

APPENDICI

Appendice I

Note biografiche di Emilio Anzoletti riviste e corrette da Ferruccio Busoni

Ferruccio Busoni frequentava volentieri la “Taverna Dal Belli” nella Potsdamerstrasse a Berlino. Nel 1897 vi conobbe Emilio Anzoletti allora studente di ingegneria a Charlottenburg. La prima lettera di Busoni a Emilio fu scritta il 31 maggio 1898 (cfr. PREFAZIONE, nota n. 57). Da Weimar Busoni gli scrisse il 10 settembre 1901: «L’invio del pacco di Liszt e la scoperta del Manzoni mi han provocato una gioia perfetta. Grazie della tua premura e della tua buona amicizia, che contraccambio di tutto cuore. [...] Mi rallegrò di rivederti presto a Berlino». E da New York, il 21 marzo 1904: «Tu rappresenti in questo periodo interimistico l’unico vincolo tra me e casa mia».

Ferruccio Benvenuto Busoni è nato a Empoli il 1° aprile 1866. A 9 anni egli si presenta al pubblico come ragazzo prodigio.¹ A 15 anni è già pianista provetto e fa credere di possedere estro di compositore. Nel 1882 l’Accademia Filarmonica di Bologna gli conferisce il diploma² e sente il bisogno di rammentargli che solo Mozart prima di lui ha saputo conseguire tale onore in così fresca età.

Vienna, Graz, Lipsia gli sono state soggiorno nel periodo dedicato quasi esclusivamente agli studi, ai quali la madre lo aveva, sul pianoforte, iniziato.

Nel 1888 è nominato professore di pianoforte a Helsingfors,³ nel 1890⁴ guadagna il premio Rubinstein,⁵ vincendo questo primo concorso internazionale per pianisti-compositori.

¹ Nel 1878, il sommo pianista Anton Rubinstein, dopo aver ascoltato il giovane pianista, scrisse questo biglietto, divenuto celeberrimo: «Le jeune Ferruccio Busoni a un talent très remarquable autant pour l’execution que pour la composition – à mon avis il devrait travailler sérieusement la musique, et avoir les moyens de ne pas devoir jouer en publique pour gagner de quoi vivre – une éducation intellectuelle soignée et l’étude assidue de son art feront qu’un jour il fera honneur a son pays come illustre musicien. Viene (Vienna) le 6 fevrier 1878» (Biasca, Archivio L. Rodoni).

² Nel marzo 1882 a Bologna Busoni sostenne, da solo e con i suoi genitori, ben cinque concerti. Il successo fu tale che la Reale Accademia Filarmonica lo acclamò “Accademico pianista”. Nel contempo si sottopose alle prove per il diploma di compositore, che gli venne rilasciato con unanimità di suffragi. Una lettera accompagna i due diplomi: «[...] Vi sovvennga, o giovinetto artista, che nella sala in cui voi avete entusiasmato un eletto uditorio col vostro suono, e in cui avete composto i pezzi per l’esame di maestro, ivi pure, in tenera età, diede il suo esperimento l’immortale Mozart per ottenere in quest’Accademia il grado stesso che voi pure avete conseguito [...]». Busoni aveva allora 16 anni, due soltanto più di quanti ne avesse Mozart quando fu accolto in seno alla stessa Accademia.

³ Oggi Helsinki.

⁴ A Mosca. Si tratta dello stesso Rubinstein, di cui alla nota n. 1.

⁵ Cfr. BUSONI, *Lettere ai genitori*, p. 333.

Passa quindi successivamente professore dei conservatori di Mosca e di Boston,⁶ finché nel 1896⁷ si stabilisce a Berlino. Questa venuta vale a documentare l'idealità artistica: la volontà di temprarsi nella lotta e nella coscienza del suo valore; perché, mentre lo stipendio di Boston assicurava una vita comoda a lui e alla famiglia, egli, non concedendo agli obblighi assunti la possibilità di esplicitare i propri ideali, lascia il posto, si trattiene a Nuova York un anno, ricomincia sopra di sé e secondo il nuovo indirizzo, che aveva concepito insegnando ad altri, un più ampio perfezionamento sul pianoforte, intraprende in pari tempo, con l'orchestra di Boston, una serie di concerti, i quali affermano la sua fama, in quei paesi, e servono a lui di preparazione ed esame verso sé, come di traccia al nuovo programma da esplicitare in Europa.

A Berlino egli arriva ancor meno conosciuto di quanto sia attualmente in Italia. Nel primo anno egli solleva tuttavia un grande entusiasmo e ciò gli dà a dire di accollarsi per il secondo anno⁸ l'assunto più arduo che mai pianista abbia saputo sostenere, poiché in quattro serate musicali egli si proponeva di offrire sul pianoforte, nel corso di tre settimane, un quadro storico cronologico della letteratura di questo strumento, eseguendo 14 concerti da Bach a Liszt, per pianoforte e orchestra:

- J. S. Bach: Concerto in re minore
- W. A. Mozart: Concerto in la maggiore K 488
- L. van Beethoven: Concerto in sol maggiore n° 4
- J. N. Hummel: Concerto in si minore op. 89
- L. van Beethoven: Concerto in mi bemolle maggiore n° 5
- C. M. von Weber: Konzertstück op.79 in fa minore
- Schubert-Liszt: Fantasia in do maggiore op. 15
- F. Chopin: Concerto in mi minore n° 1
- F. Mendelssohn: Concerto in sol minore
- R. Schumann: Concerto in la minore op. 54
- A. Henselt:⁹ Concerto in fa minore op. 16
- A. Rubinstein: Concerto in mi bemolle maggiore n° 5 op. 94
- J. Brahms: Concerto in re minore op. 15 n° 1
- F. Liszt: Concerto in la maggiore n° 2

che ebbero luogo il 29 ottobre, 5, 12, e 19 novembre 1898, alla Singakademie, con l'Orchestra Filarmonica di Berlino, diretta da Joseph Rebiczek.¹⁰

⁶ Nell'agosto 1991, appena prima di salpare per l'America, da Amburgo, Busoni scrisse una cartolina postale ai genitori: «[...] Il congedo mi fù meno facile di quel che non vi avrà forse sembrato. La speranza di arrivare a qualcosa di buono mi spinge avanti. Steinway mi dà le migliori garanzie [...]» (Biasca, Archivio privato L. Rodoni).

⁷ Stranamente, Anzoletti posticipa di due anni la dimora stabile di Busoni a Berlino. Essa risale infatti all'aprile 1894. Nonostante la revisione di Busoni, questa data non è stata corretta. Il primo concerto con orchestra ebbe luogo il 3 novembre (cfr. BUSONI, *Lettere ai genitori*, pp. 291-292 e 301).

⁸ In realtà si tratta del quarto anno, il 1898.

⁹ Adolph von Henselt (1814-1899), pianista e compositore tedesco, oggi poco conosciuto ma ai suoi tempi celeberrimo e osannato virtuoso. Cfr. Wilhelm von Lenz, *Adolph Henselt, Il pianoforte e i suoi virtuosi*, Sellerio, Palermo, 2002, pp. 151-190.

¹⁰ Josef Rebiczek, 1844-1904. Cfr. DENT, *Ferruccio Busoni*, p. 112. Alla madre scrisse: «I concerti di

Lo sforzo gli riesce magistralmente; e ciò, se può far meravigliare altri, non è nuovo a lui, che ha la nozione ben chiara di quanto le proprie forze possano sostenere. I critici sbalorditi si approfondono in parole di riconoscimento per la tecnica, per la memoria, per il possesso assoluto delle doti necessarie a chi è o vuol divenire un artista,¹¹ qualità più facilmente accessibili alle loro levature, mentre forse non hanno scorto le più vere e gloriose fattezze dell'arte, molteplici e varie secondo l'artista, e con lo stampo della personalità. S'acchetano nell'attesa di quanto riservano gli anni venturi, mentre già va compiendosi nei loro animi un'evoluzione.

I tedeschi di fronte all'uomo d'altro paese, il quale pensi attrarre anche per poco l'attenzione, sentono eminentemente la necessità del confronto con uno dei loro. Una ragione di tale richiamo non esiste quasi mai nella necessità della critica, la quale può divenire contesto tendenzioso, al fatto eloquente di molto pubblico, che al momento s'è entusiasmato con slancio impulsivo.

Il difetto originale riprende i critici, i quali soggiaciuti essi pure col pubblico all'ammirazione per Busoni, ripensano alla loro maniera.

La tecnica è perfetta, tuttavia Beethoven fu loro suonato dalla infanzia in altro modo. (Un Italiano vorrebbe qui insegnare come va suonato Beethoven? E lo stesso pubblico che fa le ovazioni all'interprete riconosciuto può farne di maggiori a Busoni?) E confrontando quel tanto che può loro dare la memoria con il buono prodigato con gratitudine all'artista favorito, trovano la ragione di una diffidenza più o meno sincera. Così l'anno dopo (1899), la stessa critica accusa che Busoni non sa suonare Beethoven, ma ciò non toglie che l'applauso della sala gli sia stato reso equanime.

Al quart'anno la critica non riconosce in lui che un virtuoso, al quinto gli manca l'intuizione musicale, al sesto¹² egli rovina il gusto del pubblico, poiché questo pubblico, continuando a crescergli d'intorno con favore entusiastico, diviene anche oggetto di critica nei concerti di Busoni e costituisce i Busonisti, come in più giornali viene fatto di leggere.

La base su cui lavorava l'artista era stata posta ben salda e l'artista continuava a costruire, incurante di quella bufera, la quale gli diveniva qua e là anche personalmente ingiuriosa.

Berlino mi hanno estenuato ed avendo dovuto partire senza ritardo per Vienna e Pest non ho potuto ancora né riposarmi né pensare ad altre cose. Grazie a Dio i concerti furono riuscitissimi; in primo luogo artisticamente. Ogni singolo pezzo riuscì perfettamente, non ci furono incidenti di sorta, il pubblico caloroso e finalmente entusiasta, la critica dapprima renitente e cauta, poi unanime nell'acclamarmi [...]. (BUSONI, *Lettere ai genitori*, p. 338)

¹¹ Sull'artista Busoni scrisse nel 1901: «[...] i fattori che costituiscono un grande artista sono molteplici. I più importanti forse: carattere, individualità, personalità e autentica natura artistica. Nel caso di un virtuoso che si presenti in pubblico vanno aggiunti il potere di dominare e avvicinare una massa di gente e una nervosità attiva, non passiva. Cioè: bisogna sviluppare una tensione nervosa, senza soggiacervi personalmente. [...] Anche se esistono queste qualità, l'influsso esterno è molto potente e non facilmente prevedibile, tanto che esso può svilupparle o invece soffocarle. L'ambiente in cui vive il giovane artista in fieri, la vita che conduce – fisica e morale – e la sua facoltà di assorbire le impressioni e di trasformarle in attività spirituale personale – i mille casi imprevedibili – tutto ciò ha un suo ruolo. Forse a nessuno è stato mai dato di percorrere un cammino perfettamente rettilineo, la maggior parte si trova alla fine in un punto totalmente diverso da quello che si era prefisso all'inizio; e molti altri vengono sbatacchiati in qua e in là, portati fuori strada, o la strada la perdono del tutto. Ma per colui che mantiene sempre la giusta direzione o finisce col trovarla, l'età decisiva è intorno ai trent'anni. Fino a quel momento il dubbio o la speranza di una riuscita sono ambedue legittimi» (BUSONI, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, p. 116).

¹² In realtà sesto, settimo e ottavo anno (cfr. *supra* nota n. 7).

Ciò avveniva a Berlino, mentre le altre città della Germania aumentavano le richieste per avere Busoni cooperatore nei loro maggiori concerti, e mentre il Granduca di Weimar, conferitogli il titolo di pianista di Corte, lo invita a farsi quasi continuatore in quella città delle tradizioni di Francesco Liszt, mantenedovi un'accademia di giovani pianisti. Busoni non vuole accettare in tutto, ma aderisce per due anni (1899-1900) a stabilircisi nella estate, tenendo ad un eletto gruppo di alunni una serie di trattenimenti, nei quali, essendo rispettata la più ampia libertà, chi si credeva pronto aveva facoltà di prodursi, e se qualche volta troppo pochi rispondevano all'appello, egli stesso dava esempio sul pianoforte. In tal modo simili trattenimenti divenivano veri concerti in condizione ideale, poiché un pubblico venuto con certezza e possibilità d'apprendere corrispondeva anche, nel contegno deferente e sciolto dalle formalità, a quella libertà che l'arte esige e che la scuola, in generale, tende a far scomparire.

I risultati si annunciavano belli, tanto che gli allievi, una dozzina circa al primo anno, passavano i cinquanta al secondo, ed erano di Germania, Francia, Belgio, Olanda, Inghilterra, Austria ed America. Busoni tuttavia rinuncia a continuare.

Egli ha condotta a termine, durante questi due anni, la sua seconda sonata per pianoforte e violino op. 36,¹³ il primo lavoro di composizione, a sua coscienza, di degna fattura ed ha già posto mano al suo gran concerto,¹⁴ opera insigne che gli accresceva impegno sconfinando a gara edifizio e concezione.

Ciò che aumenta gli stimoli, gli restringe il tempo, mentre la stagione dei concerti lascia brevissimi intervalli all'estro lirico che lo esalta. Di più, un desiderio antico gli fa supporre giunto il punto di abbracciare più vastamente se possibile il campo musicale, e mettere se stesso a disposizione d'altri artisti compositori offrendo loro l'orchestra filarmonica di Berlino da lui stipendiata per tre concerti annuali, ed invitandoli a dirigere in questi opere loro, o subentrando egli come direttore.

Questo accedere a nuovo campo d'azione, al quale sacrifica tempo nella ricerca di materiale, denaro per l'enorme apparato ed arrischia la salute per l'eccessivo lavoro, è giudicato poco degnamente dai critici e la maniera come la maggioranza inveisce all'«uomo ambizioso» dà un concetto ben meschino del punto di partenza dei loro giudizi.¹⁵ Per contro accennano a rivedere in lui un grande maestro del pianoforte.

Negli anni dal 1903 in poi egli ha come operatori nei suoi concerti orchestrali: César Thomson,¹⁶ Josè Vianna da Motta,¹⁷ Eugène e Théophile Ysaÿe,¹⁸ Jean Sibelius,¹⁹ Christian

¹³ Cfr. LE LETTERE, nota n. 274)

¹⁴ *Concerto per pianoforte, coro d'uomini e orchestra*, op. XXXIX. Cfr. LE LETTERE, nota n. xy e APPENDICE V).

¹⁵ Cfr. LE LETTERE, nota n. 10.

¹⁶ Violinista belga (1857-1931). Svolsse un'intensa attività concertistica. Dal 1892 al 1927 esercitò anche l'insegnamento, in Europa e negli Stati Uniti. Si esibì come solista nel primo concerto orchestrale organizzato da Busoni a Berlino l'8 novembre 1902 (*Concerto* di Tartini e *Sonata* di Corelli).

¹⁷ Cfr. LE LETTERE, nota n. 136.

¹⁸ Eugène (1858-1931) fu violinista, direttore d'orchestra e compositore belga. Conobbe Busoni nel 1898 e ne divenne ben presto amico. Con Becker, Ysaÿe e Busoni formarono un celebrato trio che si esibì in molte città europee. Nell'ottavo Concerto berlinese (9 dicembre 1905), venne eseguito, diretta dal compositore stesso, il *Rêve d'enfant et Poème élégiaque* per violino e orchestra. – Théophile (Théo) era suo fratello (1865-1918), pianista e compositore. Di quest'ultimo fu eseguito a Berlino, il 15 novembre 1902, il *Concerto per pianoforte e orchestra* (solista il compositore stesso).

¹⁹ Cfr. LE LETTERE, nota n. 355.

Sinding,²⁰ Karl Muck,²¹ Vincent d'Indy.²² Egli stesso porta alla conoscenza del pubblico César Franck,²³ Vincent d'Indy, Claude Debussy²⁴ e se stesso fra molti altri non tutti ugualmente geniali ma che valgono ugualmente a completare il quadro della produzione musicale moderna.

La critica, sempre in ritardo, è lenta al riconoscimento: vi sono fra mezzo i coscienziosissimi, che gli vedono finalmente l'alto fine disinteressato; ve n'è anche di meno ristretti e forse più giovani e più caldi verso il generoso innovatore che si approfondono in riconoscenza incondizionata; ma i più fanno fatica a togliersi alle vecchie idee, s'arrabbiano prima, perché non veggono tedeschi sul programma, e poi hanno il loro giudizio formato alla sagoma di quanto hanno udito da bambini e non potendo applicare alla nuova musica quella stessa sagoma non trovano di meglio che proclamare brutta ogni novità. Rintracciare qualche bellezza richiede un accorgimento ed animo spassionato come non sembra possano i critici tedeschi, i quali hanno un vangelo come quello di una casta, fatto di proibizionismi e dove i permessi rasentano il comando. Ciò si basa sul dogma. Il dogma lo ritrovano in Bach, Beethoven e Brahms. Sanno da esempi storici come pure Beethoven non abbia incontrato il gusto del suo tempo, ma non si sono accorti come ogni artista ha bisogno di crearsi il proprio pubblico, e che nella facoltà di farlo consiste la sua personalità.

Busoni intramezza intanto alle serate d'orchestra le serate del pianoforte; supera, come giocando, le enormi difficoltà della tecnica e questo sovrano dominio gli permette di abbracciare ogni programma, di compenetrare ogni autore di un'interpretazione unitaria, compatta, tanto che l'opera d'arte guadagna i contorni di una forma scultorea e sta alla fine come un monumento.

“Nessuno dei vivi raggiunge tanta grandezza. Egli è il più grande pianista vivente, e noi crediamo che nessuno potrà superarlo.” È quanto si ritrova nella critica di Berlino dell'anno 1906.

Questo riconoscimento gli è costato un tempo lungo, perché prima doveva trapelare nel pubblico un po' dell'anima di lui e rendere alla critica più facile la maniera di ascoltare sul serio uno che lavora seriamente e solo per l'arte a cui s'è votato.

L'anno 1904 portava alla luce il suo concerto, la grande opera che aveva assistito alle evoluzioni della sua fresca genialità per cinque anni, e riproduce la sua sconfinata idealità legata all'uomo che ritrae dalla coscienza del suo passato la fiducia nell'avvenire.

Carlo Muck direttore del teatro imperiale, elevata anima di artista senza invidia, aveva assunto la direzione, Busoni sosteneva al piano la parte.

La commozione degli intimi s'era in gran parte attaccata all'uditorio e lacrime si mesco-

²⁰ Christian August Sinding (1856-1941), pianista, violinista ma soprattutto compositore norvegese. Nel primo Concerto berlinese fu eseguito il *Rondò infinito*, op. 42. La profonda amicizia con Busoni risale ai tempi di Lipsia (1888, cfr. DENT, p. 81).

²¹ Direttore d'orchestra tedesco (1859-1940). Diresse la prima esecuzione del *Concerto per pianoforte, coro d'uomini e orchestra* di Busoni (cfr. LE LETTERE, nota n. 9).

²² Compositore e didatta francese (1851-1931). Busoni inserì nei programmi berlinesi 4 composizioni di D'Indy: *L'Etranger, introduction symphonique* (5 novembre 1903); la *Suite en Ré dans le style ancien*, op. 24 (9 dicembre 1905); la *Sinfonia* op. 57 e la *Symphonie sur un chant montagnard pour piano et orchestre* op. 25 (8 novembre 1906).

²³ Di Franck (1822-1890) Busoni aveva in repertorio *Prélude, Choral et Fugue*. Inserì *Les Djinns* per pianoforte nel terzo Concerto berlinese (5 novembre 1903); l'orchestrazione (fatta da Pierné) del citato *Prélude, Choral et Fugue* (21 ottobre 1905) e la *Sinfonia* in re minore (2 gennaio 1909).

²⁴ Su Debussy, cfr. APPENDICE V.

lavano al delirio finale della massa. Erano Busonisti? Chi s'è comprato l'entrata, ansioso di riversare di fiori l'artista preferito, non è un nemico ma l'uomo che sa trattenere in così decorosa aspettativa un pubblico che solo per Rubinstein e Bülow aveva stimato degno di trascorrere a tanto, non è del volgo.

La critica riempì le colonne, sollevò polemiche, si scagliò contro il pubblico; ma riudì il concerto, di cui si volle una replica, e ammiratori e detrattori compresero, forse per la prima volta, d'essere di contro a sana personalità che ha la forza di rovesciare i dogmi; e quando nell'autunno 1906 sentirono la recentissima sua fattura, la *Turandot*,²⁵ proclamano lui artista genialissimo fra tutti.

Busoni coltiva l'arte per bisogno prepotente e non ama farne un mestiere pur vivendo della medesima. Egli pone ogni studio a suonar bene, qualunque sia il pubblico, ha pochi allievi perché non può dedicarsi a molti e non accetta compenso da nessuno, perché egli dice che l'arte deve essere patrimonio di tutti e non vuole accrescere il pregiudizio a chi crede di potersela comprare.²⁶ Più spesso egli è largo di soccorso all'allievo bisognoso, perché trova ingiusto che chi studia debba lottare col bisogno. È affabile con tutti, ama i giovani e sta di preferenza con loro perché si sente più libero. Il soggiorno in molti paesi, la profonda conoscenza di più lingue e di più letterature, il senso innato per la pittura e le arti affini, sono altri mezzi coi quali va esplicando universalmente il suo ingegno versatile. Di italiano gli resta l'anima d'artista e la tendenza al sarcasmo di cui usa anche in caricatura. Qualità splendide della sua anima sono il disinteresse, l'assenza d'invidia, il pronto riconoscimento delle cose belle ed un resto d'ingenuità di fronte agli intrighi di persone meno degne.

Il fascino della sua personalità è irresistibile a chi lo accosta, ed è rovina ai deboli, perché nelle dottrine fatte proprie e solo possibili ad un uomo così straordinario, essi credono di andare scoprendo la scienza della loro vita.

Leggiamo in un giornale di Berlino (Berliner Zeitung am Mittag, 10 maggio 1907) sotto il titolo *Busoni als Diamantiker*: «Il rinomato suonatore di pianoforte F.B. si mostrerà, come ci è fatto di apprendere, in un campo artistico del tutto nuovo. Da pianista e compositore ch'egli è stato fin qui, il versatile artista è entrato nella fila degli scrittori drammatici ed ha già pronti due lavori per teatro che fra poco apparterranno alla pubblicità. L'una è un'opera seria, un "Mistero" che ha per titolo *Il potente incantatore*.²⁷ L'altro lavoro teatrale di Busoni è di natura più serena, una commedia in 4 atti e si chiama *La scelta della sposa*.²⁸ Come in tale occasione apprendiamo, F. B., il quale già quale successore di Sauer,²⁹ si addossa la direzione della scuola magistrale per pianoforte al conservatorio di Vienna, non rimarrà, come già si credette, ad abitare in Berlino per recarsi ogni mese a Vienna in esercizio della sua funzione. Ma, cambiato parere, alloggerà permanentemente in Vienna e perciò si trasferirà prossimamente nella capitale dell'Austria.»

Mentre duravano le trattative, G. Altmann scrive nella National Zeitung (Berlino 20.2.1907): «Sarebbe molto da rimpiangere se noi dovessimo perdere Busoni; per mio conto, io non lo vorrei concedere ai Viennesi, lui che senza dubbio è una delle più lumi-

²⁵ Si tratta evidentemente della *Turandot-Suite*, la cui musica Busoni utilizzerà per comporre l'opera omonima nel 1917.

²⁶

²⁷ *Der mächtige Zauberer*: questo libretto non fu mai messo in musica.

²⁸ Die Brautwahl (Cfr. PREFAZIONE, nota n. 11 e LE LETTERE, nota n. 11.

²⁹

nose apparizioni della nostra vita musicale. Un pregio indiscutibile si è guadagnato fra noi Busoni, con le sue serate orchestrali sostenute dalla sua pura identità, nelle quali egli eseguiva opere di cui altrimenti nessuno si sarebbe occupato. Lo scomparire di questi concerti significherebbe una grave lacuna.»

E in simil modo s'occupano dell'argomento gli altri giornali non solo di Berlino, ma di tutta la Germania.

Viene così a ricevere degna chiusura un glorioso periodo della vita attiva d'un uomo il quale esce vittorioso da una lotta, col merito di lasciare negli stessi che coscenziosamente erano stati suoi antagonisti, il rimpianto della sua dipartita.

Un opuscolo ristretto, pubblicato da lui in lingua tedesca da Schmidl, Trieste, nel 1907 (*Abbozzo di una nuova estetica della musica*) e di cui è già in corso di stampa la traduzione italiana fa comprendere in maniera definita e poetica, quale orizzonte più vasto (di quello avuto fin qui) quale l'avvicinarsi di luci ed ombre nell'infinita armonia delle sfere, quale arte trascendentale di suoni non arrida all'idealità che la sostiene contro i precetti, contro i dogmi, contro tutto quello che minaccia di star fermo.

Sono pagine che rifacendosi dai precetti dell'attuale teoria dei suoni concludono alla rivoluzione di tutto il sistema per lo sfruttamento di infinite possibilità che si aprirebbero agli apostoli d'un nuovo sistema, di cui egli fa sentire i vantaggi, con un tentativo il quale concederebbe non meno di 113 scale di contro alle due: maggiore e minore dell'attuale, oltre tutte le trasposizioni e la promiscuità di simili tonalità in armonia e melodia.

Le ultime parole ci attivano verso una riviera incognita promessa a colui che, spoglio dei concetti di tempo, di materia di forma oltrepassa il velario al di là del bene e del male, raggiunge il Nirvana dove si suona musica non più arte dei suoni.

L'artista è scettico di contro al dogma, perché ha trovato il dio di una religione più grande.

Appendice II

Rosamond Ley Basel Masterclass

I due principali biografi busoniani, Edwar Dent e Della Couling dedicano pochissimo spazio al Masterkurs che Busoni tenne a Basilea nel 1910 e al quale fa riferimento nella lettera XLIV a Isidor Philipp.

I partecipanti al corso erano divisi in due gruppi: 30 studenti attivi e 75 uditori. Tra gli studenti attivi, oltre a Rosamond Ley, parteciparono al corso anche Alice Landolt ed Eduard Steuermann, allievo di Schönberg. Proprio a Basilea, Busoni comincia a manifestare il desiderio di abbandonare l'attività di concertista per dedicarsi esclusivamente alla composizione. Si pone inoltre il problema del repertorio usurato e dell'inadeguatezza, dei limiti dello strumento-pianoforte. Scrisse infatti dal castello di Bottmingen dove soggiornava durante il Meisterkurs ad Hans Huber, allora direttore del Conservatorio di Basilea: «Ho dovuto interrompere di nuovo la partitura della mia opera» - scrisse sei anni prima allo stesso amico basilese - «e in compenso devo arrabattarmi sui pezzi di Chopin. Non è un nutrimento nuovo e fecondo per lo spirito, e comincio a coltivare seriamente l'idea di piantare in asso il mio mestiere manuale e digitale. [...]A che cosa mira ora il pianismo? Perché possa continuare a svilupparsi abbiamo bisogno di una nuova letteratura e di uno strumento perfezionato. Mentre i costruttori di organi perfezionano quasi ogni nuovo strumento inserendovi dispositivi nuovi, il pianoforte non si è mosso di un passo da 50 anni a questa parte. Le mie proposte ai costruttori di pianoforti sono state tutte sovranamente respinte».¹

In the year 1910 Busoni was asked by the Conservatoire in Basel if he would give a masterclass in the summer, and he agreed to do so. I was studying with Egon Petri in Manchester at the time and had the good fortune to hear about the forthcoming masterclass from him. He advised quite a number of us to go to it. You could join as a performer or listener. Petri pupils were all performers of course. __When we all arrived in Basel we found difficulty in getting suitable rooms, but we eventually found a place called Botlingen – a very short distance by train from the town – where there was a schloss - a castle with a moat, which had been turned into a hotel with an annexe. Quite a number of us from England found accommodation at the hotel [which meant] the problem of piano practising was solved. When we were all settled in Schloss Bottmingen we were very excited to hear that the Busonis - Mr and Mrs Busoni and their two sons - had taken a suite of rooms at the schloss. __

There was some lovely summer weather. The Busonis had a balcony where they had breakfast and they often passed through the long room in which we had meals. One morning we found Guten appetit written on the tablecloth in Busoni's handwriting. All being

under one roof we met pretty frequently. Lello, Busoni's younger son, used to amuse himself in a canoe on the moat and one day he persuaded his father to get into the canoe [with him], which must have been seen by a student who took a snapshot without delay. I have a copy.

We all worked pretty hard for there were two lessons a week in the Conservatoire hall and Busoni gave a recital at the end of each week in it. There must have been about a hundred listeners and nobody was able to play more than twice because there were so many entries. In the evening the Busonis always had supper in the town and some of the students were generally asked to join them.

We had an excitement at the Schloss: one Sunday several of us went out for the day and when we came back we found the annexe was on fire. People had kindly thrown all the belongings out of the windows and we went around picking up our various things. The fire was just out but the roof was all-in so we couldn't sleep in the annexe and had to be housed in the castle. And life went on as before except that Egon Petri and wife joined the party as he was to play the Busoni concerto at the end of the course in the concert hall.

I remember Busoni stopping as he passed through our dining room to ask us if we had been to the picture gallery and he talked about the Holbein and other pictures there. I cannot imagine anything more vital and helpful for life than the gift we all received through the enchantment of Busoni.

¹ Busoni, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, lettera n. 99, 17 settembre 1910, p. 173.

Appendice III

Il tavolo rotondo di Bruno Goetz¹

Nel maggio del 1917 lo scrittore, poeta e drammaturgo svizzero Bruno Goetz (1885-1894) si trovava a Zurigo. Un amico gli propose di assistere alla prova generale delle due brevi opere *Turandot* e *Arlecchino*² di Busoni.

Goetz a quel tempo conosceva Busoni soltanto come pianista ed era rimasto affascinato dal suo modo di suonare che definiva “privo di ogni peso terreno”.³ Poco prima di assistere alla prova ebbe l'occasione di conoscerlo e fu colpito dal suo viso che gli sembrava simile a quello, fuori dal tempo, delle antiche sculture lignee nelle cattedrali gotiche:

¹ BRUNO GOETZ, *Busoni runder Tisch*, *Deutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 28 luglio 1924; *Chebnitzer Tageblatt und Anzeiger*, 30 luglio 1924. La traduzione qui pubblicata (inedita) è di Emilio Anzoletti. Nelle note sono contenuti spezzoni del *Discorso commemorativo in onore di Ferruccio Busoni nel 25° giorno dalla sua morte* (inedito, traduzione di Emilio Anzoletti) pure di Bruno Goetz. In un appunto del *Diario* di Galston (*Busoni. Gli ultimi mesi di vita*, 10 giugno 1924, p. 103) Busoni definisce Goetz: “il fedele”, dotato di “una memoria infallibile, straordinaria”.

² «Alla fine di *Arlecchino*, il protagonista compare davanti al sipario nel suo costume da buffone tutto toppe e dice: Chi vince? Chi perde? / E chi ha ragione alla fine? / Quello che si abbandona / Seguendo il cuore, / Con il cervello desto, / Sceglie il cammino diritto: / Quello che si accontenta, / Se gli riesce, / Di salvaguardare il proprio essere, / Quello che anche se “rattoppato” / Non si sottomette mai, / L'ho sperimentato da me. Questi versi sono un autoritratto di Busoni, ma non evidenziano di che tipo fosse il suo temperamento quanto piuttosto il lato etico della sua personalità: l'assoluta fiducia in sé stesso; l'implacabile forza artistica, che non sopportava né in sé né negli altri falsi compromessi e mezze misure; il suo innato fascino sfrontato che rischiava persino le cose più serie; l'intelligenza sempre desta e raggianti che stava al servizio di un'anima appassionata; e l'amore irrefrenabile per la libertà che gli rendeva impossibile il sottomettersi. “Seguendo il cuore, con il cervello desto” – non ci sono parole migliori per definirlo. L'aver messo in bocca al suo buffone Arlecchino questi semplici versi zoppicanti è riconoscere in modo divertente e moderato il ruolo che l'artista deve giocare nel nostro tempo così terribilmente grigio, serio e terribilmente pratico, se vuole conservare la propria libertà e il proprio io (GOETZ, *Discorso commemorativo*).

³ «Che cosa si ammirava nel suono del pianoforte di Busoni? Quella tecnica agevole mai sperimentata prima e anche in seguito mai più eguagliata che si avvicinava alla magia? Il fuoco spirituale del suo temperamento? La delicatezza e la policromia del tocco, la chiarezza immacolata del tratteggio, l'architettura trasparente della costruzione, la finezza poetica dell'espressione? Certo tutto ciò – che pure è stato così prodigioso e superiore alla media – non era l'essenziale nella sua esecuzione: era solo la premessa di ciò che accadeva realmente quando egli sedeva al piano. Anche le opere più famose dei compositori che egli eseguiva già rappresentate centinaia di volte, suonavano così come se nessuno le avesse mai sentite, per così dire traspariva attraverso la loro sonorità un'altra forma trasfigurata. Questo mistero dipendeva dal fatto che Busoni concepiva l'anno-

[quel viso] rivelava uno spirito animato da lotte solitarie, tormenti sofferti e serene vittorie e mostrava un'affabile superiorità al mondo.

Goetz fu subito felicemente sorpreso dalle peculiarità della musica di Busoni.⁴

tazione della musica in base a note e segni grafici come una trascrizione ma inadeguata alla musica sentita intimamente dal compositore. Quello che gli importava, immergendosi in meditazione nella rigida scrittura delle note, era riconoscere la visione sonora originaria e farla risuonare nella sua esecuzione. E così senza che lui avesse cambiato una nota, noi sperimentavamo un'evocazione magica, una vera rievocazione dell'opera dei nostri grandi maestri in una spiritualizzazione così sublime e una smaterializzazione come non s'era mai udita prima né mai più si udirà. Non si pensava più al salone del concerto né al piano, né al compositore, né all'interprete - ma si viveva nel regno etereo della musica e si restava sospesi nella ridda di un indicibile interpretazione in cui tutto l'individuale diventava sovraperonale in una struttura musicale trasfigurata; si aveva parte a una festa allegra e seria che purificava l'animo, quindi, come trasformati, rinvigoriti e illuminati interiormente, si poteva ritornare al proprio lavoro quotidiano» (*ibidem*).

⁴ «La singolarità e la tipicità dell'arte di Busoni, al contrario, era che riusciva a miscelare organicamente il nuovo con il vecchio e dilatare il linguaggio musicale sconfinatamente senza frammentarlo. Tutte le sue imprese musicali servirono una radicale idea generale, che si manifestò attraverso forme perfettamente modellate genialmente padroneggiate.

Queste forme comunque non erano strutture schematiche rigide, nessuna "vistosa carta da parati", come aveva detto scherzosamente Busoni una volta, ma erano il corpo vivo di un valore infinito, di una precisione tenera e di una libertà eterea, o per dirla coi versi del *Faust* di Busoni: *La musica non si cura dell'ordinario / il suo corpo è l'aria, il suo suono la vista, / è sospesa: il miracolo è la sua patria*. Questa nuova libertà della musica è un gioco divino, in cui si realizza il miracolo di una nuova rappresentazione di bellezza eterna. Qui la volontà agisce su ciò che Busoni ha chiamato «giovane classicità» [Junge Klassizität].

Certamente non ci rende facile il compito di comprenderlo. Ha un ritmo allegro intrinseco e non si ripete. Quando si crede di poterlo fissare, è sempre già altrove. La sua musica uguaglia quelle ariose colonne dei templi delle quali nella seconda parte del *Faust* di Goethe si dice: *Si insinua, fluttua come le nuvole, / allungate, ammassate, accavallate, spezzettate. / Ora si rivela un capolavoro soprannaturale: / mentre mutano, fanno musica. / Da toni ariosi sorge un nonsocome, / mentre si muovono diventa tutto melodia, / il fusto della colonna, persino il triglifo tintinna, / credo proprio che tutto il tempio canti*. Bisogna essere pieni di slancio e appassionati come Busoni stesso se si vuole penetrare immediatamente la sua musica - oppure immergersi in essa continuamente con amorevole pazienza. Poi però ci si dischiude un mondo completamente nuovo. In quello stato d'animo, in cui egli ha trovato il suo fulcro e dal quale egli deriva la musica, emerge anche ciò che è estraneo l'uno all'altro, collegato in un'unità più elevata, e noi percepiamo accordi delle melodie intrecciate tra loro, che prima non erano mai suonate insieme e nelle quali diventa udibile qualcosa di mai sentito prima, una rappresentazione dell'indicibile. Il lontano si avvicina, il vicino si allontana. L'incompatibile si combina in sciolti passi da ballo. Tutto il rigore si risolve in una forma sempre più spirituale. Tutto il nuovo è circoscritto nel remoto. Tutto l'antico si trasforma in una novità. L'intera vita è diventata più leggera, più varia, più variopinta e più ricca... Ma come si può rappresentare la musica mediante le parole? Ciò che noi esprimiamo di questa musica non può essere altro che un accenno, un abbozzo, un'approssimazione. [...] Ciò che interessa nella forma operistica come quella del Busoni, è la novità della relazione tra parole e musica: qui non è la parola che serve alla musica come nelle opere antiche, né la musica serve alla parola come nel dramma musicale wagneriano e post-wagneriano, bensì parole e musica sono due aspetti contemporanei indipendenti le une dall'altra, derivati dalla stessa idea originaria, si rapportano le une all'altra in piena libertà, senza illustrarsi reciprocamente né compensarsi. Questo è possibile solo in opere spirituali, in opere fiabesche e in opere in maschera, poiché la musica non è in grado di unirsi mai con una realtà naturalistica, ma sempre solo con momenti di culto, mitici o di danza» (*ibidem*).

Mi giungeva completamente nuova e allo stesso tempo intimamente familiare. Lontano da quello sviluppo che aveva seguito la nostra musica a partire da Beethoven e Wagner, lontano dall'espressione di agitazione e passioni personali, si radicava in un ordine universale e si scioglieva in un libero gioco divino, veniva conquistata musicalmente una nuova terra dell'anima che, attraverso un nuovo linguaggio delle forme, più elevato e ampliato, veniva a far parte del cosmo artistico.

Per Goetz si trattava di opere che, a prescindere dalla pura musicalità, rappresentavano la perfezione della forma artistica del melodramma.

Al di là del nuovo dramma musicale incongruente e disarmonico, al di là dell'opera antica che si poteva prendere sul serio solo musicalmente, qui aveva origine un organismo uniforme nel tono, nella parola, nella forma e nei gesti, in cui la musica non serviva affatto ad illustrare le parole o in cui le parole annegavano senza differenze nella musica, ma tutti questi elementi costituivano il risultato di un'idea remota e contemporaneamente comparivano autonome in sé ma corrispondenti l'un l'altro. Dal tutto fuoriusciva uno spirito talmente meditativo, fecondo, folgorante, che io lasciai il teatro incantato.

In seguito a questa esperienza Goetz scrisse sulle due opere un breve articolo. Busoni lo lesse e ne fu così entusiasta che ben presto lo scrittore entrò a far parte della ristretta cerchia di amici che sedevano attorno al "tavolo rotondo":

Il tavolo rotondo... quante cose sono accadute su quel tavolo! Quante volte è stato l'unico rifugio! Quante volte è stata l'isola santa nel vortice del tempo! Quanti discorsi decisivi, agitati, profondi e fiduciosi sono stati fatti, quante volte si è scherzato, riso e fatto chiasso! Il mondo in quella stretta stanzetta diventava più elevato e più vasto, e tutti si sentivano sollevati, rinforzati e rinvigoriti. Chi capitava in questo territorio era strappato alle mediocrità e spinto a fare e ad agire. Si era come in un vortice di fuoco che esaltava al massimo tutte le forze.

Stupefacente fu per Goetz il contegno interiore di Busoni di fronte agli eventi, la libertà assoluta e l'imperturbabilità del suo modo di pensare che non soggiaceva a nessuna suggestione né ad alcuna propaganda.

Rappresentava l'umanità libera, creativa, era consapevole di far parte di una comunità di spiriti decisamente fresca, internazionale ma anche sovranazionale, radicata nel popolare ma anche innalzata sull'umanità. Sapeva che la parola patria accanto al suo significato concreto abituale, che spesso determina fatalmente l'agire dei singoli, ha anche un altro significato: con la sua opera egli entrava nella patria dei grandi artisti e profeti di ogni popolo e di ogni tempo e sapeva conservare pura la realtà spirituale di questa patria senza confonderla con il materiale, le disarmonie ed i contrasti della rimanente sfera della vita. Faceva parte di quella patria della quale Goethe dice:

Dall'alto gridano
Le voci degli spiriti
Le voci dei maestri:
Non dimenticate di esercitare
Le forze del bene.
Là si intrecciano corone
Nel silenzio eterno

Vengono ripagate
 Con abbondanza le azioni.
 Vi esortiamo a sperare!⁵

Un giorno Busoni confidò a Goetz:

Cosa vuole? Chi lotta per il nuovo e quello che mai si è sentito, a volte oltrepassa la mèta. Certo sono sperimentazioni e un esperimento non è ancora un'opera. Nell'opera deve essere tutto perfetto. Questo non vuol dire attenersi a regole astratte. Significa seguire quelle particolari leggi che sono insite in ogni struttura sonora. Chi ci riesce, è un maestro.⁶

E in altra occasione, alla fine di un'esecuzione del monumentale *Concerto per pianoforte, coro d'uomini e orchestra* (1904-1905):

Questo è ancora niente. Questo è solo un'ultima chiusura con il passato. Il tempo è ancora troppo timido. Ci sono solo un paio di accenni di quanto mi propongo di fare. Le nostre opere devono ridiventare così semplici e allo stesso tempo così poliedriche, così grandi e forti come le piramidi. Finché il nuovo viene ancora confuso con il privato non ha valore.

⁵ [...] Doch rufen von drüben / Die Stimmen der Geister, / Die Stimmen der Meister: / "Versäumt nicht zu üben / Die Kräfte des Guten. / Hier winden sich Kronen / In ewiger Stille, / Die sollen mit Fülle / Die Tätigen lohnen! / Wir heißen euch hoffen." (J. W. GOETHE, *Lyrisches, Loge, Symbolum*, vv. 21-30, in *Tutte le poesie*, vol. I, tomo II, Mondadori (I Meridiani), Milano, 2001, 976-979) «Citiamo questi versi di Goethe perché il carattere di Goethe e quello di Busoni si sfiorano intimamente in certi aspetti seppure fossero così diversi e abbiano percorso strade differenti. In entrambi la profondità e la nostalgia nordiche si uniscono alla forza delle forme, alla fermezza e all'eleganza sensuale meridionali. Entrambi divennero troppo grandi per la sola patria natale e per il loro atteggiamento e la loro disposizione erano ciò che Nietzsche chiama «buoni europei». Entrambi erano conservatori contemporaneamente rivoluzionari, custodi e demolitori della tradizione. Entrambi erano radicati nel suolo materno del passato, ricercatori e sostenitori di un mondo futuro ancora non nato e al di là da venire. Entrambi erano, in senso antico e nuovo, uomini universali come Leonardo da Vinci. Entrambi erano, paragonati a tutti gli altri, entusiasti pedagoghi, poiché il loro amore contava sulla gioventù, contava su una nuova Europa in sviluppo: si pensi solo alla «Provincia pedagogica» nel «Wilhelm Meisters Wanderjahren» e alla attività pedagogica instancabile di Busoni in Germania, Russia, Italia e Svizzera, dove non aveva a che fare solo con la musica, ma con tutto l'uomo: una volta ha appunto detto in un discorso: 'Un musicista, che è solo musicista, non è un musicista'» (*ibidem*).

⁶ Scrisse Bruno Goetz nel *Discorso* citato che nel *Doktor Faust* c'è un emozionante inno alla bellezza, quando arriva Elena. Colui che non si è sottomesso a nessuno, qui piega il ginocchio e dice: *Sogno di gioventù, meta del saggio / Perfezione dell'eterna bellezza / Presagirti, elogiarti / Servirti, questa era la mia missione*. E qui è l'altro momento in cui il Faust morente non conserva più la sua individualità ma l'abbandona e, secondo una volontà eterna, penetra magicamente in un fanciullo e procede nudo nella buia notte nevosa portando un ramoscello fiorito mentre Mefisto si impossessa delle spoglie vuote, esanimi. Si tenga presente il senso più profondo di questi tre punti – l'epilogo comico-regale all'*Arlecchino*, la preghiera alla perfezione dell'eterna bellezza e l'autotrasformazione, e la rinascita mistica in un fanciullo: ecco la chiave per penetrare il segreto della personalità di Busoni. Non c'è nulla di ardore che brucia appena, né di risentimento deformato, irrigidito e cieco, né di divagazioni filistee-sentimentali, né di intellettualismo freddo ed esasperato o di indifferente grettezza di sentimenti. Il suo essere era come una fiamma che brucia leggera e luminosa. Intorno a lui c'era un'atmosfera in un certo modo elettrica. La sua bontà umana era priva di ogni debolezza ed era sincera. La sua cattiveria – spesso poteva essere meravigliosamente perfido – aveva effetti liberatori e ripuliva l'aria (*ibidem*).

Goetz ricorda infine una serata movimentata al tavolo rotondo: Busoni non aveva più speranze di fronte ai tragici avvenimenti di quell'epoca.⁷ Si discusse a lungo e violentemente ed egli espresse la sua amara sfiducia nel futuro. Gli astanti ne furono colpiti. Goetz ricorda che a quel punto Busoni prese un volume di Goethe e lesse i *Segreti* di Goethe,

ma in un modo in cui io non avevo mai sentito leggere Goethe: era come se si schiarisse ogni verso dal suo interno prendendo magicamente vita. Improvvisamente si fermò nel bel mezzo della poesia nel mezzo di uno dei più bei versi e pianse. Fino a tal punto lo aveva toccato la perfetta bellezza di quel verso! [...]

Quello spirito così chiaro, libero ed indipendente, riconosceva le sue radici nel demoniaco, indicibile, oscuro, caotico. Ma era spinto a esorcizzare i suoi demoni, a esprimere musicalmente l'indicibile, a rischiarare l'oscurità e sciogliere il caos in un gioco libero e spirituale. Odiava rovistare nei substrati dell'anima a lui fin troppo noti, l'autocompiacimento nell'oscurità e nel caotico, il grido informe dell'anima.

Busoni prendeva sul serio l'esorcismo. Una volta si espresse su queste cose in un discorso:

È bene esorcizzare solo ciò che si riconosce nella sua reale essenza, che è chiamato col nome giusto, che è rappresentato in una forma articolata e a cui si dà una forma completa. Tutto ciò che è oscuro e mal definito, tutto ciò che è detto a vanvera o declamato in maniera isterica, mi pare falso. Poiché chi è toccato davvero da qualcosa, non trova pace finché non l'ha esorcizzato. Di ciò a cui non si riesce a dar forma si tace o si lascia agli esperti il compito di indovinarne la forma. Solo i chiacchieroni, non gli artisti, spifferano anzitempo i segreti altrui. E i chiacchieroni sono noiosi.”

⁷ L'essere a conoscenza dei tragici conflitti degli avvenimenti del mondo non lo paralizzava ma lo fortificava e lo rendeva soltanto più coraggioso. Perfino la malinconia profonda che a volte lo assaliva, era come uno scintillio nascosto in una pietra preziosa nera. E così brillante e sfavillante e spesso esuberante era la sua allegria. Molto tenero e multiforme nei suoi sentimenti, penetrante e chiaro nel suo intelletto, rapido e agile nel suo temperamento, risoluto fino all'estremo in tutte le avventure dello spirito: possedeva un istinto infallibile e un cuore inattaccabile quasi puro come quello dei bambini.

Tutte queste caratteristiche umane trovano la loro eco nella sua musica. [...] La musica, che egli percepiva interiormente, esigeva un linguaggio sonoro più ampio per poter risuonare nelle orecchie e nei cuori degli altri. Questa nuova realtà spirituale divenuta musica non era un'esperienza soggettiva di Busoni, ma una realtà ultrapersonale, generale, sperimentabile da ogni persona capace di riconoscere quegli spazi dell'anima nei quali si era arrampicato o si era insinuato e che altrimenti nessuno avrebbe potuto rendergli comprensibili. Ogni progresso nel regno di forze spirituali obiettive ancora sconosciute cambia il linguaggio dell'arte.

Appendice IV

Friedrich Schnapp ricorda Busoni (1966)¹

Lo scoppio della prima guerra mondiale parve a Busoni una tragedia della cultura europea. Disperato per lo scatenarsi della passione nazionale che allontanò da lui amici intimi, cercò rifugio e sollievo nell'esilio volontario a Zurigo.

Il terribile conflitto, di cui Busoni aveva previsto il lungo protrarsi, lasciò dietro di sé un'Europa divisa e devastata. Anche dopo gli accordi di pace, apparve evidente che non si poteva parlare di una reale riconciliazione tra i popoli. Gli anni dell'esilio segnarono duramente Busoni, sul piano psichico e fisico. Ma ciò non gli impedì di essere molto attivo sia come compositore, sia come pianista, sia come Kulturmensch in senso lato.

A Zurigo nacquero il capriccio teatrale *Arlecchino*, l'opera in due atti *Turandot*, gran parte della sua ultima grande opera teatrale, il *Doktor Faust* e altre composizioni per orchestra o per pianoforte.² Uno dei mezzi di cui Busoni si servì per mitigare gli effetti più devastanti dell'esilio (l'emarginazione, l'isolamento e la solitudine) consistette nel creare attorno a sé una ristretta cerchia di amici (svizzeri e stranieri in esilio). La sua abitazione in Scheuchzerstrasse 36 divenne sin dai primi mesi del soggiorno zurighese il punto di riferimento di insigni musicisti e intellettuali, tra cui Stefan Zweig, Jakob Wassermann, Rainer Maria Rilke.

Nell'estate 1919, un anno e mezzo dopo la fine della guerra, Busoni uscì dai confini elveticici per recarsi dapprima a Parigi per incontrare l'amico Philipp e nell'autunno seguente a Londra. Qui, per l'insistenza dei suoi amici, diede alcuni recital di pianoforte.³ Dopo un concerto nella Wigmore Hall, ricevette la lettera del poeta John Galsworthy che lo rese molto felice:

Caro signor Busoni, sono appena tornato a casa dalla sua superba serata al pianoforte e non posso tralasciare di dirle con queste povere righe il mio grazie e la mia ammirazione. La sua esecuzione significa, per un giovane dedito ad un'altra arte, più di tutto quanto abbia finora sentito. È un insegnamento nel duro compito che a noi tutti è assegnato, di esprimere il limi-

¹ Si tratta della trascrizione della parte finale di una trasmissione dedicata a Busoni di Radio Colonia del 1966, curata da Friedrich Schnapp: *Zum 100. Geburtstag einen grossen Künstler und Menschen*. Schnapp (1900-1982), musicologo, era amico della famiglia Busoni e curò l'edizione (non completa e "sorvegliata" dalla vedova Gerda) delle *Lettere alla moglie* (cfr. PREFAZIONE, nota n. 7).

² Sul periodo dell'esilio, cfr. RODONI, *L'esilio di Busoni a Zurigo* e COULING, *Ferruccio Busoni*, 289-325.

³ Cfr. BUSONI, *Lettere alla moglie*, pp 257-285; IDEM, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, pp. 402-416.

te estremo della sensazione in forme perfette e controllate – l'arte, l'unica indistruttibile. La tendenza del nostro tempo, temo, va da tutt'altra parte e Lei è una magnifica fonte d'ispirazione. Spero di cuore che Lei abbia la forza di darci ancora spesso un esempio così grande. Questa serata deve averla stancata molto. È una vergogna che siano stati richiesti pezzi fuori programma, ma la natura umana è debole. - Lei è sempre stato il mio pianista preferito, tuttavia oggi Lei è più grande che mai. Mille grazie! Torniamo al nostro lavoro più freschi ed entusiasti.

L'ultima sua composizione che Busoni eseguì in pubblico fu *Romanza e Scherzoso*: essa costituisce la seconda parte del *Konzertstück* op. 31 per pianoforte e orchestra, un lavoro giovanile con il quale aveva ottenuto il Premio Rubinstein più di trenta anni prima.⁴ Busoni suonò questa composizione all'inizio del 1922 a Parigi e nel marzo dello stesso anno ad Amburgo.

Friedrich Schnapp, amico della famiglia Busoni e curatore, tra l'altro, dell'edizione tedesca delle *Lettere alla moglie* fu un testimone privilegiato di quel concerto amburghese, come pure del concerto in mi bemolle maggiore (n° 5, *L'Imperatore*) di Beethoven due mesi più tardi a Berlino⁵. Parlò di queste straordinarie esperienze in una trasmissione di Radio Colonia, il 1° aprile 1966, a cento anni dalla nascita di Busoni:

Con queste due esibizioni Busoni raggiunse semplicemente la perfezione, sfoggiando una tecnica impeccabile che gli consentiva di superare ogni problema con facilità (*Leichtigkeit*) sbalorditiva e un tocco incredibilmente ricco di sfumature che facevano dimenticare il pianoforte come strumento: un tale dominio formale e concettuale della composizione faceva apparire l'esecuzione come una sorta di ri-creazione (*Neuschöpfung*)⁷. Tutto questo sembrava suscitato come per magia [...]. Allora compresi il motto dell'allievo di Liszt, William Dayas⁸, che a Londra un giorno disse a Busoni: "Peccato che il vecchio non ti abbia sentito, ti avrebbe dato la sua benedizione e sarebbe morto in pace".

Ad Amburgo Busoni concesse un bis, un *Paganini-Etude* di Liszt. Per Schnapp fu una delle esperienze più commoventi vissute in una sala da concerto:

Percepivo il respiro trattenuto, il mormorio soffocato, l'ondeggiare simultaneo del pubblico... Finalmente l'emozione degli ascoltatori scoppiò in grida di "bravo", in applausi scroscianti ed esclamazioni concitate. E Busoni, i cui movimenti erano rimasti limitati all'essenziale durante l'esecuzione, come se tutto fosse per l'appunto soltanto un'esecuzione, si alzava e faceva un inchino con un sorriso che stava a metà tra la superiorità di indulgente uomo di mondo e la compiacenza.

⁴ Cfr. LE LETTERE, nota n. 433.

⁵ Cfr. *supra*, nota n. xy.

⁶ Cfr. però SABLICH, *Busoni*, p. 67: «Il 29 maggio 1922 suonò nella sala della Filarmonica il *Concerto in mi bemolle* di Beethoven, abbondando in stravaganze e licenze, sembra, oltre il limite accettabile e a lui consueto: fu quella l'ultima apparizione pubblica di Busoni pianista. L'esito, opacissimo: molti pensarono che fosse finito, ma ebbero il tatto di non scriverlo o dirlo apertamente».

⁷ Cfr. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica, Lo sguardo lieto*, p. 50 sg.

⁸ Pianista, compositore e didatta americano di origine inglese (1877-1903). Dal 1881 fino alla morte prematura visse in Europa.

Dopo la morte di Busoni, Schnapp compilò per la biografia di Edward Dent⁹ il suo repertorio pianistico con l'aiuto di recensioni e programmi. Soltanto il titolo delle opere comprende quindici pagine di quel volume. Busoni aveva un repertorio vastissimo perché dotato di una memoria fenomenale. Schnapp a questo proposito scrisse che

durante la preparazione di un concerto pianistico serale, il maestro batteva soltanto un accordo, poi, dopo una lunga pausa, si sentiva appena una lenta scala musicale; seguiva infine una specie di figurazione (*Figur*), breve: le opere non venivano “esercitate” – Busoni poteva contare sulle sue dieci dita – ma ricatturate nello spirito. Per padroneggiare nuove opere ed eseguirle a memoria, gli bastava un'attenta lettura e una o due esecuzioni. Ecco perché poteva concedersi il lusso di suonare una sola volta opere imponenti che gli venivano chieste in particolari occasioni, come per esempio il 1^o Concerto per pianoforte e orchestra di Tschaiowsky.¹⁰

La sua memoria rivestiva un ruolo simile nel processo di creazione.

A mezzogiorno, dopo pranzo, Busoni amava molto passeggiare per le strade di Berlino [...]. Poi ritornava a casa dove, di solito, all'ora del tè, che la signora Gerda sapeva preparare in maniera eccellente, lo attendevano alcuni amici. Il maestro andava a prendere un tavolino e dell'inchiostro, un pennino e la carta da musica. Mentre prendeva parte attiva alla conversazione, scriveva, senza neppure una correzione, un certo numero di pagine di partitura, finché si ridedicava agli altri con le parole “sono arrivato a buon punto”.¹¹

Busoni possedeva una pronunciata inclinazione per il disegno, che trasmise a entrambi i figli, Benvenuto e Raffaello. Come il suo scrittore prediletto E.T.A. Hoffmann, era in grado di schizzare a memoria su un foglio caricature azzeccate e somiglianti dei suoi conoscenti.

Suo suocero, lo scultore finnico-svedese Carl Aeneas Sjöstrand, aveva a suo tempo raccolto un buon numero di disegni e di acquerelli di Busoni, che lui gli spediva occasionalmente da Berlino o dalle città in cui teneva i suoi recital come se fossero cartoline. Purtroppo il grosso volume che li conteneva andò distrutto durante la seconda guerra mondiale.

Busoni era molto generoso, ma non ostentò mai questa sua predisposizione ad aiutare gli altri. Impartiva le lezioni ai suoi studenti gratuitamente, come il suo grande modello Liszt.

⁹ DENT, *Ferruccio Busoni*, pp. 317-331

¹⁰ Cfr. Busoni, Lettere alla moglie, 20 giugno 1900, p. 30: «Il concerto Ciaikovski è passato ed è andato in modo eccellente; but once and never again [ma una volta e mai più]; mi sentivo come quando indosso un paio di scarpe nuove; hanno un aspetto elegante, ma non vedo l'ora di toglierle...»

¹¹ Cfr. BUSONI, *Come compongo, Lo sguardo lieto*, p. 167: «L'origine dell'idea poetica si può qualche volta far derivare da cose viste, sentite o lette in precedenza. Difatti ogni opera umana non è che la rielaborazione di materiale già esistente su questa terra! L'invenzione musicale e la prima realizzazione approssimativa mi vengono in mente di solito per la strada, quando vado a passeggio, preferibilmente in quartieri animati, la sera. La realizzazione procede a casa, nelle mattinate libere.»

Qualche anno fa resi visita al più vecchio amico di Busoni ancora in vita, il medico novantaquattrenne Augusto Anzoletti¹² di Bergamo. Egli mi raccontò che i più giovani – entusiasti di Busoni – spesso gli chiedevano quale fosse stata la caratteristica più saliente del maestro. Rispondeva sempre e soltanto: la bontà. La sua bontà e il suo impressionante bisogno di gratitudine si manifestavano nel rapporto con tutte le persone verso le quali si sentiva in obbligo, sia che fossero importanti artisti o modesti operai. Era intollerante, fin quasi spietato, soltanto verso la stupidità.

Negli anni 1902-1909 a Berlino diresse a proprie spese un gran numero di concerti con opere nuove o eseguite raramente:¹³ concerti nei quali eseguì o fece eseguire per la prima volta opere di Elgar, Saint-Saëns, Sinding, Delius, d'Indy, Debussy, Sibelius, Nielsen e Pfitzner. Più tardi Sibelius gli scrisse: "Senza di te io sarei uno spiritello dei boschi!" [...]

Come detto, Busoni amò e ammirò profondamente Hoffmann. Ed è proprio grazie a questo scrittore-musicista che Schnapp conobbe Busoni. Nel 1922 scoprì nella biblioteca privata degli Hohenzollern, nel castello di Berlino, una commedia musicale di Hoffmann dell'anno 1799, fino ad allora del tutto sconosciuta, intitolata "La maschera". Ebbe il permesso di portarselo a casa in prestito per curarne la pubblicazione. Ma prima volle mostrare i preziosi volumi a Busoni che tenne con sé per parecchie settimane.

Sebbene allora non avessi che ventidue anni, Busoni mi trattò dall'inizio alla fine come un coetaneo. Non gli si confaceva affatto dare sfoggio della sua superiorità o della sua maggiore esperienza. Mi rese un onore particolare conducendomi nella sua biblioteca, alla quale avevano accesso solo "i prescelti" (*die Geweihte*). Era unica nel suo genere e comprendeva molte migliaia di volumi, per il cui acquisto era fondamentale non tanto la bellezza dell'esemplare – si trattava per lo più di prime edizioni – quanto piuttosto il rapporto intimo che Busoni sempre instaurava nei confronti degli autori prediletti: Goethe; Hoffmann (di cui raccolse cinquanta preziosi volumi), Cervantes (possedeva oltre cento diverse edizioni del *Don Chisciotte*).

Per la sua conoscenza della letteratura europea e dell'arte figurativa Busoni poteva misurarsi tranquillamente con gli specialisti di quei settori:

Mi ricordo che la prima volta che gli resi visita ascoltai ammutolito per la meraviglia (e l'ignoranza) una lunga dissertazione sugli illustratori di libri francesi del diciottesimo secolo. Più tardi divenni più coraggioso, poiché Busoni era tanto buon ascoltatore che narratore, e sapeva trarre il meglio dagli altri.

Quando il suo male incurabile – una malattia cronica ai reni – si aggravò, evitò di parlare delle sue condizioni e anche del suo lavoro; forse per la dolorosissima sensazione che non gli sarebbe stato concesso di portare a termine il *Doktor Faust*. Sebbene la sua malattia lo facesse apparire di volta in volta più debole, tuttavia lo spirito trionfava sempre sul corpo malato, cosicché ci si dimenticava per un attimo di essere davanti a una persona votata alla morte.

Schnapp vide per l'ultima volta Busoni il 12 giugno 1924:

Aveva dovuto mettersi a letto, ma mi lasciò entrare. Sedeva avvolto in una giacca di lana bianca, mezzo sollevato nel letto e stava dettando. Quando interruppe il dettato, rimasi inchioda-

¹² Cfr. PREFAZIONE, nota n. 57 e APPENDICE VI.

¹³ Cfr. LE LETTERE, nota n. 10. Si ricorda che i programmi dettagliati di questi concerti si trovano in DENT, *Ferruccio Busoni*, pp. 332-336.

to alla porta, scioccato per il cambiamento che era sopravvenuto. “Suvvia, più vicino, dottore, più vicino” mi gridò. “Lo so che sembro come Don Chisciotte all’inizio della seconda parte”. Quest’ultimo trovarsi insieme mi sopraffece talmente che ero appena in grado di trattenerne le lacrime e mi riuscì a fatica di rasserenarlo un po’. Il 27 luglio 1924 Busoni morì a 58 anni. [...]

L’ultimo canto del maestro fu “Misero conforto” (Schlechter Trost¹⁴) dal Westöstlichen Diwan di Goethe, musicato nel 1924:

A mezzanotte piangevo e singhiozzavo,
perché tu eri lontana.
Vennero spettri notturni,
ed io mi vergognai.
Spettri notturni, dissi,
mentre singhiozzo e piango
mi trovate, voi che in altri momenti
passavate davanti a me, e io dormivo.
Grande è il bene perduto.
Non pensate male di me,
che un tempo chiamavate saggio,
grande sventura m’ha toccato!
E gli spettri notturni
con le facce lunghe
passarono via,
senza darsi pensiero per niente
se fossi saggio o dissennato.¹⁵

(Traduzione di Laura Anzoletti, rivista dal Curatore)

¹⁴ Mitternachts weint’ und schluchzt’ ich, / Weil ich dein entbehrte. / Da kamen Nachtgespenster, / Und ich schämte mich. / Nachtgespenster, sagt’ ich, / Schluchzend und weinend / Findet ihr mich, dem ihr sonst / Schlafendem vorüberzogt. / Große Güter vermiß’ ich. / Denkt nicht schlimmer von mir / Den ihr sonst weise nanntet, / Großes Übel betrifft ihn! – / Und die Nachtgespenster / Mit langen Gesichtern / Zogen vorbei, / Ob ich weise oder thörig / Völlig unbekümmert.

¹⁵ Traduzione di Roberto Fertonani (J. W. GOETHE, *Divan occidentale-orientale, Tutte le poesie*, vol. III, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1997, p. 87.

Appendice V

«Selbst-Rezension est un chef-d'oeuvre» (Philipp a Busoni)

«Autorecensione è un capolavoro» scrisse Philipp a Busoni.¹ Questo articolo è inserito nel volume degli scritti pubblicato nel 1922 e intitolato *Von der Einheit der Musik*,² di cui Busoni fece pervenire una copia a Philipp subito dopo la pubblicazione:

J'ai lu d'un bout à l'autre ces 350 pages dans une langue qui ne m'est plus très-familière, sans un instant de fatigue – tant les idées justes et originales abondent, tant il y a là de l'esprit, de la finesse, de la profondeur. Selbst[-]Recension, par exemple, est un chef[-]d'oeuvre.

In esso Busoni, dopo una breve introduzione, recensisce o meglio analizza un concerto interamente dedicato a sue composizioni: la *Fantasia Contrappuntistica*, la *Berceuse élégiaque* e il *Concerto per pianoforte, coro d'uomini e orchestra*:

Il 19 gennaio di quest'anno la *Gesellschaft der Musikfreunde* diretta da Oskar Fried mi ha fatto l'onore di dedicare uno dei suoi concerti esclusivamente alle mie composizioni. Concerto importante per me; esecuzione eccellente, pubblico attento e pronto al riconoscimento, critica – più tardi – generalmente piena di riguardo, di buona volontà e concorde nell'opinione che io voglio il nuovo. – Con accentuazione del «volere». – Avevo già risposto preventivamente a questo rimprovero (invano!) quando scrissi: «Il creatore tende, in fondo, solo alla perfezione. E mentre cerca di armonizzarla con la propria individualità, una nuova legge involontariamente sorge».³ Nel concetto del «creare» è contenuto quello del «nuovo»; per questo la creazione differisce dall'imitazione. _Si segue un grande modello con la massima fedeltà se non lo si segue: giacché il modello è grande in quanto si allontana da ciò che l'ha preceduto.⁴ [...] La teoria della composizione [...] insegna solo ciò che già è

¹ Cfr. nota n. 561.

² Cfr. nota n. 561.

³ Cfr. *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in BUSONI, *Lo sguardo lieto*, p. 58 e la lettera al figlio Raffaello del 18 giugno 1921: «L'artista sincero] cerca di arrivare a quella che gli appare la perfezione secondo le sue proprie concezioni e la sua natura – e l'epoca in cui vive esercita automaticamente la sua influenza – e, nel caso abbia una sua autentica personalità, crede di aver fatto qualcosa di normale, mentre altri ne restano stupiti e sconcertati». (BUSONI, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, n. 353, p. 470.)

⁴ Cfr. *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in BUSONI, *Lo sguardo lieto*, p. 58: «L'artista creatore non dovrebbe accettare alcuna legge tradizionale a occhi chiusi bensì considerare a priori la propria opera come un'eccezione. Dovrebbe cercare una legge propria e adeguata al suo caso, la dovrebbe formulare e poi di nuovo distruggere, dopo la prima applicazione perfetta, per non cadere lui stesso in ripetizioni all'opera successiva. _Il compito del creatore sta nel dettar leggi e non nel seguirle. Chi segue leggi date cessa di essere un creatore».

noto.⁵ Ma il creatore vuole l'ignoto.⁶ Eppure l'ignoto *esiste*. Si tratta solo d'afferrarlo. Non esiste vecchio e nuovo: solo ciò che è noto e ciò che non lo è ancora. E di questi due mi sembra che il noto formi di gran lunga la parte minore. _

Fantasia contrappuntistica

Il programma del 19 gennaio incominciava con una *Fantasia contrappuntistica*. Questo lavoro è nato dal desiderio di completare l'ultima fuga incompiuta di J. S. Bach. È uno studio. (Ogni autoritratto di Rembrandt è uno studio;⁷ ogni opera uno studio per la prossima; ogni lavoro della vita uno studio per i lavori futuri). [...]

Sin dalla più tenera infanzia ho suonato musica di Bach e mi sono esercitato nel contrappunto.⁸ In quell'epoca esso era diventato per me una mania, ed effettivamente in ognuna delle mie opere giovanili si trova almeno un «fugato». Ora mi ritrovavo contrappuntista, anche se da un punto di vista per me completamente nuovo. Il lavoro ininterrotto e nascosto della natura aveva operato in me molto senza ch'io ne fossi cosciente;⁹ mi accorsi di acquisizioni insospettite che erano maturate in me. Di queste una delle più preziose era il rinnovamento del senso armonico per mezzo di una libera polifonia. Disponevo così di molti arnesi per costruire un buon edificio tecnico; ma anzitutto mi sentivo artista e per me l'opera d'arte è lo scopo supremo di ogni aspirazione umana. La scienza, lo Stato, la religione, la filosofia mi

⁵ Cfr. *“La tecnica naturale del pianoforte” di Rudolf M. Breithaupt*, in *ivi*, p. 205: «Chi possiede il talento necessario a produrre qualcosa di eminente nel campo di un'arte raggiunge questo scopo foggendosi una teoria sua propria: una teoria tale da mettere in valore le proprie capacità ed eliminare i propri congeniti difetti. Dunque l'artista segue istintivamente il principio di una diversità fra gli uomini. Invece il teorico commette di solito l'errore di partire dall'idea di una rassomiglianza fra gli uomini, e di voler adattare alla generalità una teoria fondata sull'osservazione del singolo. - Motivo per cui scrivere libri di teoria sull'arte non parrebbe lecito».

⁶ «Che cercate? Dite! E che aspettate?» – «Non lo so: io voglio l'ignoto! Ciò che mi è noto è illimitato. Io voglio saperne ancora. L'ultima parola mi manca». (BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, *ivi*, p. 39. Si tratta di una citazione dal libretto busoniano mai pubblicato *Der mächtige Zauberer* [Il mago possente].) Cfr. anche Busoni, *Lettera aperta ad Hans Pfitzner*, *ivi*, pp. 110-11: «Dal “magico fanciullo” *musica* mi riprometto ancora l'insospettato al quale anelo: il totalmente umano e il superumano. È l'anelito la prima molla della realizzazione. Perciò non potrei e non vorrei precisare quali forme rivestirà questo sviluppo».

⁷ Cfr. GALSTON, *Busoni, gli ultimi mesi di vita*, p. 111: «Sì, i più grandi in realtà si sono sempre esercitati. Non volevano altro. studiare, osservare, tentare, esercitare. Guardi Rembrandt. Non pensavano al capolavoro, solo allo studio».

⁸ «Debbo a mio padre la fortuna d'essere stato molto severamente spinto, nella mia fanciullezza, allo studio di Bach; e questo in un'epoca e in un paese, in cui il maestro non era valutato molto più di un Carl Czerny. [...] Mio padre mi educò così a un musicista “tedesco”, mi indicò la strada che non ho mai più abbandonato del tutto; senza che con ciò io mi sia scrollata di dosso la latinità compartitami dalla natura. Così s'impara per tempo che siano costruzione, armonia, logica: le solide fondamenta su cui ognuno, secondo il talento assegnatogli, può costruire in altezza: libero e senza capogiri, sorretto dalla struttura propria». (BUSONI, *Poscritto attuale all'Edizione di Bach di Ferruccio Busoni*, *ivi*, p. 269.)

⁹ «La natura ha le sue astuzie e trascina gli uomini, gli uomini che recalcitrano di fronte al progresso e al mutamento; la natura procede continuamente e muta senza posa, ma d'un moto così uguale e insensibile, che gli uomini percepiscono solo lo stato di quiete. Solo se si volgono a guardare il passato si accorgono con sorpresa di essere stati ingannati». (BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, *ivi*, p. 65.)

APPENDICE VI – FERRUCCIO BUSONI DOKTOR FAUST – Traduzione inedita di Augusto Anzoletti¹

appaiono come forme artistiche e mi interessano solo in quanto tali.¹⁰ Per l'artista, forma, fantasia e sentimento sono le cose indispensabili, le più preziose, alle quali egli offre sacrifici, sacrifica se stesso. Queste portai nel mio lavoro di completamento, che per questo divenne mio proprio.¹¹ Ho creduto di lavorare nello spirito di Bach, mettendo al servizio del suo piano le estreme possibilità dell'arte odierna - quale organica continuazione dell'arte sua, come le estreme possibilità dell'arte del suo tempo erano divenute mezzo di espressione per lui stesso. La *Fantasia contrappuntistica* non è pensata per pianoforte, né per organo, né per orchestra.¹² È musica. I mezzi sonori che comunicano questa musica all'ascoltatore sono di secondaria importanza.

Berceuse élégiaque

Come secondo pezzo seguiva, nella stessa serata, una *Berceuse élégiaque*,¹³ una ninna-nanna cantata alla madre morta, per un piccolo complesso scelto di archi e di strumenti a fiato, arpa e celesta. In questo pezzo, che conta ora due anni di vita, mi riuscì per la prima volta di trovare una sonorità personale e di risolvere la forma in sentimento. Tanto più mi meravigliai nel leggere che la mia opera era stata confusa con lo stile del francese Debussy.¹⁴ Voglio oppormi decisamente a questo errore. L'arte di Debussy proietta la sua sensibilità personale e ben delimitata - dal suo animo - nel mondo esterno: io mi sforzo di attingere qualcosa dall'infinito che circonda l'umanità, e di ridare questo qualcosa in forma ben definita. L'arte di Debussy significa limitazione, un eliminare dall'alfabeto alcune lettere, e sull'esempio di giochi poetico-scolastici fabbricare poesie con la omissione dell'A e della R: la mia aspirazione è l'arricchimento, l'ampliamento, l'estensione di tutti i mezzi e modi d'espressione. La musica di Debussy traduce i più diversi sentimenti e situazioni con formule uguali; io mi sforzo di trovare per ogni soggetto toni diversi e adatti. Le formazioni musicali di Debussy sono parallele e omofone; le mie vogliono essere polifoniche e «multiversali». In Debussy vediamo l'accordo di nona di dominante come base armonica, il tono intero come principio della melodia, senza che i due elementi riescano a fondersi; io cerco di evitare ogni sistema, e di fondere armonia e melodia in un'unità inscindibile. Egli distingue consonanza e dissonanza; io insegno a negare questa differenza. Io cerco, voglio, «aspiro» - non che io faccia tutto ciò già alla perfezione e in modo definitivo; perché mi sento un iniziatore - e Debussy è un isolato.¹⁵

¹⁰ Cfr. BUSONI, *Lettere alla moglie*, 17 luglio 1911, p. 187: «Io, per me, sono arrivato al punto di considerare dottrine, filosofie e religioni come opere d'arte, e mi metto dalla parte del predicatore più abile. Non posso credere che il singolo, preso nella massa del popolo, ne diventi più felice e più saggio».

¹¹ Cfr. *supra*: «Questo lavoro è nato dal desiderio di completare l'ultima fuga incompiuta di J. S. Bach».

¹² Cfr. ROBERGE, *Ferruccio Busoni, His Chicago Friends, and Frederick Stock's Transcription for Large Orchestra and Organ of the "Fantasia contrappuntistica"*, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 1996 80 (2), pp. 302-331.

¹³ Cfr. nota n. 35 (LE LETTERE).

¹⁴ Anche la *Sonatina* n. 1 aveva subito la stessa sorte: «La Sonatina ha avuto qui pessima stampa, i critici più miti l'hanno trovata un'imitazione di Debussy! Dovrei rivedere la mia piccola Estetica; evidentemente non tutto vi è espresso con la necessaria chiarezza. Io sono un adoratore della forma! Sono ipersensibile in materia e questa mia debolezza è fonte per me di molte sofferenze, perché troppo spesso si pecca contro la forma [...]. Ma mi ribello alle forme tradizionali e immutabili e sento che ogni idea, ogni motivo, ogni individuo deve avere la propria forma in rapporto al pensiero, al motivo, all'individuo». (Lettera a Robert Freund dell'8 novembre 1910, in BUSONI, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, p. 175). Questi concetti furono ripresi nella *Lettera aperta ad Hans Pfitzner*, *ivi*, p. 110. Cfr. anche la lettera aperta a Paul Bekker (*Nuova Classicità*) del 7 febbraio 1920, *ivi*, p. 113.

¹⁵ Cfr. *Conclusione al II volume del Clavicembalo ben temperato*, in BUSONI, *Lo sguardo lieto*, p. 261: «Nuovi intervalli, nuovi mezzi sonori, nuovi spiriti più potenti e più sottili, porteranno la musica

*Concerto per pianoforte, coro
d'uomini e orchestra*

Il *Concerto* per pianoforte, orchestra e coro d'uomini¹⁶ formava il terzo ed ultimo numero del programma. È un'opera che tenta di riassumere i risultati del periodo della mia prima maturità e rappresenta la sua conclusione. Come ogni opera che sorge in tale periodo di sviluppo, è matura per esperienza acquisita e si basa sulla tradizione. Non indica certo il futuro, ma rappresenta il momento della sua nascita. Le proporzioni e i contrasti sono distribuiti con cura, e, per il fatto che il piano era stabilito definitivamente prima che ne incominciassi l'esecuzione, non c'è niente in essa di casuale. Il vecchio non cade di fronte al nuovo, ma piuttosto di fronte al meglio.¹⁷ Noi abbiamo questo vantaggio di fronte agli accademici, che speriamo nel nuovo mentre onoriamo l'antico; che possiamo soffrire e gioire insieme; che ci inchiniamo volentieri senza rimanere inattivi.

SU LISZT¹⁸

I. Busoni scrisse questo primo testo per il programma di sala di un concerto del 27 aprile 1916 alla Tonhalle di Zurigo dedicato interamente a Liszt. Furono eseguite la *Sonata in si minore*, i nove pezzi di *Suisse* e le *Due leggende*.

«Liszt» - mi disse una volta l'ottantenne granduca di Weimar Carlo Alessandro - «era come ogni principe dovrebbe essere». Fu principe e artista, e già in vita, una leggenda. Principeschi erano il suo modo di sentire, il suo aspetto, il suo modo di fare; gli impresso il sigillo di artista la fortunata unione di talento, intelligenza, perseveranza e idealismo. Come artista ebbe tutti i segni distintivi dei grandi: l'universalità della sua arte, i tre periodi creativi, lo spirito di ricerca sino alla fine; e il mistero delle sue capacità, le esibizioni prestigiose, l'efficacia magnetica delle sue arti gli conferirono l'aura di leggenda. Le sue mete sono: ascendere, nobilitare, liberare. Solo uno spirito elevato aspira a salire, solo uno nobile a nobilitarsi, solo uno libero alla libertà. È diventato il simbolo del pianoforte, che innalzò al rango principesco perché diventasse degno di lui stesso.¹⁹

II. Il brano seguente costituisce parte del secondo paragrafo della lettera aperta scritta da Busoni al critico musicale Rudolf Kastner il 2 ottobre 1920:

[...] Conosco i lati deboli di Liszt, ma non misconosco la sua forza. In fin dei conti proveniamo tutti da lui - Wagner non escluso e gli dobbiamo quel poco di cui siamo capaci. César Franck, Richard Strauss, Debussy, tutti i penultimi russi, sono rami del suo albero. [...] Una

per questa strada al suo destino finale, che è: l'espressione del sentire umano per mezzo dell'intreccio dei suoni nelle misure dell'arte.

¹⁶ Cfr. nota n. 9 (LE LETTERE).

¹⁷ Cfr. Lettera al figlio Raffaello del 18 giugno 1921, in BUSONI, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, pp. 467-468: «Ogni mezzo, nuovo o nuovissimo che sia, deve essere accettato e impiegato se è in grado di esprimere qualcosa che non può venir espresso altrimenti; scartare intenzionalmente nuove conquiste valide mi sembra un'insensatezza e un impoverimento. Pari insensatezza e impoverimento si manifesta però nel sistema di tirar fuori un certo modo di esprimersi e di proclamarlo unico, negando validità a ogni altro.»

¹⁸ Cfr. LETTERA I.

¹⁹ BUSONI, *Lo sguardo lieto*, p. 344.

Faust-Symphonie, una *Santa Elisabetta*, un *Christus* – non sono ancora riusciti a nessuno dopo di lui. *Les jeux d'eau* rimangono ancora oggi il modello di tutte le fontane musicali da cui le acque sono scorse da allora. [...] ²⁰

III. Nel settembre 1909, Busoni pubblicò nel vol. I di tutte le opere di Liszt (per la casa editrice Breitkopf und Härtel) le *Avvertenze preliminari agli "Studi" di F. Liszt*. Il brano seguente costituisce i primi due paragrafi del saggio:

Abbiamo creduto di dover iniziare la serie delle composizioni per pianoforte di Franz Liszt con gli *Studi*, opera a cui egli si dedicò dall'adolescenza fino all'età matura. Ci sono tre ragioni in proposito. La prima sta nel fatto che gli *Studi* passano per essere la sua prima pubblicazione. La seconda è offerta dall'elenco autografo delle sue opere nell'indice tematico (Breitkopf und Härtel, 1855), in cui Liszt pone gli *Studi* prima di tutto. La terza più redditizia la troviamo nel fatto che gli *Studi*, nel loro complesso, rispecchiano come nessun'altra delle sue opere la personalità pianistica di Liszt nel suo germogliare, crescere e chiarificarsi. Se questi 58 pezzi per pianoforte fossero i soli esistenti, metterebbero Liszt sullo stesso piano dei maggiori compositori «per pianoforte» post-beethoveniani: Chopin, Schumann, Alkan, Brahms. L'edizione completa, di cui gli *Studi* non costituiscono neppure la decima parte, darà la prova che nella creazione pianistica Liszt sorpassa questi autori. ²¹

IV. Busoni scrisse per il programma di sala del concerto da lui diretto a Bologna il 22 aprile 1914 una breve introduzione alla *Faust-Symphonie* di Franz Liszt:

Non affermeremo recisamente, come pur fanno non pochi dei moderni critici, che di tutte le composizioni ispirate al *Faust* la sinfonia lisztiana (*Faust-Symphonie* in tre parti) sia l'unica che abbia saputo veramente e compiutamente penetrare per entro gli spiriti del poema di Goethe. Ci rendono riguardosi i nomi di altri grandi maestri che sopra quella istessa immortale poesia scrissero pagine di tanto pura bellezza; e basti per tutti citare il Berlioz. Ma nella coscienza di essere nel vero sottoscriviamo al giudizio più volte espresso, che la *Faust-Symphonie* sia fra le cose più vive ed eccellenti uscite dalla penna di Franz Liszt. Talento complesso in sommo grado e vario, la sua fama come interprete e virtuoso distanziò, lui vivo, di molto tratto e conquise quella che avrebbe dovuto circondarlo come compositore. Le diverse opere sue apparvero allora piuttosto encomiabile sforzo d'una mente agitata da influssi romantici e mistici, che libera e sicura espressione di un nuovo verbo musicale. Oggi è dovere riconoscere in lui un felice precursore delle tendenze novissime dell'arte odierna e a noi è dato di giudicare più facilmente e in più giusta misura de' suoi meriti, che non in genere ai suoi contemporanei dai quali tanto lo differenziavano la vasta ed eclettica cultura, le tendenze multiformi della sua varia psiche, la complessa elevata concezione dell'arte sua. [...] ²²

²⁰ BUSONI, *ivi*, p. 351.

²¹ BUSONI, *ivi*, p. 329.

²² *Tre Concerti orchestrali, I. Concerto*, Società del Quartetto, Bologna, 22 aprile 1914, pp. 8-9.

Appendice VI

Ferruccio Busoni Doktor Faust

Traduzione inedita di Augusto Anzoletti¹

Il testo del *Doktor Faust* fu tradotto e adattato ritmicamente per Breitkopf & Härtel nel 1960 da Oriana Previtali, che però omise le dieci ottave del “Prologo del Poeta agli spettatori”. Esse furono tradotte da Augusto Anzoletti e allegate alla lettera a Busoni del 21 aprile 1922.²

Nel 1949 Anzoletti modificò profondamente la traduzione iniziale, che Busoni aveva così giudicato:

Se mi permetti una osservazione, mi azzarderei di dire, che la Tua ottima traduzione (ottima di lingua e di penetrante interpretazione) manca nell’espressione di una certa “primitività”, come la esigono il soggetto, il carattere di cronaca, la popolarità dell’argomento. Proferendo un tal giudizio, sò, che mi rendo colpevole e d’ingratitude, e di poca modestia. Ma Tu saprai perdonare.³

Anzoletti aveva scritto a Busoni:⁴

M’ero dato a tradurre le dieci ottave del prologo. Ne uscivano mostri. Allora ho barattato il tentativo di una traduzione col tentativo di un’imitazione, industriandomi semplicemente a costeggiare il tuo pensiero col mio. Con questo ho inteso di rinnovare indizio al bene che ti voglio, alla memoria che di te custodisco, e mi rammaricherei di avere, per contro, rinvigorito di novella paura il venerando vero che solo dalle amicizie può venire tradimento. Non mi fraintendere: Vorrei solo possedere la certezza che non ti ho tradito in ciò che riguarda l’insieme, il complesso della tua fattura. Quanto al particolare è un’altra faccenda: Per esempio entro l’ottava “Zu Frankfurt war’s, am Tag, un vor den Toren” so d’aver cacciato le mani a solo commettere gravissimi guasti e che, in confronto della tua, la prima quartina della mia stanza è un assassinio. Mi consola il credere che altri avrebbe difficilmente fatto meno peggio. Quell’ottava è, per mio gusto almeno, così piena nelle sue proporzioni, così signorile nel portamento, così vasta nella movenza che le sue nove sorelle, pur scintillanti come sono di gemme⁵ la possono invidiare cordialmente. Esse ritorneranno forse a te, loro autentico padre,

¹ Una notevole analisi del *Doktor Faust* si trova in Sablich, *Busoni*, pp. 223-251, ripresa in parte in www.rodoni.ch/busoni-philipp/ – Cfr. anche la nota n. 56 della Prefazione e le note alle Lettere nn. 36, 64, 123, 162, 165, 168, 188, 389, 399 e 415.

² Mus. ep. A. Anzoletti 9.

³ Mus. ep. F. Busoni 106 (B.-N. BI), 29 luglio 1922.

⁴ Mus. ep. A. Anzoletti 9.

⁵ «Le perle più preziose sono per me i versi: «Von Kind auf hat ein Stück mich hingerissen/ darin der Teufel was zu sagen hat.» Poi tutta la prima quartina della stanza 4^a e più specialmente l’ulti-

querelandosi del secondo posto che è loro aggiudicato nella mia opinione; ma solo il minor conto che ne ho fatto mi ha dato tanta confidenza da provarmi a travestirle in foggia italiana lasciandomi l'illusione di non averle né storpiate né corrotte. Una cosa domando: se queste mie esercitazioni di sartore dovessero diminuirmi nella tua stima mi risolvino la carità che hai verso tutte le creature umane ed il ricordo di ore che furono comuni a te ed al tuo Augusto.



ILL. xxiv

mo solenne verso: «aus ihrem Schoss darauf. "Merlin" einsteigt. Poi nella IX strofa: « von allen Seiten ziehst er an die Geister / er ist die Form für jeglichen... E da ultimo nella X: «Besah mir nah die schlicht geformten Bilder / die waren schöner jetzt, durch höheres Alter / [...] / und aus der Larve flog herauf ein Falter» (*ibidem*).

FERRUCCIO BUSONI

DOKTOR FAUST

Traduzione inedita di Augusto Anzoletti⁶

SINFONIA

Vespro di Pasqua e germogli di primavera

Coro

Pax – Pax – Pax

PROLOGO DEL POETA AGLI SPETTATORI

Me, bimbo ancor, trasecolò una storia
che vasto campo al diavolo forniva.
Al languido baglior della memoria
si rinfiammò la mente ed ora (viva
animatrice d'opra e di vittoria
contro quanto infingardo in cuor dormiva)
una potente volontà m'assedia
di rievocare il diavolo in commedia.

Segua la scena, e a rendere s'aiuti
della vita l'immagine e gli errori;
specchio incantato sia, che ne rimuti
i tratti accortamente e ricolori.
Sia pur, che torca il vero e lo svaluti,
il finto d'altrettanto riavvalori:
se torni a scherzo, quando grave parla,
v'astringa allor, che scherza a meditarla.

Solo in tal guisa, a sè adulando i suoni,
che il basso ed il volgare hanno in dispetto,
porta le mente a inopinati troni,
riveste di miracolo ogni aspetto.
Di favole assetato e di canzoni
volsi con impazienza l'intelletto
a lor, che comun grido ha ripetuti
dal diavolo insidiati o posseduti.

⁶ Anzoletti ha tradotto il *Doktor Faust* a partire dall'edizione Kiepenheuer del 1920 (cfr. nota n. 415 delle Lettere) e dal testo della partitura. Ha ommesso gran parte delle didascalie che il Curatore ha reintrodotta utilizzando spesso la citata traduzione di di Oriana Previtali. Questa contaminazione non altera la coerenza stilistica del testo teatrale vero e proprio, poiché le didascalie, essendo testi esplicativi, sono scritte in un registro linguistico per così dire neutro. Le parti di testo reinserte da Antony Beaumont per il secondo finale sono collocate tra parentesi quadre e tradotte dal Curatore: è evidente che in questo caso non era possibile evitare una disomogeneità stilistica.

Di tre, ch'io seppi, un di nefando amplesso
 fu generato: ignara la donzella
 turgea nel sogno ed il maligno istesso
 in grembo le ruinò, pari a procella.
 Ne visse quel Merlin, che a Dio confesso
 fè della luce sua luce di stella,
 quando al sapere avuto dall'inferno
 chiese la via, che mena al bene eterno.
 Di ree lusinghe artefice e di inganni,
 senza dubbieze mai, né pentimento,
 ogni sua posa l'altro, Don Giovanni,
 tese in servizio del carnal talento.
 Mastro Volfango, sfida agli invidi anni,
 ne estrusse a sé di gloria monumento
 in carne di tal possa e leggiadria,
 che d'ogni gara ruppe altrui la via.

Ma, più tenace, alla memoria il nero
 fantasma d'un dottor rimase avvinto,
 che quanto l'universo ha in suo mistero
 con la ragione a penetrar fu spinto.
 Dominatore invitto del pensiero
 e miserando schiavo dell'istinto
 come al gran volo avvertì monche l'ale,
 si commise allo spirito del male.

Contrasto di sapienza e di follia!
 Fiaba, che al Cielo Satana avvicenda!
 Sulla cronaca errando la poesia
 ne trasse il vivo fior della leggenda.
 E per le piazze, e sull'aperta via
 "Faust, il dottore, e la sua sorte orrenda"
 dalle smorfie di sciocchi burattini
 stupì e commosse grandi e piccolini.

Ma a Francoforte un dì, dove più stretto
 iva alla farsa il volgo s'accalcando,
 un negromante dal gagliardo petto
 i motti proferì d'arcano bando.
 Mosse in quei legni senso ed intelletto,
 poi, per mistica traccia declinando,
 con essi ragionò possente e pio
 l'Inferna notte e la luce d'Iddio.

Ei si partì con l'ultima sentenza,
 mi suscitò gli spirti a torma a torma,
 mi dettò forma ad ogni contenenza,

per via d' enigmi ei risolvé ogni forma.
 Conobbi il rischio; reputai demenza
 muovere il passo mio lungo quell'orma,
 e rassegnato ad umili confini,
 volsi la mente ai vecchi burattini;

E dalle gore del passato a galla
 tratte le informi, squallide figure
 diedi di sgorbia, m'adoprai di pialla,
 risolsi groppi, reintegrai giunture.
 Così dal bruco nacque la farfalla,
 ed alle smunte misere testure
 de' lisi panni procurò decoro
 porpora fresca e qualche foglia d'oro.

PRELUDIO I

Scena in Wittemberg. È mattina. Studio di Faust. Alta sala gotica, fra biblioteca e laboratorio d'alchimista. Faust al focolare osserva un processo chimico. – Dopo breve silenzio entra Wagner.

Wagner (*esitante, con profonda riverenza*)

Vostra Magnificenza conceda... Vostra Magnificenza permetta: soltanto tre studenti alla porta.

Faust

Desiderano?

Wagner

Presentare un libro.

Faust (*con impazienza*)

Wagner, insomma! Io non ne posso più. La vita precipita e – sempre in declino. Non posso più concedere ad altri tanto tempo. Né giova consiglio, cui da solo non sa concederselo. – Vogliate scusarmi.

Wagner

Vostra Magnificenza mi scusi. – Non è stavolta un lavoro, di cui Vi si richiegga: il testo può essere un'arcana scrittura, perché ha un titolo singolare: (*con importanza*) "Clavis Astartis Magica".

Faust (*con grandissimo stupore*)

Clavis Astartis – ? Ne siete sicuro? Mi prendete in giro? Acchiappate grilli? Vedete spiriti?

Wagner

No, no, posso assicurare Vostra Magnificenza.

Faust (*risolvendosi, con semplicità*)

Entrino allora gli studenti.

Wagner esce.

Faust

Faust, è giunto il tuo momento! Nella tua mano la magica possanza, a me dischiusi i segni prodigiosi, asservite le potenze occulte, e io posso – sì io posso – oh, voi uomini, voi, che mi opprimete, guardatevi da Faust! La potenza nella sua mano, la forza occulta ai suoi ordini – saprà egli vincervi, domarvi! (*Rimane pensieroso a testa bassa.*) Guai, guai a voi!... Ma, se Wagner sbagliasse... forse la salvezza...? (*Sospira profondamente.*)

Wagner entra

Vostra Magnificenza, gli studenti son qui.

Faust (*rassegnato*)

Entrino.

Wagner fa un cenno verso la porta. Si presentano tre studenti vestiti di nero.

Faust

Chi siete?

I tre

Studenti di Cracovia.

Faust

Oh, mia vecchia, dolce Cracovia! Le vostre figure mi richiamano alla gioventù. Sogni, progetti! Quanto non ho sperato! Voi benvenuti, e che cosa vi adduce?

Il primo

Consegno il libro nelle vostre mani.

(*Faust trattiene un moto impetuoso.*)

Il secondo

E qui la chiave.

Il terzo

Qui la scrittura, che ve ne dà il possesso.

Faust

Come, a me dono siffatto?

I tre

Tu sei il Maestro.

Faust

Lo dirò dunque mio?

I tre

È tuo.

Faust

E come potrò sdebitarmi?

I tre

Più tardi. – Addio Faust.

Faust

Un momento, rimanete, miei ospiti.

I tre

Addio Faust.

Faust

Dite almeno ch' io vi rivegga.

I tre

Forse. Addio Faust.

Escono.

Faust *(li segue con lo sguardo, crollando il capo)*

Sorprendenti!

Ricompare Wagner.

Faust

Avete incontrato gli studenti? E vi siete dispensato dall'accompagnarli?

Wagner

Vostra Magnificenza, non ho incontrato nessuno.

Faust

Sono appena usciti.

Wagner

Non ho visto nessuno.

Faust

Vi sono sfuggiti. Ah so ora, CHI sono.

L'intruglio metallico sul focolare trabocca con alto stridore. Wagner si precipita a quella volta.

Sipario nero.

PRELUDIO II

La stessa scena a mezzanotte.

Faust

La clessidra segna la mezzanotte: posso cominciare. Dono enigmatico, or devi palesarti.

(Apri il libro dell'Astarte.)

Così sarebbe questo il primo scongiuro

(Con una spada traccia un cerchio per terra, entra nel cerchio, la chiave in mano.)

Lucifero! Lucifero!

(Alza la chiave che lampeggia.)

Caduto arcangelo, tu, qua, tu, il gran borioso! *(Lampi verdastri rischiarano la stanza. La chiave scintilla. Una visibile inquietudine si impadronisce di Faust.)*

Lucifero! A me!

Coro invisibile

Il tuo desiderio?

Faust

Mandami i tuoi ministri.

Coro

Lo vuoi?

Faust

Io voglio.

Coro

Insisti?

Faust

Sì, io voglio.

Coro

Vengono!

Si spengono la lampada e la chiave. Appaiono sei lingue di fuoco nell'aria.

Faust

Che succede! *(silenzio opprimente)* Possibile, già esaudito? Osare ancora? Dovrei chiedere, ma n'ho ribrezzo, già le lor voci sanno di morte.

Coro *(più lontano che al principio)*

Chiedi tuttavia.

Faust *(riprendendosi)*

Orsù, parla tu, Primo, tu più basso: il tuo nome?

Prima voce

Gravis.

Faust

Di' su, quanto sei rapido?

Prima voce

Come sabbia da clessidra!

Faust (*sarcastico*)

Come sabbia da clessidra? (*con violenza*) Vattene, vile soggetto, spegniti.

(*La prima fiamma si spegne.*)

(*fra sé*) Ubbidiscono!

(*forte*) Fuori il Secondo! Chi sei tu?

Seconda voce

Levis. Io mi muovo qual foglia spicca. Levis.

Faust

Nel cadere più di te l'uomo si spiccia: sparisce.

(*La seconda fiamma si spegne.*)

(*già più sicuro*) A tua volta, Terza, rispondi!

Terza voce

Asmodo son io. E come il torrente che da le rupi precipita m'affretto dalle crode dei monti ai campi spumeggiando e oltre all'oceano!

Faust

Sei uno spaccone. Non sei che tirato al basso: via di qui, via!

(*Si spegne la terza fiamma.*)

Cala la speranza; che l'animo s'accresca?

Pànditi Quarta!

Quarta voce

Sono il principe Belzebù.

Coro

Belzebù.

Quarta voce

Io scocco come palla da schioppo: non ti basta?

Coro

Ti basta?

Faust

Non principe da favola. Non è lo schioppo forse artificio umano? Non è forse il desiderio

dell'uomo più sollecito, il sogno suo a maggiori altezze rivolto, più lungimirante? Lasciami!
(*Si spegne la quarta fiamma.*)

E tu, e tu, penultimo ti noma, confermati Quinto!

Quinta voce

Tu vedi qui Megäros.

Coro

Tu vedi qui Megäros.

Quinta Voce

Come il turbine spedito.

Faust

S'accosta al mio pensiero; ma non l'appaga. Io ti disperdo soffiando: sparisci.

(*La quinta fiamma ai spegne.*)

Coro (*dietro la scena, molto allontanato, sarcastico*):

Ueh!

Faust (*autoritario*)

Tacete. (*Esce dal cerchio.*) Ne resta una sola. A distruggere l'ultima speranza mi perito: mi trattiene il disgustoso vuoto che ne segue. È tutto qui il fasto infernale! Quanto più alto gli sovrasta l'umano spirito. Lo anima il soffio divino. Quant'io vi sprezzo, voi qui apparsi nel crepuscolo ed ora oscurati, voi presuntuosi. Io mi ritraggo da voi.

Oh, fantasia, cui mi diedi!

Lavoro, onda salubre, nel bagno mi purgo.

Sesta voce

Faust!

Faust (*agitato*)

Come viva vampeggia la fiamma: è da lei, che la voce mi chiama? Come in alto più ancora essa guizza. Né per questo potrai più degli altri, tu, fiamma più chiara. Non voglio più saperne di te.

Sesta voce

Faust! Faust! Faust!

Faust

Ancora? Che insistenza! Ben parla.

Sesta voce

Faust, io sono rapido quanto l'uman pensiero.

Faust (*colpito*)

Quanto l'uman pensiero?...Che vogl'io più? Poteva io più sperare? Che vogl'io dunque più? Se non che il voto col pensier s'adempia; se non che il fatto all'intenzion prorompa! Chi sei?

Sesta voce

Mefistofele.

Faust

Mefistofele?

Sesta voce

Mefistofele.

Coro (*dietro e profondo*)

Mefistofele.

Faust

La tua forma si mostra ai sensi miei.

Mefistofele appare inosservato e rimane in atteggiamento servile; indossa una veste nera aderente. Faust, che fissava ancora la fiamma, lo scorge improvvisamente e trattiene un moto di repulsione

(*brusco*) Vuoi tu servirmi?

Mefistofele

Dipende: in che modo?

Faust (*lottando per dominarsi*)

Per quanto a me di vita ancor mi resta, il desiderio mio senz'altro adempi nel quale il mondo intero sia compreso – l'oriente e il mezzogiorno che m'attira – comprender vo' dell'uomo l'opra intera e all'impensato estendere; dammi Genio e del Genio il dolore, e mi soddisfa più che alcuno mai.

Mefistofele

Ancora, ancora, se ancor ne aveste.

Faust

Oh, lascia ch'io il mondo abbracci,
l'opra dell'uom compresa all'infinito estendere,
e col Genio anche il dolore.

Mefistofele

Che più ancora?

Faust

Fammi libero!

Che ben mi serviresti d'ora in poi fino ad esaurimento... Or chiedi tu.

Mefistofele

Dopo ciò mi serviresti tu per sempre.

Faust

Io te servire? Te? Per l'eternità? Io – non posso. Io non posso e non voglio... Vattene.

Mefistofele (*freddamente*)

Ascolta Faust. Fuori attendono in mucchio i creditori: tu li hai ingannati. Hai resa infelice la tua fanciulla: il fratello sta sull'attesa per farti la pelle. Anche i preti ti stanno dietro: loro ustolano.⁷ E non a torto: il rogo ti attende.

Faust

Basta, basta! Io so!

Mefistofele

Aha! Ecco voi, uomini, che continuamente vi punzecchiate e cacciate!

Faust

Piantala coi lazzi, risparmiati le sentenze.

Mefistofele

Vedi come da ultimo sono a me simili e allor povero diavolo son io, salvator compiacente, chiamato. Ascolta Faust: io ti do ricchezza e potenza, gioie d'amore, il maggior splendore della gloria, al tuo cenno le magnificenze della terra.

Faust

Finiscila!

Mefistofele

E fuori urgono i creditori, t'aspetta al varco il fratello, l'aria i preti fiutano, che pretendendo avanzano, trucidano, abbruciano.
(*ride silenziosamente*)

Faust

Lo so, lo so! Finiscila!

Mefistofele

Così stanno le cose. Scegli!

Faust

Furbo, hai teso il laccio...

Mefistofele

Qua la mano.

Faust

Giammai!

Bussano autoritariamente alla porta.

⁷ Nel testo tedesco: *wittern*, "fiutare", "intuire".

Mefistofele

I tuoi aguzzini son qua dietro. Una tua parola e non son più!

Bussano più forte.

Faust (*cupo*)

Uccidili.

Mefistofele (*freddamente*)

È fatto. (*Faust si lascia cadere su una seggiola.*)

E quanto al resto, volete attendere?

Faust

Non credo. – Mi arrendo. Ma ora lasciami.

Mefistofele (*come in agguato, piano*)

Un nulla ancora.

Faust (*violento*)

Via, via, via! Io non ti posso soffrire.

Mefistofele (*incrocia le braccia e attende*)

Devi apprenderlo.

Coro (*in distanza dall'interno della chiesa*)

Credo in unum Deum,
patrem omnipotentem,
creatorem coeli et terrae, visibilium omnium
et invisibilium.

Faust (*con dolorosa angoscia*)

Che vuoi ancora?

Mefistofele

Una breve scrittura segnata dal tuo sangue, rosso sul bianco.

Faust

Da' qui.

Mefistofele

Bene.

Faust

Dov'è il mio volere, dov'è rimasto il mio orgoglio! Faust infelice, è cominciata l'opera infernale. (*Va alla finestra.*) Che sarà di me? (*Sorge il giorno.*)

Coro

Et resurrexit tertia die
secundum scripturam. Et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.

Faust

Giorno di Pasqua! Vedi i buoni andare alla chiesa. Giorno della mia infanzia!

Mefistofele

Chiudi orecchio al mormorio.

Uomini

Et iterum venturus est
cum gloria iudicare vivos et mortuos.
Credo, credo, credo!

Faust

Faust, tu sei ora un morto. Sarò giudicato, chi m'aiuta?

Un corvo entra a volo portando nel becco una penna; Mefistofele la prende.

Mefistofele

Sei uomo, Faust, la parola mantieni. Osservalo!

Faust (*allontanandolo*)

Tempo v'è ancora. Fretta non v'è!

(*disperato*) Nessuna misericordia. Nessuna beatitudine, nessuna ricompensa, non il cielo,
né gli orrori infernali: contro l'aldilà sto io!

Mefistofele

Forza, dàgli! Questo è progresso: ora voi siete sulla giusta traccia!

Faust (*mentre porge il foglio firmato a Mefistofele*)

Qui – consumato il mio tempo – là vedremo – forse ci resti ancora tu – non son io – il tuo padrone? (*S'accascia svenuto.*)

Coro

Gloria in excelsis Deo et in terra Pax.

Mefistofele contempla un momento la sua vittima, poi gli strappa di mano il foglio.

Mefistofele (*assorto*)

Preso!

La scena si fa sempre più chiara. I raggi del sole mattutino penetrano dalla finestra e sembrano scaturire da tutte le fessure della volta.

Coro degli uomini e delle donne

Allelujah!

Sipario.

INTERMEZZO

Antica cappella romanica nel Duomo. Nude pareti grige, banchi di legno, un Crocefisso. Dalla navata centrale si ode il suono d'un organo. Il fratello della fanciulla (completamente rivestito dell'armatura), inginocchiato e quasi di spalle, è assorto in preghiera.

Il fratello

Tu, che non soltanto sei il Dio della misericordia e della grazia; ma, se occorre, anche dello sdegno e della vendetta e delle pugne; tu, quale mio confidente, esaudisci la mia preghiera. Null'altri al mondo io avea che mia sorella, né genitori, né femina, e nulla in cambio. E m'è stata tolta e contaminata: fa' ch'io trovi l'uomo e fa', che il castigo il colga. Dio, che non soltanto sei il Dio della misericordia e della grazia, esaudisci la mia preghiera! *(Rimane assorto in preghiera. Faust e Mefistofele sulla porta.)*

Mefistofele

L'uomo cova la tua morte.

Faust

Fallo fuori dal cammino.

Mefistofele

Sul tuo conto.

Faust

No, io voglio serbare pulite le mie mani: cercane un altro.

Mefistofele

Se egli ora ti riconosce, nessun'altra uscita, se non che tu stesso l'uccidi.

Faust

Trovane un altro.

(Il soldato accenna a un movimento.)

Mefistofele

Attenzione!

Faust *(affannoso)*

Non io, non io.

Mefistofele

Egli o tu.

Faust

Egli trascina la vita in vano stento, io son uomo d'azione.

Mefistofele

D'accordo.

(Faust e Mefistofele si ritirano in fretta.)

Il fratello *(gemendo)*

L'uomo, l'uom ch'io cerco! Pietà!

(Mefistofele rientra in veste di frate bigio e si inginocchia a lato del soldato.)

Mefistofele

Ti vorresti confessare?

Fratello

Nulla ho fatto di male.

Mefistofele

Ma qualcosa vai tramando.

Fratello

Vo tramando ciò ch'è giusto. Lo sai tu, e tanto meno debbo confessarlo.

Mefistofele

Tuttavia saresti ancora a tempo!

Fratello

Iddio è con me. Tu mi secchi.

Mefistofele

Chi lo sa, la tua ora sta suonando.

Fratello

Monaco d'inferno, mostra il tuo grugno! Son uom sincero.

Mefistofele

Lo vedrai tosto.

Fratello

Fuori dunque!

Mefistofele

Pazienza, guarda piuttosto verso la porta. All'erta, difenditi! *(Si alza di scatto. Da lontano tamburi e trombe.)* Si accostano. *(trionfante)* Sono in sei contro uno. Non ti punge il sentor della zuffa? Il mio grugno? Qui! *(Gli mostra la lingua. Esterrefatto, il soldato cava la sciabola e si mette con le spalle contro il muro. Mefistofele scivola in un confessionale. Crepuscolo molto scuro. Alla porta appare il luogotenente con una pattuglia.)*

Tenente

Colà! Vedetelo! S'è nascosto in chiesa, colui che uccise a tradimento il nostro capitano; occhio per occhio, colpitemo al suolo! Ce ne sarà grato il maggiore.
(*S'azzuffano, quasi subito cade il soldato ucciso.*)

Mefistofele (*uscendo dal confessionale con le mani alzate*)

Qui? – In luogo consacrato? Che il diavolo vi porti! Maturi per l'inferno! Del resto: ben fatto e la mia benedizione.

Tenente

Il monaco è pazzo. Lasciatelo andare.
(*I soldati si ritirano.*)

Mefistofele

Non potrei consigliarvi di più. Tiriamo le somme: anzitutto profanazione del luogo, liquidato il fratello soldato con un piano criminoso: il saggio Faust se lo carica sulla sua coscienza: tre ratti in una trappola.

Un raggio di luna si posa sul morto disteso a terra. Scende lentamente la tela.

QUADRO I

Il parco ducale in Parma. Signori e dame di corte. Popolani in costumi festivi, zampognari, cacciatori con corni, cani, falchi. Paggi che danzano tirando di scherma. Nobili donzelle con ghirlande di fiori. Il cerimoniere di corte entra indaffarato, seguito da un drappello di guardie del corpo; dispone in ordine i diversi gruppi, si dà importanza e si fa notare. I contadini vengono spinti indietro, i paggi e le damigelle sono assegnati ai rispettivi posti, ciascuno dei presenti secondo il proprio rango. Il cerimoniere va e viene, appare e scompare, agitato e autoritario al tempo stesso.

Coro

Si accostano! Il principe, la principessa! Oh! Ammirate, qual fasto! Evviva alla coppia! Salute al principe!
(*La coppia ducale entra a cavallo.*)

Cerimoniere (*si avvanza con un inchino*)

Promètteci la festa cose insolite,
al vorticoso svariare della ridda
maggior sollazzo aggiunger non sperava.

Duca

Qual raro evento ci riservi?

Cerimoniere

Un uom di somma abilità,
null'altri che il dottor Faust.

Coro

Il dottor Faust!

Cerimoniere (*alla Duchessa*)

Se la cosa non vi spaventa.

Duchessa

E perché spaventarsi?

Cerimoniere

Mia signora,
il saggio dottore è uomo insolito,
ei puzza insieme di fuoco sacrilego.
Quasi io temo di fargli troppo onore.
A vostro comando ve lo presento,
e senza garanzia ve lo introduco.

Duchessa (*con leggerezza*)

Vogliamo arrischiare.

(Il cerimoniere esce; appare Mefistofele in veste di araldo.)

Mefistofele

Arrischiare – ma con profitto.
Si compiace la bellezza nei pericoli del giuoco,
né perciò, bella signora, voi osate mai di troppo.
Permettete al mio signore d'apparire in vostro onore.
Ecco, ei viene di persona e a voi stessa egli s'inchina.

Faust deve apparire dall'alto e da lontano e avanzare lentamente, seguito da un corteo fantastico, moretti o scimmie che gli reggono lo strascico, e la sua apparizione deve dare un'impressione di stranezza, ma non di ciarlataneria. Il Cerimoniere gli salterella davanti, guidandolo e invitandolo.

Coro

S'avanza. – Maestro di meraviglie.

Ci farà stupire e rabbrivire.

Spiano intorno, intorno occulti spiriti,
e s'aggrappano ingannevolmente al vero.

Possiamo immaginare, come la notte si muti in giorno, sì che perdiam la voce e inorridiamo.

Vedi la sua presenza prestante e bella,

Lo straordinario è natural suo regno.

Apparisse meno altero, lo diremmo grazioso,
ci intimidisce e tuttavia ci richiama alla vista.

Duchessa (*fra sé*)

Principe egli è in atto ed in presenza,
non anco uomo sifattamente a sé m'avvinse.

Duca

L'inferno pens'io me l'abbia qui mandato.

Mefistofele (*fra sé*)

Abbaia il cane, occhio al gregge.

Coro

Uomo insolito,
ospite eccezionale!
Chissà cosa vedremo?

Faust (*fra sé*)

Tu, la più altiera delle donne mi sarai premio!

Duca (*brevemente*)

Salute a voi dottore in questa corte,
e grazie all'arte vostra, che ci offrite.
Vogliam che la duchessa non s'illudi.
Comiciar v'aggrada? Che cosa ci mostrate?

Duchessa (*fra sé*)

Che può avvenire?

Faust

Non vi preoccupate! Sia fatto!

Alza le mani. Uno sciame di diavoletti dall'aspetto di piccoli fauni sbuca correndo da tutte le parti e va frettolosamente a nascondersi dietro i cespugli. Grida delle donne e risa degli uomini. Brevi gesti di scongiuro o azione di Faust.

Scusate s'io procedo a mio modo,
giorno e miracoli non si confanno,
luce non più,
notte succedi,
stelle salite dall'ultimo cielo

Il giorno si cambia in notte stellata; gli astanti gettano un grido soffocato.

Faust

Che desidera la bella sovrana ammirare?

Duchessa

È a me la scelta? (*Riflette.*)

Duca

Scegliete! (*alla duchessa sottovoce*)
Richiedete, pretendete l'impossibile!

Duchessa *(con intenzione)*

Forse che i duci dei tempi andati
maggior decoro sapean tener?
Di ciò contezza vorrei avere
re Salomone fate apparir.
(Appare Re Salomone sul trono.)

Duca

Un degno quadro.

Cerimoniere

Certo d'incanto pieno.

Duchessa

Ma fin troppo serio. Non era anche galante?

Faust

Come volete – qui appare a voi in dolce pratica occupato.

Re Salomone pizzica l'arpa che gli è apparsa davanti. Sorge un secondo trono. Entra la Regina di Saba.

Duchessa

Chi è la bella?

Duca

Come vi somiglia!

Cerimoniere

È forse Elena?

Duchessa *(fra sé)*

Ben m'assomiglia, e Faust al re coronato!

Duca

È ciò a mio scherno? Ei mi divien sfrontato.

Salomone scende dal trono e s'inginocchia davanti alla Regina di Saba.

Faust

Balchis ell'era e di Saba regina.
Di lei più accorto il senso dell'uom conquise il senno.

Salomone e la Regina di Saba salgono insieme sul trono.

Coro

Vedi qua e là coppia consimile,

ciò che significa è verosimile.
Sfacciato il giuoco chiama pericolo.

Duchessa

Un altro ancor, se il desir mio sapete.

Faust

Lo sguardo bello a quest'ombra volgete.

Duca (*sospettoso*)

Qual è il vostro desiderio?

Duchessa

Lo vedrete.

Appaiono Sansone e Dalila.

Duca

Sansone e Dalila in dolce amplesso.

Cerimoniere

Di questo tradimento a lungo s'è raccontato e cantato.

Duchessa

Amor e frode insiem son cosa orrenda!

Faust

Ciò che si dice è cosa da leggenda.

Dietro la coppia una schiava negra porge le forbici a Dalila.

Coro

Le forbici innalza –
com'è tramandato –
la lubrica ganza –
Ah viene castrato?
Le forbici innalza!

Duchessa (*nervosamente*)

Basta con ciò! (*L'apparizione svanisce.*)
Nuovo argomento scelto da voi, a vostro talento.

Appaiono Salome, Giovanni, il boia con la spada alzata; quest'ultimo ha i lineamenti del Duca.

Coro

Giovanni e Salome!

Faust

Un cenno di Salome e cade la testa.

Duchessa (*si tradisce*)

No, non deve morire!

Faust

Mi amate dunque? (*movimento e mormorio*)

Duchessa

Io son sposa al duca.

Faust

Eppur mi amate...

Duchessa

Tacetate! (*con ansia*) Onor mi richiama, né libera sono!

Faust (*sottomettendola al suo potere*)

Vieni, oh, vieni! Seguimi. – Sarò con te nell'infinità dei mondi. Sia la terra tuo regno, tu la regina, nel fasto d'Oriente. Vieni! D'Occidente l'arti, quali tempi futuri recheranno un giorno, fin d'oggi son tue. Tu vieni! Tu vieni!

Duchessa (*con angoscia*)

Ah! Qual richiamo, mi stordisce, mi afferra. Lasciatemi, oh! lasciatemi. Mi vend'io forse? Silenzio, tacete!

Duca

Pongasi fine al giuoco!

Mefistofele (*apparendo improvvisamente fra i due e come annunciando*)

Il giuoco – è tanto che terminato.

(*Sgombra il passaggio innanzi al duca.*)

Duca (*truce, a Faust*)

Del bel trattenimento grato vi son. Alla mensa ducale mio ospite v'attendo.

Volta le spalle a Faust e offre il braccio alla Duchessa. Breve silenzio spaurito, poi rapida, disordinata partenza dei gruppi.

Coro (*quasi bisbigliando*)

Via, dileguamci. Maledizion sovrasta. Via, via, via!

Mefistofele

Non seguiteli.

Faust

Che dici?

Mefistofele

Fuggite. Via dalla corte. Avete irritato il duca. Nei cibi il veleno. Io non voglio entrare. In pompa magna siede il capitolo. Sfruttate il momento.

Faust

Io solo non men vo.

Mefistofele

Lo so. Tutto s'aggiusta da sè. Al mio piano appartien: così sarà. Andiam.

Escono rapidamente con gli ultimi ospiti. Scena vuota. Poi un debole crepuscolo la illumina. La duchessa entra camminando come in sogno, con le braccia tese.

Duchessa *(priva di volontà camminando nella direzione da cui Faust è uscito)*

Di mille voci è il suo richiamo.

Con mille braccia egli m'attira:

mille momenti in uno sol io sento

e ciascheduno lui, lui solo annunzia

quello, ch'io era, quello, ch'io incarnava

più non lo sento – solo una via io vedo

la via dell'uomo amato!

Oh! Sì, io vengo,

teco io vengo per spazi illimitati;

la terra mio regno, io la regina!

Tesori, che i tempi schiuderanno un giorno,

ciò sarà tosto mio – mio.

Al braccio suo unita andrò

ove il confin s'allontana.

Con te, con te nell'infinito.

Faust, tu, mio Faust! –

Io vengo! Faust, tu, mio Faust, io ti seguo! *(Lentamente cammina ed esce.)*

Giorno improvviso. Il duca e Mefistofele in sembiante di cappellano.

Duca

Cosa importante, mi dite? Che è, padre mio?

Mefistofele

Rassegnatevi, principe, la Duchessa è fuggita.

Duca

Con – lui? *(Mefistofele annuisce.)* S'inseguano.

Mefistofele

E dove? Nell'azzurro? Con questi occhi visti li ho io su alati corsieri l'arie fendere. *(nuovo cenno del capo)* Meglio io credo tenere a sé la bocca. *(insinuante)* Né si trascuri del... maligno la possa. *(Il Duca si fa il segno della croce e s'inginocchia.)* Penso, figliuol, ne troverete un'altra.

Duca

Mi consigliate voi?

Mefistofele

Sta minaccioso di Ferrara il duca. La sorella chiedete e in ben si finirà.

Duca (*rialzandosi, contento*)

Il Cielo parla in voi.

Mefistofele (*tra sé*)

Tosto Venezia l'uno e l'altro ingoia, al consiglio dei tre son bene accetto, e guiderò l'inezia nel modo suo migliore. (*rivolto ai duca, forte ipocritamente*) Figlio mio, abbi fiducia.

Il Duca bacia la mano a Mefistofele. Mefistofele alza la destra in atto di benedire, ma la mano si apre a guisa d'artiglio. Sipario.

QUADRO II

Taverna in Wittenberg. Faust e studenti.

Coro (*ancor dietro il sipario*)

Giovinezza, finché va,
vive senza sazieta.

Bah!

Juvenes dum sumus!

Gaudeamus igitur.

Prosit, prosit, prosit!

Studenti seduti a diversi tavoli, in gruppi separati. Quelli che discutono vicini a Faust, gli altri un po' in disparte.

Primo Studente

Perché ben intendiate la dottrina di Platone...

Uno studente (*d'altro gruppo, un po' brillo*) S'ancor tu puoi trincar,
l'epa dei colmar.

Coro Zitto! Qui si sta discutendo.

Primo studente

...di Plato a ben intender la dottrina il piatto, che vedete, intero e tondo in cocci rendo.
(*Egli rompe un piatto.*)

Coro

Ciac!

Primo studente

Ma del piatto permane la nozione.

Coro (*parodiando*)

Ma del piatto permane la nozione!

Secondo studente (*in tono di comica lagnanza*)

Digli addio, ch  il tuo senno non l'incolla.

Primo studente (*rispondendo*)

Grazie a Dio, se il tuo pur anco tiene.

Teologo

D'altro pensier son gli ecclesiastici; ci  che Dio fece resta indistrutto, ma dell'uom l'opera cade nel nulla.

Altri (*parodiando*)

Cade nel nulla! Nulla!

Quarto

Al prossimo incontro pestar ti va senza ritegno, sol per vedere, se Dio ti ha creato.

Coro

Ahaha! Sol per vedere, se Dio ti ha creato.

Quarto

E se indistrutto tu resti.

Coro

Giovinezza, finch  va,
vive senza sazieta!
Gaudeamus igitur
Juvenes dum sumus.

Giurista (*sentenzioso*)

C'  la legge, che propriet  protegge da furto e distruzione. (*rivolto al primo*) Col tuo piatto rotto incorri nella pena.

Primo

Null'altro ell'era che una dimostrazion platonica.

Naturalista

Tutto si strugge, eppur si rinnova, e variamente compar nelle specie.

Un Quinto

Come il tuo contegno dall'egra scimia
malinconica spranghetta⁸ mattutina divenga.

⁸ Nel testo tedesco: *Als wie ein lustiger abendlicher Affe zum melancholischen Kater des Morgens wird*. Anzoletti traduce letteralmente *Affe* con "scimia": nelle due lingue i due vocaboli hanno, nel linguaggio popolare, l'identico significato metaforico di "sbornia". *Kater*   il mal di testa dopo la sbornia ("spranghetta" nel linguaggio popolare).

Primo studente

Ma la dottrina platonica –

Teologo (*troncandogli la parola*)

Quanto Dio ha creato è regola.

Giurista (*c.s.*)

È la legge, che proprietà protegge.

Naturalista (*c.s.*)

Tutto si strugge e sempre si trasforma.

Coro

Prosit, prosit!

A nulla si conclude fino a doman,
sia con sbornia o senza sbornia.

Gaudeamus

Juvenes sumus.

Primo studente

Parli il maestro.

Alquanti

Sì, parli il maestro.

Faust

Nulla è provato e nulla è provabile. Ad ogni dottrina l'errar mi tradì. Vero è sol, che veniam per andarcene: ciò ch'intercede, da sol ci riguarda. Perciò m'attengo del gran protestante a la sentenza...

Qui i due cori di studenti si dividono in cattolici e protestanti.

Primo studente

La sentenza d'un ribelle...

Secondo

d'un eroe e d'un santo...

Terzo

..d'uno spaccone...

Quarto

..d'un eretico.

Uno studente

Veggio in lui un nuovo salvatore, germano⁹ d'un sol pezzo.

⁹ Forma letteraria per "germanico", "tedesco".

Primo

Bah! Il vero salvatore non era certo germano.

Coro dei protestanti

Voi del papa siete i peggiori eretici.

Coro dei cattolici

Foste in Ispagna, sareste già arrostiti.

Coro dei protestanti

E voi bruciati siete un mucchietto di cenere. Al diavol, via!

Coro dei cattolici

Al diavolo voi! È un eretico e un millantatore!

Coro dei protestanti

E voi in fondo all'inferno – al diavolo stesso! È un eroe ed un santo, vero tedesco d'un sol pezzo, il rinato salvatore.

Faust (*divertito, calmandoli bonariamente*)

Amici, sul diavolo e l'inferno mi sembrate d'un sol parere. La sentenza, cui accennai, vi riconcilia. Vi dice, "che vino, femine, arte e amore son da porre fra le più savie, consolanti cose della vita" ed aggiungetevi solo i delicati allegri giubilanti modi della sacra arte dei suoni.

Protestanti

Salve alle Donne!

Cattolici

Salve al canto!

Protestanti

Viva il Dottor Martino! Evviva!

Cattolici

Con l'inferno e il diavolo!

Te Deum, laudamus,

qui fecisti vinum,

Te, dominum, glorificamus,

qui feminam creavisti.

Dum puellas adoramus

te eiuscum exultamus.

Circulate pocula

in saeculorum saecula!

Protestanti (*balzando su con fervore religioso*)

Roccaforte il nostro Dio,

di difesa e d'offesa,
ei ci aiuta nell'angustia,
che pur ora ci ha colpiti.

I due cori s'intrecciano, s'acuiscono a formare un'aria baccante. Tumulto. Chi sale sulle panche e sulle tavole, chi stappa bottiglie, chi abbraccia il vicino; indispettiti, i protestanti se ne vanno a passo di marcia, con la mano alzata. Gli altri studenti vuotano tutti insieme i bicchieri e li posano di colpo sul tavolo.

Uno Studente timido

Dottore, voi del mondo e d'esperienza pratico, certo alle donne chiamano i ricordi. Vorreste a noi pur qualcosa raccontare?

Alcuni

Come il ricordo lo commuove in vista.

Altri

Felice non appar!

Faust (*che ha tacitamente afferrato le ultime parole*)

Ha sguardo sereno chi al futuro il tiene.¹⁰

(*Rimane assorto nel ricordo. Poi si decide a parlare.*)

Fra quante donne m'amaron la più bella, d'estranea patria, Duchessa ell'era.

Alcuni

Udite, una Principessa –

Altri

Fors'anche di Francia.

Faust

Nel giorno di sue nozze in braccio a me si diede.

Coro

Per certo usaste incanto e malìa.

Faust

Se maschia presenza e senno amalian, sicuramene io l'ho stregata appien.

Lo studente timido

Da lungo tempo?

¹⁰ Oriana Previtali così traduce questo celebre verso: «Chi guarda innanzi sol felice appare». Ma ben più efficace, tanto da diventare uno dei più importanti motti busoniani, è la traduzione di Laura Dallapiccola: «Solo chi guarda innanzi, ha lo sguardo lieto».

Faust

Non più d'un anno, ma lungi dietro a me n'ho perso la traccia. Penserà ancora a me?

Mefistofele (*in veste di messaggero ricoperto di polvere, appare sulla soglia; movimento, agitazione fra gli studenti*)

Non vi turbate. Debbo annunziarvi: la duchessa di Parma fu sepolta e qui vi rimette il suo ultimo pensiero.

(Getta ai piedi di Faust un morticino appena nato.)

Tutti

Orribile! Chi è quell'uomo?

Dubbioso compare! –

Certo un sicario pagato,

uno scellerato, un assassino

un cialtrone sospetto. Confessate!

Mefistofele

Piano, signori: ambasciator non porta pena. Duol a me pur, più degno messaggio non potervi servire; poiché così la vicenda si esprime.

Avenne in Parma.

Colà uno sciocco duca

lascivia donna sposa

ma non le incontra il gusto,

ch'egli era fiacco e pio.

Passò di là un dottore,

con sfarzo si portò,

e le conquisè il core

la prima notte ancor.

Coro

Ben fatto!

Mefistofele

Su alati corridori

per l'arie la rapì,

gonfiolla d'un pollone¹¹;

ma egli apparve un vil.

Ché femina e creatura

lasciolti ad aspettar...

ch'io qui il ritrovi parmi

non equo e irregolar.

Coro (*imbarazzato*)

È lui quello?

¹¹ In senso figurato e di uso letterario: "rampollo".

Mefistofele

Morendo ella gli affida
erede il suo piccin
per poco avrei creduto
porgerlo vivo ancor!
Ma il viaggio gli fu ostico
ed or carogna egli è.
Vorrei da questa favola
sospetto allontanar.
Rispetta l'accaduto
caldo di vita ancor.

Coro

Udite, udite, o turpe, o tristo.
Che pensa colui? Raccontate!
Basta! Basta! (*turbato*) Guai al tristo!

Mefistofele

Non tanto tragica. Vedete un po'.
Pupazzo egli è di paglia (*Sottrae colà, ove ha deposto il piccino, un pizzico di paglia.*) e
neppur bene imitato.
(*Mostra in giro il fascetto di paglia.*)

Coro

Uno struffone¹²?

Mefistofele

Ed a sollazzo il vogliamo bruciare, acciò che la paura se ne vada.
(*Accende lo struffone e l'attizza con spergiuri.*)
Ecco, ch'io brucio quello, che è stato,
in fumo muto chi più non è.
(*rivolto a Faust*) Più bello un premio ti consoli.

Faust

Qual fantasia ti piglia?

Mefistofele

Pazienza! (*con fare misterioso*) Ella incede dai tempi dei tempi e seco trascina di due popoli il fato, trascende in bellezza, incontenibile in amore, intramontabile giovinezza, Elena.
(*La fiamma si ravviva.*)

Faust (*incredulo, tuttavia commosso*)

Elena, dovrei io mirare?

¹² O "struffone". Letteralmente: "mannello di paglia per lucidare il marmo". In tedesco: *ein Püppchen ist's aus Stroh* ("è un fantoccio impagliato").

Mefistofele

Ed abbracciare.

Faust

Un'illusione.

Mefistofele

No, proprio lei.

Faust

Non è vero.

Mefistofele *(si volge nuovamente verso il fuoco)*

Recedi fiamma.

Fumo t'eleva,
prendi figura.

Faust

Ultima perfezion
mi scompiglia.
Potrò io reggere?

Coro

È scherzo, è inganno? Sacrilegio?

Mefistofele

Vedi le fiamme piegarsi allato. *(Gli studenti sgusciano via.)* Ahahah!

L'atto si compie, pura è l'aria.

Un terzo è di troppo.

Soli perciò vi lascio

e spero averne nuova. *(esce)*

Con l'uscita di Mefistofele e mentre la colonna di fumo si condensa in sempre più chiari lineamenti umani, la scena dovrebbe mutare insensibilmente nel quadro irrealista di un paesaggio classico – un tempio bianco su di un colle distante alle cui falde crescono scuri boschetti; cielo di notte meridionale, oscurità trasparente – che servirà di sfondo all'apparizione di Elena. Con lo svanire della figura sparirà anche il paesaggio e si tornerà alla realtà della taverna.

Faust *(solo)*

Sogno di gioventù, Scopo del saggio!

Pura bellezza, quadro perfetto

te sfiorare, te adorare,

te svelare fu mio voto.

I contorni della figura si disegnano sempre più chiaramente attraverso il fumo e la fiamma.

Tu incompresa, tu inconquisa, tu inesausta, vieni a me!

Coro

Sogno di gioventù, Scopo del saggio!
Pura bellezza, quadro perfetto
te sfiorare, te adorare,
te svelare fu mio voto.

Faust

T'ho sognata, t'ho anelata;
brama ardente che s'adempie!

Appare una giovane donna di perfetta bellezza, coperta solamente di un velo trasparente; e rimane immobile. Intanto, la nuova scena ha completamente sostituito la scena della taverna.

Ti vedo già... ed or potrò afferrarti!
Or Faust potrà afferrare l'ideale!

Si avvicina alla figura, ma questa indietreggia e, facendo questo gesto, disegna una coreografia a passi misurati. Faust accompagna ogni suo movimento.)

Ma tu fuggir... allontanarti sembri?
[Io ti afferro, ma nulla tengo fra le mani. Oh, tortura!]
Elena, sei mia alfine!

Quando finalmente crede di poterla afferrare, l'apparizione dilegua.

Ah, fu illusione ancora! Sparita ormai per sempre! Non può l'uomo raggiungere la bellezza. (*rassegnato*) Secondo le sue forze agisca e tenti e sparga intorno il ben come all'uomo è dato. Fui prodigo, fui pazzo, fui indolente! Nulla è compiuto, tutto debbo fare; fanciullo nuovamente io mi sento. (*in tono profetico*) Lande novelle e inabitati colli, turgide terre chiamano a nuove mete. Come serena ride la vita nel ridestarsi di un radioso giorno! (*Nel volgere lo sguardo intorno, Faust scorge tre rigide figure.*)
Viene il destino? (*forte*) Il vostro nome?

I tre

Studenti di Cracovia.

Faust

Siete voi. E di qual specie sono oggi le vostre brame? Dite!

Primo

Il libro esiger.

Secondo

La chiave.

Terzo

Io, la scrittura.

Faust

Tardi, io li ho distrutti.

I tre (*rigidi*)

Faust, scade il tuo tempo. Oggi a mezzanotte non sarai più.

Faust

Che pretendete? Io vi congedo, allontanatevi!

(*Con un gesto imperioso li allontana.*)

I tre

Va all'inferno, Faust.

(*Si dileguano nella nebbia.*)

Faust

La fine! Finalmente! S'apre la via, ben vieni tu del mio declivio ultima tappa, benvenuta tu sei.

(*S'incammina.*)

Sipario.

ULTIMO QUADRO

Strada coperta dalla neve in Wittenberg. A sinistra uno degli ingressi della cattedrale. Sull'angolo del suo muro un crocifisso grande al naturale con inginocchiatoio, a destra la casa di Faust. È notte.

Voce della guardia notturna (Mefistofele)

Uomini e donne ascoltate
la campana ha sonato le dieci, dieci ore.
Coprite il fuoco, curate il lume
che alla città danno non venga,
dieci ore son.

Entrano l'uno dopo l'altro diversi gruppi di studenti che si riuniscono davanti alla casa a destra. Ultimo Wagner, ex-famulo, ora Rettore Magnifico, circondato dai suoi seguaci.

Primo studente

Stupenda prolusion vostra magnificenza tenne.

Alcuni

Esemplare.

Altri

Magistrale.

Altri

Cum perfectione!

Tutti (*acclamando*)

Tanti auguri! Gratulor, Doctor Christophorus Wagnerus, Rector magnificus.

Wagner

Qualis orator, talis oratio. – Io non mi era certo preparato.

Parecchi

Con più splendore assumere l'alto ufficio non potreste.

Uno

Finalmente il successor di Fausto degno.

Tutti

Gratulor, gratulor, gratulor!

Wagner

Faust teneva più alla fantasia; come erudito a dire il vero era meno importante, e Dio ce ne liberi le sue pratiche erano indecenti. Basta: non sono alle veglie abituato – la tarda ora – il gran lavoro – infine, cari signori, buona notte. (*Si ritira in casa.*)

Studenti

Vostra magnificenza, buona notte.

(*Accordano gli strumenti.*)

Accordate! Lala, lalala, silenzio!

(*Battono tre volte le mani, a tempo con la musica.*)

Se il saper con la virtute
grado all'uomo conferisce,
gioventù s'inchina e rende
devozione a lunga barba.

Giù il cappello alla sua porta,
"Summa laus" voi gli dovete.

Sempre a Voi magnificenza
sommisione e riverenza.

Voce della guardia notturna

(*Gli studenti intimoriti interrompono il ritornello.*)

Uomini e donne ascoltate

la campana ha battuto le undici.

Occhio alla casa, occhio all'onore

ché il vicino non n'abbia rancore.

Son undici ore.

(*Gli studenti riprendono la canzone.*)

Studenti

Se bellezza con virtù,
crescon vezzi alla fanciulla,
si riaccende gioventù –

Il guardiano notturno traversa la scena verso il fondo. Gli studenti fuggono come bambini verso l'angolo vicino.

Alcuni

Fuga.

Altri

Fugam.

Tutti

Fugam, la fuga.
Se bellezza con virtù
crescon vezzi alla donzella,
si riaccende gioventù
d'una fiamma anche più bella.
È l'onore freddo assai
e la scienza più che mai;
alla donna c'inchiniam
e umilmente salutiam.
Fugam fugam, fuggiam.

Gli ultimi rimasti si mettono in salvo. Il guardiano notturno li segue con lo sguardo ostile e riprende la sua strada. Scena vuota. Si odono gli studenti di fuori riprendere e finire il canto.

Scena vuota. Entra Faust.

Faust

Riconosco la casa, è stata la mia. So anche di chi era una volta il lume, che là dietro riluce. Colà siedi tu, pedante, sulla mia sedia e ti gonfi sedendo più alto, che non io sedessi. O notte delle notti, tu ora dell'ore! Poss'io appellarvi, ché voi l'egro mio cuore con me riconciliate?

Coro *(dall'interno della chiesa)*

Del giudizio il giorno ci chiama a sè, Tutte l'anime seguono la luce tonante.

Risorgete!

Velato l'occhio timorose attendon del giudice la parola liberatrice; ma i cattivi sono dannati per l'eternità.

Faust

Cuor tribolato! Tu non conosci il senno! Dalla mamma appresi una buona opera porta salvezza a colui che la fa. Quale opera poi – ?

(Vede la mendicante sui gradini della chiesa col bambino.)

Tu poverissima donna, non più povera di me, ogni mio bene è per te; ah!

(Riconosce la duchessa.)

– continuano i morti a vivere!

Duchessa

Prendi, prendi il figliuol, io te lo do. È tempo ancor – è tempo ancor, finisci, consuma tu l'opra avanti mezzanotte.

(Faust riceve il figliolo, sparisce la mendicante)

Faust

I geni del male si fan gioco di me. Uno più potente vi allontani. M'aiuti ora Iddio! *(Egli si volge alla porta della chiesa. Il fratello della fanciulla ne esce muto.)* Ah! Tu? – Lasciami, lasciami! *(Il soldato gli punta la spada.)*

Coro *(dall'interno della chiesa)*

Dio che non sempre è il Dio della clemenza e della carità; ma spesso pur dell'ira, della pena, del castigo, non ascolta la tua preghiera, non t'ode il Signor!¹³

Faust

Via, io debbo pregare!

Svanisci, spettro d'inferno, comando ancora!

Lo spirito svanisce. Faust si inchina all'inginocchiatoio del crocifisso.

O, pregare, pregare! Dove, dove trovar le parole?¹⁴

Fan ridda nel cervel, come stregate. – Voglio, com'una volta, levarmi a te.

Da dietro la guardia notturna strisciando innalza la lanterna, alla cui luce il Cristo si trasforma in Elena.

Maledizione! Non c'è più grazia?

Sei tu inconciliabile?

La guardia notturna si allontana. Faust si alza con nuove forze.

Compiasi ora l'opera!

[A dispetto di voi, di voi tutti, così facilmente soddisfatti di voi stessi, voi che chiamiamo il Male, voi che in nome dei vostri antichi dissensi prendete in ostaggio gli umani come conseguenza dei vostri bisticci. Il vostro meccanismo si è rotto qui sull'alta roccia della mia nuova chiaroveggenza e nella libertà che io ho così conquistato nell'età matura, si confondono insieme Dio e Satana.]

¹³ Non tradotto da Anzoletti.

¹⁴ A questo punto Busoni interrompe la composizione dell'opera, completata da Philipp Jarnach nel 1925 e da Antony Beaumont nel 1985.

Depone a terra il bambino morto, lo copre col mantello, si leva la cintura, ne forma un circolo sul pavimento, vi entra. Scongiurando, in estasi:

Aiuto, anelito, forza generatrice, tirannica e prodiga, io ti richiamo all'atto supremo.
Sangue del mio sangue, carne della mia carne,
incontaminato, vergine mente, estromessa a tutti i cerchi e a me in questo intimamente unita,
a te affido la mia vita. Trascenda ella dalle profonde radici terrestri del tempo, che mi abbandona, nell'inflorescenza giuliva dell'esser tuo, che comincia.
Così io in te rivivo e tu continua l'opera e scava fondo e più fondo il solco dell'esser mio, fino a che dura lo stimolo. Ciò ch'io creai men felice correggi tu, ciò che sfuggimmi crealo tu. Così io mi pongo fuor dalla traccia, in uno abbraccio tutte le epoche e mi incorporo alle ultime generazioni io, Faust, eterna volontà.
(*Muore.*)

Voce della guardia notturna (Mefistofele)

Uomini e donne ascoltate,
il tempo si è voltato,
spira la tramontana,
suona mezzanotte la campana.

Dove giaceva il morto fanciullo, surge un giovanetto nudo, con un ramoscello fiorito nella mano. Col braccio alato cammina sulla neve nella notte e dentro la città. Appare la guardia notturna (Mefistofele) e illumina colla lanterna il corpo di Faust.

Mefistofele È pericolato quest'uomo?¹⁵

[**Coro** (*dietro la scena*)

Sangue del mio sangue, carne della mia carne, a te affido la mia vita io, Faust, eterna volontà.]

Sipario.

Busoni fece seguire a quest'ultimo quadro un epilogo recitato. Si tratta di un testo più breve rispetto alle ottave iniziali. Esso compare all'inizio (e non alla fine) dello spartito per canto e pianoforte. Non è stato invece inserito nella partitura d'orchestra. Il messaggio è tuttavia importante e degno di essere pubblicato:

¹⁵ Previtali traduce: "Che sarà accaduto a quest'uomo? Una disgrazia?" Nel testo tedesco: *Sollte dieser Mann verunglückt sein?* Scrisse Dallapiccola su questo conclusivo: «Se pensiamo che stia parlando la Guardia Notturna, la domanda potrebbe alludere semplicemente a un infortunio di cui l'uomo, che giace sulla strada, sarebbe stato vittima; se immaginiamo che parli Mefistofele, sentiremo affiorare in quel *verunglückt* l'idea della perdizione: il demonio si domanda se quell'uomo possa esser dannato. Nessuna certezza, più. Il dubbio è entrato nel Teatro d'Opera». (LUIGI DALLAPICCOLA, *Appunti sull'opera contemporanea* in *Parole e musica*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 63.)

IL POETA AGLI SPETTATORI

Della brama dell'uomo, avanti a voi,_
una musica ha svolto la vicenda:_
delle sorti mutevoli di Faust_
v'ha narrato la scena questa sera._
È riuscito, l'assunto smisurato?_
Era, nella miscela, oro bastante?_
Se così fosse, tocchi a voi d'estrarlo:_
resti al poeta il suo soffrir beato._
Inesausti tuttora sono i simboli_
che il genio onnipotente in sé racchiude:_
la scuola che dall'opera è sgorgata_
maturerà feconda nei decenni._
Ciascuno il suo ne tragga a suo piacere_
e Spirito s'aggiunga ad altro Spirito._
Dell'ascesa continua è questo il senso.
La danza chiuderà il suo cerchio un giorno.¹⁶

¹⁶ Testo citato da Busoni nel saggio *Sulla partitura del «Doktor Faust»*, in *Lo sguardo lieto*, p. 199.



Bibliografia

PETER ARMSTRONG, *Why play and teach Busoni?*, The Piano Quarterly, 28th year, Winter 1979-1980, n. 108.

BEAUMONT, *Busoni the Composer*, London and Boston, Faber & Faber, 1985.

HENRY BELLAMANN, *Isidor Philipp*, «The Musical Quarterly», vol. XXIX, 4, October 1943.

FERRUCCIO BUSONI, *Selected Letters*, translated and edited by ANTONY BEAUMONT, London and Boston, Faber & Faber, 1987.

FERRUCCIO BUSONI, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg. Scelta e note di Antony Beaumont*, edizione italiana riveduta e ampliata a cura di SERGIO SABLICH, Milano, Ricordi - Unicopli, 1988.

FERRUCCIO BUSONI, *Lettere alla moglie*, a cura di Friedrich Schnapp, traduzione e prefazione di Luigi Dallapiccola, Milano, Ricordi, 1955.

FERRUCCIO BUSONI, *Lettere ai genitori*, a cura di Martina Weindel, Roma, Ismez, 2004.

FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977.

FERRUCCIO BUSONI, *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*, mit Anmerkungen und einem Vorwort herausgegeben von MARTINA WEINDEL, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1999.

FERRUCCIO BUSONI, *Von der Einheit der Musik*. Kritische und kommentierte Neuausgabe herausgegeben von MARTINA WEINDEL, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2004.

FERRUCCIO BUSONI-VIANNA DA MOTTA, *Briefwechsel 1898-1921 mit Anmerkungen und einem Vorwort herausgegeben von Christine Wassermann Beirão*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2004.

FERRUCCIO BUSONI-VOLKMAR ANDREAE, *Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andrae, 1907-1923*, herausgegeben von JOSEPH WILLIMANN, Zürich, Hug, 1994.

Ferruccio Busoni e la sua scuola, a cura di GIANMARIO BORIO e MAURO CASADEI TURRONI MONTI, Lucca, LIM, 1999.

Busoni: gli ultimi mesi di vita. Diario di Gottfried Galston, a cura di Martina Weindel, trad. Matilde De Pasquale, Roma, ISMEZ, 2002, 18 iv 1924.

Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten, herausgegeben von ALBRECHT RIETHMÜLLER und HYESU SHIN, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 2004.

GERDA BUSONI, *Erinnerungen an Ferruccio Busoni*, herausgegeben von FRIEDRICH SCHNAPP, Berlin, Arfas, 1958.

ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941.

NANCY OTIS CHAMNESS, *The Libretto as Literature. Doktor Faust by Ferruccio Busoni*, New York, Peter Lang, 2001.

ANDREA DELLA CORTE, *Arrigo Serato violinista*, Siena, Ticci, 1950.

DELLA COULING, *Ferruccio Busoni. "A musical Ishmael"*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2005.

EDWARD J. DENT, *Ferruccio Busoni – A Biography*, London, Oxford University Press, 1933.

EDWARD DENT, *Busoni a Berlino e il Dottor Faust*, «Il Pianoforte», 2, n. 6, giugno 1921.

CLAUDIA FELDHEGE, *Busoni als Librettist*, Anif/Salzburg, Verlag Ursula Müller-Speiser, 1996.

ANNA FICARELLA, *Die Kategorie des Spätstils in der Klaviermusik des 19. und 20. Jahrhunderts: Studien zur «Klavierübung» von Ferruccio Busoni*, Kassel, Gustav Bosse Verlag, 1999.

ESTHER FISHER, *Busoni and Philipp*, «Recorded Sound», 1, 8, 1962.

Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni. F. B. e la Germania degli Anni Venti, a cura di SERGIO SABLICH, Milano, Unicopli (Quaderni di Musica/Realtà 11), 1986.

SUSANNE FONTAINE, *Busonis "Doktor Faust" und die Ästhetik des Wunderbaren*, Kassel, Bärenreiter Hochschul Schriften, 1998.

PAOLO FRAGAPANE, *Il Dottor Faust di Ferruccio Busoni*, Firenze, Monsalvato, 1942.

GUIDO GUERRINI, *Ferruccio Busoni maestro*, «La Rassegna Musicale», XIII, 1, gennaio 1940.

GUIDO GUERRINI, *Ferruccio Busoni. La vita, la figura, l'opera*, Firenze, Monsalvato, 1944.

AUGUSTO GUZZO, *Busoni direttore d'orchestra*, «Disclub», IV, 22/23, settembre-dicembre 1966.

SEBASTIAN KÄMMERER, *Antiillusion als Spiel mit gattungseigenen Konventionen – F. Busonis Oper Turandot*, in *Illusionismus und Ant-illusionismus im Musiktheater*, Salzburg, Verlag Ursula-Müller Speiser, 1990.

JÜRGEN KINDERMANN, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni*, Regensburg, Gustav Bosse, 1980.

PAUL-GILBERT LANGEVIN, *Ferruccio Busoni et son oeuvre symphonique*, «Disclub», 22/23, IV, settembre- dicembre 1966.

ANTONIO LATANZA, *Busoni pianista*, in *F. B. e il pianoforte del Novecento*, a cura di MARCO VINCENZI, Lucca, LIM, 2001 (Quaderni di Musica/Realtà, 50).

ANTONIO LATANZA, *Ferruccio Busoni. Realtà e utopia strumentale*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 2001.

DENINE M. LE BLANC, *The life and work of Isidor Philipp*, tesi di dottorato, University of Cincinnati, 1989, pp. 19-21.

DENINE M. LE BLANC, *The teaching philosophy of Isidor Philipp*, «Clavier», xxxv, 2, February 1996.

TAMARA LEVITZ, *Teaching New Classicality – Ferruccio Busoni's Master Class in Composition*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *I miei incontri con Ferruccio Busoni*, «L'Approdo Musicale. Quaderni di musica», IX, n. 22, ERI, 1966.

GUSTAVO MARCHESI, *Alcune lettere di Busoni*, «La Scala. Rivista dell'opera», n. 101, aprile 1958.

HEINZ MEYER, *Die Klaviermusik Ferruccio Busonis*, Zürich, Möseler Verlag Wolfenbüttel, 1969.

FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale italiano*, Firenze, Sansoni, 1982.

FIAMMA NICOLODI, *Su alcuni aspetti dei Festivals tra le due guerre*, in *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, a cura di FIAMMA NICOLODI, Firenze, Olschki, 1981 (Historie Musicae Cultores, Biblioteca, xxxv).

MAX PERL, *Bibliothek Ferruccio Busoni. Versteigerungskatalog Antiquariat Max Perl (Auktion 96 am 30./31. März 1925)*, Berlin, Max Perl, 1925.

ISIDOR PHILIPP, *Qualche ricordo di Busoni*, «L'arte pianistica», XII, 6-7, giugno-luglio 1925.

ISIDOR PHILIPP, *Ferruccio Busoni: uneasy spirit of the Keyboard*, «The Musical Digest», xxxii, 6, June 1947.

ISIDOR PHILIPP, *The Last Word of Busoni*, «The Etude», 43, 11, November 1925.

DOMENICO D. POLI, *Pretesti musicali*, Milano Edizioni del Milione, 1952.

ULRICH PRINZ, *Ferruccio Busoni als Klavierkomponist*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg, Heidelberg, 1970 (dattiloscritto).

DANIEL M. RAESSLER (interview by), *Guido Agosti – Busoni pupil*, The Piano Quarterly, 28th year, Winter 1979-1980, n. 108.

PIERO RATTALINO, *Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi pianisti*, Milano, Ricordi - Giunti, 1983.

ALBRECHT RIETHMÜLLER, *Ferruccio Busonis Poetik*, Mainz, Schott, 1988.

MARC-ANDRÉ ROBERGE, *Busoni et la France*, «Revue de Musicologie», 82, 2, 1996.

MARC-ANDRÉ ROBERGE, *Ferruccio Busoni, A Bio-Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1991.

MARC-ANDRÉ ROBERGE, *Busoni and the United States*, «American Music», XIII, 3, 1995.

LAURETO RODONI, *Ferruccio Busoni, Zürich 1915-1920*, Bolzano, Fondazione Concorso Pianistico Internazionale F. Busoni, 2001.

LAURETO RODONI, *Die gerade Linie ist unterbrochen. L'esilio di Busoni a Zurigo: 1915-1920*, in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, XIX, 1999, a cura di Joseph Willmann, Berna, Peter Lang, 2000.

LAURETO RODONI, *Tra futurismo e cultura mitteleuropea: l'incontro di Boccioni e Busoni a Pallanza*, Intra-Pallanza, Alberti Editore, 1998.

RODONI, *Caro e atroce Maestro*, in *Arlecchino di Ferruccio Busoni e Gianni Schicchi di Giacomo Puccini*, Programma di Sala del Teatro di Messina, Stagione 1999/2000.

LAURETO RODONI, *Il carteggio tra Ferruccio Busoni e Silvio della Valle Casanova*, «Verbanus», n. 21, Intra-Pallanza, Alberti/Società dei Verbanisti, 2000.

GIACOMO ROTA, *Busoni e Bergamo*, in *Festival pianistico internazionale Arturo Benedetti Michelangeli di Brescia e Bergamo*, xxxii edizione, programma di sala, 1^o maggio-12 giugno 2000.

SERGIO SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT, 1982.

GISELLA SELDEN-GOTH, *L'amico dei giovani*, in «L'approdo musicale». Quaderni di musica, 22, ERI, 1966.

GISELLA SELDEN-GOTH, *L'amico dei giovani*, «L'Approdo Musicale», 22, 1966, Torino, ERI,

GISELLA SELDEN-GOTH, *Ferruccio Busoni. Un profilo*, Firenze, Olschki, 1964.

LARRY SITSKY, *Busoni and the Piano. The Work, the Writings, and the Recordings*, New York, Greenwood Press, 1986.

HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers*, Zürich und Freiburg, Atlantis, 1967.

CHARLES TIMBRELL, *French pianism. A Historical Perspective*, Amadeus Press, Second Edition, Portland, OR, 1999.

CHARLES TIMBRELL, *Isidore Philipp: his life and legacy*, «Journal of the American Liszt Society», xxxiii, n. 40.

JAKOB WASSERMANN, *Ferruccio Busoni, in memoriam* (pubblicato in SERGIO SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT, 1982).

MARTINA WEINDEL, 'The hundred Best Books'. *Eine unveröffentlichte Literaturliste aus dem Nachlaß Ferruccio Busonis*, «Archiv für Musikwissenschaft», lIII, 1, 1996.

MARTINA WEINDEL, *Ferruccio Busoni und der Nationalismus*, in *Italian music during the fascist period*, edited by ROBERTO ILLIANO, Turnhout, Brepols, 2004.

MARTINA WEINDEL, *Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel (Verlag des Heinrichshofen-Bücher), 1996.

Indice dei nomi

- Alkan, Charles Henri Valentin, 28, 219, 69, 70n, 71, 71n, 72n,, 105,151, 152n, 153,
Allan, Maud, 90, 90n, 91, 92, 98, 151n
 Andreae Edith, 51n, 52n, 54n, 55n, 133n, 136n, 153n, 183n
 Andreae, Volkmar, 60, 61n, 62n, 63n, 64n, 72n, 79n, 82n, 91n, 106n, 107, 109, 111, 111n, 120n, 129n, 137n, 162n, 164n, 165n, 175n
 Anzoletti, Augusto, 9n, 25, 25n, 26n, 42n, 69n, 79n, 127n, 129n, 148n, 155n, 165n, 184n
 Anzoletti, Emilio, 9n, 25, 25n, 26n, 27, 42n, 43n, 48n, 59n, 62n, 64n, 65n, 66n, 69n, 70n, 72n, 77n, 78n, 82n, 108n, 110n, 117n, 119n, 123n, 124n, 127n, 129n, 164, 167n, 172n, 175n, 178n, 183n, 193, 203n,
 Anzoletti Laura, 213n
 Bach, Johann S., 12n, 15n, 28, 29, 42n, 43n, 50n, 54n, 60, 62n, 63, 63n, 65n, 66n, 69, 71n, 92, 93n, 95, 96, 97n, 102n, 105, 106n, 132n, 136n, 139n, 142n, 143n, 144n, 149, 165n, 167n, 169, 170n, 181, 181n, 182n, 194, 197, 216, 216n, 217, 217n
 Balmer, Luc, 132n, 155n
 Beaumont, Antony, 9n, 29n, 31n, 34n, 44n, 49n, 54n, 65n, 70n, 75n, 79n, 85n, 87n, 94n, 115n, 120n, 125n, 134n, 135n, 183n, 203n
 Beethoven, Ludwig van, 12n, 43n, 71n, 96, 97n, 98, 104, 110n, 127, 127n, 142, 143n, 148n, 149, 150, 165, 170, 184, 195, 197, 205, 210, 210n, 219
 Bekker, Paul, 54, 99, 136, 180
 Béranger, Pierre J. de, 166, 166n
 Berlioz, Hector, 3n, 30n, 62, 63n, 105, 123n, 134n, 219
 Bizet, George, 101n,
 Blech, Leo, 92n, 96n
 Blondel, Franc, 29, 31n, 66, 69, 70n, 71,91n, 109, 110n
 Blondel, Philipp, 31n
 Boccioni, Umberto, 11, 22n, 23n, 24n, 26n, 28n, 83n, 86, 86n, 92n
 Boghen, Felice, 9n, 24, 62n, 63n, 133, 133n, 134n, 146n, 157n, 160n, 165n, 170n, 181n, 183n
Marco Enrico Bossi, 15, 15n, 42n,
Brahms, Johannes, 43n, 71n, 151, 194, 197, 219
 Brecher, Gustav, 128n
Bulow, Hans von, 44n, 70n
 Busoni, Benvenuto, 58n, 75n, 78n, 93n, 123n, 175n
Busoni, Ferdinando, 93, 184, 216
Busoni, Ferruccio
 OPERE
Albumblatt f. Flöte u. Klavier, 133, 134n
Arlecchino, 53, 54n, 55n, 63, 64n, 65n, 68n, 70n, 73n, 82n, 83, 85n, 86, 94n, 118n, 127n, 132n, 136n, 148n, 164n, 182, 182n, 203,203n, 206n, 209
Berceuse élégiaque, 47, 49n, 86n, 105, 127n, 130, 143n, 144n, 215, 217
Brautwabl, 11, 13n, 15, 43n, 128n, 148n, 198n
Concerto op. XXXIX, 29, 42n, 98n, 196, 197, 206, 215, 218
Doktor Faust, 18, 25, 26n, 28, 49n, 55n, 57n, 63n, 68n, 70n, 74n, 76n, 78, 77n, 78n, 79n, 82n, 84, 84n, 87n, 94n, 98n, 108n, 125n, 127, 127n, 128n, 129, 129n, 130n, 133, 135, 136,140, 148n 155, 156, 156n, 157n, 162, 173, 180, 181, 183, 204n, 206n, 209, 212, 216n, 221, 223 sg.
Drei Albumblätter
Elegien
Etude en forme de variations op. 17
Fantasia contrappuntistica
Fünf Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels
Grausige Geschichte vom Münzjuden
Lippold
Il Sabato del Villaggio
Improvisation über das Bach-sche Chorallied

Wie wohl ist mir...

Indianische Fantasie op. 44

Indianisches Tagebuch

Klavierübung

Konzertstück op. 31a

Lied des Mephistopheles

Lied des Unmuts

Nocturne symphonique op. 43

Perpetuum mobile

Prélude et Etude en Arpèges

Rondò arlecchinesco

Sarabande et Cortège op. 51

Schlechter Trost

Sechs Etüden für Klavier op. 16

Sechs Sonatinen

Sigune

Sonate für Klavier in f-moll op. 20

Streichquartett in C op. 19

Streichquartett Nr. 2 in d-moll op. 26

Tanz vom Leben und vom Tode

Tanzwalzer op. 53

Toccata. Preludio-Fantasia-Ciaccona

Turandot

Variationen und Fuge über das

Prélude in c-moll op. 28,

Nr. 20 von Chopin op. 22

Violinkonzert in D-Dur op. 35a

Zigeunerlied op. 55, Nr. 2

Zweite Violinsonate op. 36°

Transkriptionen, Bearbeitungen und

Ausgaben

BACH

Bach-Busoni gesammelte Ausgabe, 42n, 50, 216n,

Busoni-Ausgabe, 15, 54n,

Chromatische Fantasie und Fuge, BWV,

102n, 170n,

Wohltemperiertes Klavier I-II, 54n, 56, 142n,

217n

LISZT

Fantasie und Fuge über Ad nos ad salutarem undam

Mephistowalzer

Rhapsodie espagnole

Totentanz

MOZART

Fantasie für eine Orgelwalze in f-moll (KV 608)

SCHÖNBERG

Klavierstücke op. 11, Nr. 2

KADENZEN

BEETHOVEN

Drei Kadenzen zu dem Violinkonzert in D-

Dur op. 61

WEBER

Zwei Kadenzen zu dem Klarinettenkonzert

Nr. 1 in f-moll op. 73

LIBRETTI

Arlecchino

Asbavers Ende

Der Arlecchineide Fortsetzung und Ende

Das Geheimnis

Das Wandbild

SCHRIFTEN

Bayreuth

Ästhetik der Tonkunst

Berich über Drittelöne

Hundred Best Books

Liszts Vorrede

Über Alkanaîné

Vom Wesen der Musik

Von der Einheit (Schriftenausgabe)

Busoni, Gerda, 25n, 47n, 48n, 49n, 58n, 62n, 82n, 89n, 106, 117n, 123n, 124n, 138n, 155n, 164n, 179n, 181n, 182n, 184n, 188n, 209n, 211

Busoni, Raffaello (Lello), 20n, 45n, 58n, 78n, 92n, 99n, 112n, 122, 123n, 124, 125, 128n, 129, 133, 136n, 138, 141n, 150, 150n, 164n, 183n, 184n, 202, 211, 215n, 218n,

Carré, Michel, 43n, 92, 167

Casanova, Silvio della Valle di, 61n, 63n, 64n, 65n, 66n, 85n, 93n, 102n, 133n

Casella, Alfredo, 13, 14n, , 133, 133n, 134n,

158n, 164n, 176n

Cervantes Saavedra, Miguel de, 28, 53, 54n,

95n, 124, 155, 167, 212,

Chausson, Ernest A., 69, 71n,

Chesterton, Gilbert K., 167n

Chopin, Frédéric, 9n, 10n, 43n, 70n, 71n, 96,

97n, 105, 110n, 127n, 141, 142n, 143n, 144n,

149, 150n, 152n, 153, 153n, 194, 201, 219

Clementi, Muzio, 160n

Collins, Wilkie, 167, 167n

Cramer, Johann Baptist, 108n, 159, 160n

Czerny, Carl, 160n, 216n

D'Amico, Fedele, 43n, 79n,

D'Annunzio, Gabriele, 11, 58n, 164n, 165n, 166, 184n

Dahn, Felix, 55n

Dallapiccola, Laura, 9n, 43n

Dallapiccola, Luigi, 12n

Dante Alighieri, 44n, 63n, 95n, 132n

Dayas, Wilhelm, 210

De Pasquale, Matilde, 42n

Delius, Frederick, 212

- Dellavranca, Cella, 140n, 149n, 150
 Dent, Edward J., 19n, 33, 47n, 48n, 49n, 50n, 54n, 65n, 71n, 79n, 80n, 82n, 84n, 87n, 88n, 89n, 90n, 92n, 100n, 103n, 108n, 112n, 114n, 122n, 127n, 128n, 130n, 134n, 138n, 139n, 142n, 144n, 148n, 152n, 153n, 155n, 158n, 166n, 167n, 169n, 175n, 178n, 179n, 180n, 181n, 194n, 197n, 201, 211, 212n
 Dickens, Charles, 167n
 Doré, Gustave, 125n
- Elgar, Edward, 212
 Epstein, Julius, 171n
- Faber & Faber
 Fabre, Ferdinand, 106, 106n, 153, 158, 159n
 Fauré, Gabriel, 10n, 69, 71n,
Férat, Jules-Descartes, 159n
 Flaubert, Gustave, 127, 128n
 France, Anatole, 10n, 52n, 122n, 132n, 151n, 152n, 153, 163, 166,
 Franck, César, 71n, 100n, 141, 197, 197n, 218
 Freund, Robert, 180n, 217n
 Fried, Oscar, 215
 Froissart, Jean
 Fuchs, Robert
 Fürstenberg, Max E. von, 155n
 Furtwängler, Wilhelm, 162n
- Galston, Gottfried, 18, 24, 24n, 25, 42n, 44n, 47n, 48n, 49n, 54n, 55n, 57n, 65n, 70n, 72n, 73n, 79n, 86n, 87n, 88n, 96n, 112n, 120n, 129n, 139n, 148n, 150n, 152n, 163n, 167n, 182n, 183n, 184n, 203n, 216n
 Gaubert, Philipp, 45n, 52n, 97n, 104, 111, 112n, 115, 115n, 118, 119n, 120, 120n, 126, 129, 143n
 Geiser, Walter, 40, 132n
 Giotto (sanbernardo), 80, 121, 121n
 Goethe, Johann W. von, 44n, 53, 77n, 95n, 102n, 167, 168n, 204n, 205, 206n, 207, 212, 213, 213n, 219
 Goetz, Bruno, 53n, 55n, 66n, 72n, 73n, 203, 203n, 204, 205, 206, 206n, 207
 Gounod, Charles, 163n
 Grusovin, Ersilia, 9n, 164n, 179n,
 Guerrini, Olindo, 12n, 14, 14n, 15n, 25n, 26n, 43n, 47n, 65n, 70n, 79n, 132n, 133n, 143n, 145n, 178n, 181n,
 Gurlitt, Wolfgang, 113, 118n
 Händel, Georg F., 151n,
 Hase, Helmuth von, 150n
 Hauptmann, Gerhard, 9n
 Haydn, Joseph, 97n
- Heine, Heinrich, 90, 91n
 Henselt, George Adolph, 127, 129n, 194, 194n
 Hirsch, Hans-Joachim, 182n
 Hoffmann, E. T. A., 43n, 132n, 211, 212,
 Hugo, Victor, 55n, 70n, 162n
 Hummel, Johann N., 129n, 194
- Ibsen, Henrik, 55n
 Indy, Vincent d', 197, 197n, 212
- Jarnach, Philipp, 9n, 24, 61n, 78n, 85n, 88n, 91n, 96n, 102n, 103n, 106n, 122n, 124n, 125n, 126n, 128n, 131n, 135n, 136n, 151n, 155n
 Joachim, Heinz, 132n
 Joachim, Joseph, 61n, 110n
- Keller, Hermann, 182n
 Kestenberg, Leo, 23n, 24, 71n, 116n, 118n, 128n, 142n, 143n
 Kindermann, Jürgen, 42n, 49n, 54n, 57n, 70n, 79n, 85n, 87n, 93n, 103n, 108n, 115n, 120n, 130n, 134n, 139n, 160n, 173n, 183n
 Kindler, Hans, 102n
 Klemm, Walter, 182n
 Kwast, James, 135n
 Kwast-Hodapp, Frieda, 135n
- Landolt, Alice, 201
 Lanier, Harriet, 48, 95, 119, 161
 Latanza, Antonio, 31, 45n, 55n, 116n, 162n
 Leichtertritt, Hugo, 44n, 54n, 55n, 89n, 111n, 150n, 180n
 Leonardo da Vinci, 58n, 181n
 Leschetizky, Theodor, 136n (Leszetycki, Teodor)
 Liszt, Franz, 9n, 11n, 12n, 13n, 15n, 28, 29, 42n, 43n, 44n, 52n, 59n, 64n, 70n, 71n, 75n, 85n, 89, 93n, 96, 97n, 100n, 105, 127n, 132n, 136n, 137n, 141, 142, 143n, 149, 153, 173, 193, 194, 196, 210, 211, 218, 219
 Lochbrunner, Ernst, 75n
- Mahler, Gustav, 9n, 88n, 114n, 172n, 176n,
 Malipiero, Gian Francesco, 13, 14, 14n, 176n
 Mancinelli, Luigi, 14n
- Manzoni, Alessandro
 Manzoni, Giacomo, 79n, 193
 Marlowe, Christopher, 77n
 Maupassant, Guy de, 128n
 Mayer, Wilhelm, 88n
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 97n, 143n, 144n, 160n, 194

Mérimée, Prosper, 151, 152n, 153n, 154, 154n, 155, 156, 170n, 172n

Meyer, Joseph, 155, 156n

Meyer, Heinz, 75n, 87n, 120n, 135n, 183n

Meyer, Marcelle, 75n

Milhaud, Darius, 158n, 178n

Monteverdi, Claudio, 136n, 165n

Moszkowsky, Moritz, 106, 106n

Mozart, Wolfgang Amadeus, 11, 28, 43n, 63n, 64n, 75n, 85n, 86, 86n, 88, 88n, 89, 90n, 92n, 93n, 94, 95, 96, 96n, 97n, 98, 105, 107, 108n, 128n, 132n, 133, 135, 135n, 136n, 137, 137n, 138, 139, 139n, 142n, 143n, 144n, 145, 146n, 147, 149, 151, 152n, 156, 157n, 159, 167n, 169, 170, 170n, 174, 174n, 193, 193n, 194

Mugellini, Bruno, 15, 15n, 42n

Nietzsche, Friedrich, 206n

Oppenheimer, Jella von, 74n, 183n

Oppenheimer, Max, 65n, 80n

Paganini, Nicolò, 96, 97n, 127n, 136n, 167n, 210

Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 165n

Perl, Max, 19n, 43n, 55n, 72n, 79n, 91n, 95n, 106n, 112n, 121n, 125n, 143n, 146n, 152n, 156n, 159n, 164n, 166n, 167n, 168n, 170n, 172n

Petri, Egon, 15n, 16n, 24, 43n, 48n, 54n, 55n, 61n, 65n, 74n, 75n, 94, 94n, 108n, 123n, 132n, 135, 136n, 137, 138, 138n, 139n, 140, 141, 141n, 143n, 144n, 150n, 156n, 170n, 173n, 179, 190, 201, 202

Pfitzner, Hans, 69n, 212, 216n, 217n

Philipp, Isidor **IN SOSPESEO**

Pizzetti, Ildebrando, 13n, 14n, 58n, 176n,

Poe, Edgar Allan, 128n

Puccini, Giacomo, 43n, 70n

Raffaello, vedi Busoni, Raffaello

Rattallino, Piero, 10n

Reinhart, Hans, 44n, 88n, 96n

Remy, Wilhelm A. vedi Mayer

Respighi, Ottorino, 13n, 15n, 176n, 184n

Richter, Hans, 62n

Rilke, Rainer Maria, 23n, 64n, 128n, 156n, 209

Rodoni, Laureto, 11n, 18n, 19n, 20n, 22n, 23n, 25n, 26n, 29n, 48n, 50n, 58n, 61n, 62n, 63n, 64n, 65n, 66n, 68n, 70n, 74n, 78n, 79n, 85n, 94n, 109n, 110n, 115n, 116n, 117n, 118n, 119n, 121n, 126n, 128n, 134n, 137n, 145n, 157n, 164n, 171n, 181n, 193n, 194n, 209n, 223n

Rosenthal, Moriz, 149n

Rossini, Gioachino, 65n, 88n, 134n, 153n

Rubiner, Ludwig, 9n, 24, 55n, 78n, 80n, 126n, 130n

Rubinstein, Anton, 10n, 134n, 137n, 165n, 193, 193n, 194, 198, 210

Sablich, Sergio, 9n, 15n, 18n, 19n, 42n, 43n, 44n, 47n, 49n, 50n, 54n, 55n, 65n, 69n, 70n, 75n, 79n, 85n, 87n, 88n, 91n, 94n, 95n, 102n, 103n, 120n, 122n, 123n, 128n, 132n, 134n, 135n, 148n, 158n, 178n, 180n, 181n, 183n, 210, 221

Saint-Saëns, Camille, 9n, 10n, 28, 33n, 43n, 50, 52n, 69, 72n, 73n, 96, 97n, 101n, 102n, 104, 105, 106n, 111, 118n, 124, 125n, 127, 130, 137n, 143n, 147, 148n, 151, 163n, 212

San Martino, Comte di, 58n

Sand, George, 172n

Schmidl, Carlo, 199

Schnapp, Friedrich, 12n, 82n, 148, 209n, 210, 211, 212

Schnitzler, Arthur

Schoeck, Othmar, 146n

Schönberg, Arnold, 9n, 15n, 16n, 25n, 43n, 44n, 47n, 48n, 49n, 50n, 51n, 52n, 54n, 55n, 65n, 68n, 70n, 72n, 74n, 75n, 78n, 82n, 85n, 86n, 88n, 89n, 91n, 95n, 96n, 99n, 100n, 103n, 105n, 106n, 112n, 115n, 119n, 120n, 124n, 126n, 128n, 129n, 131n, 132n, 133n, 135n, 136n, 137, 138n, 139n, 142n, 143n, 150n, 151n, 158n, 161n, 162n, 164n, 165n, 169n, 172n, 173n, 175n, 178n, 179n, 180n, 183n, 195n, 201, 202n, 209n, 215n, 217n, 218n

Schott, B. & Söhne, 66n

Schubert, Franz, 141, 194

Schumann, Robert, 71n, 149, 194, 219

Schünemann, Georg, 116n

Sechter, Melchior, 129n

Selden-Goth, Gisella, 18, 18n, 76n, 79n, 146n, 183n

Sgambati, Giovanni, 134n

Shakespeare, William, 55n, 95n

Shaw, George Bernard, 88n

Sibelius, Jean, 9n, 29, 45n, 115, 118, 119n, 196, 212

Sinding, Christian A., 197, 197n, 212

Sjöstrand, Carl, Aeneas, 211

Sjöstrand, Gerda vedi Busoni

Skrjabin, Alexander, 151, 152, 152n, 153, 153n

Stecchetti, Lorenzo (Guerrini, Olindo), 166n

Steinway, Theodore, 194n

Stendhal, 152n

Stock, Frederick, 54n, 217n

- Strauss, Richard, 9n, 112n, 129n, 178n, 218
 Strawinsky, Igor, 172n, 178n, 179, 183n
 Szigeti, Joseph, 141, 169, 170n
- Tagliapietra, Gino, 171n, 172n, 173n, 183n
 Tauber, Leonhard, 93, 101, 103n, 106, 11, 112n,
 138, 141n, 153, 169, 173n
 Thalberg, 70n
 Todesco, Jella vedi Oppenheimer
 Tchaikovsky, Piotr, 10n
- Verdi, Giuseppe, 11
- Verne, Jules, 158, 159n, 161n, 162, 163n, 169,
 170n, 171, 172n
- Vianna da Motta, José, 24, 44n, 61n, 69n, 70n,
 93n, 153n, 196
- Vincenzi, Marco, 45n, 66n
- Vinci, Leonardo da, 11, 12n, 58n, 181n, 206n
- Vogel, Wladimir, 132n, 133n, 182n
- Voltaire, François M., 139n, 168n,
- Wagner, Richard, 15n, 18, 19, 28, 41, 44n, 87n,
 90, 112n, 129n, 137n, 152n, 162n, 164n 165n,
 174, 175n, 178n, 204, 205, 218
- Wassermann, Jakob, 18n, 19, 93n, 156n, 161n,
 209
- Weber, Carl M. von, 43n, 105, 194
- Weill, Kurt, 132n, 133n, 182
- Weindel, Martina, 24n, 31, 42n, 43n, 48n, 55n,
 63n, 73n, 87n, 94n, 103n, 123n, 161n
- Weissmann, Adolf, 128n
- Wells, Herbert George, 159n
- Windisch, Fritz, 158n
- Wolff, Hermann, 43n
- Wolff, Louise, 134n
- Ysaÿe, Eugène, 196
- Ysaÿe, Théophile, 196
- Zadora, Michael von, 132n, 155, 156

