Ibidem*: se *Notation=Transkription=Unvollkommenheit*, allora *Transkription=Notation=Unvollkommenheit*. Per il problema della completezza cfr. anche l'*Autorecensione* del 1912, *SL* 175.

concetto di trascrizione di Busoni, infatti, sia implicato, assieme al tentativo di attingere ad un originario della musica, il soggetto che opera, e lo stesso errore di quei critici «ricchi di fantasia, che vogliono rinvenire nelle opere altrui assolutamente loro stessi» («*Sie wollen durchaus sich selbst finden*»<sup>(47)</sup>).

Un'ultima difesa, all'interno del carteggio, della tesi della necessità della trascrizione vede Busoni impegnato a far presente che se al trascrittore non sono chiari alcuni passi, non lo possono essere nemmeno al pubblico<sup>(48)</sup>. È questo atteggiamento di mediazione – che pure conosce alcune cadute<sup>(49)</sup> – a far passare al di là della strettoia del soggetto l'opera di trascrizione. Allo stesso modo la composizione diviene mediazione rispetto all'idea, e l'artista compositore dell'*Entwurf*, colui che scrive nuove leggi, viene ad essere chi traduce l'originario nel segno. La notazione diviene trascrizione di un'idea – altrimenti destinata alla sua muta astrattezza<sup>(50)</sup>. Il secondo e terzo livello sarebbero rappresentati dalla trascrizione e dall'esecuzione. Il fatto è che l'opera musicale di Busoni racchiude tutti e tre questi livelli, e non solo nel momento in cui si propone come esecutore sul palcoscenico, ma esattamente in una scrittura musicale che cerca di pensare la relazione fra *Urmusik* e universo segnico. Per questo motivo, infine, *Transkription* è termine che riduce quel che nella produzione busoniana assume di volta in volta il volto della *Bearbeitung* e delle *Nachdichtung*<sup>(51)</sup>, di forme della trascrizione, insomma, che inseguono la possibilità non tanto di riprodurre un originario, ma di esporlo in una nuova forma, come *riflessione* che lo restituisca alla sua primigenità.

In questo senso l'uomo non crea, quindi, ma elabora quel che da sempre è presente. Ciò che può essere trascritto, allora, è per Busoni quel che possiede ancora un elemento simbolico oggettivo<sup>(52)</sup>, che si

<sup>(47)</sup> Schönberg 24 agosto 1909, BBS 164.

<sup>(48)</sup> Busoni, 18 luglio 1910, BBS 183.

<sup>(49)</sup> Busoni non critica Schönberg (lettera del 16 luglio 1909, BBS 149) per la disattenzione che questi avrebbe dimostrato nei confronti di una *Mitarbeit* del pubblico: in realtà la buona arte per Busoni assume valenze aristocratiche, tanto che andrebbe *donata* solo ad amici che la vivono con un *Mitgefühl*. Cfr. G. SGAMBATI, *Uno studio illustrativo dello stato attuale della musica in Italia*, nel quale Busoni sembrerebbe inspiegabilmente denunciare come grave errore quello di pensare che la musica debba essere per tutti, SL 371-376.

<sup>(50)</sup> Cfr. SL 219.

<sup>(51)</sup> In questa direzione è prezioso il contributo di S. PALLOTTA, *Pensiero e trascrizione in Busoni*, in corso di pubblicazione, discusso con l'autrice nel corso della stesura del presente lavoro.

<sup>(52)</sup> Bach come un profeta ha la possibilità di essere trascritto – quindi di proporre

possa interpretare come frammento di raggio decomposto di una armonia eternamente esistente.

Il pensiero di una profonda unità della musica è quello che accompagna Busoni rapsodicamente attraverso i generi e gli stadi della produzione musicale. Questo gli consente di pensare il segno non come indeterminato, ma come *determinabile* organicamente <sup>(53)</sup> all'interno di una sfera di superiore unità, tanto che le sue partiture non suonano mai come musica per pianoforte e orchestra <sup>(54)</sup>, ma come il pensiero della traduzione di un unico strumento.

L'orchestrazione richiesta dal pensiero musicale è in questo senso *assoluta*. Busoni lamenta il fatto che esistano compositori che trascrivono per orchestra in maggior numero rispetto a quanti inventano per orchestra: pensare polifonicamente è una meta che si raggiunge insegnando che l'orchestra è strumento unico, organismo complessivo <sup>(55)</sup>.

### 3. SAPIENZA DELLA COMPOSIZIONE

#### 3.1. *Il platonismo nel plesso* Bearbeitung-Uebertragung

«L'opera d'arte sussiste intera e *non consumata* [*unverzehrt*] prima di risuonare e dopo che ha finito di risuonare» <sup>(56)</sup>.

ed è questa presenza dislocata in un orizzonte temporale legato all'eterno che fa parlare alcuni interpreti di un platonismo di Busoni <sup>(57)</sup>.

---

al di fuori del suo tempo la sua opera – possibilità che Haydn e Mozart, ad esempi, non hanno. Cfr. *SL* 251.

<sup>(53)</sup> PH. J. SALAZAR, *Ideologie de l'Opéra, Autonomie, et Anomie. Ferruccio Busoni*, Paris, Presse Universitaire de France (PUF), 1980, in particolare pp. 158-175 ora nel sito <http://www.rodioni.ch/busoni/index4.htm>, parla di un segno di Busoni con proprietà politopica, che possiede capacità di scambio fra voce ed orchestra, in cui il segno musicale non corrisponde a quello linguistico, ma ammetterebbe, al contrario di questo, l'indeterminazione.

<sup>(54)</sup> Nel corso della produzione busoniana vi è la tendenza alla semplificazione, alla detrazione, al togliimento del superfluo e all'utilizzo di un'orchestra sempre più ridotta. La *Turandot-Suite* è di impostazione semplice e più accorta, rispetto al Concerto per pianoforte, nell'uso di risorse convenzionali (1905-6). Per altri tre anni Busoni non scrisse altra musica per orchestra. Dopo *Die Brautwahl*, ancora vicina alle opere del 1906, la vera rottura venne nell'ottobre dello stesso anno con la *Berceuse élégiaque*. Qui scopre come ridurre il suo complesso strumentale al minimo indispensabile, facendo a meno di fagotti, trombe e tromboni e utilizzando solamente trentotto strumenti.

<sup>(55)</sup> La voce centrale da mettere in rilievo non va caricata con un gran numero di strumenti, ma va strumentata, non fatta suonare più forte, ma in modo più ricco. Cfr. *Qualche appunto sulla strumentazione*, *SL* 24.

<sup>(56)</sup> *Ent* *SL* 52

<sup>(57)</sup> Cfr. U. DUSE, *op.cit.*, p. 170.

Alla parola platonismo viene associato razionalismo, ma a questa riduzione del primo al secondo termine corrisponde l'*Entwurf*, che accanto a questo movimento di liberazione dalla forma cristallizzata in formalismo pone il sacro della musica in un mondo a sé stante, là dove l'opera d'arte sussisterebbe intera ed indenne prima e dopo la sua ritraduzione umana. Non giustificabile, quindi, ma comprensibile come si cerchi il referente più immediato di quello che appare un dualismo in un pensiero che è stato letto riduttivamente spesso solo sotto questa categoria. DUSE fa giungere Busoni a Platone tramite il concetto di tempo, come forma pura (e in questo avrebbe forse fatto meglio a farlo passare per Kant) alla quale deve tendere la musica, e perciò più vicina ad αἰών che a χρόνος<sup>(58)</sup>. Il pensiero di una musica eterna in un iperuranio che si vuole platonico non può che corrispondere alle contraddizioni del *Saggio* stesso, là dove gli uomini non possono creare, bensì solo elaborare quanto esiste sulla terra. Vi è un creatore dell'opera d'arte perché vi è un creato dall'opera stessa, chi compone è da essa composto.

Il segno della notazione ed il sistema tonale sono solo espedienti per portare ad emergenza delle tracce di un'armonia che per lunghi tratti dello scritto non è slegata dal mondo, ma risuona in esso. Qui la critica alla distinzione fra consonanze e dissonanze<sup>(59)</sup>, di contro alla gradazione infinita che la natura ha creato, sembrerebbe spostare il baricentro di questo preteso universo altro che la musica costituirebbe nella direzione della pratica musicale *hic et nunc*. Non è detto, perciò, che non si debba prendere per buona una resa della filosofia platonica secondo la quale i cocci di un piatto permangono *piatto* nell'iperuranio delle idee, come appare in una scena del *Faust* di Busoni. Così infatti permarrebbe la musica stessa, qualsiasi cosa se ne faccia. Questo è il punto su cui Busoni doveva far leva, nel carteggio con Schönberg, per difendere l'inalterabilità dell'opera d'arte stessa, prima e dopo la sua trascrizione. Se di un platonismo che rimandi a Platone, però, si può parlare con Busoni, questo riguarda la capacità della trascrizione di ricavare il nesso costitutivo che struttura architettonicamente il rapporto fra il mondo e l'idea – ma non fra il mondo materiale ed uno presunto delle idee, bensì fra il suono e quello che, al di là di esso, lo fa essere musica. Se la ricerca del soprannaturale, peculiare nella produzione operistica di Busoni, può essere vista come reazione all'avvertimento dell'ondata di pragmatismo, la ricerca dell'espressione dell'umano, di contro, si proietta al di là di un espressionismo *troppo umano*.

<sup>(58)</sup> Cfr. U. DUSE, *op. cit.*, nota di p. 171, che rimanda, senza troppo approfondimento, al *Timeo* di Platone.

<sup>(59)</sup> *Ent* 36, *SL* p. 62



In questo, forse, la differenza più grande con Schönberg, che proprio attraverso l'espressione voleva far passare la produzione *hic et nunc* di nuova forma musicale, là dove Busoni vede la liberazione della musica nella ritraduzione di una musica originaria da sempre preesistente, in cui l'elemento soggettivo del compositore – soprattutto negli scritti del secondo ventennio del 1900 – tende gradualmente a scomparire nell'elemento oggettivo dell'opera. Nella composizione a lui contemporanea mancherebbe «l'elemento simbolico oggettivo, che lascia il posto al temperamento soggettivo»<sup>(60)</sup>.

il nome BACH appare come un giudizio di Dio, oppure come un cadavere sontuosamente parato, le cui vesti recano mistiche iscrizioni che non si è più capaci di interpretare<sup>(61)</sup>.

Armonia e logica sono ciò che costruisce, in Bach, in altezza, e che gli permette di essere così vicino alla musica originaria da poter essere trascritto senza che questa prossimità vada perduta<sup>(62)</sup>. Lo scopo finale della trascrizione, in questo, è lo sfruttamento dell'idea principale fino al suo esaurimento, fidando del fatto che esso riguarderà solo la forma. Se essa non è più in grado di esporre l'idea bisogna far leva su quell'unità che allora può essere anche tradotta con razionalità<sup>(63)</sup>. La fine della tonalità passa in Busoni attraverso la necessità di esprimere una di quelle infinite melodie che da sempre risuonano, e non trovano più uno scheletro a sostenerle, non tanto, come per Schönberg, attraverso la necessità di ridare la molteplicità dell'umano. Esso è per Busoni troppo poco, il sentimento e l'immedesimazione in esso sono da rifuggire, come ciò che dà una profondità solo illusoria, là dove «nell'aria del vino del *Don Giovanni*» vi sarebbe più profondità che in parecchie marce funebri. Proprio questi sono passaggi che mai darebbero adito alla possibilità di parlare di una *filosofia morale* di Busoni, che proprio di un'umanità troppo morale vorrebbe liberarsi. I valori che vengono qui trasmu-

<sup>(60)</sup> Cfr. SL 257. Proprio in questa parte del Poscritto all'edizione bachiana del *Clavicembalo ben temperato* – la seconda parte – Busoni manca di chiarezza nel designare le istanze di forma e tematismo. Sulla forma agirebbe l'idea spirituale che «muove la fuga dal dentro», anche se la forma stessa è detta dipendere dalla natura del tema, a sua volta da distinguersi da quel tematismo contro cui lo scritto del 1906 e poi soprattutto lo scritto sulla *Junge Klassizität* del 1920 si volgevano.

<sup>(61)</sup> *Poscritto attuale all'Edizione di Bach di Ferruccio Busoni* (1923), SL 268.

<sup>(62)</sup> *Valore della trascrizione*, SL 219. Cfr. anche la nota 9 a p. 53, che rimanda a Bach come alla permanenza di una musica *universale* malgrado la differenza di strumento.

<sup>(63)</sup> Cfr. U. DUSE, *op. cit.*, p. 173.

tati di un'arte che guarda troppo all'umano, al di fuori dell'asse di un'autonomia che le sarebbe strutturale.

L'essenza della musica è, quindi, quella capacità di *far tacere l'io* dell'artista come operazione che giustifica sì il riferimento al *Nirvana* <sup>(64)</sup> al termine dell'*Entwurf*, ma che al contempo rimanda ad un pensiero della trascrizione e della composizione come di quella mediazione che toglie la figura del mediatore, per lasciare che la *Urmusik* si specchi senza una *cornice* nella sua stessa esposizione. La *Bearbeitung* è per questo operazione di *riflessione* nel senso proprio di una *Widerspiegelung*, in cui un pensiero più grande – che di per sé è perso non appena pensato – viene ridotto ad uno strumento pratico. La figura in cui l'idea prende forma, quindi, è necessariamente umana, ma la forza con la quale essa si trasmette deve rimandare ad uno *Jenseits* che Busoni identifica come *vom Guten und Bösen*, intendendo con male e bene, forse in modo riduttivo rispetto a Nietzsche, quel che fa incarnare un'idea *originaria* in una sonata o in un concerto, come un uomo in un soldato o sacerdote.

Concretamente, cosa trascrive Busoni?

Accanto a molti altri autori, imponente ed in questa sede centrale è l'edizione bachiana. I sette volumi della *Bach-Busoni-Ausgabe* contengono composizioni di Busoni su spunti di Bach, trascrizioni per pianoforte organo e violino, revisioni <sup>(65)</sup>, un ampio commentario con indicazioni di tempo, espressione e diteggiature. Di fatto una modalità di sviscerare un *corpus* ben più ricco di quel cadavere sontuosamente parato, *corpus* che obbliga ad una maniacale continua ricreazione, in cui il trascrittore porta avanti *als* compositore un patrimonio storico, ponendolo in movimento. Più che un continuatore di una pratica tradizionale, con la quale nella breve infanzia ebbe quotidianamente a che fare <sup>(66)</sup>, la trascrizione di Busoni è un'indagine critica sull'*idea* compositiva contenuta in un'opera, una meditazione che, invece di un contenuto, offre un movimento di relazione. In questo non basta interpretare Busoni attraverso un platonismo pago di un soprasensibile come fondamento ontologico, un'*essenza* che può stare per sé <sup>(67)</sup>, ma bisogna spingere

<sup>(64)</sup> Sembra che la lettura complice di questo avvicinamento di Busoni al pensiero buddhista sia stata quella di H. KERN, *Der Buddhismus und seine Geschichte in Indien*, del 1883. Cfr. H. H. STUCKENSCHMIDT, postfazione all'edizione dell'*Entwurf* correlata delle osservazioni di Schönberg, cit., pp. 80-81.

<sup>(65)</sup> Tra le quali D'Amico classifica le due raccolte di *Das Wohltemperierte Klavier*, SL 13.

<sup>(66)</sup> Il padre, clarinettista, era solito adattare dei brani famosi per il duo con la moglie, pianista.

<sup>(67)</sup> Cfr. DI SANDRO, sito web <http://www.geocities.com/vienna/Waltz/3873>.

Busoni verso l'idea di una necessaria partecipazione dell'idea al mondo, perché è questo che egli esprime con forza proprio nelle sue *Bearbeitungen*.

Secondo Di Sandro la trascrizione di Busoni produce un effetto di *straniamento* che fa appello alle capacità inferenziali dell'ascoltatore <sup>(68)</sup>. La *Bearbeitung* sarebbe così associata ad un livello di polisemia, che rispecchia l'idea di una polifonia tesa a rappresentare il *multi-versum* <sup>(69)</sup> in cui la musica si presenta all'occhio di chi non sappia ripercorrerne i nessi fino alla sua intima unità. Si può comprendere meglio, allora, anche l'epilogo della seconda edizione dell'*Entwurf*, che rimanda allo spirito dell'essere infinito, e ai milioni di esseri che abitano l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande, e la cui armonia – non la sommatoria – ridà l'unità della musica <sup>(70)</sup>.

L'idea di una «polifonia sviluppata al massimo» del 1920 riporta paradossalmente ad un Busoni precedente l'*Entwurf*, in rifiuto della trasfigurazione continua della tonalità che in Schönberg – secondo Busoni – era arrivata al parossismo, per una ripresa decisa delle categorie compositive tradizionali, soprattutto un'attenzione alla melodia. Un Busoni mai persuaso degli effetti di dinamismo e simultaneità del futurismo, quindi, cerca di necessità i molti nella polifonia nell'uno della melodia come generazione della musica pura. In questo il suo movimento concettuale è platonico, ma non del platonismo che ipostatizza la forma – ché questo è ciò contro cui Busoni si schiera – bensì quello che cerca la partecipazione, la trasmissione, la mediazione. Esempiare, per questo, è il passaggio che viene compiuto alla produzione dell'ope-

---

<sup>(68)</sup> Questo verrebbe ravvisato da Di Sandro nell'ultimo Busoni, che egli daterebbe fra il 1908 ed il 1922. In questo lasso di tempo l'autore riconosce comunque delle evoluzioni – ed invero non sembra possibile considerare l'opera di Busoni così omogenea per dodici anni – anche perché lo stesso Di Sandro riconosce un'evoluzione nella produzione busoniana. Dopo la svolta diatonica del 1916, di cui esempio è la *Sonatine brevis*, vi è una più coerente e sistematica applicazione del nuovo approccio alla riscrittura. Secondo l'analisi di Di Sandro questo brano mostra progressioni modulanti attraverso comunanza di sensibile, senza né piano tonale né approdo comune, interessante sarebbe allora un confronto con l'*Erwartung* di Schönberg. Nella *Fantasia* del 1912 il Preludio-corale è totalmente rinnovato ed in esso è netto il ritorno al diatonismo, soprattutto se si considerano le sperimentazioni atonali della *Sonatina Seconda* dello stesso anno.

<sup>(69)</sup> *Autorecensione* 1912. Potrebbe essere non banale una lettura, in questo, della filosofia novalisiana per cui è scambievolmente la relazione che la determinazione intrattiene con il determinato, in un movimento in cui parti e tutto si evocano necessariamente a vicenda. Cfr. *Opera filosofica*, edizione italiana in due volumi a cura di G. MORETTI e F. DESIDERI, Einaudi, Torino 1993. Qui ad esempio II volume, p. 273, n. 50.

<sup>(70)</sup> *Ent* 47-8, *SL* 72.

ra lirica come un punto di riflessione su quella mediazione ultima che è il grande pubblico.

### 3.2. *L'unità dei generi e l'opera del futuro*

L'opera è la forma musicale del futuro a patto che la sua musica si liberi di sensualità e soggettivismo e cerchi di acquisire paradossalmente serenità e distacco: «non la smorfia di Beethoven, né il 'riso liberatore' di Zarathustra, ma il sorriso del saggio, della divinità: musica assoluta». Il sacro di Busoni non è il derivato di una profondità metafisica del sentimento, ma musica distillata mai nascosta sotto le maschere di una troppa umanità. La riproduzione in musica degli stati d'animo, infatti, pone l'una di fronte all'altra condizione terrena e armonia eterna. La forma che nell'opera assume la parola cantata rimane un ostacolo ad ogni effetto veridico: l'azione in cui i personaggi agiscono cantando dovrà, quindi, essere posta sul piano del *meraviglioso*, perché due negativi rispetto alla credibilità dell'azione rendano il positivo dello sviluppo. La musica è necessaria a teatro esattamente per sottolineare l'elemento del soprannaturale <sup>(71)</sup>, tanto da fungere da specchio magico per l'opera seria, e specchio deformante per la comica.

Ciò che schiaccia la rappresentazione sulla vita è quanto maggiormente va evitato, esattamente perché sottrarrebbe lo spazio all'evocazione della musica e al suo dispiegamento, lasciando al troppo umano il facile effetto dell'immedesimazione. Contro il duetto d'amore in scena, falso e menzognero <sup>(72)</sup>, contro il rapporto di mimèsi fra attore e spettatore, la concezione dell'opera di Busoni conserva intatta la forza di un *al di là* della forma formata di una decadenza umana al *solo* umano, anche se rischia di cadere nelle regioni asettiche con cui quella serenità divina di poco sopra confina. *Arlecchino* (1914-16), opera intenzionalmente italiana, ma che non lascia riconoscere forme e stile del genere <sup>(73)</sup>, permette di riconoscere la sua filiazione – in questo comune a *Doktor Faust* – dall'osservazione di un teatro di marionette, poiché mette in scena qualcosa di così spietato da porsi al limite con la disarticolazione del *non* umano <sup>(74)</sup>.

<sup>(71)</sup> «L'opera lirica va chiamata a rendere situazioni già di per sé musicali», *SL* 49 e *D'AMICO*, cit., p. 14-15.

<sup>(72)</sup> La forma irrigidita dell'*aria* porta alla falsità dell'espressione e alla decadenza.

<sup>(73)</sup> *Arlecchino o Le finestre*, preparata da *Rondò arlecchinesco* per orchestra 1915. Rappresentata con Turandot a Zurigo (11 maggio 1917). Cfr. *SL* 191.

<sup>(74)</sup> *SL* 181-85.

Il piacere che deve derivare dal teatro è per Busoni, infatti, quello della continua coscienza che il fatto teatrale non è vita: «lo spettatore abbia coscienza ad ogni momento della piacevole menzogna e non vi si abbandoni come se si trattasse di un avvenimento di vita reale» (75). Il godimento estetico non deve divenire mai mera partecipazione umana, eppure al pubblico spetta la metà del lavoro della rappresentazione. In che senso, quindi, se non vengono proposti dei modelli riconoscibili, né si viene aiutati attraverso la ricorsività di quelle formule tematiche che fanno di un'opera la traccia di un cammino conosciuto?

Il nitore formale della composizione (76) ha qui una stretta parentela con la serenità del sorriso divino, poiché Busoni chiede a chi assiste ad un'opera di officiare un rito, in cui le contingenze affettive siano dominate e trascese misticamente. Per questo delle opere di Liszt, sulle quali si era formato – e su cui aveva anche costruito parte della sua fama di interprete – Busoni rigetta l'aspetto più vistoso, poiché il passaggio all'origine è rappresentata per lui da un'imparzialità emotiva che si trasforma in spiritualizzazione. Il *Doktor Faust* (77) rappresenta una rottura del cristallizzato che Busoni scorge nella struttura dell'opera, così come nella musica stessa. Da superare sono quei significati dell'opera importati dalla società, tematiche che la gravano e l'allontanano dalla musica pura. La condanna interessa tutta la figuralità del libretto, che rende l'opera dimostrativa e narrativa – facendone ricadere la musica nell'elemento inaccettabile della musica a programma – in favore di un'opera mistica, d'iniziazione, in cui alla genealogia parola-canto-gesto, si sostituisca quella canto-significato. La corrispondenza ruolo-interprete con la sua espressione deve lasciar posto ad una fusione della soggettività con l'opera stessa. Busoni cerca con questo di spostare il baricentro dell'attività sull'opera, e non sul pubblico, di modo che non sia questo ad imporre un immaginario al *drama*, ma quest'ultimo ad educare quello. La libertà della musica non deve piegarsi, infatti, nemmeno a teatro, ad un'imposizione di temi e modalità che provengano dal suo esterno.

L'opera di Busoni riflette il suo carattere di *Grenzfigur* in una atopicità che pertiene all'autonomia del fatto lirico, tanto dal luogo politico

---

(75) *SL* 49.

(76) Si pensi ad esempio alla *Fantasia super «Carmen»* di Busoni 1920.

(77) Il libretto venne redatto già nel 1914, e Furtwängler diresse nel 1922 i due studi preparatori per orchestra, composti nel 1918-9, *Sarabande e Cortège*. L'opera, incompiuta alla morte di Busoni, viene terminata da Philipp Jarnach e rappresentata a Dresda il 21 /5 /1925.

quanto, metaforicamente, dai luoghi comuni del drammatico. Il valore che Busoni attribuisce all'opera lirica è, invece, quello della cerimonia. Si tratta di un rito (anche massonico) <sup>(78)</sup> e di una festa, nella quale l'originario della musica può emergere solo attraverso la detrazione dell'umano – sia nella figura del compositore che si avvale di uno strumentario già usato, sia in quella dello spettatore, cui non è richiesto né concesso il *pathos* dell'immedesimazione in un facile altro quotidiano. La mediazione è qui di una natura *melodica* e *polifonica* al contempo, poiché deve riflettere – portandolo ad unità – il molteplice dell'universo. L'opera, e l'opera di *Bearbeitung* come riflessione, vuole essere tanto più vicina all'origine quanto più il suo linguaggio traduce e depura la musica da ciò che la rende *musicale* senza farla essere *Urmusik*. Si tratta di quella luce del cielo che, nell'*Arlecchino*, si riflette sul ciuco <sup>(79)</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

*Scritti di Ferruccio Busoni* (1/4/1866 - 27/7/1924)

*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, Carlo Schmidl, 1907; seconda edizione ampliata Insel Verlag, Leipzig 1910 (in realtà 1916), ristampata in facsimile con annotazioni manoscritte di A. Schönberg, a cura di H. H. STUCKENSCHMIDT, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1974.

*Lo Sguardo Lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti di F. Busoni*, a cura di F. D'AMICO, Il Saggiatore, Milano 1977.

*Fantasia Contrappuntistica*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

*Fünfundzwanzig Busoni-Briefe*, a cura di G. SELDEN-GOTH, H. REICHNER, Wien-Leipzig-Zürich 1937.

J. S. BACH, *Das Wohltemperirte Clavier, bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik*, Vol. 1, herausgegeben von F. BUSONI, Schirmer, New York 1894; in appendice *Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerken auf das Pianoforte, Preludio et Fuga. Beispiel einer Übertragung von der Orgel auf das Pianoforte, Analytische Darstellung der Fuge aus Beethoven's Sonate op. 106*, ed. italiana in *Lo sguardo lieto*.

J. S. BACH, *Das Wohltemperierte Klavier, unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini*, Vol. 2, herausgegeben von F. BUSONI, Breitkopf & Härtel, Leipzig/Berlin 1916.

J. S. BACH, F. BUSONI, *Toccata in C dur BWV 564, bearbeitet für Klavier von F. BUSONI*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

<sup>(78)</sup> Cfr. *Fino a quando*, SL 122.

<sup>(79)</sup> SL 192.

## Lettere

- J. THEURICH, *Der Briefwechsel zwischen A. Schönberg und F. Busoni 1903-1919* (1927), Diss., Humboldt Universität, Berlin 1979.
- Briefe an seiner Frau*, a cura di F. SCHNAPP, ROTAPFEL, Zürich-Leipzig 1935, pp. 285/6 (edizione italiana a cura di L. DALLAPICCOLA, *Lettere alla moglie*, Ricordi, Milano 1955).

## Studi sull'autore

- AGNESE G., - *Boccioni e Busoni a Pallanza*, in sito web [www.rodioni.ch/busoni/index4.htm](http://www.rodioni.ch/busoni/index4.htm). AA. VV., 1986 - *Il flusso del tempo. Scritti su F. Busoni* a cura di R. DALMONTE E S. SABLICH, Milano.
- BEAUMONT A., 1985 - *Busoni the Composer*, Faber & Faber, London.
- DI SANDRO M., 1998 - *Bach nelle rielaborazioni creative di Ferruccio Busoni*, in «Nuova rivista di musicologia italiana», XXXII, 1/4, pp. 217-232, ora anche <http://www.geocities.com/vienna/Waltz/3873>.
- DUSE U., 1966 - *Note sul pensiero estetico di Ferruccio Busoni nella senese Chigiana* 3, pp. 163-181, ora in ID., 1967 - *Musica e cultura. Quattro diagnosi*, Marsilio, Padova.
- FRANKLIN P. - *The Idea of Music: Schoenberg and Others*, [www.rodioni.ch/busoni/index4.htm](http://www.rodioni.ch/busoni/index4.htm), p. 124.
- KINDERMANN J., 1966 - *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio Busoni*, Bosse Verlag, Regensburg.
- KOSNIK, H., 1971 - *Busoni. Gestaltung durch Gestalt*, Bosse, Regensburg.
- KRELLMANN, H., 1966 - *Studien zu den Bearbeitungen F. B.*, Bosse Verlag, Regensburg.
- PALLOTTA S., 2003 - *Pensiero e trascrizione in Busoni*, tesi di laurea.
- PFITZNER H., 1917 - *Futuristengefabr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik*, «Süddeutsche Monatshefte», Leipzig-München (edizione italiana, *Pericolo futurista. A proposito dell'estetica di Busoni*, in S. SABLICH, 1982 - *Busoni*, E.D.T., Torino).
- RENNER H., 1955 - *Kammermusikführer*, Reclam, Stuttgart.
- SABLICH S., 1982 - *Busoni*, E.D.T., Torino.
- SALAZAR PH. J., 1980 - *Ideologie de l'Opéra, Autonomie, et Anomie. Ferruccio Busoni*, Paris, Presse Universitaire de France (PUF), in particolare pp. 158-175.
- SCHITTENHELM V., 1997 - *The Dangerous Issue of modern music in the controversy between Busoni and Pfitzner*, This essay was presented at the TAGS Day for Music Postgraduates at the University of London, Royal Holloway, May 1997, and in June at the Postgraduate Study Day at the University of Surrey.
- SCHÖNBERG A., KANDINSKY W., 1980 - *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, a cura di J. HAHL-KOCH, Salzburg 1980 (ora in A. SCHÖNBERG, W. KANDINSKY, 2002 - *Musica e pittura*, SE, Milano).
- SELDEN-GOTH G., 1922 - *F. B. Der Versuch eines Porträts*, Tal, Wien-Leipzig (trad. it. in *F. B. Un profilo*, Olschki, Firenze 1964).
- STUCKENSCHMIDT H.H., 1967 - *F. B. Zeittafel eines Europäers*, Atlantis, Zürich.
- ZANETTI R., *Dall'«Abbozzo di una nuova estetica della musica» a «Die Brautwahl»*, in *La musica italiana nel novecento*, vol. I, pp. 68-73.
- ZELLER H.R., 1986 - *Busoni und die musikalische Avantgarde um 1920*, in S. SABLICH e R. DALMONTE (ed.), *Il Flusso del Tempo: Scritti su Ferruccio Busoni*, Unicopli, Milano, pp. 93-104.

*Altri contributi*

ADORNO TH. W., 1958 - *Philosophie der neuen Musik*, Europäischer Verlagsanstalt, Frankfurt a. M. ora in Ullstein, Frankfurt a. M. 1972.

BOCCIONI U., *Manifesto tecnico della cultura futurista*, 11 aprile 1912, in *Futurismo e Futurismi* (catalogo della mostra di Palazzo Grassi, Venezia), a cura di PONTUS HULTEN, Bompiani 1986, pp. 432-433.

NIETZSCHE, F., *Opere 1870-1881*, introduzioni di F. Desideri, Newton, Roma 1993.

NOVALIS, *Opera filosofica*, edizione italiana in due volumi a cura di G. MORETTI e F. DESIDERI, Einaudi, Torino 1993

PLATONE, *Tutte le opere*, a cura di E.V. MALTESE, Newton & Compton, Roma 1997.