

Superfici ed essenze della memoria. Ferruccio Busoni e la *Fantasia nach Johann Sebastian Bach*¹

Introduzione

La *Fantasia nach Johann Sebastian Bach* per pianoforte, che reca il sottotitolo *Alla memoria di mio padre Ferdinando Busoni*, è un brano assai rappresentativo della poetica di Ferruccio Busoni. Scritta nel 1909, un anno prima della più celebre *Fantasia contrappuntistica*, essa concretizza, per certi aspetti perfino più della seconda, alcune delle fondamentali riflessioni che a quel tempo il compositore andava esponendo nel celebre scritto *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (d'ora in poi *Entwurf*)² e che si riverberano fino all'idea di «nuova classicità» confidata a Paul Bekker negli ultimi anni.³ La *Fantasia* infatti offre uno spettro delle differenti modalità con cui Busoni nella sua produzione ha trascritto per pianoforte l'opera bachiana, ma lascia scorgere altresì alcuni principi creativi generali che il compositore sosteneva con convinzione, in stretta interdipendenza l'uno con l'altro: l'idea di continuità fra la prassi compositiva contemporanea e i materiali ereditati dal passato (tra i quali la musica di Bach è un caso privilegiato); la concezione organica⁴ dell'opera musicale; uno spiccato ruolo dei riferimenti extra-musicali, seppure intesi come

¹ Questo articolo deriva dalla mia relazione *Ferruccio Busoni and the emotions of a Bachian Nachdichtung. The Fantasy for piano "to the memory of my father Ferdinando"* tenuta al Conservatorio S. Cecilia di Roma il 30/9/2011 in occasione del VII Convegno europeo di analisi musicale - European Conference of Music Analysis (EUROMAC), e dalla ricerca su *Tipologie di significazione musicale fra semiologia ed estetica della musica* svolta presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia-Cremona nel corso dell'anno accademico 2010-2011 (docente responsabile Michela Garda). Desidero ringraziare il prof. Marco Vincenzi (direttore del Centro Studi Musicali «Ferruccio Busoni» di Empoli) e il prof. Federico Celestini per avere letto il manoscritto e aver fatto utili osservazioni.

² FERRUCCIO BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Id., Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, Milano, il Saggiatore, 1977, pp. 39-72. La prima versione fu stesa nel 1906 e pubblicata nel 1907, la seconda, ultimata nel 1910, fu pubblicata nel 1916 (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, Insel-Verlag, 1916²).

³ Cfr. FERRUCCIO BUSONI, *Nuova classicità*, lettera a Paul Bekker, gennaio 1920, in *Id., Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, cit., pp. 112-115.

⁴ Per una spiegazione del concetto cfr. *infra*.

non descrittivi. Tale concezione si inserisce nel generale significato della musica secondo Busoni, riflettendo la sua posizione nel dibattito che contrapponeva formalismo e musica a programma.

Riguardo la musica di Bach, la *Fantasia* si basa su alcuni Corali con variazioni che sono sottoposti a procedimenti di assemblaggio reciproco ma anche accostati con materiale composto *ex novo*. Le varie parti risultano collegate fra loro in modo talvolta evidente, talvolta invece più sottile e nascosto, sfruttando espedienti che producono associazioni mnestiche a vari livelli. Elementi compositivi ricorrenti, anticipazioni e reminescenze, conferiscono dunque coerenza al rapporto fra i vari materiali e fra le sezioni della forma, ma agiscono anche a livello extra-musicale, in quanto veicolo per una rielaborazione umana del passato. Questa trascende tuttavia la memoria biografica legata alla scomparsa del padre per assorbirla a un livello profondo, di ordine metafisico, ove secondo Busoni risiedeva il significato essenziale della musica. Così, la memoria introversiva ed estroversiva della *Fantasia* contribuisce a collocare le peculiari concezioni di Busoni nell'orizzonte del suo tempo sia riguardo all'idea di opera come organismo — metafora allora diffusissima non solo nell'estetica musicale — sia riguardo alle accezioni narrative che avevano vieppiù investito le forme della musica strumentale dell'Europa *fin de siècle* nell'ambito di un forte caricamento simbolico generale.

L'organismo Bach-Busoni. Collegamenti

La *Fantasia* copre pressoché tutte le gradazioni fra la riproduzione fedele e una rielaborazione talmente libera da originare una nuova composizione. Nella *Bach-Busoni gesammelte Ausgabe*, lo stesso Busoni opera una distinzione fra *Transkription* (o *Übertragung*), per indicare solo gli adattamenti sul nuovo strumento, e *Bearbeitung* e *Nachdichtung* (o addirittura *Komposition*), per indicare la rielaborazione di un materiale preesistente all'interno di un nuovo contesto compositivo. Tuttavia, il carattere di sintesi della *Fantasia nach Johann Sebastian Bach* (inclusa fra le *Nachdichtungen*) è paradigmatico proprio nel rivelare l'inadeguatezza di questa stessa nomenclatura — la quale non riflette del tutto le continue oscillazioni che si creano perfino nel corso di uno stesso brano.⁵ Nonostante studi più recenti abbiano indicato alcuni principi generali, dalle *Transkriptionen* alle *Nachdichtungen*,⁶ la classificazione si rivela sempre problematica per quelle *Nachdichtungen* in cui Busoni mischia e alterna trasposizioni letterali con varie tipologie di elaborazione, da quelle più superficiali a quelle più strutturali, in modo difficilmente distinguibile. Inoltre, ciò che varia nel rapporto

⁵ Cfr. ALBRECHT RIETHMÜLLER, *Ferruccio Busonis Poetik*, Mainz, Schott, 1988, pp. 14-15.

con il materiale bachiano non è solo la fedeltà a una o più tipologie di figurazioni, bensì il grado di affinità con un certo tipo di codice linguistico più ampio, connotato in senso storico, in particolar modo le leggi tonali settecentesche. Cosa che può confondere ulteriormente i livelli di elaborazione, poiché le variazioni superficiali possono rivelarsi esse stesse veicoli di modernità compositiva,⁷ e d'altronde il materiale composto *ex novo* da Busoni oscilla di continuo fra soluzioni arcaizzanti e modernizzanti.⁸

Al cospetto di queste continue differenziazioni, difficilmente riconducibili a tipologie fisse, è costante in Busoni la tendenza a raccordare le varie sezioni e i livelli della scrittura in base a criteri di consequenzialità e condivisione di materiale (*Substanzgemeinschaft*). Nell'*Entwurf*, del resto, il compositore invoca l'unità della musica, sia al fine di assorbire la differenza fra *trascrizione* e *creazione* nelle rivisitazioni pianistiche,⁹ sia

⁶ Ad esempio quello di Massimo Di Sandro, che, seguendo un ordine crescente di creatività, elenca dapprima certi procedimenti «esterni» di arricchimento della scrittura che Busoni impiega nelle trascrizioni e negli adattamenti (raddoppi, aggiunte di battute, accordi e nuove voci); poi passa a discutere una proiezione in un più largo campo di possibilità formali, che però «è delimitato dalle stesse regole formali del testo di partenza», per giungere infine a una tipologia in cui rispetto al modello di partenza vi sono delle diversità stilistiche «che possono essere neutralizzate da un processo di assimilazione», oppure deformazioni che possono violare la sintassi del modello di partenza «senza tuttavia crearne una nuova o completamente nuova», MASSIMO DI SANDRO, *Le opere di Bach nell'elaborazione creativa di Ferruccio Busoni. Tecnica e poetica della riscrittura*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXII, 1 (1998), pp. 217-232.

⁷ Ad esempio nella nota versione pianistica della Ciaccona per violino BWV 1004; cfr. MARINA FABRIKANT, *Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription. Analysis*, DMA diss., University of Nebraska-Lincoln, 2006, <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=musicstudent>, consultata il 2 maggio 2016.

⁸ Tale oscillazione si può cogliere sia raffrontando brani diversi che rielaborano gli stessi modelli (ad esempio le varie versioni della *Fantasia contrappuntistica*, oppure, al di là del repertorio per pianoforte solo, la *Sonata op. 36a per violino e pianoforte* del 1898 e l'*Improvvisazione per due pianoforti* del 1916, cfr. ALBRECHT RIETHMÜLLER, *Bach nella Seconda Sonata per violino e pianoforte di Busoni*, in *La trascrizione: Bach e Busoni. Atti del Convegno internazionale. Empoli-Firenze, 23-26 ottobre 1985*, a cura di Talia Pecker Berio, Firenze, Olschki, 1987, pp. 23-35; ID., *Ferruccio Busonis Poetik*, cit., pp. 112-131; MARCO VINCENZI, *Rivisitazioni busoniane*, in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrioni Monti, Lucca, LIM, 1999, pp. 127-141), sia lungo il decorso formale interno a un medesimo brano: ad esempio la *Sonatina brevis*, che reca la nota *In freier Nachdichtung von Bachs Kleiner Fantasie und Fuge D moll*. Quest'ultima rappresenta un caso estremo di *Nachdichtung*, assimilabile per certi versi alla *Fantasia contrappuntistica*, in cui il modello bachiano stabilito all'inizio, per quanto riproposto a più riprese, è continuamente offuscato nell'armonia e nella sintassi, ridotto a mo' di scheletro all'interno di una struttura compositiva che appartiene pienamente al Novecento. Nella *Fantasia contrappuntistica*, addirittura, il materiale bachiano si può trovare compromesso con tecniche novecentesche fin dalla sua citazione. Si veda il subitaneo totale cromatico derivato dall'esacordo bachiano all'inizio dell'Intermezzo nella III Fuga, che in quel punto, secondo una definizione di Gianmario Borio, «determina una palese affinità con l'ordito di voci molteplici e correlate che si incontra nelle composizioni dodecafoniche», GIANMARIO BORIO, *Sul concetto di Scuola*, in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, cit., pp. 3-18: 14.

⁹ Cfr. FERRUCCIO BUSONI, *Il valore della trascrizione*, in ID., *Lo sguardo lieto*, cit., pp. 217-220. Per una discussione dell'equiparazione busoniana fra il trascrivere e il comporre, cfr. MARTINA WEINDEL, «L'artista creatore» nella visione busoniana, in *Ferruccio Busoni e il pianoforte del Novecento. Convegno internazionale di studi. Centro Studi Musicali Ferruccio Busoni, 12-14 novembre 1999*, a cura di Marco Vincenzi, Lucca, LIM, 2001 (Quaderni di Musica/Realtà, 50), pp. 69-80; TIZIANA PANGRAZI, *Adorata forma. Saggio sull'estetica di Ferruccio Busoni*, Milano, Mimesis, 2014, p. 95 sgg.

per un'integrazione delle varie componenti della forma dell'opera in generale. Egli perora la relazione coerente fra la singola parte e il tutto, sottolineando in particolare il ruolo rivestito dall'armonia polifonica e paragonando l'opera e lo sviluppo differenziato dei suoi temi a un organismo vegetale che nelle sue diverse parti si genera da un unico seme, «stabilita a priori la sua forma compiuta».¹⁰ In seguito, con la definizione di «nuova classicità» nella celebre lettera a Paul Bekker del 1920, egli ribadirà il principio di unità della musica anche in quanto sistema per raccordare i materiali classici con quelli contemporanei — il celebre «dominio, vaglio e sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti» allo scopo di creare un'arte «che sarà allo stesso tempo vecchia e nuova».¹¹



Es. 1a: J. S. Bach, Partita BWV 766, Corale (Partita I)



Es. 1b: J. S. Bach, Partita BWV 766, Var. I (Partita II)

¹⁰ F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, cit., p. 46.

¹¹ F. BUSONI, *Nuova classicità*, cit. p. 113. Per una disamina del concetto di unità della musica in Busoni, cfr. T. PANGRAZI, *Adorata forma*, cit., pp. 64-73.



Es. 1c: J. S. Bach, Partita BWV 766, Var. VI (Partita VII)

La *Fantasia nach Johann Sebastian Bach* si basa principalmente sul Corale *Christ, der du bist der helle Tag* così come appare nella Partita per organo BWV 766 (Es. 1a-b-c). Busoni accosta trascrizioni e ri-arrangiamenti con materiale nuovo che si muove a sua volta fra arricchimenti figurati «esterni»¹² e stilemi tipici della fase di transizione fra Otto e Novecento. Nel complesso, la forma oscilla fra una serie di variazioni e una forma tripartita con introduzione, sviluppo e ripresa. Il materiale moderno è impiegato per la costruzione delle prime due sezioni — Introduzione (A) e tema *dolente* (B) — che ritorneranno nel finale. Il Corale è citato in modo esplicito a partire da un punto della forma piuttosto avanzato (sezione C); esso può essere considerato un secondo tema, a cui segue un ventaglio di possibilità di rielaborazione che prendono le mosse dalla Partita II. Quasi a mo' di terzo tema, compare il celebre corale *In dulci Jubilo* (E) seguito da una sezione climatica (F) che ha funzione di sviluppo. Le aggiunte/modifiche di Busoni alla scrittura bachiana sono solo cautamente innovative da un punto di vista armonico,¹³ ma talvolta ardite a livello di *texture*, nella direzione di uno spiccato virtuosismo pianistico di ascendenza lisztiana. Per converso, si avverte fin dall'inizio una continuità fra il materiale originale di Busoni e quello bachiano. Le figurazioni iniziali nascondono infatti elementi del Corale *Christ, der du bist der helle Tag*, rendendo la scrittura busoniana “originale” piuttosto una parafrasi proiettata verso l'invenzione pura.

¹² L'espressione è tratta da M. DI SANDRO, *Le opere di Bach nell'elaborazione creativa di Ferruccio Busoni. Tecnica e poetica della riscrittura*, cit. (cfr. la nota 6).

¹³ Antony Beaumont definisce la *Fantasia* addirittura di stile *old-fashioned* rispetto ad altre composizioni di Busoni di questo periodo (cfr. ANTONY BEAUMONT, *Busoni the Composer*, Bloomington – London, Indiana University Press – Faber & Faber, 1985, p. 139).

La *Fantasia* risulta così articolata:

- ◆ A – bb. 1-13: Introduzione (scrittura di Busoni sul basso della Partita VII e citazione mascherata del Corale) [Es. 2a-b]¹⁴
- ◆ B – bb. 14-28: tema *dolente* (scrittura di Busoni) [Es. 4a-b]
- ◆ C – bb. 28-39: Corale *Christ, der du bist der helle Tag* [Es. 5]
- ◆ D – bb. 40-68: variazioni sul Corale, pressoché identiche alla Partita II di Bach [Ess. 6-8]
- ◆ E – bb. 69-111: libero adattamento della Fughetta di Bach BWV 703 *Gottes Sohn ist kommen (In dulci Jubilo)* [Es. 7]
- ◆ F – bb. 112-140: climax, variazioni e sovrapposizioni dei materiali fin qui esposti (sul modello della Partita VII), ovvero i due temi di Bach e formule che derivano dalle due sezioni iniziali. Alla fine della seconda pagina (da bb. 128-129) compare un'elaborazione (con aggiunte di ottave e accordi) del Corale *Lob sei dem allmächtigen Gott* BWV 602 (dall'*Orgelbüchlein*)
- ◆ C' – bb. 141-142: *Adagio*, breve ripresa modificata di *Christ, der du bist der helle Tag* [Es. 10]
- ◆ B' – bb. 144-150: ripresa del tema *dolente*
- ◆ C'' – bb. 151-159: *Christ, der du bist der helle Tag* [Es. 11]
- ◆ B'' – bb. 160-fine: Coda, ripresa alterata della seconda parte dell'Introduzione [Es. 11].

L'Introduzione (A) contiene elementi che preannunciano le citazioni bachiane non solo da un punto di vista motivico, ma anche armonico (triadi e insiemi di altezze in senso lato). Busoni prende le mosse ambiguamente dal basso in ritmo puntato della Partita VII, mantenendo la nota fa come ostinato, su cui è costruito un *continuum* sonoro fra progressioni di scale, ottave e arpeggi che producono ambiguità armoniche al limite della tonalità sospesa. L'allentamento tonale rivela nondimeno una certa continuità con l'armonia del Corale bachiano, data l'allusione a fa minore, ma soprattutto già da b. 2 le ottave alla mano destra delineano in modo impercettibile l'*incipit* melodico del primo versetto (Es. 2a: le note cerchiare che Busoni marca con un segno dinamico). La successione di scale armoniche e melodiche sfocia progressivamente in arpeggi triadici stabili. Nel contempo, da un punto di vista motivico, oltre alle note ribattute, diviene più evidente la figurazione puntata della Partita VII. La sezione si conclude su un arpeggio-accordo di la bemolle maggiore (bb. 11-13), ovvero l'armonia su cui poi è polarizzata la tonalità del Corale, e sotto gli arpeggi si nasconde la seconda frase nella sua dimensione ritmica, armonica e contrappuntistica.

¹⁴ La partitura riportata negli esempi è quella inserita nel volume IV della *Gesammelte Ausgabe*, pp. 6-19.

Alla Memoria di mio Padre Ferdinando Busoni
† il 12 Maggio 1909 †

Fantasia.

Ferruccio Busoni.

Molto tranquillo e gravemente.
serioso, sostenuto e sempre sottovoce.

The image shows the first system of the musical score for the Fantasia by Ferruccio Busoni. It consists of four staves of music. The first two staves are the grand staff (treble and bass clefs). The third and fourth staves are the left and right hand parts, respectively. The music is in a minor key (two flats) and 3/4 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks. There are also some annotations in the original image, including circles around certain notes and arrows pointing to them, likely indicating specific performance or editing points.

Es. 2a: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 1-7

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with slurs and ties, while the bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows more complex rhythmic patterns and melodic development in both hands.

Third system of musical notation, characterized by dense, flowing sixteenth-note passages in both the treble and bass staves.

Fourth system of musical notation, concluding with a long, expressive melodic line in the treble clef and a corresponding line in the bass clef. The system ends with the instruction *espress. dolente*.

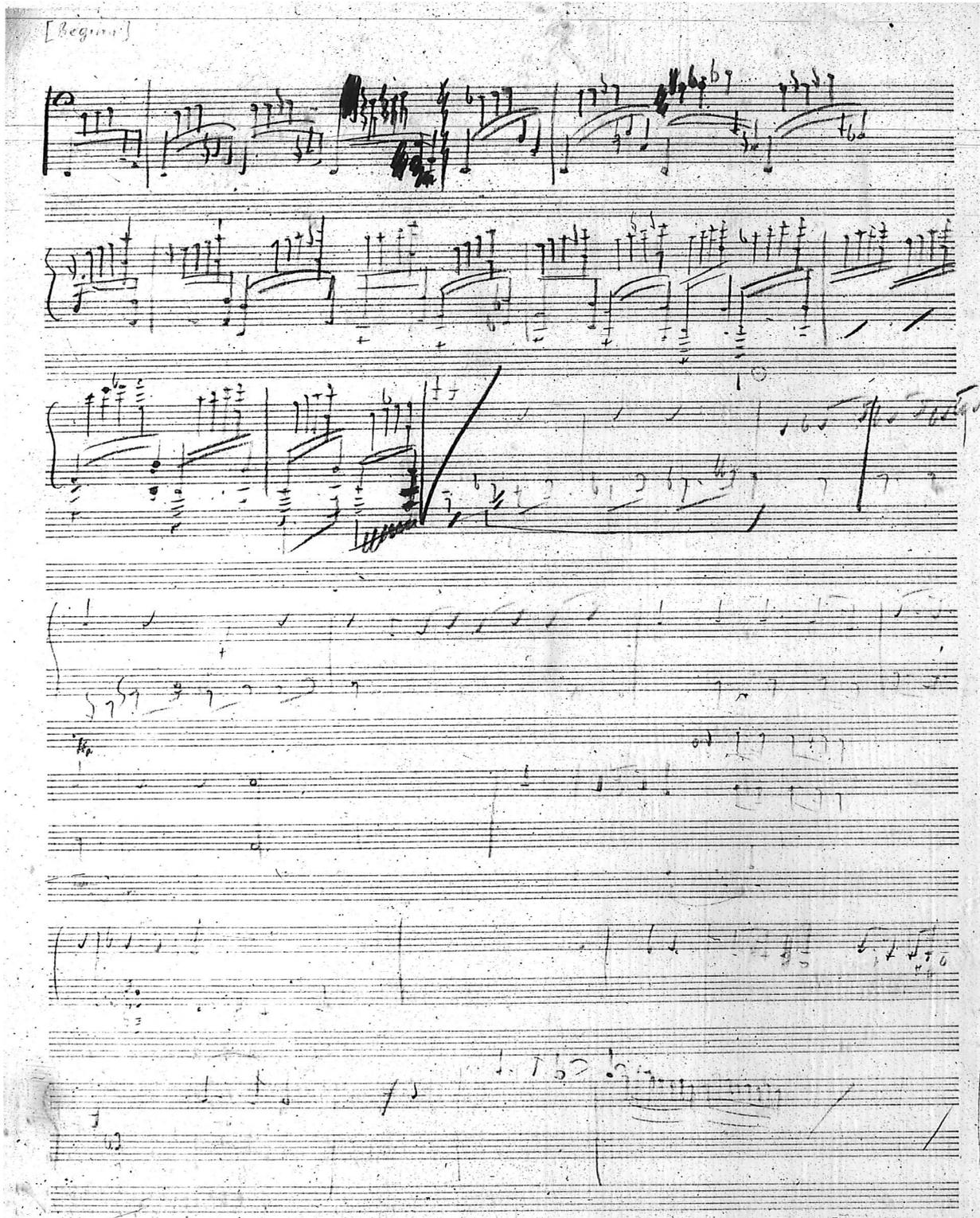
Es. 2b: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 8-13

Es. 2c: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 11-13 (riduzione)

Oltre a una sovrapposizione fra la scrittura di Busoni e quella bachiana, si crea così a livello formale anche una confluenza/ambiguità fra una sezione “sciolta” (o centrifuga) come lo sono in genere le introduzioni e le parti di collegamento, e una invece “rigida” come lo è quella del tema del Corale che compare in seguito. Nell’Es. 2c il modello del Corale è stato “scremato” dagli arpeggi dapprima a parti strette (secondo sistema) e poi a parti late (ultimo sistema). Il contrappunto bachiano emerge con evidenza, seppure con evidenti trasgressioni, come il moto parallelo fra le voci esterne. Il fatto che Busoni dopo le scale iniziali intendesse raggiungere non solo una stabilità armonica, ma una più evidente allusione motivica e formale al Corale è confermato dallo schizzo manoscritto. Si può notare, infatti, come a partire dal terzo sistema Busoni abbia notato inizialmente solo le note ribattute e le figurazioni puntate, senza le figurazioni di semicrome, e alla fine del quarto sistema le voci esterne della seconda frase del Corale (Es. 3a-b).

La gradualità con cui la scrittura iniziale sfocia nell'allusione bachiana al termine dell'Introduzione ha già l'effetto di rendere quest'ultima «allo stesso tempo vecchia e nuova»,¹⁵ perché esperita come logica conseguenza (e non come contrasto straniante) rispetto a un ambito sonoro che appartiene al futuro. In seguito, la cifra armonica della sezione B che avvolge il tema *dolente* è quella di una dissonanza emancipata. Le triadi eccedenti negli arpeggi della mano sinistra tendono infatti a essere avvertite come stabili sotto il motivo puntato. Questa triade eccedente arpeggiata è uno degli elementi che possono indurre a considerare tutta la sezione come un'evocazione de *La lugubre gondola* di Liszt. *La lugubre gondola* in effetti inizia con la medesima triade e mostra una texture simile a quella busoniana. Per quanto il riferimento sia probabile (anche considerando la generale ammirazione di Busoni per Liszt), rimane il dubbio che questa sezione della Fantasia possa essere definita una rielaborazione del materiale lisztiano.

¹⁵ F. BUSONI, *Nuova classicità*, cit., p. 113.



Es. 3a: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, autografo (bb. 1-24), Mus. Nachl. F. Busoni A, 239, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

[Beginn]

etc.

(b. 3) etc.

(b. 7) *ff* (?)

(b. 9) (?)

(b. 12)

Es. 3b: trascrizione (bb. 1-15)

dolciss.

p

dolce

Es. 4a: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 15-16

Il Corale vero e proprio giunge dunque dopo un'alternanza fra arabeschi al grave e accordi ribattuti all'acuto (bb. 26 e 28) che preannunciano l'armonia bachiana. Infatti, il Corale è poi citato fedelmente, solo con qualche rinforzo nella *texture*, ma con l'aggiunta di questi tre accordi ribattuti all'acuto al termine di ogni cadenza.

Es. 4b: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 23-27

Il Corale inizia proprio in fa minore, ed è nominalmente tutto in questa tonalità, ma, come sovente avviene nei Corali bachiani, è proiettato verso la relativa maggiore fin dalla prima frase. Il predominio delle armonie maggiori su quelle minori porterà infine a una conclusione su una cadenza piccarda in fa maggiore che rende il fa minore solo un'ombra, al di sotto delle armonie maggiori. Dunque il fa minore e il la bemolle maggiore sono contrapposti fra loro sia molto rapidamente all'interno del Corale, nel giro della prima cadenza, sia associati gradualmente a largo raggio, considerato l'inizio del brano col fa minore solo accennato. Lungo il percorso stabilito fin dall'inizio, le due tonalità/modalità risultano sfumate l'una con l'altra, anche in ragione della non chiara affermazione del fa minore iniziale, che permane solo come allusione. All'inizio della sezione B, invece, il riferimento armonico al la bemolle era mantenuto ma nel contempo alterato, data la triade eccedente la bemolle-do-mi naturale alla mano sinistra (Es. 4a). Busoni insomma stabilisce una continuità fra il materiale composto da lui e quello bachiano allargando una fondamentale caratteristica della tradizione compositiva classica. Dato uno sfondo gestaltico dove il maggiore e il minore non sono chiaramente affermati, ma permangono come salienze, essi emergono dapprima in modo progressivo nelle rispettive caratteristiche, le quali tuttavia, proprio in

ragione di questo procedimento, risultano infine ancora più accentuate anche nella contrapposizione reciproca.

The image displays a page of musical notation for F. Busoni's *Fantasia nach J. S. Bach*, measures 28-39. The score is written in B-flat major and 3/4 time. It consists of several systems of staves, including grand staves (treble and bass clefs) and individual staves. The notation is highly detailed, featuring complex chordal structures and melodic lines. Key markings include *dolciss.*, *sospiro*, *Con Sonorità*, *tenuto*, and *più sosten.*. The score illustrates the intricate harmonic and melodic relationships discussed in the text.

Es. 5: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 28-39

Oltre alla dialettica fra diverse aree armoniche, a livello motivico un forte fattore di coesione lungo tutto il brano è costituito proprio da una cellula di tre-quattro note ribattute

che risuona fin dall'inizio. Essa attraversa l'Introduzione e la sezione B, intrecciandosi con il motivo puntato *dolente*, per poi informare il Corale *Christ, der du bist der helle Tag* (C) sia nelle due note ribattute iniziali del tema, sia nei tre accordi di interpunzione all'acuto. In seguito, le note ribattute della Partita II (D, Es. 1b) sono a loro volta una variazione di quelle già presenti nell'inizio della melodia del Corale. Nel corso delle variazioni la cellula di tre-quattro note innerva le parti in cui la polifonia diviene marcata elaborazione contrappuntistica e in alcuni passaggi è continuamente ripetuta fra le due mani (bb. 54-60).

Es. 6: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 54-62

Questo passaggio, come tutta la sezione D, è identico alla Partita II originale, con l'unica differenza di questi raddoppi della cellula in ottava. Anche la citazione da *In dulci jubilo*, infine, non a caso inizia con due note ribattute (Es. 7). La Partita VII, ovvero il climax dell'elaborazione centrale, con il suo virtuosismo che punta molto sulla tecnica delle ottave, si trova quindi già preannunciata dalle ottave al basso che Busoni impiega fin dall'Introduzione.



Es. 7: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 69-76

Al di là dell'inizio con note ribattute, la somiglianza fra il profilo melodico dei due Corali indica come la coerenza tra le varie sezioni della *Fantasia* non derivi solo dal ruolo trasversale di alcune cellule motiviche, ma anche da un sottile lavoro su certe relazioni intervallari che connettono i temi dei Corali e forse furono addirittura alla base della loro scelta.¹⁶ Infine, il *trait d'union* più macroscopico risiede nei procedimenti variativi dei temi medesimi e nel loro ritorno a distanza.

Simboli dell'affetto

L'integrazione fra le diverse componenti della scrittura, sia in senso generale, sia nel rapporto fra il materiale bachiano e quello busoniano, è strettamente intrecciata a sua volta con i significati extra-musicali affettivi della *Fantasia*, quelli legati alla memoria del padre di Busoni. Nel sottotitolo è addirittura indicata la data della sua scomparsa (Busoni ultimò il lavoro nel giro di un mese esatto, come testimonia la data del 12 giugno 1909 posta al termine dell'autografo). La partitura è disseminata di indicazioni espressive chiaramente legate a questo fatto personale (alcune le abbiamo già incontrate): *espress. dolente* – *dolcissimo* – *mormorando* – *sospiro*, poi addirittura *parlando*, e alla fine *sempre sospirando* – *Riconciliato* – *quasi campana* – *PAX EJ!* – *mancando*. Il referente esterno si pone come parte integrante della composizione, quando non addirittura ragione costruttiva, in sintonia con un modo generale di procedere cui Busoni accenna nello scritto *Come compongo*, dove egli afferma che dapprima gli sovviene una «idea poetica» (*Idee*), la quale corrisponde a una sorta di progetto espressivo, poi «nasce e o si cerca l'idea musicale» (*Einfall*) «e infine segue la realizzazione».¹⁷

¹⁶ Cfr. le osservazioni di ERINN E. KNYT, "How I Compose": Ferruccio Busoni's Views about Invention, Quotation and the Compositional Process, *Journal of Musicology*, XXVII, 2 (2010), pp. 224-264: 256-259.

¹⁷ FERRUCCIO BUSONI, *Come compongo*, in *Lo sguardo lieto*, cit., pp. 166-167: 166. Si tratta di uno scritto coevo all'*Entwurf*.

Già la scelta in sé dei Corali di Bach risponde chiaramente a un intento evocativo. Lo stesso Busoni nell'*Entwurf* definiva il Corale «latore del sentimento religioso», includendolo fra le «espressioni musicali descrittive evidentissime»,¹⁸ ed era del resto tendenza assai diffusa in quel periodo interpretare la musica di Bach per i suoi contenuti simbolici in generale.¹⁹ Lungo la *Fantasia*, molte delle parole fortemente allusive sono scritte in concomitanza con punti salienti nell'utilizzo del materiale bachiano. Dopo la comparsa del Corale *Christ, der du bist der helle Tag* — che giunge con sonorità dopo il tema dolente — la prima variazione reca una delle indicazioni più esplicite, *parlando*, motivata sia dal tema del Corale sia dalla ulteriore articolazione melodica e dal suo intreccio con le altre voci. Più tardi Busoni, nella sua edizione del secondo libro del *Clavicembalo ben temperato* (1916), avrebbe definito questo inizio «una musica che balbetta, interrotta da singhiozzi [...] come le parole di un'anima che vuole essere consolata».²⁰



Es. 8: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 40-41

Questi significati finiscono con investire la dialettica fra tutti gli elementi compositivi del brano. Ad esempio, riguardo ad aspetti armonici, in particolare la contrapposizione tra fa minore e la bemolle maggiore, la *Fantasia* trascolora continuamente fra le due aree, e in generale fra modi minori e maggiori, richiamando quale sentimento contrastante in sé l'ombra del padre scomparso al cospetto della luminosità del Corale (*der helle Tag*) in questa

¹⁸ F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, cit., p. 45.

¹⁹ Dibattito avviato in Francia e poi in Germania in particolare dai saggi di André Pirro e Albert Schweitzer, comparsi proprio all'epoca dell'*Entwurf* e di cui Busoni era consapevole. Al libro di Schweitzer *J. S. Bach: Le musicien-poète* pubblicato prima in francese nel 1904 (a Losanna) e nel 1905 (a Parigi e Lipsia), seguì la pubblicazione a Parigi dei libri di Pirro *Jean-Sébastien Bach* e *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, rispettivamente nel 1906 e 1907. La traduzione tedesca del libro di Schweitzer risale al 1908 (ALBERT SCHWEITZER, *J. S. Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel) ma egli successivamente lo rielaborò a varie riprese facendo anche dei riferimenti a Busoni. Busoni stesso menzionerà con compiacimento il libro di Schweitzer in una lettera del 1918 a Hans Huber: «Schweitzer nel suo *Bach* difende il mio onore e lo fa con grande calore», FERRUCCIO BUSONI, *Lettere. Con il carteggio Busoni-Schönberg*, a cura di Antony Beaumont, ed. it. riveduta da Sergio Sablich, Milano, Ricordi - Unicopli, 1988, p. 378.

²⁰ A. BEAUMONT, *Busoni the Composer*, cit., p. 139.

circostanza consolatoria. Va ricordato che le valenze simboliche dei modi maggiore/minore nella loro relazione reciproca sono una parte importante delle concezioni estetiche di Busoni. Nell'*Entwurf*, infatti, pur mostrando una viva coscienza storica di questa dialettica, egli sosteneva che la contrapposizione fra i due modi doveva essere attenuata e superata anche in relazione al loro carattere extra-musicale. Il seguente passaggio accenna alla labilità della contrapposizione fra i caratteri di gioia/lutto e luce/ombra, rispettivamente per il maggiore e il minore, rendendo quantomai emblematico il decorso della *Fantasia*, sia nell'evocare affetti e visioni, sia nel ricercare tramite questa dialettica modale, ancora, una struttura unitaria:

Si è conferito a ciascuno dei due modi un carattere ben definito, si è imparato e insegnato a sentirli come opposti e un po' alla volta essi hanno raggiunto il significato di simboli – maggiore e minore – soddisfazione e insoddisfazione – gioia e lutto – luce e ombra. I simboli armonici hanno recinto l'espressione della musica da Bach fino a Wagner o oltre ancora fino a oggi e dopodomani. (Così scrivevo nel 1906. I dieci anni passati da allora hanno aiutato a educare un pochino il nostro orecchio). Si usa il modo minore con le stesse intenzioni di duecent'anni fa, e con lo stesso effetto. Oggi una marcia funebre non si può più "comporre", è già lì una volta per tutte. Anche il profano meno colto sa che cosa l'aspetta quando deve sentire una marcia funebre – una qualsiasi! Persino il profano prevede la differenza fra una sinfonia in maggiore e una in minore. Noi siamo governati dal maggiore e dal minore, siamo nelle mani di due mogli. È strano che il maggiore e il minore siano sentiti come opposti. Eppure hanno lo stesso volto; talora più sereno, talora più serio; e una piccola pennellata basta a trasformare l'uno nell'altro. Il passaggio dall'uno all'altro è impercettibile e non costa fatica; se si ripete spesso ed è rapido, i due modi finiscono col balenare l'uno nell'altro in modo inavvertibile. — Se però riconosciamo che maggiore e minore sono due facce di un tutto e che le ventiquattro tonalità sono solamente trasposizioni delle prime due, arriviamo di necessità alla coscienza dell'unità del nostro sistema di tonalità. I concetti di affine e di estraneo cadono — e con ciò tutta l'ingarbugliata teoria di gradi e relazioni. Noi abbiamo un'unica tonalità ma di una specie ben misera.²¹

Per quanto riguarda invece le relazioni motiviche che intercorrono fra le varie sezioni della *Fantasia*, è ancora la cellula di tre-quattro note ribattute a essere investita di una forte valenza simbolica. Elemento che Busoni peraltro impiega anche nella *Sonata per violino e pianoforte* e che Antony Beaumont ha addirittura identificato come «motivo della morte».²² Non disponiamo di specifiche dichiarazioni da parte del compositore in merito, ma lungo la *Fantasia* essa rivela un ruolo di Leitmotiv, in particolare nella sezione conclusiva, per via di un protagonismo formale che si intreccia, ancora, con indicazioni verbali fortemente allusive. La cellula era già accompagnata dalla parola *sospiro* nella prima presentazione del Corale (Es. 5) ed è indicata *sfumando* nella ripresa che si verifica a C' (Es. 10; nella versione manoscritta però l'indicazione era *sempre sospirando*, cfr. Es. 9) e pare infine rivestire un ruolo quasi descrittivo nella sezione conclusiva B" — ripresa del Corale "nascosto" dell'Introduzione — data l'indicazione *quasi campana* e alla fine addi-

²¹ F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, cit., p. 64.

²² A. BEAUMONT, *Busoni the Composer*, cit., p. 138.

rittura mancando (Es. 11). Osservando la partitura più nello specifico: dopo il climax della sezione F si verifica un ritorno di tutti i materiali uditi nella prima parte. Il primo protagonista di questa ripresa è appunto il Corale *Christ, der du bist der helle Tag* a b. 141 (C') con i tre accordi ribattuti.

The image shows a page of handwritten musical notation for F. Busoni's *Fantasia nach J.S. Bach*. The score is written on six staves. At the top, there are performance instructions: *riten. non legato* and the title *do's sei dem allmächtigen Gott*. The notation is dense, featuring complex textures with many notes, some beamed together, and various articulations. There are several dynamic markings: *dim. - molto dolce* and *tempo*. At the bottom right, there are markings *sempre* and *respirando*. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Es. 9: F. Busoni, *Fantasia nach J.S. Bach*, autografo (bb. 129-140), Mus. Nachl. F. Busoni A, 239, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with the instruction "poco discendendo" above the treble staff and "ten. l'accordo" above the bass staff. The second system also has two staves, with "(Adagio)" above the treble staff, "Tempo e carattere dell' introduzione" above the bass staff, and "(sfumando)" below the bass staff. There are also "Red. sord." markings below the bass staff in the second system.

Es. 10: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 139-141

Segue una ripresa del tema *dolente* (B') e di nuovo *Christ, der du bist der helle Tag* (C''). In C' e C'' è accentuato il ruolo di fondamentale citazione allusiva del Corale anche perché nelle due battute di C', al cospetto dell'indicazione *con sonorità* che caratterizzava la prima citazione con i suoi rinforzi armonici, il Corale, abbreviato e armonicamente scarnificato, risuona a mo' di eco dimessa in *piano* e *pianissimo*. Esso giunge alla fine di un lungo *diminuendo* che parte dal *ff* del climax dell'elaborazione centrale per proseguire con il *piano* del Corale *Lob sei dem allmächtigen Gott*. Nella versione autografa (Es. 9) questa ripresa è preceduta addirittura dall'indicazione *poco a poco calmando dim.* (invece che *poco discendendo*) e sotto i tre accordi ribattuti Busoni aveva scritto *sempre sospirando*. Nella seconda ripresa C'' fra le otto battute 151-159, il Corale emerge dalla mano sinistra sotto una serie di arabeschi discendenti alla destra (Es. 11) ripresi dalla fine della sezione B *dolente* (Es. 4b). La terza frase del Corale ritorna *più dolce* e la quarta *pianissimo*. Mancano gli accordi di interpunzione ribattuti all'acuto. La sezione conclusiva riprende la seconda parte dell'Introduzione con il Corale latente fra gli arpeggi. Il significato del ritorno come memoria carica di forti valenze emotive è data dall'indicazione agogico-espressiva *Riconciliato*. A conferma anche del ruolo di Leitmotiv della cellula ribattuta, Busoni non solo la incastona fra gli arpeggi accompagnata dalle indicazioni *quasi campana* e *PAX EJ!*, ma la fa risuonare nell'ultima cadenza, fatta con gli accordi che inframezzavano le frasi del Corale, la quale non è di carattere conclusivo

né di conferma, bensì sospensivo, date le armonie di fa maggiore/minore, e a quel punto Busoni scrive addirittura *mancando*.

The musical score is divided into four systems. The first system shows a treble clef with a melodic line marked *f non presto* and a bass clef with chords marked *mf*. The second system continues the melody in the bass clef, marked *più dolce* and *pp*. The third system is marked *(Riconciliato.) (tranquillissimo)* and *PAX EJ!*, with a *quasi campana* texture. The fourth system concludes with a *mancando* section, marked *Red.* and an asterisk.

Es. 11: F. Busoni, *Fantasia nach J. S. Bach*, bb. 150-fine

Gli elementi ricorrenti della *Fantasia* connettono le varie sezioni rielaborando il già udito in precedenza. La loro valenza mnestica acquista una massima evidenza nei ritorni a distanza, ancor più che nelle variazioni ravvicinate, trovando dunque una forte analogia e un veicolo di espressione, se non addirittura un'origine, nella memoria esistenziale che

Busoni indica nel titolo e poi conferma con altre parole nella partitura. D'altronde, per quanto riguarda le variazioni, l'idea di una memoria intra- ed extra-musicale pare appropriata per le variazioni vere e proprie della parte centrale, ma soprattutto per le figurazioni continue delle due sezioni iniziali (A, B) e in particolare per l'Introduzione. Nel corso di queste due pagine, la rielaborazione del già udito in quanto passato anche esistenziale si attiva non solo per via della trasformazione graduale di un medesimo materiale, che infine si ritrova altro da sé, addirittura in un altro codice linguistico, ma soprattutto perché Busoni connette in modo coerente un materiale contemporaneo con uno antico. Gli espedienti cui abbiamo accennato — presenza trasversale dei motivi, valenze simboliche delle diverse aree armoniche e modali che si contrappongono e fondono l'una dentro l'altra — sono sfruttati alternativamente come elementi di continuità o diversificazione per associare e (con)fondere queste due dimensioni temporali. Il ponte con cui Busoni le unisce nel corso della *Fantasia* si ritroverà continuamente percorso a doppio senso — dal presente al passato e viceversa — restituendo infine la particella *nach* nella sua duplice accezione: sia intesa come “dopo” o “ricavato da”, sia nel senso di “verso/nella direzione di”.

Fra parole ed emozioni indicibili. La memoria pulsante

Caratterizzata da un «insolito dispiegamento emotivo», come lo definisce Antony Beaumont,²³ la *Fantasia* costituisce un caso eclatante del simbolismo strumentale busoniano nell'ambito del pianoforte solo. Eppure si cadrebbe in errore assegnando alla musica un carattere descrittivo e interpretando il carattere organico del brano — stante la “catena” fra idea poetica, musicale, progetto espressivo e realizzazione — come conseguenza di un programma che riproduce avvenimenti del mondo della vita. Anzi, quando Busoni nell'*Entwurf* prende posizione rispetto al dibattito che contrapponeva musica a programma e formalismo hanslickiano, lo fa dando della prima un giudizio negativo proprio in relazione alla metafora del seme e della pianta. Egli definisce infatti la musica a programma «arte limitata e primitiva» che costituirebbe una sorta di deviazione forzata rispetto alla natura organica della struttura compositiva.²⁴

Busoni non era nemmeno un sostenitore del formalismo propugnato da Hanslick, ma quando egli accenna alle «espressioni musicali descrittive evidentissime» (fra cui «il corale

²³ «Unusually open in its show of emotion», A. BEAUMONT, *Busoni the Composer*, cit., p. 139.

²⁴ F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, cit., p. 46. Prima dell'*Entwurf*, Busoni aveva già misconosciuto le possibilità descrittive della musica nello scritto *Dell'intelligenza musicale (saggio critico)* pubblicato sull'«Indipendente» in sei puntate nell'estate del 1885, cfr. FERRUCCIO BUSONI, *Dell'intelligenza musicale (saggio critico)*, in ID., *Lo sguardo lieto*, cit., pp. 507-530, in particolare le pp. 514-517.

come latore del sentimento religioso») le definisce comunque inadeguate, incapaci di incarnare la vera realtà della musica, tutt'al più «utili mezzi sussidiari» ma «scarsi e piccini che costituiscono della musica una parte molto esigua». La conclusione è che, nella contrapposizione tra formalismo e musica a programma, «anche persone intelligenti si attengono all'una o all'altra dottrina senza accettare una terza possibilità che stia al di fuori e al di sopra di queste due». ²⁵ La terza possibilità risiede secondo Busoni nel concetto di musica assoluta, intesa come «libera dai vincoli della materia»: musica che nell'animo umano «tocca gli stessi tasti dei fenomeni naturali, di cui viene risvegliata l'eco nonché la capacità di svanire una volta manifestatisi». ²⁶ I referenti esterni possono così costituire un punto di partenza; ma non per dare origine a una musica a programma, bensì per essere trascesi nella prospettiva di un *Hintergrund* metafisico, come lo definisce Robert Abels. ²⁷ Tale rapporto investe gli effettivi avvenimenti materiali, ma anche generici referenti esterni mediati da altre forme espressive, appunto i Corali bachiani con i relativi contenuti testuali, ²⁸ e nel complesso si definisce tramite il perno dell'emozione umana, intesa a sua volta come contenitore più ampio rispetto a una contingenza emotiva, nel quale può trovare spazio tanto il riferimento psichico a una specifica causa esterna, quanto un'analogia generica che con tale causa sia del tutto irrelata:

Indubbiamente la musica ha il potere di far vibrare i più diversi stati d'animo [...] e anche la risonanza interna di avvenimenti esteriori che è contenuta in quegli stati d'animo. Ma non può riprodurre la causa di quei moti d'animo: non la gioia per uno scampato pericolo, non il pericolo o il genere di pericolo che destano la paura; può ben rappresentare uno stato passionale, ma non la qualità psichica di questa passione, se sia invidia o gelosia. ²⁹

In verità Busoni aveva assegnato caratteri fortemente espressivi a certa sua musica strumentale prima ancora di comporre la *Fantasia*. Oltre a brani pianistici come la *Terza Elegia* (1907), aveva infatti composto il *Poema Sinfonico op. 32a* (1893) e il *Concerto op. 39* per

²⁵ F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, cit., p. 45.

²⁶ *Ivi*, p. 43.

²⁷ Cfr. ROBERT ABELS, *Ferruccio Busonis Suche nach einem eigenen Stil. Seine Auseinandersetzung mit der musikalischen Moderne (1889-1907)*, Mainz, Are Musik, 2000, p. 77. Il volume di Abels offre una delle più approfondite disamine del rapporto fra Busoni e la musica a programma (pp. 71-106) anche in relazione alle tesi sulla musica a programma (pp. 71-73) avanzate da CARL DAHLHAUS, *Thesen über Programmmusik*, in *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, a cura di C. Dahlhaus, Regensburg, Bosse, 1975, pp. 187-204. In merito all'idea di musica assoluta in tempi recenti cfr. ERINN E. KNYT, *Ferruccio Busoni and the Absolute in Music: Form, Nature and Idee*, «Journal of the Royal Musical Association», 137, 1 (2012), pp. 35-69.

²⁸ Per una disamina della simbologia del Corale bachiano in relazione alla concezione metafisica di Busoni di *Ur-Musik*, cfr. A. RIETHMÜLLER, *Ferruccio Busonis Poetik*, cit., pp. 155-159.

²⁹ F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, cit., p. 47.

pianoforte, orchestra e coro finale (1904) in cui il testo letterario, lungi dal costituire un programma — «quanto la musica sarebbe imperfetta come arte, in confronto con la poesia, se con questa avesse in comune la capacità di descrivere» —,³⁰ agisce come uno sfondo gestaltico essenziale nel raccordo fra le varie componenti della scrittura musicale.³¹ La *Fantasia* poi sarà confermata da Busoni stesso come uno dei brani più rappresentativi delle sue posizioni, quando in una lettera alla madre testimonierà il raggiungimento di un ideale estetico metafisico, che trascende, tramite l'emozione umana, il dato reale da cui pure la *Fantasia* prendeva le mosse: «La *Fantasia* dedicata alla memoria del Babbo è scritta con il cuore e tutti quelli che l'hanno ascoltata sono stati mossi alle lacrime pur senza essere a conoscenza della sua intima destinazione».³²

Certi fondamentali procedimenti formali del brano che informano la dialettica fra materiale antico e moderno — in particolare i ritorni a distanza e le ripetizioni trasformate — implicano inevitabilmente associazioni simboliche analoghe a quelle che per Busoni derivavano dal suo ricordo del padre. Tali procedimenti cioè possono innescare anche nell'ascoltatore inconsapevole una catena di emozioni e interpretazioni, nelle quali la rielaborazione del passato riveste un ruolo centrale. Del resto, era nella poetica del compositore in generale rifuggire la descrizione ricercando reminescenze metafisiche. Se nella *Fantasia* Busoni esprimeva la memoria di una circostanza esistenziale che doveva rimanere indefinita, a maggior ragione l'istanza poteva stimolare memorie extra-musicali che prescindevano da quella ispirazione originaria. Tramite il ricorso a procedimenti mnestici intra-musicali, Busoni finiva col risvegliare generici «atteggiamenti emozionali referenziali»,³³ come li definirebbe Leonard B. Meyer, dove la memoria agisce in parte come prodotto di una convenzione culturale e in parte come riflesso psicologico spontaneo. Ricorrendo a una categoria più recente, proposta da Jean-Jacques Nattiez, si può dire che il meccanismo estetico tramite il quale le istanze del compositore convergono con la dimensione uditiva del brano risieda in una generica «condotta narrativa»³⁴ non identificabile *stricto sensu* con un racconto verbale.

³⁰ F. BUSONI, *Dell'intelligenza musicale*, cit., p. 515.

³¹ Cfr. R. ABELS, *Ferruccio Busonis Suche nach einem eigenen Stil*, cit., pp. 271-365; FEDERICO CELESTINI, *Ferruccio Busonis „Sezession“*. *Zum Klavierkonzert mit Männerchor op. 39*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXV, 4 (2008), pp. 272-288; A. BEAUMONT, *Busoni the Composer*, cit., pp. 61-75.

³² Lettera ad Anna Busoni del 28 giugno 1909, cfr. A. BEAUMONT, *Busoni the Composer*, cit., pp. 139-140.

³³ LEONARD B. MEYER, *Emozione e significato nella musica*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 139 (ed. orig. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago – Toronto, The University of Chicago Press – The University of Toronto Press, 1956).

Il saggio di Meyer su musica ed emozione, pubblicato negli anni Cinquanta, offriva una prima argomentazione dei caratteri di riconoscimento e/o smentita dell'attesa che scaturiscono dalla deviazione e/o dal ritorno di un *pattern* iniziale.³⁵ Nell'ambito di una generale teoria della deviazione che si riverbera negli studi successivi dello stesso Meyer,³⁶ ma permane come riferimento anche nel recente ritorno di studi su analisi musicale ed emozioni,³⁷ la categoria della memoria è infine invocata dallo studioso americano come stimolo affettivo fondamentale perfino in grado di trascendere la stessa forma musicale che l'aveva generato. Quantunque il rapporto fra memoria e processi compositivi rimanga accennato in modo assai generico, per Meyer

è davvero spesso difficile anche per i più educati e competenti ascoltatori sottrarsi alla forza soverchiante che la memoria esercita sull'esperienza affettiva. Va osservato a tal proposito non solo che i ricordi sfociano effettivamente spesso in esperienza affettiva, ma che anche le esperienze affettive stesse tendono a evocare ricordi e a richiamare processi di rappresentazione legati al carattere dell'esperienza affettiva, triste o felice, nobile o tenera che sia, così come la determina la situazione oggettiva. In altre parole, perfino le esperienze affettive più schiettamente musicali possono dar luogo a processi di rappresentazione i quali, sviluppando proprie successioni di associazioni, si svincolano dalla successione musicale stessa.³⁸

Più specificamente, invece, i principi di ripetizione trasformata e ripresentazione, specie se inaspettata, hanno stimolato esponenti della narratologia musicale, come Anthony Newcomb, a istituire analogie con il ricordo umano del passato per come esso è restituito dalla narrazione letteraria.³⁹ Rispetto alle recenti contro-osservazioni di Nattiez tramite l'idea di «illusione omologica», si era rivelata seminale la generica analogia espressa da Adorno nel capitolo *Romanzo* del saggio su Mahler, secondo cui «anche se la musica non vuole davvero raccontare qualcosa, è il compositore a voler far musica nel modo in cui altri

³⁴ JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Racconto letterario e "racconto" musicale. A proposito di un'illusione omologica*, in *La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*, a cura di Angela Carone, Torino, Trauben, 2006, pp. 227-274: 259 (versione riveduta e aggiornata di precedenti saggi a partire da *Récit musical et récit littéraire*, «Études françaises», XIV, 1-2 (1978), pp. 93-121).

³⁵ Cfr. L. B. MEYER, *Emozione e significato nella musica*, cit. Il «principio del ritorno», che Meyer desume dalla psicologia della *Gestalt*, occupa un paragrafo piuttosto breve (pp. 201-207) a conclusione di un capitolo dedicato alla percezione dei modelli in base a principi di compiutezza e conclusione. I principi di deviazione invece sono argomentati nella seconda parte del libro, a partire dal principio di indebolimento della forma (p. 209 sgg.). Tuttavia, tanto il principio del ritorno quanto quello della deviazione, si ritrovano ben oltre i rispettivi capitoli caratterizzando pressoché tutta la struttura del libro.

³⁶ LEONARD B. MEYER, *Explaining Music. Essays and explorations*, Berkeley [etc.], University of California Press, 1973; Id., *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

³⁷ Per una recente disamina cfr. MICHAEL SPITZER, *Emotions and Music Analyses after Meyer*, <http://www.unige.ch/emotionalpowerofmusic/conference/Spitzer.doc>, consultata il 4 maggio 2016.

³⁸ L. B. MEYER, *Emozione e significato nella musica*, cit., p. 329.

³⁹ Cfr. ANTHONY NEWCOMB, *Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony*, in *Music and Text: Critical Inquires*, a cura di Steven Paul Scher, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 118-136: 118, 132.

racconterebbero». ⁴⁰ Nella comunità estetica intorno a Busoni, a cavallo fra Otto e Novecento, il carattere narrativo della musica strumentale era cresciuto col diffondersi di forme come la Fantasia, il Poema sinfonico, la Sonata ciclica, che si svincolavano dalle convenzioni classiche sfruttando nuovi principi variativi e di ripetizione, nonché appoggiandosi a temi conduttori, ma trovando altresì forti interdipendenze nelle più svariate fonti letterarie.

Riguardo al ruolo della memoria, il massimo punto di incontro fra una rielaborazione del passato narrata da uno scrittore e quella implicata da queste forme musicali fu raggiunto nella *Recherche* di Proust, con i ricordi del protagonista legati alla «Sonata di Vinteuil», proprio mentre Busoni componeva la sua *Fantasia* per ricordare il padre. Questa nasceva fra le pieghe di una poetica generale che per altri versi si venava di significativi paralleli letterari. L'*Entwurf* infatti era dedicato a Rainer Maria Rilke «musicista della parola, con ammirazione e amicizia» e si apriva citando un libretto dello stesso Busoni, *Il mago possente*, e una lettera di Hofmannsthal, due note presentate da Busoni come «slegate fra loro nella forma letteraria» ma altresì entrambe «il risultato di convinzioni maturate molto a lungo». ⁴¹ Il compositore suggellava nel nome di grandi poeti-narratori contemporanei come Rilke e Hofmannsthal la sua ricerca di musica assoluta, al termine di una prima fase creativa in cui forti simbolismi si erano intrecciati con la ricerca di forme libere e innovative, attraversate da flussi continui e sintomatiche ricorrenze. Risaliva al tempo dell'*Entwurf*, oltre alle due Fantasie, anche il ciclo più evocativo della sua produzione pianistica, le sette *Elegie* (1907-1909), che si identificavano con la poesia rilkiana in ragione di un linguaggio ardito ma sostenuto da chiari appigli formali e relazioni motiviche, nonché inquadrato da una pregnante reminescenza. ⁴²

⁴⁰ THEODOR W. ADORNO, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, a cura di Ernesto Napolitano, trad. di Giacomo Manzoni rivista da Elisabetta Fava, Torino, Einaudi, 2005, pp. 73-96: 73 (ed. orig. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1960). Per una panoramica storica e teorica della connotazione narrativa di queste categorie compositive, cfr. ANGELA CARONE, *Introduzione a La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*, cit., pp. 5-38.

⁴¹ F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, cit., p. 39. Questo contribuisce a collocare lo stesso *Entwurf* nell'alveo dell'opera letteraria, più che della mera riflessione teorica. Del resto, nella prima edizione (per i tipi di Schmidt, Trieste, 1907) lo scritto compariva in calce a due libretti d'opera di Busoni, quello appunto per *Il mago possente* (non musicato) e quello per *La sposa sorteggiata*.

⁴² L'analogia con i versi rilkiani è stata istituita da vari studiosi in particolare con la raccolta *Neue Gedichte* (comparsa anch'essa nel 1907). Riguardo alla funzione della reminescenza, attuata nel ritorno del primo tema della prima *Elegia* alla fine della sesta, Sergio Sablich nota che la prima *Elegia* «assume valore simbolico recando titolo e sottotitolo emblematici: *Nach der Wendung* ("Dopo la svolta"), dichiarato annuncio di quel nuovo stile individuato e realizzato nelle *Elegie*, e *Recueillement* ("Raccoglimento"), nel duplice senso di raccoglimento interiore dello spirito e raccolta delle esperienze precedenti. Essa infatti inizia riprendendo "a mezza voce" le ultime tre battute con cui si estingue ("Visionario") il sesto pezzo *Erscheinung* ("Apparizione"), in origine l'ultimo del ciclo, quasi a voler stabilire una corrispondenza circolare, infinita e immediata, fra principio e fine del ciclo stesso», SERGIO SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT, 1982, p. 163.

Nel comporre queste opere pianistiche e nel dare l'*Entwurf* alle stampe, insomma, Busoni contribuiva all'eccezionale intersezione fra narrazione e musica che aveva investito la cultura europea, dove la memoria in particolare tendeva a farsi forma compositiva, in un romanzo capitale come la *Recherche*, e per converso le funzioni mnestiche delle nuove forme musicali invocavano racconti di vita e letteratura. Nella *Recherche* sono proprio i procedimenti musicali di variazione e ripresentazione a essere associati col ritrovamento e la rielaborazione del passato. In particolare, nel libro iniziale *La Strada di Swann*, nel capitolo *Un amore di Swann*, Proust si dilunga nel descrivere gli effetti evocativi della misteriosa «Sonata di Vinteuil in fa diesis», per violino e pianoforte, che a lungo è stata identificata con la *Sonata in la maggiore* di Franck, ma che poi lo stesso Proust ha precisato essere solo basata su un misto di temi dalla *Sonata* di Franck, da quella di Saint-Saëns, da un Preludio di Wagner e dalla *Ballata per pianoforte* di Fauré.⁴³ In ogni caso, a prescindere da rigide corrispondenze, la narrazione proustiana si appunta su una «piccola frase» musicale che si trasforma, sparisce e poi ritorna, testimoniando quanto già allora fosse nell'aria la valenza mnestica interdisciplinare di tali procedimenti, quasi come spirito del tempo, ben prima di divenire oggetto delle riflessioni musicologiche sul narrativismo.

Data la generale struttura della *Recherche*, che fa dell'impressione sensoriale la ragione del processo interiore di ricerca del passato, Proust descrive una rete quantomai articolata di relazioni causa-effetto, sovrapposizioni e sinestesie tra l'ascolto della frase musicale dell'Adagio e l'azione della memoria di Swann. All'inizio il ricordo stimolato dalla frase è semplicemente quello di un brano ascoltato tempo prima — e il ricordo della Sonata ritornerà anche nei libri successivi — ma nel seguito del capitolo è proprio il trattamento formale della frase, che dalle parole di Proust risulta variativo e ciclico, pur senza indicare forme specifiche — se variazioni, forme ritornellate oppure cicliche in senso stretto —, a

⁴³ Si veda la lettera indirizzata da Proust ad Antoine Bibesco nell'autunno del 1915, http://www.marcelproust.it/proust/lettera_4.htm, consultata il 4 maggio 2016. L'intreccio fra la *Sonata* di Franck e quella di Saint-Saëns fu confermato dal compositore Reynaldo Hahn, il quale ebbe a ricordare sia di aver suonato la *Sonata* di Saint-Saëns per Proust, impressionandolo in particolare con la frase cantabile del primo movimento, sia che lo scrittore amava molto una frase cantabile del finale della *Sonata* di Franck, cfr. DOROTHY ADELSON, *The Vinteuil Sonata*, «Music & Letters», XXIII, 3 (1942), pp. 228-233: 232. Come è noto, Hahn ebbe con Proust una stretta e lunga relazione. Non è nemmeno escluso che l'idea della «Sonata di Vinteuil» sia da ricercare nella musica da camera dello stesso Hahn, intessuta di forti riferimenti letterari, la quale include, accanto a numerose *mélodies*, anche alcuni brani per violino e pianoforte (risale al 1901 la *Romanza in la maggiore* e al 1906 il *Notturmo in mi bemolle maggiore*). Il rapporto con Hahn fu comunque fondamentale per le conoscenze musicali di Proust, per i generali rapporti fra letteratura e musica nella sua opera, e quindi per la concezione e la stesura della *Recherche*. Vari studiosi ipotizzano addirittura un'identificazione fra la figura di Hahn e quella di Odette, cfr. JEFFREY MEHLMAN, *Un Amour de Hahn: Of Literature and Life*, «PMLA. Publications of the Modern Language Association of America», CXV, 3 (2000), pp. 330-340: 331-332.

risvegliare nel protagonista sensazioni affettive, visive e olfattive sull'onda del ricordo dell'amata, (con)fondendo continuamente l'amore per la donna con quello per la frase musicale e assegnando infine un carattere «parlante» alla musica stessa.⁴⁴

Così, mentre Proust descriveva ricordi assai precisi tramite elementi e ricorrenze musicali la cui forma rimane comunque vaga, Busoni, al contrario, ricorreva a ripetizioni trasformate e riprese a distanza di specifica forma e sonorità per esprimere una memoria che non fosse descrivibile in modo preciso, né alla lettura/esecuzione, né tantomeno all'ascolto. Tramite la categoria della memoria, la *Fantasia nach Johann Sebastian Bach* si collocava come sintomatico tassello nel complesso e sfuggente rapporto fra musica e narrazione insorto a quel tempo, ma contribuiva altresì a delineare la posizione estetica di Busoni rispetto a generiche istanze simboliche *fin de siècle* e ai vari dibattiti sul significato della musica. Anche in ragione del forte significato personale che Busoni vi attribuiva, la *Fantasia* finiva col costituire un raro elemento di raccordo nel triangolo tra le forze extra-musicali attive in quella situazione storica, la situazione musicale generale e l'orizzonte personale del compositore, sia esso biografico, sia esso poetico.

Sintesi

Abbiamo visto come nelle ripetizioni gradualmente trasformate della *Fantasia* si ritrovi non solo il referente extra-musicale affettivo, ma anche il rapporto tra memoria e concezione busoniana organica dell'opera musicale, specialmente là dove le ripetizioni si danno in sezioni formali di collegamento — l'Introduzione in cui Busoni sfuma la tradizionale assenza di sostanza tematica —, in linea con la sua convinzione che la tanto agognata musica assoluta era stata prefigurata da alcuni compositori del passato proprio «nei brani di preparazione e congiunzione (preludi e transizioni)».⁴⁵ D'altronde, la memoria implicata dai procedimenti di ripresentazione della *Fantasia*, che producono collegamento a distanza ma allo stesso tempo scaturiscono da precedenti scomparse, e quindi da interruzioni, è ricon-

⁴⁴ MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 2008, in particolare *La strada di Swann*, trad. it. di Natalia Ginzburg, p. 156 sgg. (ed. orig. *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, p. 205 sgg.).

⁴⁵ F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, cit., p. 44. Busoni cita l'introduzione alla fuga della *Sonata per pianoforte op. 106* di Beethoven, il passaggio al Finale della *Quarta Sinfonia* di Schumann e l'introduzione al Finale della *Prima Sinfonia* di Brahms, prima di accennare alle «libere Fantasie» per organo di Bach. Per estensione, una forte valenza estetica nel pianismo di Busoni va identificata anche solo con le rapide figurazioni di abbellimento in sé, scale, arpeggi e arabeschi, a prescindere dal tipo di sezione formale in cui sono impiegate. Busoni ne aveva dato prova nel *Concerto op. 39*, cfr. F. CELESTINI, *Ferruccio Busonis "Sezession"*, cit., pp. 280-286.

dotta da Busoni a un ideale organico tramite l'impiego della pausa e della corona.⁴⁶ Espedienti, pure questi ultimi, che confermano la posizione di Busoni riguardo al rapporto fra concezione organica e referenti extra-musicali. Secondo lui infatti erano proprio la pausa e la corona gli elementi «che più si avvicinano all'essenza originaria della musica»,⁴⁷ per via della loro funzione di confluenza tra le varie dimensioni intra- ed extra-musicali della scrittura. Pause complessive e corone sono così collocate nei punti di snodo per enfatizzare i rapporti fra le sezioni, la comparsa di nuovi episodi, le varie riprese e reminescenze. La corona posta sull'ultima pausa — paradossalmente conclusiva in luogo del suono — ne conferma il ruolo connettivo fra la musica e ciò che sta oltre.

Nei suoi silenzi, dunque, così come nelle parentele fra i personaggi della forma, nonché nell'alchimia armonica, risonanza di aneliti alla fusione fra maggiore e minore, la *Fantasia* ben rappresenta la sintesi musicale invocata da Busoni, intesa infine come abbattimento dei confini tra musica e vita. Il «discioglimento delle catene» sarà ribadito con tono visionario l'anno dopo nello scritto *Il regno della musica*,⁴⁸ dove gli elementi del cosmo risuonano simultaneamente, come un tutt'uno, non tanto in ragione di corrispondenze fra le forme esterne, bensì di un nucleo sintetico comune. Nella *Fantasia* le confluenze e i coerenti rapporti fra le parti alludono a un territorio metafisico ed essenziale, dove Busoni fonde il proprio ricordo esistenziale con la carica simbolica del materiale bachiano, recuperato anch'esso dal passato. È in questa concezione, fortemente organicistica ma allo stesso tempo votata all'astrazione, che i processi mnestici della *Fantasia* svelano la «terza via» additata da Busoni fra formalismo e musica a programma. Da un lato, la memoria intra-musicale

⁴⁶ La ripresentazione a distanza, specie se inaspettata, oscilla ambigualmente fra una valenza organica e anti-organica, cioè logico-consequenziale vs. discontinua in quanto straniante. Quest'ultima evoca certi procedimenti di distruzione dell'automatismo della percezione individuati dalla scuola formalista russa, dove la presentazione inconsueta di elementi noti svaluta il senso del riconoscimento per appuntarsi invece sullo stupore. La narratologia musicale si è sviluppata anche sulla base di tali procedimenti, cfr. ANTHONY NEWCOMB, *Schumann and late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, «19th-Century Music», XI, 2 (1987), pp. 164-174 (trad. it. *Schumann e le strategie narrative del tardo Settecento*, in *La narratologia musicale*, cit., pp. 63-86: 65). Per quanto l'assunzione del materiale bachiano nelle rivisitazioni di Busoni sia stata talvolta interpretata tramite la lente dello straniamento dei formalisti russi (cfr. M. DI SANDRO, *Le opere di Bach nell'elaborazione creativa di Ferruccio Busoni*, cit., p. 217), la *Fantasia nach Johann Sebastian Bach* è una di quelle composizioni in cui il materiale noto è rielaborato sul versante del riconoscimento anche nelle ripresentazioni a distanza — che sono adeguatamente preparate non solo tramite le relazioni motivico-armoniche ma anche tramite i silenzi — nell'ambito di quella continuità estetica col classicismo che Gianmario Borio ha definito proprio in opposizione agli straniamenti di ascendenza russa («Se Stravinskij parte da un'estetica anticlassica per lavorare con materiali classici, Busoni muove da un'estetica classica per lavorare con mezzi moderni», GIANMARIO BORIO, *Oggettivismo e nuova classicità in Hindemith e Busoni*, in *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*, a cura di Sergio Sablich e Rossana Dalmonte, Milano, Unicopli, 1986, pp. 215-235: 216).

⁴⁷ F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, cit., p. 62.

⁴⁸ Steso a Dayton (USA) nel 1910 e inserito come capitolo conclusivo dell'*Entwurf* con il sottotitolo *Epilogo della nuova estetica*, ivi, pp. 71-72.

stimola associazioni simboliche anche a prescindere dalla consapevolezza del referente esterno. D'altronde, anche quando il processo associativo si basa su un'analogia, questa agisce a un livello più profondo rispetto alla descrizione, in quanto scaturisce da elementi comuni fra cui quelli musicali non definiscono in modo specifico la connotazione che evocano. Tale distinzione di livello, così come la distinzione fra tracce mnestiche che si pongono a diversi livelli della struttura oggettiva dell'opera, può essere ricondotta alla dialettica fra «superfici ed essenze», delineata recentemente da Douglas Hofstadter nei suoi studi sull'analogia in quanto principio pulsante fra diversi campi dell'arte e della mente.⁴⁹

L'individuazione nella *Fantasia* di una memoria metafisica e non descrittiva permette infine di comprendere l'apparente contraddizione che, rispetto a certe composizioni fortemente evocative del primo periodo, sarà innescata dalla definizione di «nuova classicità». In quella lettera a Bekker, infatti, Busoni invocherà anche una musica che non significa null'altro al di fuori di sé, che rinuncia al soggettivismo e alla sensualità. Perfino la stessa musica di Bach potrebbe essere inclusa in questa visione, leggendo lo scritto del 1923 in cui Busoni la definisce «calda senza sensualità e piena di temperamento senza nervosismo».⁵⁰ Per Busoni la «nuova classicità» è anche una via verso una musica assoluta intesa come «musica al cento per cento, distillata, non mai nascosta sotto la maschera di figure e concetti presi a prestito da altri campi. *Sentire umano — ma non faccende umane* — e anche questo sentire espresso nelle misure dell'arte».⁵¹ Posizione che potrebbe sembrare del tutto in linea con i successivi oggettivismi musicali neoclassici di Hindemith o Stravinskij⁵² — sintomatici in merito al nostro discorso soprattutto quando incentrati sulla ricezione di Bach — e indicare in definitiva una neutralità semantica che mal si concilia con gli scritti e le composizioni precedenti dello stesso Busoni. Tuttavia, in quella lettera il compositore invocava un'indipendenza da altri campi proprio in opposizione alla musica d'uso

⁴⁹ Dopo il celebre Gödel, Escher, Bach: *an Eternal Golden Braid. A metaphorical fugue on minds and objects in the spirit of Lewis Carroll*, New York, Basic Books, 1979 (trad. it. *Gödel Escher Bach. Un'eterna ghirlanda brillante. Una fuga metaforica su menti e macchine nello spirito di Lewis Carroll*, a cura di Giuseppe Tratteur, Milano, Adelphi, 1984), Hofstadter ha approfondito insieme a Emmanuel Sanders le distinzioni nell'ambito del pensiero analogico in DOUGLAS R. HOFSTADTER – EMMANUEL SANDER, *Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*, New York, Basic Books, 2013 (*Superfici ed essenze. L'analogia come cuore pulsante del pensiero*, trad. it. di Francesco Bianchini e Maurizio Codogno, Torino, Codice Edizioni, 2015).

⁵⁰ FERRUCCIO BUSONI, *Poscritto attuale all'Edizione di Bach di Ferruccio Busoni*, in *Lo sguardo lieto*, cit., pp. 268-269: 269.

⁵¹ F. BUSONI, *Nuova classicità*, cit., p. 113, corsivi nell'originale.

⁵² IGOR STRAVINSKIJ, *Some Ideas about my Octuor [1924]*, in ERIC WHITE, *Stravinsky: The Composer and his Work*, London, Faber & Faber, 1966, pp. 528-531. Per una ricognizione della posizione di Hindemith nell'ambito della nuova oggettività (*Neue Sachlichkeit*) e della musica d'uso (*Gebrauchsmusik*) negli anni Venti della Repubblica di Weimar, anche in rapporto alla musica di Bach, si veda in particolare STEPHEN HINTON, *The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919-1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith*, New York, Garland Publishing, 1989.

hindemithiana. Per altri versi, a proposito del «*sentire umano ma non faccende umane*», un'opera come la *Fantasia nach Johann Sebastian Bach* dimostra che in realtà Busoni, dietro apparenti voltafaccia poetici o incongruenze fra l'attività di teorico e la prassi compositiva, perseguiva fin dall'inizio una musica in sé e per sé, dal significato metafisico e immutabile, che le «faccende umane», anche quando presenti, non possono nascondere o modificare.⁵³ Pur fra evoluzioni e cambiamenti, che risentivano ogni volta dello spirito dei tempi, il pensiero estetico busoniano, invero, si mantenne complessivamente coerente e unitario fino alla fine, come secondo lui doveva essere la forma stessa dell'opera musicale.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.

⁵³ Posizione ribadita infine col saggio *Dell'essenza della musica* del 1924, cfr. T. PANGRAZI, *Adorata forma*, cit., p. 58.