

Ferruccio Busoni in America

L'attitudine all'ascolto

DUE INTERVISTE, REALIZZATE DA J. L. COOKE E H. BROWER ,
 CON IL CELEBRE COMPOSITORE E PIANISTA TRA IL 1911 E IL 1912,
 METTONO A FUOCO IL METODO DI STUDIO DELLO STESSO E L'IMPORTANZA
 DA LUI ATTRIBUITA ALL'ANALISI DEI DETTAGLI NELLA TECNICA PIANISTICA.

di LUCA CHIERICI

Le interviste riportate in questo articolo si collocano cronologicamente in un periodo particolarmente interessante della vita di Ferruccio Busoni (1). Il grande pianista e musicista si era recato per la prima volta negli Stati Uniti nell'agosto del 1891 con la moglie Gerda. Lì aveva alternato l'attività concertistica a quella di docente presso il New England Conservatory di Boston: a questo primo contatto con la realtà americana si riferiscono i ricordi di Busoni riportati nel corso della discussione con J. L. Cooke riguardante il proprio metodo di studio e l'importanza dell'analisi dei dettagli nella tecnica pianistica. Dopo la nascita del figlio Benvenuto, avvenuta a Boston il 24 maggio del 1892, e per sfuggire all'ambiente provinciale della città, Busoni preferì trasferirsi a New York, metropoli nella quale poté dedicarsi con maggiore tranquillità alla vita concertistica. Nella primavera del 1894 Busoni decise di fare ritorno in Europa e di stabilirsi a Berlino, dove il suo nome divenne sempre più famoso sia come pianista che come compositore (2). Busoni ritornò negli Stati Uniti ancora tre volte. Nel 1904 diede un buon numero di concerti nell'arco di tempo di tre mesi (tra gennaio e marzo) a Boston, Chicago, Detroit e naturalmente a New York: due recital al Carnegie Hall, di enorme impegno,

vennero accolti con grande successo dal pubblico e dalla critica americana. Durante la stagione 1910-11 (a questo periodo risale l'intervista concessa a Cooke) Busoni si esibì tra l'altro al Metropolitan (5 febbraio) in uno strano concerto che secondo le usanze dell'epoca ancora alternava pezzi operistici (*Dich teure Halle*, il "racconto" dalla *Bohème*, *Casta Diva*) al *Concerto in mi bem. maggiore* e alla *Sesta Rapsodia* di Liszt. L'ultimo soggiorno, tra il gennaio e il settembre del 1915, si rivelò non privo di problemi, sia a causa della grande concorrenza in campo concertistico, che rendeva difficile una programmazione estensiva delle tournées (al primo recital newyorchese del 1915 Busoni trovò in platea un pubblico di pianisti che comprendeva Harold Bauer, Carl Friedberg, Percy Grainger, Mark Hambourg, Josef Hofmann e Raphael Joseffy) sia per la sempre maggiore insofferenza del musicista nei confronti dell'*American way of life*, sia infine per la propensione a trascurare la carriera concertistica a favore di un maggiore impegno creativo nel campo della composizione. Nel concerto del 24 gennaio del 1915, nella gloriosa sala del Metropolitan risuonarono per l'ultima volta attraverso le mani di Busoni il *Konzertstück* di Weber, l'*Erkönig* di Schubert-Liszt e la *Parafraasi sul Rigoletto* di Liszt. Le stagioni successive

dovevano vedere crescere sempre di più presso il pubblico americano il mito di Hofmann e Godowsky ed accogliere le prime apparizioni di Rachmaninov.

JAMES L. COOKE INCONTRA
 FERRUCCIO BENVENUTO BUSONI
 (1911)

(da *Great Pianists on Piano Playing*,
 Theo. Presser Co., Philadelphia)

Quali sono i dettagli esecutivi dai quali maggiormente dipende una buona interpretazione musicale?

Alcuni anni fa incontrai un famoso artista la cui celebrità era dovuta in gran parte alla sua produzione di meravigliose finestre di vetro colorato. Egli era considerato universalmente il più grande esponente della vetreria d'arte e la sua fama si era estesa attraverso tutti i circoli artistici d'Europa. Per illustrarmi l'importanza del dettaglio nel suo lavoro, mi fece un piccolo esempio che trovo veramente efficace per rispondere alla sua domanda. "Se un vetro dipinto di grande qualità artistica dovesse accidentalmente frantumarsi in mille pezzi" - mi disse - "il suo valore dovrebbe po-

tersi desumere dall'analisi di un singolo frammento, anche se tutti gli altri dovessero risultare mancanti." Nell'esecuzione pianistica di alto livello tutti i dettagli sono importanti. Non voglio dire con questo che un ipotetico ascoltatore situato nella stanza accanto al pianoforte potrebbe giudicare dell'abilità di un pianista sulla base di una singola nota; ma se la nota viene riferita ad un contesto più ampio, il suo valore proporzionale deve essere calcolato in maniera estremamente precisa dall'esecutore, come parte del significato artistico globale del pezzo. Per esempio, è abbastanza facile pensare a composizioni che richiedono una esecuzione rapida e levigatissima (il Preludio Corale di Bach *Nun Freut euch*, del quale ho curato un arrangiamento, o il *Preludio* op. 28 n° 3 di Chopin, con il suo accompagnamento scorrevole affidato alla mano sinistra) nella quale una sola nota sbagliata o male accentata, indice di una errata analisi delle proporzioni da parte dell'esecutore, può rovinare l'intera interpretazione. (3)

Cosa distingue l'interpretazione di un grande pianista da quella di un allievo?

Spesso è proprio la perfezione del dettaglio che distingue l'esecuzione di un grande pianista da quella di uno studente. Quest'ultimo tende a raggiungere il controllo dei cosiddetti "punti principali" ma non lavora sui quei minuscoli dettagli interpretativi che costituiscono invariabilmente la caratteristica più importante nell'esecuzione di un grande artista, ossia di colui che ha scelto di fermarsi solo al raggiungimento dei suoi più alti ideali di perfezione. Vi è un dettaglio al quale pochi studenti danno importanza, ma che rappresenta forse il punto principale di ogni progresso nel campo dell'esecuzione musicale: l'attitudine all'ascolto. Ogni suono che viene prodotto durante lo studio deve essere soggetto ad un attento esame. Chiunque ab-

bia insegnato per un lungo periodo di tempo e abbia osservato da vicino il comportamento degli studenti, si sarà accorto di quante ore vengano sprecate strimpellando malamente e prestando attenzione ai suoni prodotti non più di quanto potrebbero fare delle persone ricoverate in un istituto per sordomuti. Questo genere di studenti ambisce a raggiungere un grado di notevole perfezione interpretativa, anche se manca loro qualsiasi aspirazione

fine di rendere l'esecuzione secondo i principi artistici dettati dal compositore e secondo la mia concezione del pezzo. Ho anche imparato a mantenere la mia mente in uno stato estremamente ricettivo rispetto a una qualunque opportunità di miglioramento. Sono sempre alla ricerca di nuovi dettagli, e anche nell'atto di suonare in pubblico mi capita di trovare improvvisamente degli spunti innovativi che giungono come vere e proprie rivelazioni. (4)

L'artista che ha raggiunto una fase in cui non tiene più desta l'attenzione nei confronti del dettaglio e si convince di non poter ulteriormente migliorare la qualità delle proprie esecuzioni, si trova ad affrontare un momento molto pericoloso di stagnazione artistica che si tradurrà nella rovina della sua carriera. C'è sempre spazio per un miglioramento, proprio nello sviluppo di nuovi dettagli, ed è questo uno dei motivi di grande interesse e appagamento intellettuale nel lavoro di un artista. Rinunciando a questa attitudine le esibizioni pubbliche diventano poco attraenti, mancano di originalità.

Lo studente dovrebbe controllare di continuo i propri progressi?

Nel mio sviluppo artistico ho notato con sempre maggiore evidenza che il successo dipende dalla osservazione accurata dei minimi dettagli. Tutti gli studenti dovrebbero sforzarsi di analizzare accuratamente le proprie valenze artistiche: una stima errata porta sempre a una condizione insoddisfacente. Se io stesso, molti anni fa, avessi trascurato lo studio di certi dettagli esecutivi,

mi sarei arenato in una condizione ben lontana dal raggiungimento del successo.

Quale difficoltà tecnica andrebbe esercitata al massimo grado?

Ricordo che all'epoca in cui terminai il mio incarico di Professore al New England Conservatory of Music mi rendevo conto molto bene di certe mie carenze stilistiche. Nonostante fossi stato già considerato a quell'epoca un virtuoso a tutti gli effetti, sia in Europa che in America, e avessi suonato con orchestre del livello



al virtuosismo. Considerano la tastiera come una specie di palestra annessa allo strumento. Una palestra attraverso la quale possono naturalmente costruirsi delle dita molto forti. Me senza l'attitudine all'ascolto costoro non potranno diventare nemmeno degli interpreti di categoria appena sufficiente. Durante i miei concerti nessuno ascolta più attentamente di quanto possa fare io stesso. Mi sforzo di ascoltare ogni nota, e mentre suonò la mia attenzione è totalmente concentrata al solo

della Boston Symphony, sapevo meglio di chiunque altro che vi erano dei punti critici nel mio modo di suonare che non potevo permettermi di trascurare più a lungo. Ad esempio, la tecnica che utilizzavo per eseguire i trilli poteva essere suscettibile di miglioramento, così come ero perfettamente conscio di come in certi passaggi mancassero di forza e di resistenza. Per fortuna, nonostante fossi abbastanza giovane, non mi facevo ingannare dal giudizio lusinghiero e adulatorio di certi critici bene intenzionati ma incapaci, che volevano per forza convincermi della perfezione assoluta del mio modo di suonare. Del resto ogni artista che è veramente alla ricerca della verità conosce i propri punti deboli certamente meglio dei critici. Allo scopo di migliorare quei dettagli esecutivi cui ho accennato (ed altri ancora che non ho descritto nei particolari) sono giunto alla conclusione che dovevo escogitare un approccio tecnico del tutto nuovo. (5) Una metodologia di approccio alla tecnica strumentale è tanto migliore quanto è basata su considerazioni personali. Da un punto di vista teorico ogni individuo necessita di un metodo ritagliato su misura: ciascuna mano, ciascun braccio, ogni insieme di dieci dita, ogni corpo nella sua interezza e naturalmente ogni intelletto è differente dall'altro. Di conseguenza mi sono sforzato di ripartire dalle leggi fondamentali della tecnica pianistica e di creare un sistema ex-novo. Dopo un periodo dedicato all'approfondimento di queste basi scoprii quelle che credevo fossero le cause dei miei difetti, ritornai in Europa e mi dedicai per due anni esclusivamente allo studio della tecnica lungo le linee guida che avevo individuato. (6) Particolari che mi avevano sempre messo a dura prova, i trilli che non riuscivo a dominare, i passaggi di bravura eseguiti con esitazione, le scale disuguali, tutto insomma venne da me magnificamente risolto: in questo modo acquistai un nuovo grande piacere nel suonare. Sono convinto che la mia espe-

rienza farà meditare qualche studente ambizioso, che potrà trarre beneficio da ciò che ho illustrato. Vi è sempre modo di correggere i difetti, ma per prima cosa bisogna individuare i particolari sui quali lavorare e rendersi conto che ciascuno di essi diventa una questione di enorme importanza finché il relativo problema non viene risolto e correttamente dominato. Mentre suonate, annotate sempre i punti dove sembra si nascondano le difficoltà. Poi, quando è possibile, isolate quelle dif-



ricoltà ed esercitatele separatamente. Questo tra l'altro è il metodo in base al quale sono ideati tutti i migliori esercizi tecnici. Il vostro punto debole è naturalmente quello per il quale dovrete esercitarvi più a lungo. Perché perdere tempo esercitandosi su quei passaggi che vi riescono particolarmente bene? Uno studente può incontrare difficoltà nei trilli, mentre un altro - di pari livello musicale - può trovare i trilli particolarmente facili. Tuttavia la situazione si può capovolgere nel

caso degli arpeggi: quello che era capace di eseguire i trilli alla perfezione potrebbe non essere capace di eseguire un arpeggio in maniera perfettamente legata, mentre il collega che per i trilli era negato è capace di eseguire arpeggi e cadenze con la scorrevolezza di un ruscello di montagna. Tutti gli esercizi di tecnica devono essere assegnati allo studente con grande prudenza e giudizio, proprio allo stesso modo con il quale si somministra ad un paziente un farmaco potenzialmente velenoso. L'uso indiscriminato di certi esercizi può diventare un impedimento al progresso tecnico dell'allievo. Non vi è nessuna ragione per cui un allievo debba affrontare un certo esercizio solo perché questo si trova nella pagina successiva di un metodo che egli sta seguendo in quel momento. Del resto certi esercizi che in un dato periodo non si possono affrontare o non sono utili possono rivelarsi di contro utilissimi in un momento successivo. Prendiamo ad esempio i famosi esercizi di Tausig. Tausig era un maestro della tecnica, e alla sua epoca aveva pochi eguali. I suoi esercizi sono quasi tutti molto ingegnosi e utili per gli allievi degli ultimi corsi, ma se li si trasporta in altre tonalità (come viene richiesto dall'autore) diventano praticamente inseguevibili volendo conservare le qualità appropriate di tocco etc. Oltretutto è davvero improbabile trovare in letteratura dei passaggi che richiedono tali prodezze tecniche. In conclusione questo tipo di esercizi trasposti non sono di alcuna utilità pratica e possono essere assegnati soltanto da un insegnante più rispettoso della tradizione che del buon senso.

Da cosa dipende un buon fraseggio?

Certi studenti considerano il fraseggio come un particolare che può essere affrontato per ultimo, quando sono stati risolti altri problemi considerati più importanti. Eppure il reale significato di qualsiasi composizione dipende dalla corretta individuazione e realizzazione di ogni singola frase. Trascurare il fraseggio equivale per un at-

tore a trascurare le divisioni logiche della frase nel testo che va ad interpretare. I più grandi capolavori della letteratura drammatica, da *Romeo e Giulietta* all'*Antigone*, dal *Malato immaginario* a *Casa di bambola*, perdono qualsiasi significato se non si determinano e non si esprimono correttamente le aggregazioni di vocaboli che vanno a formare la frase dal punto di vista logico. I grandi attori passano ore e ore alla ricerca dell'espressione più corretta per tradurre il pensiero dell'autore. Nessun pianista serio penserebbe di dedicare minore attenzione al fraseggio. Così come sarebbe sciocco per un attore abbinare l'ultima parola di un periodo alla frase successiva, per un allievo sarebbe altrettanto sbagliato trasformare l'ultima nota di una frase musicale nella prima della frase successiva. Un buon fraseggio dipende innanzitutto da una buona conoscenza della musica - cosa che permette la corretta delimitazione di una frase - e poi dalla conoscenza della tecnica pianistica in senso lato, che permette una esecuzione appropriata della frase stessa. Parlare di fraseggio significa anche parlare di accentuazione, e ambedue i soggetti sono strettamente collegati alle questioni di diteggiatura. Senza una corretta diteggiatura risulta praticamente impossibile eseguire adeguatamente certe frasi. In via del tutto generale gli accenti vengono considerati importanti perché normalmente forniscono una indicazione di tempo all'interno della battuta. Nella pratica di insegnamento ad allievi molto giovani può risultare necessario convincerli dell'importanza degli accenti per una corretta divisione metrica. Ma con il progredire degli studi l'allievo deve capire che le divisioni tra una battuta e l'altra sono indicate più che altro allo scopo di permettere una lettura più facile dell'insieme. L'allievo dovrebbe paragonare un pezzo musicale a un bellissimo arazzo nel quale l'elemento più importante è il disegno principale e non i fili invisibili che il fabbricatore è costretto ad inserire nel telaio per ottenere una struttura sopra la quale operare la tessitura.

Perché le composizioni di Johann Sebastian Bach sono così utili nello studio del pianoforte?

Nello studio dei particolari di accentuazione e di fraseggio sarebbe impossibile indicare qualcosa di più istruttivo delle opere di Johann Sebastian Bach. L'immortale compositore originario della Turingia



Johann Sebastian Bach

fu il più grande tessitore di trame musicali. I suoi lavori non sono stati eguagliati da nessuno in quanto a raffinatezza dei particolari, colori, respiro e bellezza generale. Perché Bach è così importante per lo studente? La risposta è molto facile: le sue opere sono congegnate in modo tale da obbligare chiunque allo studio di tutti i dettagli. Se l'allievo è stato anche solo capace di dipanare gli intrecci delle Invenzioni a 2 voci, va da sé che la sua abilità di esecutore è comunque aumentata. Inoltre, e questa è la cosa più importante,

Bach costringe lo studente a pensare. Soprattutto se l'allievo non è mai stato abituato a concentrarsi durante lo studio, troverà impossibile superare le difficoltà della musica bachiana senza la massima concentrazione mentale. Egli arriverà addirittura ad accorgersi di poter lavorare su certi problemi tecnici anche quando è lontano dalla tastiera.

Come si possono risolvere dei problemi complessi di interpretazione o di tecnica solo con l'aiuto della mente?

La maggior parte dei problemi musicali e tecnici che ho incontrato nella mia carriera sono stati da me risolti mentalmente, mentre stavo camminando per strada o ero sdraiato nel letto durante certi momenti di veglia notturna. Certe volte la soluzione di un difficile problema tecnico arriva d'improvviso, inaspettatamente. Ricordo che quando ero molto giovane fui invitato a suonare un Concerto con una grande orchestra sinfonica. Un certo passaggio del Concerto mi aveva sempre dato del filo da torcere ed ero abbastanza in apprensione. Durante una delle pause del solista, mentre suonava l'orchestra, la soluzione del problema mi balzò agli occhi come un fulmine. Aspettati l'arrivo di un passaggio orchestrale molto sonoro in modo tale da poter praticare sulla tastiera l'idea che mi era venuta in mente. Quella

prova non poteva ovviamente essere percepita dal pubblico, perché nascosta dal *tutti* orchestrale, e quando giunse il momento di suonare veramente quel passaggio tutto andò alla perfezione, come non era mai accaduto.

Si dovrebbero sempre valutare delle opportunità di approfondimento nello studio?

Non trascuro mai l'opportunità di migliorare qualche dettaglio, anche se una interpretazione mi sembra giunta a un livello di assoluta perfezione. Spesso mi capita di ritornare a casa dopo un concerto e di esercitarmi per ore sul programma che ho appena affrontato, proprio perché durante

il concerto mi sono venute delle nuove idee. Idee che sono molto preziose: tralasciarle o considerarle alla stregua di dettagli che possono essere oggetto di studio futuro sarebbe veramente ridicolo.

HARRIETTE BROWER INCONTRA FERRUCCIO BUSONI (7)

(da *Piano Mastery*, Frederick A. Stokes
Company, New York; intervista pubblicata
precedentemente sul periodico
Musical America)

L'ambiente entro il quale un uomo vive e opera riflette spesso il suo carattere. Per questo motivo è molto interessante prendere contatto con un musicista direttamente nella sua casa, incontrarlo lontano dal bagliore dei riflettori di scena, assaporare il senso di privacy che aleggia nei suoi appartamenti. Sapendo quanto sia difficile ottenere un colloquio a queste condizioni, posso essere davvero soddisfatta perché

questo privilegio mi è stato concesso diverse volte, anche da parte di quegli artisti che si tengono particolarmente in disparte. Mi era stato detto che Busoni era estremamente difficile da intervistare. L'unico modo attraverso il quale potei innescare un contatto fu di far pervenire a casa sua, senza particolari formalità di annuncio, una richiesta formale di incontro. Non avendo intenzione di insistere troppo a riguardo, mi misi tranquillamente in attesa fino a quando non ricevetti un biglietto di risposta: "Nonostante la mia avversione per le interviste, la aspetto per un tè giovedì pomeriggio: sarà la benvenuta". Busoni abita in una imponente casa che affaccia sulla bella Victoria Luise Platz, nella nuova parte occidentale di Berlino. La signora Busoni mi fece gli onori di casa e mi portò dal Maestro, che ci venne incontro da un grazioso angolino della biblioteca. Venne immediatamente servito il tè e il nostro gruppetto, cui si erano aggiunti altri due ospiti, iniziò presto a chiacchierare vivacemente in un misto di Inglese, Francese, Tedesco. Durante la conversazione non potei evitare di gettare

ogni tanto uno sguardo alla imponente biblioteca, con il suo arredamento di grande gusto e le file di libri dalle preziosissime rilegature che riempivano le pareti. Ci si rende conto di ciò che intendeva il Dr. Johnson quando diceva che di fronte a uno scaffale pieno di libri voleva sempre avvicinarsi per leggere i titoli al dorso, poiché la scelta dei libri in una biblioteca privata è indice del carattere del proprietario. In quel momento Busoni mi rivolse la parola: "Sto componendo una rapsodia su temi degli Indiani d'America". "E dove avete recuperato i temi?" gli venne chiesto. "Grazie a una signora molto affascinante, una vostra conterranea, Miss Natalie Curtis. Si è molto appassionata all'idea e mi è stata di grande aiuto".

Una delle riviste musicali tedesche ha annunciato che lei sta per lasciare Berlino e che ha accettato un incarico all'estero, forse in Spagna?

Intendo andare via da Berlino per qualche tempo - replicò Busoni - e mi trasferirò a Bologna. Forse lei credeva che Bologna si trovasse in Spagna - aggiunse lanciandomi una occhiata piuttosto furba. - L'offerta che

mi proviene da Bologna è molto lusinghiera: vengo nominato Direttore del grande Conservatorio senza essere costretto a vivere nella città né a tenere lezioni. Mi fermerò comunque a Bologna per qualche tempo e terrò pure qualche lezione. Devo dirigere sei grandi concerti sinfonici durante la stagione, ma a parte questo impegno posso assentarmi quando voglio. Probabilmente chiuderemo la nostra casa qui a Berlino e partiremo per l'Italia in autunno. A Bologna si vive con poco: si può affittare un palazzo per circa 250 dollari all'anno.

La signora Busoni ci invitò a questo punto a visitare le altre parti della casa. Ci trasferimmo nella stanza attigua, piena di stampe e di quadri antichi e di mobili molto particolari. "Tutto qui è antico" disse sorridendo la Signora Busoni. Nel centro della stanza vi era un bellissimo clavicembalo, con la sua doppia tastiera e la cassa dipinta di rosso. Non era originale, bensì una magnifica copia costruita da Chickering. Più avanti si entrava in un vero e proprio studio di artista, con un pianoforte verticale e un ampio tavolo sul quale si trovavano moltissime fotografie ed altri oggetti-ricordo. Sulle pareti spiccavano ritratti rari di Chopin e Liszt. Finalmente entrammo nel salone, con i suoi due pianoforti a coda posti fianco a fianco. Quello era il luogo dove il Maestro insegnava e suonava. L'arredamento era completato da imponenti mobili di legno intagliato. La Signora Busoni attirò la nostra attenzione su un candeliere in argento molto elaborato, di squisita fattura, che era stato il frutto di una lunga ricerca. Nella sala si trovavano diversi ritratti e fotografie del giovane pianista-compositore: una in particolare mostrava Busoni all'età di 12 anni, un bel ragazzo con i suoi riccioli, gli occhi espressivi e un grande colletto bianco. Busoni ci raggiunse nel salone e la conversazione si spostò sui nuovi impegni del Maestro.

Quando terminerete la vostra Rapsodia verrete a suonarla in America, e anche a Londra!

Ah, Londra! - disse Busoni - Ho sempre nostalgia di quella città: è molto bella. Mi piace anche l'America: sapete che ho vissuto là per qualche anno e che mio figlio è nato a Boston ed è a tutti gli effetti cittadino americano. Sì, farò ritorno negli Stati Uniti, anche se non vi posso dire con esattezza quando, e suonerò certamente la Rapsodia.

NOTE

1) J. Cuthbert Hadden (in *Modern Musicians*, T.N. Foulis, London, 1914) parla chiaro a proposito del rapporto tra Busoni e i giornalisti: "Busoni aveva alcune particolari aversioni, e una di queste concerneva le interviste. Di natura appartata e meditativa, egli considera banale la dozzinale pubblicità che certi artisti pensano costituisca un ingrediente necessario per il successo. Quando visitò gli Stati Uniti per la prima volta si irritò in particolar modo per l'aggressività dei cronisti. Una volta, in una cittadina, capitò perfino che una intraprendente donnetta munita di carta e penna tentasse a tutti i costi di entrare nella camera d'albergo dove Busoni si trovava con il suo impresario. Il maestro era in pigiama e non appena si accorse di che si trattava si ritirò nella sua stanza privata. Qualche tempo più tardi confidò a un amico: "sono convinto che quella donna avrebbe avuto persino il coraggio di intervistare l'Apollo Belvedere, se il suo editore glielo avesse chiesto."

2) Ancora Cuthbert Hadden pone in relazione il termine del primo soggiorno americano di Busoni con la concorrenza rappresentata dalle famose tournées di Paderewski: "Nel 1892 Busoni era impegnato con la famosa casa Steinway per una serie di 40 concerti negli Stati Uniti e in Canada. Ma quello era anche l'anno della prima tournée americana di Paderewski e il furore causato da quest'ultimo si ritorse in un certo senso contro Busoni. Nessuno può dire se Busoni si sentisse mortificato in quella occasione; fatto sta che non appena egli ebbe onorato il proprio contratto con Steinway, ritornò in Europa e si stabilì a Berlino."

3) C'è da sperare che quando Busoni parla di *harsh or jarring note* non si riferisca tanto alla nota sbagliata come valore, quanto alla inegualianza timbrica o agogica. Nel primo caso verrebbe addirittura considerata intollerabile la possibilità casuale di errore durante una esecuzione, cosa che non è umanamente neanche pensabile. Gli esempi citati da Busoni sono efficacissimi e non esenti da un certo autocompiacimento: il Preludio Corale B. W. V. 737 - si ascolti la straordinaria incisione discografica di Horowitz - richiede una perfetta eguaglianza nell'esecuzione del veloce accompagnamento in quartine di sedicesimi, sopra il quale viene enunciato il *cantus firmus* del corale; per quanto riguarda il ben noto Preludio di Chopin, nell'incisione effettuata da Busoni su rullo il pezzo viene ripetuto per intero, quasi a voler sottolineare l'abilità del pianista nell'esecuzione del *running accompaniment*.

4) L'attitudine all'autocritica è uno dei lati caratteristici della personalità di Busoni, così come ci è stata tramandata da molti osservatori. Harold Bauer ricorda ad esempio che "Paderewski e Busoni erano gli unici artisti che avevano una forza di carattere tale da obbligare se stessi ad esercitarsi alla tastiera dopo un concerto, credendo fermamente che in quel momento l'attitudine

all'autocritica fosse sviluppata al massimo grado. Busoni era solito rimanere al pianoforte per tutta la notte, anche dopo un recital che aveva avuto un trionfale successo di pubblico, per analizzare, criticare, suonare certi passaggi del programma che aveva appena presentato. Questa era probabilmente la causa della sua indiscussa superiorità rispetto a tutti i grandi artisti dell'epoca". L'osservazione di Bauer è puntualmente confermata dallo stesso Busoni alla fine di questa intervista.

5) Non si può rimanere indifferenti nei confronti delle analogie tra questo processo di rinnovamento affrontato da Busoni e l'autoanalisi condotta da Freud all'incirca tra il 1895 e il 1900. In questo senso le raccomandazioni di Busoni sui dettagli della tecnica pianistica, raccomandazioni che potrebbero sembrare a volte accademiche, vengono ad assumere un significato globale di rinnovamento artistico che forse non ha eguali nella storia dell'interpretazione.

6) Edward J. Dent (*Ferruccio Busoni, a biography*), riferendosi al soggiorno berlinese che inizia nella primavera del 1894, parla in realtà di un periodo di forte lavoro editoriale per la pubblicazione del primo volume del *Clavicembalo ben temperato* e di uno studio del pianoforte per cinque ore al giorno in vista della stagione autunnale che doveva vedere Busoni assai impegnato: il 22 ottobre è ad Amburgo e suona sotto la direzione di Mahler il *Konzerstück* di Weber e la *Rapsodia Spagnola* di Liszt (nella sua versione con accompagnamento orchestrale); il 3 novembre suona a Berlino il medesimo programma con l'aggiunta (!) del *Concerto* in la maggiore di Liszt, la *Ciaccona* di Bach e la *Campanella* (come bis); ancora in novembre suona altre due volte a Berlino (in programma la 106 di Beethoven) e poi a Lipsia e così di seguito. Non si capisce quindi il riferimento di Busoni, nel corso dell'intervista, al "biennio sabbatico" dedicato allo studio e alla meditazione sui problemi della tecnica.

7) La conversazione che ebbe luogo tra Busoni e la scrittrice Harriette Brower a Berlino è databile al 1912, anno in cui Busoni lavorò in particolare al completamento della *Fantasia Indiana*. Come si può benissimo capire dal testo, più che di una intervista vera e propria su certi temi musicali si trattò di un incontro piuttosto mondano. Ne scaturì un articolo che assomiglia molto a certi pezzi pubblicati oggi dai quotidiani e basati sulla finta intrusione di un giornalista nella intimità della casa di un personaggio molto noto.

