

## Un'incompiuta giovanile di Ferruccio Busoni: il *Requiem* per soli, coro e orchestra Kind. 183

### La musica sacra di Ferruccio Busoni

**N**el blocco di composizioni giovanili di Busoni<sup>1</sup> figura un gruppo di opere su testi sacro-liturgici che costituiscono un *unicum* nel suo catalogo.<sup>2</sup> Dall'*Ave Maria* op. 1, Kind. 67, all'*Ave Maria* op. 35, Kind. 190 per baritono e orchestra, l'ultima composizione sacra di Busoni, sono ben ventitré le sue opere di genere sacro, prevalentemente per coro a cappella, ma anche per una o più voci soliste con accompagnamento strumentale e per soli, coro e orchestra.

Al periodo di frequentazione di un regolare corso di composizione, dal gennaio del 1880 al marzo del 1881 a Graz, sotto il magistero didattico del compositore Wilhelm Mayer-Remy (1831-1898), risalgono le tre composizioni sacre più importanti del giovane Ferruccio Busoni: la *Missa in honorem Beatae Mariae Virginis* per doppio coro a cappella op. 51, Kind. 169, il mottetto per coro e orchestra (due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni, timpani, coro a quattro voci miste, archi) «Gott erbarme dich unser» (Salmo 67) op. 55, Kind. 174a, e l'incompiuto *Requiem* Kind. 183, per soli, coro e orchestra (due flauti, due oboi, corno inglese, due clarinetti, due fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni, timpani, soprano solo, contralto solo, tenore solo, basso solo, coro a quattro voci miste, archi) la cui stesura fu avviata ancora a Graz all'inizio di maggio e poi proseguita a Trieste fra la fine di maggio e l'inizio di luglio del 1881.

---

<sup>1</sup> «Ho scritto circa 150 pezzi (tra buoni e cattivi)» scrive Busoni nella lettera indirizzata a Otto von Kapff da Klagenfurt l'11 aprile 1879, FERRUCCIO BUSONI, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg. Scelta e note di Antony Beaumont*, edizione italiana riveduta e ampliata a cura di Sergio Sablich, Milano, Ricordi – Unicopli, 1988, p. 31.

<sup>2</sup> Per una trattazione esauriente della produzione sacra di Busoni si rimanda a GIULIANO TONINI, *Busoni a Bolzano nel gennaio-febbraio 1879 e le composizioni sacre degli anni dell'adolescenza*, in *Ferruccio Busoni: aspetti biografici, estetici e compositivi inediti*, a cura di Giuliano Tonini, Lucca, LIM, 2010 («Quaderni di Musica/Realtà», 57), pp. 3-46.

## Il Requiem: genesi e fasi compositive

Giovedì 26 maggio 1881 il quindicenne Ferruccio Busoni fece ritorno a Trieste assieme alla madre. Il viaggio da Graz in treno era stato «lungo ed assai penoso»<sup>3</sup> ma una volta messo piede nella città natale della madre il giovane Busoni riacquistò subito buon umore e appetito che soddisfece con una «mangiata di prosciutto e carne fredda che nonno<sup>4</sup> aveva portato con sé».<sup>5</sup>

A Trieste, sullo scrittoio che il nonno gli aveva messo a disposizione, Busoni contava di proseguire e portare a termine la composizione del *Requiem* Kind. 183 «per Assoli, Coro e Orchestra» avviata recentemente a Graz. I primi due numeri del *Requiem*, il *Requiem-Kyrie* e le prime due terzine della sequenza del *Dies irae*, furono composti e orchestrati ancora a Graz come si evince da un'annotazione apposta sulla partitura autografa:<sup>6</sup> rispettivamente il «N. 1 Requiem & Kyrie: cominciato il 3 maggio finito il 17 maggio» e il «N. 2 Dies irae: cominciato il 18 maggio finito al 25 maggio». L'assenza del padre Ferdinando da Trieste, impegnato in una tournée concertistica in Stiria,<sup>7</sup> è stata provvidenziale in quanto il carteggio intercorso con lui durante i mesi dedicati alla composizione del *Requiem* abbonda

<sup>3</sup> FERRUCCIO BUSONI, *Lettere ai genitori*, a cura di Martina Weindel, Roma, Ismez, 2007, lettera n. 52, p. 45. Nelle successive citazioni dalle lettere al padre si ometterà il riferimento bibliografico e ci si limiterà a menzionare il numero della lettera così come riportato nella suddetta edizione.

<sup>4</sup> Josef Ferdinand Weiss, nato a Lubiana nel 1799 ma di origini bavaresi, era approdato a Trieste verso i trent'anni divenendo rappresentante generale di una casa di commercio di Amburgo. «Riuscì a conquistare un'onoratissima posizione a Trieste [...], a sposare una signorina di eccellente famiglia [Carolina de Candido], ed a mantenersi nella riputazione acquistata, senza una macchia, fino all'età di quasi 93 anni, quando serenissimamente, senza malattia né sofferenza, si spense», FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, Milano, il Saggiatore, 1977, pp. 162-163.

<sup>5</sup> Lettera n. 52, p. 45.

<sup>6</sup> Berlino, Deutsche Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohnarchiv, Busoni-Nachlaß n. 171. La partitura consta di 183 pagine e di 41 pagine di abbozzi che contengono nel seguente ordine quelli del *Lacrymosa* (4 fogli), del *Domine Jesu* (17 fogli), del *Confutatis* (11 fogli), dell'*Ingenisco* (9 fogli). Fra gli schizzi del *Domine Jesu* e quelli dell'*Ingenisco*, si frappongono 7 fogli dello Schizzo di un *Adagio* steso su tre sistemi.

<sup>7</sup> Busoni lo avrebbe però voluto presente a Trieste per consigli sulle scelte compositive da compiere: «Pagherai molto che [...] mi aiutassi nello stesso tempo coi tuoi buoni consigli anche nella composizione del Requiem», scrive Ferruccio al padre nella lettera del 18 luglio 1881, lettera n. 62, p. 58. Il giudizio del padre, che esigeva di essere puntualmente informato dei progressi della composizione del *Requiem*, era sollecitato e temuto nello stesso tempo. «Forse t'interesserà d'averne un piccolo piano di questa composizione», lettera n. 54, inizi di giugno 1881. «Sono contento che la mia idea ti abbia persuaso», lettera n. 55, 7 giugno 1881. «Eccoti con ciò l'analisi in succinto di questo pezzo», lettera n. 55, 7 giugno 1881. «Tu vuoi averne un'analisi: ebbene eccotela qua in succinto», lettera n. 57, 17 giugno 1881. «Sono persuaso che quando te lo farò sentire ti piacerà (essendo che non ti può piacere senza sentirlo)», lettera n. 60, 26 giugno 1881. «Per accompagnamento hanno i violini delle quinte tenute che vanno anche (non spaventarti) di moto retto. Omnia moderata durant, ed anche le quinte quando non se ne fa abuso sono di effetto», lettera n. 61, 31 giugno 1881. «La spiegazione ossia l'analisi di questi due nuovi pezzi te la mando quando il *Confutatis* sarà finito ed avrò più posto nella lettera», lettera n. 51, fine luglio 1881.

di annotazioni che permettono di ricostruirne in dettaglio tutte le fasi compositive oltre ad offrire puntuali saggi di analisi.<sup>8</sup>

La lettera datata domenica 29 maggio 1881 contiene una prima annotazione riguardo al terzo numero del *Requiem*, il *Tuba mirum*, la cui stesura e strumentazione impegnò Busoni più di tutti gli altri numeri: «Ho cominciato uno schizzo del Tuba mirum che credo che non adopererò. Ma credo che in qualche giorno mi verrà una meglio idea».<sup>9</sup> Nella lettera successiva, non datata ma molto probabilmente risalente ai primi di giugno, Busoni comunica infatti al padre di aver «cominciato di già (dopo due schizzi che non mi andavano a genio) un terzo del Tuba mirum che credo molto buono. Così avremmo<sup>10</sup> dunque valicato il punto più difficile di tutto il Requiem».<sup>11</sup> Nella stessa lettera Busoni ci dà anche un primo saggio della sua capacità di analisi:

Rigettai in principio tanto l'idea dello squillo che di accordi o note tenute per le trombe.<sup>12</sup> Forse t'interesserà d'avere un piccolo piano di questa composizione, ed eccolo come segue: Il "tuba" comincia con un movimento confuso dei Bassi (*pp*) sul quale si forma una tetra melodia (3 Tromboni ed una Tuba) le Trombe intanto si fanno sentire qua e là come segnali, sempre *pp*



Poi formasi a poco a poco un crescendo fino al fortissimo (4 Corni, 3 Trombe, 3 Tromboni, Tuba) il quale viene seguito da una melodia di movimento selvaggio; alla seconda ripetizione di quest'ultima entra il coro. Non trovi ingiusto che fra tante anime che si troveranno nell'ultimo giorno non fosse che una ad annunciare le trombe del giudizio? No tutta l'umanità tremerà in quel giorno terribile, e con essa anche il tuo Ferruccio.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Si tratta di un gruppo di 13 lettere datate dal 27 maggio al 27 luglio 1881.

<sup>9</sup> Lettera n. 53, p. 47.

<sup>10</sup> Grammatica e sintassi italiana di Busoni lasciano alquanto a desiderare in questa e nelle successive lettere al padre, il quale non mancò di farglielo notare. Questa lettera di Busoni esordisce infatti con un tono risentito: «La lettera che ricevetti oggi mi rattristò alquanto, vedendo che tu mi rimproveri ingiustamente. La mia lettera del 29. Maggio comincia in questa guisa "Ricevetti questa mane" e non "questo mome"», lettera n. 54, p. 47. Evidentemente Ferdinando, da buon toscano, esigeva dal figlio un maggior controllo e padronanza della lingua italiana.

<sup>11</sup> Sulla partitura autografa compare la data del 1 giugno.

<sup>12</sup> Busoni ha qui in mente l'incipit del *Tuba mirum* della *Messa da Requiem* di Verdi, oggetto di strali nella lettera n. 55 del 7 giugno, cfr. *infra*.

<sup>13</sup> Lettera n. 54, pp. 47-48.

Busoni considerava il *Tuba mirum* «il punto più difficile di tutto il Requiem»<sup>14</sup> tant'è che la sua strumentazione si protrasse fino a oltre la metà di luglio sovrapponendosi alla composizione e alla strumentazione dei brani successivi, del *Rex tremendae* e del *Recordare*, nonostante si fosse prefisso di procedere ordinatamente alla composizione dei numeri del *Requiem*.<sup>15</sup> Benché Busoni fosse convinto che il *Tuba mirum* gli fosse «altrettanto ben riuscito che gl'altri due», il *Requiem-Kyrie* e le prime due terzine del *Dies irae*,<sup>16</sup> nella lettera del 18 luglio 1881 comunica al padre che «l'altro giorno ho dovuto fare un gran cangiamento nel Tuba mirum, che adesso sta molto meglio poiché più grandioso e solenne».<sup>17</sup> Nella successiva lettera Ferruccio specifica in che cosa è consistito questo «grande cambiamento»:

L'introduzione è rimasta eguale ma il tema principale (trombe) è del tutto altrimenti composto e di più effetto e di carattere più grandioso e solenne. Sono state quattordici pagine (!) di partitura che dovetti buttar via ed altrettante che dovetti scrivere di nuovo.<sup>18</sup>

Cominciato il 14 giugno, il *Rex tremendae* fu completato e messo in partitura pochi giorni dopo, il 17 giugno. Ancora fresco d'inchiostro Busoni ne dà notizia al padre assieme ad una sua puntuale descrizione:

Caro Papocili!

Pochi momenti fa ho terminato il *Rex tremendae*, che credo riuscito assai bene. Tu vuoi averne un'analisi: ebbene eccotela qua in succinto.<sup>19</sup>

Busoni, nella stessa lettera del 17 giugno, oltre a manifestare al padre l'intenzione di portare a termine la strumentazione del numero precedente, *Tuba mirum*, gli comunica che ha già in mente come avviare il successivo numero del *Recordare*: «con un periodo d'istrumenti dolci a fiato». Il 20 giugno questa idea si concretizza: «Stamattina mi è venuta (senza pensarci) l'idea per il principio del *Recordare*, che io scrissi subito qui, e che è quel periodo per istrumenti a fiato che avevo già idea di fare».<sup>20</sup> In partitura Busoni annota, come data

<sup>14</sup> Lettera n. 54, p. 47.

<sup>15</sup> «Ora finirò d'istrumentare il "Tuba" e questo [il *Rex tremendae* che aveva appena terminato di comporre], e prima di non aver fatto ciò non andrò avanti al "recordare" che ho idea di cominciare con un periodo d'istrumenti dolci a fiato. Il "Lacrymosa" come già tu sai comincerò con quel basso ostinato che feci per lezione a Mayer. Così non lavoro nel vuoto e mi preparo a poco a poco le idee», lettera n. 57, 17 giugno 1881, pp. 53-54.

<sup>16</sup> «Il "Tuba mirum" del Requiem è finito da già 3 giorni, ed ho anche di già cominciato la partitura di cui scrissi diverse pagine», lettera n. 55, 7 giugno 1881, p. 49.

<sup>17</sup> Lettera n. 62, p. 58.

<sup>18</sup> Lettera n. 63, post 18 luglio 1881, p. 59.

<sup>19</sup> Lettera n. 57, 17 giugno 1881, pp. 53-54.

<sup>20</sup> Lettera n. 58, 20 giugno 1881, p. 54.

d'inizio della composizione del *Recordare*, il 21 giugno, e come data della sua conclusione il 3 luglio. Il 26 giugno scrive al padre che «il Recordare fin qui riesce assai bene. [...] comincia con 4 voci sole, e vorrei quasi dire una modernizzazione dello stile di Palestrina. Sono persuaso che quando te lo farò sentire ti piacerà (essendo che non ti può piacere senza sentirlo)». <sup>21</sup> La composizione del *Recordare* terminò il 29 giugno e nella lettera del 30 giugno Busoni anticipa al padre come procederà nella sua strumentazione che porterà a termine il 3 luglio. <sup>22</sup>

Al 3 luglio risale anche l'inizio della composizione del n. 6, *Ingemisco*, che fu terminato il 10 luglio ma la cui strumentazione si interruppe alla battuta 62. <sup>23</sup> Fra il 10 e il 18 luglio Busoni fu preso soprattutto dal rifacimento della sezione iniziale del *Tuba mirum* <sup>24</sup> ma dopo qualche giorno di riposo il 19 luglio si dedicò «con più slancio e con le forze rimettute» <sup>25</sup> alla composizione delle rimanenti sezioni del *Dies irae*.

Il giorno 27 luglio poté finalmente annunciare al padre:

ho finito il *Dies irae* [...] il *Lacrymosa* ed il *Confutatis*, <sup>26</sup> ambedue bene riusciti a quanto mi pare. [...] Così finisce il *Dies irae*. Ora sono arrivato con ciò alla metà del *Requiem* ed ho terminata la parte più importante del medesimo. Segue adesso il “*Domine Jesu*” il “*Hostias*” il “*Sanctus Benedictus*” l’“*Agnus Dei*” il “*Lux aeterna*” il “*Libera me*” e la firma del tuo affmo figlio Ferruccio. <sup>27</sup>

Da questo contrastato processo creativo, segnato da frequenti ripensamenti, rimangono esclusi i primi due numeri del *Requiem* composti durante la fase terminale della permanenza di Busoni a Graz a stretto contatto con il maestro Wilhelm Mayer. Del *Requiem-*

<sup>21</sup> Lettera n. 60, 26 giugno 1881, p. 56.

<sup>22</sup> Lettera n. 61, 30 giugno 1881, pp. 57-58.

<sup>23</sup> Una probabile spiegazione di questa interruzione della strumentazione dell’*Ingemisco* va rinvenuta fra le righe della lettera n. 51 non datata ma risalente probabilmente alla seconda metà di luglio, in una data compresa fra il 18 e il 27 (e non come erroneamente indicato da Martina Weindel «probabilmente Graz, ante 25 maggio 1881», F. BUSONI, *Lettere ai genitori*, cit., p. 44), in cui notifica al padre che «mi manca di comporre una sola strofa per aver finito il *Dies irae* [*Pie Jesu Domine*] che consta in tutto di nientemeno che venti strofe, di cui composti dunque di già diciannove. Tu vedi che non sono pigro e che lavoro avanti. Ho aspettato di finire tutto il Dies irae per strumentarlo poi, così viene meglio connesso ed i pezzi singoli riescono meglio uniti», lettera n. 51, p. 45.

<sup>24</sup> «Sono state quattordici pagine (!) di partitura che dovetti buttar via ed altrettante che dovetti scrivere di nuovo», lettera n. 63, post 18 luglio 1881, p. 59.

<sup>25</sup> Lettera n. 62, 18 luglio 1881, p. 58.

<sup>26</sup> Busoni compose prima il *Lacrymosa* del *Confutatis*: è l’unica deroga alla composizione ordinata delle strofe del *Dies irae*.

<sup>27</sup> Lettera n. 64, 27 luglio 1881, pp. 60-61. Dei restanti numeri del *Requiem* Busoni abbozzò solamente il successivo *Domine Jesu*, ma è certo che volesse comporre anche l’*Hostias*, il *Sanctus-Benedictus*, l’*Agnus Dei*, il *Lux aeterna* e il *Libera me*: «Il “libera me” che non esiste nel *Requiem* di Mozart, forma un riepilogo della Messa, come anche il testo del medesimo ch’io mi copiai per musicarlo», scrive Busoni nella lettera n. 56 del 10 luglio 1881, p. 51.

*Kyrie* e del *Dies irae* non sono conservati gli abbozzi e pertanto non ne conosciamo l'iter compositivo, ma per Busoni rappresentavano la garanzia del buon esito finale del *Requiem*. Quando Busoni ne accenna nelle lettere al padre, se ne mostra infatti sempre compiaciuto.<sup>28</sup> «Ho riguardato di novo il “dies irae” che mi pare benissimo ed anche bene strumentato» scrive nella lettera del 29 maggio.<sup>29</sup> «Questo pezzo mi sembra altrettanto ben riuscito che gl'altri due» è il commento di Busoni al termine della composizione del *Tuba mirum*.<sup>30</sup>

Dalle lettere inviate al padre è possibile ricostruire anche la costellazione dei riferimenti musicali che Busoni ebbe presenti nel corso della composizione del suo *Requiem*. Nella lettera del 7 giugno sono citati e messi a confronto i due *Requiem* che fecero da modello, l'uno positivamente l'altro negativamente, alla composizione del suo *Requiem*:

Anche Bianchini ha compilato da poco tempo un *Requiem*, di cui mi fece sentire diverse cose. Il *Tuba mirum* è il meglio riuscito di tutti i pezzi e mi piace assai più di quello di Verdi, quantunque non raggiunga la grandiosità ossia meglio la ciarlataneria, l'effetto di quest'ultimo. Esso mi fa sempre l'effetto d'un campo di battaglia e dei segnali che i soldati si danno per intendersi all'attacco del nemico.<sup>31</sup>

Nella successiva lettera del 10 giugno aggiunge ironicamente:

Ma come profetizzano i giornali di Trieste al 12 Novembre è la fin del mondo, ed allora sentiremo se la tromba del giudizio rassomiglia a quella di Verdi.<sup>32</sup>

Il violinista, compositore e direttore d'orchestra Pietro Bianchini (1828-1905), dal 1878 al 1887 attivo in orchestra e docente di contrappunto e composizione a Trieste, compose nel 1853 una *Messa da Requiem* in re minore per tre voci maschili e grande orchestra che fu eseguita con successo a Venezia nella Chiesa di S. Martino il 23 novembre del 1854.<sup>33</sup> A Milano, agli inizi degli anni Settanta, avviò la composizione di una seconda *Messa da Requiem*, poi completata a Trieste, che considerava il suo capolavoro.<sup>34</sup> Dello stesso avviso era anche Busoni che la considerava «il nostro grande esempio»<sup>35</sup> mentre riteneva che nella *Messa da Requiem* di Verdi «ci sono diverse bellissime cose; ma è un lavoro, come

<sup>28</sup> Ma anche dei numeri successivi Busoni si dichiarò sempre soddisfatto: «credo riuscito assai bene [*Rex tremendae*]», lettera n. 57, 17 giugno 1881, p. 53; «fin qui riesce assai bene [*Recordare*]», lettera n. 60, 26 giugno 1881, p. 56; «Credo che questo pezzo sarà tanto d'effetto quanto i precedenti [*Recordare*]», lettera n. 61, 30 giugno 1881, p. 58; «adesso sta molto meglio poiché più grandioso e solenne [*Tuba mirum*]», lettera n. 62, 18 luglio 1881, p. 58; «ambedue bene riusciti a quanto mi pare [*Confutatis* e *Lacrymosa*]», lettera n. 64, 27 luglio 1881, p. 60.

<sup>29</sup> Lettera n. 53, p. 47.

<sup>30</sup> Lettera n. 55, 7 luglio 1881, p. 49.

<sup>31</sup> Lettera n. 55, p. 50.

<sup>32</sup> Lettera n. 56, 10 giugno 1881, p. 51.

tutti quelli di Verdi, non completo».<sup>36</sup> L'amico musicista Luigi Cimoso (1846-1884) gli aveva imprestato la sua copia della partitura verdiana dalla quale si premurò di ricopiare il testo del *Libera me* con l'intenzione di musicarlo successivamente.<sup>37</sup> Busoni, a proposito del *Libera me* di Verdi, fa questa acuta osservazione:

Il "libera me" che non esiste nel *Requiem* di Mozart, forma un riepilogo della Messa, come anche il testo del medesimo ch'io mi copiai per musicarlo. Anche Bianchini (il nostro grande esempio) lo compose, ma non ho ancora avuto occasione di vederlo.<sup>38</sup>

Busoni ebbe certamente presente, oltre al *Requiem* di Mozart, anche la *Grande Messe des Morts* op. 5 di Hector Berlioz, come si intuisce da questa ironica annotazione nella lettera del 10 giugno: «Tu vuoi ch'io ti tenga allegro, e come vuoi tu ch'io lo faccia, se scrivo in questo momento un *Requiem*? Eppure Berlioz è stato capace di farlo».<sup>39</sup>

Un altro importante riferimento stilistico è segnalato da Busoni nella lettera del 26 giugno laddove ragguaglia il padre dei buoni progressi nella composizione del *Recordare*: «Il *recordare* comincia con 4 voci sole, e vorrei quasi dire una modernizzazione dello stile di Palestrina»,<sup>40</sup> e nella successiva lettera del 30 giugno puntualizza: «una specie di corale con

<sup>33</sup> Cfr. GIOVANNI MASUTTO, *I maestri di musica italiani del sec. XIX*, Venezia, Gio[vanni] Cecchini, 1884<sup>3</sup>, pp. 22-24; *Cenni biografici di P. B. maestro e compositore* [testo adespota], Venezia, Gio[vanni] Cecchini, 1887; CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Ricordi, 1887-1890, I, p. 180; VITTORIO FRAJESE, "Pietro Bianchini", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1925-. Copia manoscritta della partitura è conservata nella Biblioteca Antoniana di Padova (n. coll. E.II.2042): *Esequito in Venezia nella Chiesa di S. Martino il giorno 23 Novembre | anno 1854 | Composizione di Pietro Bianchini | Anno 1853 | Requiem*.

<sup>34</sup> Il manoscritto di questa seconda *Messa da Requiem* di Bianchini risulta disperso.

<sup>35</sup> Lettera n. 56, 10 giugno 1881, p. 51.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Busoni copiò dall'edizione a stampa del *Requiem* di Verdi avuta in prestito da Guido Cimoso anche la traduzione in italiano delle tre strofe del *Recordare* che poi trascrisse nella lettera al padre del 30 giugno 1881.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Lettera n. 56, 10 giugno 1881, pp. 50-51. Busoni cita la chiusura del libro *Les grotesques de la musique* [Parigi, Librairie Nouvelle, 1859] di Hector Berlioz: «Egli chiude i suoi scritti umoristici in questa guisa dopo essersi lagnato dei editori, cantanti etc. "ma lasciamo da banda" / "ogni triste pensiero e non" / "lasciamoci sorprendere dalla" / "Malinconia — finiamo piuttosto" / "col allegra e leggiadra canzone"». Berlioz inserisce a questo punto il testo e la musica (trascritta un tono sotto rispetto all'originale gregoriano, in notazione moderna e in chiave di basso) dei primi tre versi della Sequenza *Dies irae* della *Missa pro Defunctis* nella versione emendata del Breviario di Parigi del 1735, in cui il terzo verso «teste David cum Sybilla» è sostituito dal verso «crucis expandes vexilla» (ma Berlioz abbina erroneamente alla linea melodica del secondo verso «solvet saeclum cum favilla», il verso «crucis expandes vexilla», abbinando alla linea melodica del terzo verso «teste David cum Sybilla», sostituito nel Breviario parigino con il verso «crucis expandes vexilla», il secondo verso «solvet saeclum cum favilla»). Busoni, alle prese con la strumentazione del *Tuba mirum*, cita la sarcastica chiusa del libro di Berlioz accentuandone l'effetto grottesco con la proposta di iniziare il *Dies irae* con i «famigerati» squilli di tromba con cui si avvia la sezione del *Tuba mirum* di Verdi, «essendo più allegro».

<sup>40</sup> Lettera n. 60, 26 giugno 1881, p. 56.

accordi antichi e nello stesso tempo (come io credo) nuovi». <sup>41</sup> Nel carteggio non si fa invece menzione di una citazione quasi letterale rinvenibile nell'incipit del *Requiem*:<sup>42</sup> le battute iniziali del *Requiem* in do minore di Luigi Cherubini, un compositore che anche il massimo biografo di Busoni, il musicologo inglese Edward J. Dent, pone al primo posto tra i suoi modelli.

### **Requiem: analisi**

Il primo approccio analitico alla partitura giovanile di Busoni lo si deve a Ernst Hilmer:

Nonostante la sua incompiutezza, questo lavoro di grande impegno è degno di attenzione perché ancora una volta vi trova espressione il senso organico e formale di un'opera d'arte. È rinvenibile anche un influsso esterno. L'orchestrazione con l'impiego dei fiati in funzione di ripieno armonico e dei mossi tremoli agli archi presenta un impianto classico, come altrettanto evidente è la vicinanza al periodo classico. L'esigenza di legare intimamente fra di loro le singole sezioni in funzione della unitarietà del tutto, è ravvisabile nella ripresa del tema del *Requiem* nel n. 5 (*Rex tremendae*) e nel ritorno del *Dies irae* al termine del *Recordare*. Inoltre il tema del *Recordare* sembra mutuato soprattutto da quello del *Requiem*. Come si deduce dagli schizzi, Busoni contava di utilizzare nuovamente il *Dies irae* nel prosieguo del lavoro.<sup>43</sup>

*N. 1 "Requiem", mi minore, tempo tagliato, senza indicazione di andamento, 291 bb.*

L'organico del *Requiem* è sostanzialmente identico a quello della precedente partitura del Salmo 67 «Gott erbarme sich unser» op. 55, Kind. 174a:<sup>44</sup> due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni, timpani, un coro a quattro voci miste, archi, cui Busoni aggiunge il corno inglese e quattro voci soliste.

L'attacco del *Requiem* è affidato a un Solo dei violoncelli che *a piacere* eseguono un breve motivo in stile recitativo che si farà sentire altre due volte (la terza volta al clarinetto I solo) intercalandosi alle tre sezioni dell'introduzione strumentale. L'esordio, come ho

<sup>41</sup> Lettera n. 61, 30 giugno 1881, p. 58.

<sup>42</sup> Il *Requiem* fu composto da Busoni quando si trovava a Graz assieme al padre e nel carteggio con il padre, dopo il rientro a Trieste di Ferruccio e della madre, non se ne parla diffusamente ma solo per accenni.

<sup>43</sup> «Diese größere Aufgabe ist trotz ihrer Unvollständigkeit einer Beachtung würdig, denn in ihr drückt sich wiederum der organische und formale Sinn eines Kunstwerks aus. Auch findet sich eine äußere Einflußnahme. Die Orchestration mit harmoniefüllender Bläserverwendung und beweglichen Tremolis der Streicher ist klassisch gebildet, ebenso auffallend erweist sich die Neigung zu klassischen Perioden. Das Bedürfnis nach geistiger Verwandtschaft der einzelnen Teile, das ein einheitliches Ganzes entstehen lassen will, zeigt sich in der Wiederaufnahme des Requiemthemas in Nr. 5 (*Rex tremendae*) und im Zurückgreifen auf das "Dies irae" am Schlusse des "Recordare". Darüber hinaus scheint das Recordarethema überhaupt dem Requiemthema entnommen zu sein. Wie aus Skizzen hervorgeht, trug sich Busoni mit der Absicht, in späteren Verlauf wiederum das "Dies irae" zu verwenden», ERNST HILMAR, *Eine stilistische Untersuchung der Werke Ferruccio Busonis aus den Jahren 1880-1890*, dissertazione, Universität Graz, 1962, p. 99.

detto, ricalca quello del *Requiem* in do minore di Luigi Cherubini, uno dei debiti stilistici di questa composizione giovanile di Busoni.



Es. 1: F. Busoni, n. 1 *Requiem*, b. 1

Es. 2: L. Cherubini, *Requiem*, n.1 *Introitus*, bb. 1-7

Al corno inglese e al clarinetto I è affidata la prima esposizione del tema-motto del *Requiem*: un motivo implorante di quattro note riproposto tre volte in progressione discendente di grado.

<sup>44</sup> Wilhelm Mayer, al quale Busoni aveva sottoposto il mottetto, annotò in calce al manoscritto autografo della partitura un lusinghiero giudizio: «Sehr brave tüchtige Arbeit! [...] Die Bedenken, welche sich in Bezug auf die organische Verbindung der einzelnen Teile dieser Komposition und in Hinsicht auf die Instrumentation einer oder der anderen Stelle allenfalls ergeben könnten, erscheinen sehr geringfügig in Anbetracht des Umstandes, daß der Komponist kaum 15 Jahre alt und die vorliegende Arbeit — genau genommen — als sein erster Sprößling in der Bewältigung größerer Vokal- und Instrumental-Massen erscheint. [...] Was die Erfindung selbst anbelangt, so bezeugen nicht wenige Stellen, [...] den entschiedenen Beruf des jungen Künstler, und lassen sich in der Folge von dessen gereifter Erfahrung in Kunst und Leben die schönsten Resultate mit höchster Wahrscheinlichkeit erwarten. Graz d. 13. Februar 1881» («Un lavoro ben fatto e valido. [...] Le considerazioni che si possono tutt'al più fare in merito [...] alla strumentazione di questo o di quell'altro punto, appaiono irrilevanti se si tiene conto del fatto che il compositore ha appena quindici anni e che il presente lavoro è in realtà il suo primo tentativo di dominare grandi masse vocali e strumentali. [...] non sono pochi i punti che testimoniano la decisa professionalità del giovane artista [...] dopo tali mature esperienze, ci si può sicuramente aspettare i più bei risultati, nell'arte e nella vita. Graz, 13 febbraio 1881»), JÜRGEN KINDERMANN, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni*, Regensburg, Gustav Bosse, 1980 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, XIX), pp. 124-125.

Es. 3: F. Busoni, n. 1 *Requiem*, bb. 2-7

Sarà poi la volta della coppia formata dall'oboe e dal corno inglese a riprendere il tema-motto una quarta sopra e con una diversa conclusione melodica. Nel terzo e ultimo pannello introduttivo strumentale, il tema-motto completa la sua ascesa di registro passando al flauto I doppiato all'ottava inferiore dal clarinetto e dal fagotto I. Il tema-motto passa infine ai violini primi che finora, insieme a tutta la compagine degli archi, avevano accompagnato con un sommesso pizzicato. Il rullare sordo dei timpani e gli squilli smorzati dei corni, contrappuntati dal motivo-motto ai legni, annunciano l'imminente ingresso del coro. Soprani e tenori seguiti da contralti e bassi ripropongono il tema-motto «Requiem aeternam dona eis Domine» in tutta la sua estensione. Tutta la compagine corale espone nuovamente il versetto iniziale in accordi ribattuti omoritmici inframmezzati dai legni che ripropongono il tema-motto sul sordo rullio dei timpani e gli squilli smorzati dei corni. La sezione successiva «Et lux perpetua luceat eis» in tempo «un poco più mosso» è un fugato degli archi contrappuntato da un tema che dal contralto solista passa poi alle voci soliste del soprano e infine del basso nello stile di un preludio-corale.

Es. 4: F. Busoni, n. 1 *Requiem*, bb. 101-107

Il coro si inserisce con compatte enunciazioni accordali del «Requiem aeternam». La sezione si chiude con un richiamo al tema-motto ai violini I e al flauto I.

Nella successiva sezione in tempo *animato* e in sonorità *fortissimo*, gli archi propongono robusti disegni di terzine di semiminime con giochi imitativi, introducendo il coro che nello stile di un corale proclama i versetti «Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem». Un breve postludio strumentale raccorda il successivo versetto «exaudi orationem meam» affidato al soprano solo e poi al tenore solo mentre il coro si inserisce all'interno della frase facendo eco alla supplica «exaudi».

bb. 178 - 197  
animato

Soprano Solo  
Ex - au - di Coro o - ra - ti - o - nem me - am

Violini I  
Ex - au - di *p*

Tenore Solo  
Flauto I°  
*p* Ex - au - di Coro o - ra - ti - o - nem me - - - am

Ex - au - di

Es. 5: F. Busoni, n. 1 *Requiem*, bb. 178-197

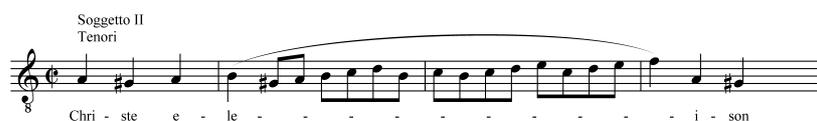
Gli archi doppiano gli interventi corali e raccordano le frasi dei solisti, mentre i legni accompagnano con delicati accordi ribattuti. Il coro replica poi per quattro volte la supplica «exaudi» inframmezzata da altrettante repliche del motivo-motto «requiem aeternam» da parte dei legni, quasi a preannunciarne l'imminente ripresa, mentre violoncelli e contrabbassi si assestano su un lungo pedale di dominante (note ribattute in terzine di semiminime) finché il coro all'unisono/ottava, dopo un triplice «ad Te», intona in *tono recto* il versetto «ad te omnis caro veniet». Una corona separa questa sezione dalla successiva ripresa abbreviata della sezione iniziale del «Requiem aeternam dona eis Domine». Il versetto «Et lux perpetua luceat eis» non ricalca invece il primo fugato ma è intonato all'ottava dai soli soprani e tenori circondati dalla luce soffusa dei movimenti ascensionali dei violini e dalla luce degli accordi tenuti ai fiati. Un sordo rullio dei timpani si raccorda con il successivo *Kyrie*.

*N. 1a “Kyrie”, la minore / maggiore, tempo tagliato, Più lento, bb. 292-407*

Come già nella sezione finale del Mottetto per coro e orchestra «Gott erbarme sich unser» op. 55, Kind. 174a, anche nel *Kyrie* Busoni adotta la forma barocca della doppia fuga a coronamento del *Requiem*.<sup>45</sup> Nel Mottetto Busoni procede a una simultanea esposizione dei due soggetti, nel *Kyrie* invece i due soggetti, dal profilo melodico nettamente differenziato, severo il primo, più mosso il secondo, sono abbinati rispettivamente al «Kyrie eleison» e al «Christe eleison».



Es. 6: F. Busoni, n. 1a *Kyrie*, bb. 292-295



Es. 7: F. Busoni, n. 1a *Kyrie*, bb. 331-334

Dopo le successive, distinte esposizioni dei due soggetti,<sup>46</sup> la loro esposizione simultanea alla b. 365 costituisce il punto culminante del *Kyrie*<sup>47</sup> il quale benché «povero testualmente diventa un canto di lode grazie all'ampio movimento contrappuntistico che assume

<sup>45</sup> Wilhelm Mayer considerava la doppia fuga del Mottetto uno dei punti più riusciti di tutta la partitura. «Die Behandlung der polyphonen Partien — insbesondere die Schluß-Doppelfuge — ist [...] des höchsten Lobes würdig» («Il trattamento delle parti polifoniche — in particolare la doppia fuga conclusiva — è degno della più grande lode»), J. KINDERMANN, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni*, cit., p. 125.

<sup>46</sup> L'esposizione del primo soggetto (entrate: basso-tenore-contralto-soprano) termina con un'esposizione a stretto del soggetto e un breve divertimento, mentre il divertimento al termine dell'esposizione del secondo soggetto (entrate: tenore-contralto-soprano-basso) è incentrato su frammenti del soggetto, anche nella forma a specchio o leggermente variati.

<sup>47</sup> Al termine dell'esposizione congiunta dei due soggetti segue una loro esposizione a stretto, un divertimento basato sul secondo soggetto a specchio, un'ultima esposizione congiunta dei due soggetti e la solenne cadenza in la maggiore.

dimensioni quasi monumentali, e acquista ulteriore vigore espressivo da un adeguato apparato strumentale di supporto». <sup>48</sup>

N. 2 “Dies irae”, la minore / maggiore, tempo tagliato, Allegro con fuoco, 249 bb.

«L’attacco del Dies irae, cupo e pieno di mistero, sembra precipitare dalla vetta della sonorità, mentre gli accordi dei tromboni su un tremolo dei timpani alludono al Giudizio finale». <sup>49</sup>

Questo carattere drammaticamente pittorico percorre tutta la febbrile pagina del *Dies irae* pensata come un affresco in tre pannelli disposti secondo una struttura simmetrica a specchio: AABC[B]A. Nel pannello iniziale è anticipato l’involucro strumentale del primo pronunciamento del coro: un’alternanza di possenti squilli dei tre tromboni, arpeggi slanciati verso l’acuto e stentorei accordi dei fiati e degli archi in tremolo, chiusa da precipitose scale discendenti degli archi e da un minaccioso trillo che sigilla l’introduzione strumentale. Il fraseggio del coro, piccoli nuclei melodici di due note, e l’omioritmia delle voci conferiscono plastica incisività al testo.

Allegro con fuoco  
Coro, b. 42

The image shows a musical score for the beginning of the Dies irae movement. It consists of two staves: a vocal line (soprano) and an accompaniment line (piano). The tempo is marked 'Allegro con fuoco' and the time signature is common time (C). The key signature is one flat (B-flat). The vocal line starts with the lyrics 'Di - es i - rae di - es il - la'. The accompaniment features a series of chords and arpeggios, with a prominent tremolo effect in the piano part.

Es. 8: F. Busoni, n. 2 *Dies irae*, bb. 42-54

Il pannello A si chiude con possenti alternanze fra archi all’unisono/ottava e fiati in formazioni accordali e sfocia nell’accordo di la maggiore tenuto per tre misure dal Tutti orchestrale.

L’armonia si oscura nuovamente (la minore) e il pannello B esordisce con un inquieto ribattuto dei violini primi contrappuntato da un nervoso motivo ai bassi e da sparuti interventi accordali dei fiati.

<sup>48</sup> «Das textarme Kyrie wird durch den breiten kontrapunktischen Satz zu einem Loblied, welches sich fast monumental aufbaut, und gewinnt durch die anpassende und unterstützende instrumentale Führung an Ausdruckskraft», E. HILMAR, *Eine stilistische Untersuchung der Werke Ferruccio Busonis aus den Jahren 1880-1890*, cit., p. 100.

<sup>49</sup> «Wie ein Sturz aus der Höhe der Klangfülle mutet der Eintritt des düsteren geheimnisvollen Dies irae an, dessen Posaunenakkorde über einen Paukenwirbel an das jüngste Gericht mahnen», *Ibidem*.





Il resto della compagine corale interviene sull'ultima nota della frase dei bassi con un possente squillo (contralti e tenori divisi rispettivamente a due e a tre): «Tuba mirum». Questa alternanza fra i bassi e il blocco delle altre voci prosegue per tutta la sezione terminando su un accordo di undicesima in *fortissimo* che aggrega all'«ante thronum» le voci maschili e all'«omnes» quelle femminili. Una pausa generale separa questa dalla successiva strofa «Mors stupebit». Sull'inquieto tremolo dei timpani, i tromboni e la tuba fanno sentire oscuri disegni arpeggiati discendenti nelle profondità del registro grave. Due arditi movimenti armonici cadenzali, dapprima ai legni e poi ai tromboni e alla tuba, traghettano l'armonia a fa minore. Gli archi bassi danno avvio alla sezione fugata del «Mors stupebit et natura». Le quattro voci soliste intonano il soggetto a cominciare dal basso, seguito dal tenore, dal contralto e infine dal soprano, salendo di registro in registro, quasi a voler tradurre visivamente il sorgere delle creature dalle loro sepolture per presentarsi a rispondere della propria condotta di vita al cospetto del Giudice divino.



Es. 11: F. Busoni, n. 3 *Tuba mirum*, bb. 105-112

Gli archi avvolgono le voci soliste in una densa trama contrappuntistica punteggiata dagli interventi dei legni. Dopo l'ultimo ingresso del soprano, le quattro voci procedono omoritmicamente disegnando un paesaggio armonico spettrale accentuato dai tremoli acuti dei violini. Fra questa e la successiva terza strofa si incunea un ampio interludio strumentale in cui ritorna quel «movimento confuso dei bassi» che caratterizza l'inizio del *Tuba mirum*. In prossimità della sua conclusione i corni, con i loro appelli, richiamano l'attenzione sull'imminente gesto grandioso della presentazione del libro in cui è scritto tutto ciò di cui l'umanità dovrà rispondere.

Anche la terza strofa «Liber scriptus proferetur» esordisce con i soli di basso, tenore e contralto, non però alla maniera di un'esposizione fugata ma di una triplice ripetizione del tema in tre contesti tonali diversi.

Basso solo  
b. 177

*p* Li-ber scrip - tus pro - fe - re - tur in quo to - tum con - ti - ne - tur Un - de

*con forza*

*ff* mun - dus ju - di - ce - tur un - de mun - dum ju - di - ce - - - tur

Es. 12: F. Busoni, n. 3 *Tuba mirum*, bb. 177-193

Il primo solo è doppiato dai violoncelli e dai contrabbassi nella sua prima frase, dai violini e dai fagotti nella seconda; il secondo solo dai violoncelli, contrabbassi e fagotti nella sua prima frase, dai violini e dai fagotti nella seconda; il solo del contralto è doppiato invece dai violini secondi e dalle viole. Il coro interviene nelle battute conclusive della sezione e con un graduale diminuendo dal *fortissimo* al *pianissimo* confluisce nella quarta sezione che segna il ritorno della prima sezione del *Tuba mirum*, cioè di quel «movimento confuso dei bassi» e della «tetra melodia» dei tromboni. Il coro attacca la strofa «Judex ergo cum sedebit» ricalcando le battute 61-98, vale a dire il blocco di battute conclusive della prima sezione, inclusi gli oscuri disegni arpeggiati discendenti dei tromboni e della tuba che facevano da raccordo alla seconda strofa e che ora raccordano la quinta e ultima sezione di questo complesso e articolato brano: «Quid sum miser tunc dicturus» in cui il coro doppia la «tetra melodia» dei tromboni ed è a questi abbinato. Il «movimento confuso dei bassi» apre e chiude quest'ultima sezione del *Tuba mirum* alla stessa maniera di come era cominciato.

#### N. 4 “*Rex tremendae*”, *fa minore, tempo ordinario, Allegro molto, 162 bb.*

Il movimento rapido del soggetto del fugato percorre tutto il *Rex tremendae* e vi imprime il suo carattere irruento ed eccitato. L'apparato melodico è dominato, specialmente nella parte strumentale, da progressioni marcatamente profilate. Nella più tranquilla sezione centrale di questa forma tripartita i Soli sono in primo piano.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> «Die rasche Bewegung des Fugathemas durchzieht das ganze *Rex* und prägt seinen ungestümen und erregten Charakter. Von häufig angewandten und stark ausgeprägten Sequenzbildungen wird im besonderen im Instrumentalsatz die Melodik beherrscht. Im ruhigeren Mittelteil der dreiteiligen Form stehen die Soli im Vordergrund», E. HILMAR, *Eine stilistische Untersuchung der Werke Ferruccio Busonis aus den Jahren 1880-1890*, cit., p. 103.

Così lo studioso Ernst Hilmar, ma è lo stesso Busoni a ricostruire dettagliatamente tutto l'iter formale e tematico del *Rex tremendae* nella lettera al padre del 17 giugno 1881.

“Allegro molto” fa min.[ore] Introduzione=Fugato. Tema vivace



verso fine dell'esposizione va calmandosi diventando misterioso: questo viene interrotto da energici accordi dell'orchestra per attaccare il “Rex”.

Dapprima: mezzoforte, voci di uomini, e 3 tromboni, “p”. Sotto di questo lavorano i violini il tema primo e principale. Di poi crescendo. Un tutti dell'orchestra e coro che ripete grandiosamente il principio dei Tromboni.

Segue a questo un periodo d'imitazione.

Comincia dapprima il Basso solo con due Fagotti,

Fagotti, b. 66  
p  
Basso solo  
p  
Rex tre - men - dae ma - je - - - sta - - - tis

si uniscono a questi le altre voci sole e di poi sotto le voci sole principiano i bassi del coro ai quali si aggiungono ai tenori. Questi vengono lasciati soli e comincia un crescendo del coro in progressione per riattaccare il primo tema con un tutti dell'orchestra.

Prima d'attaccare si ripetono però gli accordi energici che precedono da principio il tema principale. Tutto questo fin qui è basato sulle parole “Rex tremendae majestatis Qui [sic] salvandos salvas gratis”.

Il “Salva me, fons pietatis” viene appena in fine

Sal - va me

ripetuto in diverse maniere e di nuances ed strumentazione, finendo dolcissimo con una imitazione cromatica sul genere della fine del primo tempo del quartetto<sup>56</sup> (se ti ricordi).<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Busoni si riferisce al Secondo Quartetto in do maggiore per archi op. 56, Kind. 177, composto a Graz fra gennaio e febbraio del 1881. Il Quartetto fu poi rivisto a Milano fra il 31 dicembre 1881 e il 10 gennaio 1882 e fu pubblicato nel 1886 presso Kistner & Siegel di Lipsia come Primo Quartetto op. 19, cfr. E. HILMAR, *Eine stilistische Untersuchung der Werke Ferruccio Busonis aus den Jahren 1880-1890*, cit., pp. 86-92.

<sup>57</sup> Lettera n. 57, 17 giugno 1881, pp. 53-54.

Coro, b. 149

fons pi - e - ta - - - - tis

*p* Sal - va me fons pi - e - ta - tis Sal - va me fons pi - e - ta - - - - tis

Es. 13: F. Busoni, n. 4 *Rex tremendae*, bb. 149-160

Es. 14: F. Busoni, Quartetto op. 19, Kind. 177, *Allegro moderato, patetico*, bb. 203-215

N. 5 “Recordare”, fa maggiore, tempo tagliato, Moderato, 194 bb.

Il 29 giugno, appena terminato l’abbozzo della composizione del *Recordare*, Busoni aveva già le idee chiare circa la sua strumentazione. Ne dà un dettagliato resoconto nella lettera al padre del 30 giugno e la sua stesura sarà completata in capo a pochi giorni, il 3 luglio:

L'Introduzione di questo numero è una specie di corale con accordi antichi e nello stesso tempo (come io credo) nuovi. Verrà questo istruentato in maniera d'imitare l'organo nei registri dolci.<sup>58</sup> Viene poi ripreso con sotto un *pizzicato* dei violini che sta molto bene. Si crede di poi che l'introduzione sia finita (poiché l'ultimo accordo è quello di fa magg. come che comincia). Invece entra un accordo lugubre dei Tromboni (Do# min.) che farà buon effetto e riprenderà a poco a poco il suono primitivo nel quale entrano le voci (sole) e scoperte,<sup>59</sup> col corale sopradetto. Questa è la I strofa.

Moderato  
Soli, b. 52

Re - cor - da - re Je - su - pi - e quod sum cau - sae tu - ae vi - ae Re - cor - da - re  
Je - su - pi - e quod sum cau - sae tu - ae vi - ae ne me per - das il - la di - e di - e

La seconda strofa è un canto lugubre del Basso raddoppiato dal corno ingl. e fagotto.<sup>60</sup> Per accompagnamento hanno i violini delle quinte tenute che vanno anche (non spaventarti) di moto retto. Omnia moderata durant, ed anche le quinte quando non se ne fa abuso sono di effetto.

<sup>58</sup> Il tema del *Recordare* «diffonde addirittura un'atmosfera pia» («verbreitet geradezu eine fromme Stimmung»), E. HILMAR, *Eine stilistische Untersuchung der Werke Ferruccio Busonis aus den Jahren 1880-1890*, cit., p. 104. L'inciso iniziale del tema, con quel suo indugiare sulla nota di volta, presenta una affinità melodica con quello del *Requiem*. Il carattere «antico» degli accordi di questa «specie di corale» deriva dall'impiego costante di armonie di terza e quinta, evitando accuratamente l'insidia delle quinte parallele, che ricorda la sintassi armonica dei mottetti rinascimentali. La novità di questi accordi sta proprio nel carattere insolito della loro sintassi alle orecchie contemporanee: «torniamo all'antico e sarà un progresso» aveva detto Verdi. L'imitazione dell'organo «nei registri dolci» è ottenuta da Busoni affidando il corale alla compagine dei legni (flauti, oboi, corno inglese e clarinetti) con l'esclusione dei fagotti.

<sup>59</sup> Busoni affida al coro delle voci soliste, che intonano a cappella, i tre versi della strofa per sottolineare il «per me», cuore dell'antropologia cristiana, vale a dire il valore assoluto della singola persona umana.

<sup>60</sup> Il «canto lugubre» e le «quinte tenute» traducono musicalmente la desolazione del Golgota, il sacrificio della croce per la redenzione degli uomini.

Basso solo, b. 101

Archi  
pp

Quae rens me, se - di - sti las - sus. Re - de mi sti Cru - cem  
pas - sus: tan - tus la - bor non sit cas - sus tan - tus la - bor non sit cas - sus

Questo canto viene poi ripreso dal soprano a cui fa contrasoggetto il tenore e si forma così un duetto. Finisce il numero riprendendo (3 strofa) dolcissimo la prima idea.<sup>61</sup> I violini tremolo [...] nelle regioni dolcissime. Esso viene quest'ultima volta interrotto sempre da un triste accordo in Re Magg. (il pezzo è in fa) dei Tromboni, senza che quelli sopra (Voci etc.) lascino però il loro movimento. Finisce dolce come il zucchero.<sup>62</sup> Credo che questo pezzo sarà tanto d'effetto quanto i precedenti.<sup>63</sup>

«La ripresa del *Dies irae* interrompe quest'atmosfera pia tutta rivolta al cielo, nel segno del timore davanti al Creatore Altissimo, e allude al Giudizio finale, al momento dell'elevazione o dell'umiliazione». <sup>64</sup> Ma la ripresa vera e propria del tumultuoso *Dies irae*<sup>65</sup> è

<sup>61</sup> Questa ripresa della prima sezione conferisce al *Recordare* una struttura tripartita, ma, ragioni formali a parte, è interessante questa interpretazione teologica da parte di Busoni dei versi della strofa «Iuste Judex ultionis»: la richiesta di perdono rivolta al «Giudice giusto anche quando castighi» è intonata sulle stesse linee melodiche del *Recordare*: il «Giudice giusto» è quello stesso Gesù «che per me scendesti dal cielo in terra».

<sup>62</sup> La dolcezza è la nota dominante del *Recordare*, un abbandono confidente nelle braccia misericordiose del Signore.

<sup>63</sup> Lettera n. 61, 30 giugno 1881, pp. 57-58.

<sup>64</sup> «Die Wiederaufnahme des "Dies irae" unterbricht diese ins irdische gerichtete Frömmigkeit, in der Versinnbildlichung der Ehrfurcht vor dem höchsten Schöpfer und mahnt an das letzte Gericht, die Stunde der Erhöhung oder Erniedrigung», E. HILMAR, *Eine stilistische Untersuchung der Werke Ferruccio Busonis aus den Jahren 1880-1890*, cit., p. 104. Certamente l'idea di riprendere la sezione del *Dies irae* fu mutuata da Busoni da un'attenta analisi della *Messa da Requiem* di Verdi, «nella quale ci sono diverse bellissime cose», che poteva consultare nella riduzione per canto e pianoforte prestatagli dall'amico Luigi Cimoso (cfr. lettera n. 56, 10 giugno 1881, p. 51.). Nella partitura di Verdi due sono le riprese del *Dies irae*: intercalato ai versi delle terzine «Liber scriptus proferetur» e «Judex ergo cum sedebit» dapprima limitatamente al solo frammento «Dies irae» «con voce cupa e tristissima», poi integralmente a sottolineare l'inesorabilità del Giudizio divino; la seconda volta dopo la terzina «Oro supplex et acclinis» e prima di quella del «Lacrymosa dies illa» a ricordare la definitività del Giudizio divino. Busoni anticipa invece la ripresa del suo *Dies irae* prima della terzina «Ingemisco tamquam reus» quasi come contraccollo all'ultimo verso della precedente terzina che fa riferimento al giorno del «supremo rendiconto».

<sup>65</sup> Non di tutto il *Dies irae* ma delle sole battute terminali, dalla b. 208 alla conclusiva b. 249. In testa al foglio n. 1 dello schizzo dell'*Ingemisco* compare la scritta «Ripetere il "Dies irae" come l'ultima volta».

preceduta da un'ampia pagina introduttiva strumentale. In partitura Busoni prescrive infatti: «Tempo del I numero»: una sorta di parafrasi o di rielaborazione abbreviata delle battute 198-227 del n. 1, *Requiem*, le battute precedenti la ripresa del «Requiem aeternam» in cui, su un lungo pedale di dominante ai violoncelli e ai contrabbassi, i legni rispondono all'insistente supplica del coro «Exaudi [orationem meam]» con il motto melodico del «Requiem [aeternam dona eis Domine]» e poi ancora all'«Ad Te [omnis caro veniet]» intonato su di un intervallo di quarta ascendente. Qui l'intervallo di quarta ascendente si moltiplica in un gioco di squillanti rifrazioni che dai legni rimbalzano agli ottoni, mentre gli archi staccano disegni scalari ascendenti/discendenti: un incalzante crescendo che sfocia nell'*Allegro con fuoco* del *Dies irae*. L'icona del Giorno del Giudizio Universale, pur con tutto il suo carico di apprensione e timore che desta, non oscura la domanda di misericordia che sale dal cuore dell'uomo.

*N. 6 “Ingemisco”, la minore, tempo tagliato, un po' più lento, 62 bb.*

La strumentazione dell'*Ingemisco* si interrompe alla battuta 62 troncando il secondo verso della terzina «Qui Mariam absolvisti et latronem exaudi[sti]» perché, come abbiamo già avuto modo di osservare, era intenzione di Busoni completare la strumentazione solo a *Dies irae* ultimato perché «così viene meglio connesso ed i pezzi singoli riescono meglio uniti». <sup>66</sup> La composizione del n. 6, *Ingemisco*, come si evince da un'annotazione dello stesso Busoni sulla partitura, ebbe inizio il 3 luglio e fu portata a termine il 10 luglio, ma nel carteggio con il padre non se ne fa mai menzione in quanto le lettere comprese fra la n. 61 del 30 giugno e la n. 62 del 18 luglio sono andate probabilmente smarrite. Ma questa perdita è compensata dalla conservazione dell'abozzo integrale dell'*Ingemisco* <sup>67</sup> non ancora integralmente trascritto in partitura, come gli abozzi del *Confutatis*, del *Lacrymosa*, del *Pie Jesu* e del *Domine Jesu*. <sup>68</sup>

Busoni traduce il rossore che compare sul viso del peccatore pentito, facendo slittare di mezzo tono sotto la frase abbinata al secondo verso («culpa rubet vultus meus») e

<sup>66</sup> Lettera n. 51, p. 45.

<sup>67</sup> L'abozzo consta di sei pagine più due di supplemento. Sul margine destro basso della pagina 6 si nota un disegno a inchiostro delle cupole della Chiesa degli Schiavoni da una prospettiva dal basso sormontate da un minareto e dalla mezzaluna. «Mi alzo presto per approfittare del fresco della mattina per uscire, dove disegno delle “vedute di Trieste”. Oggi ho cominciato a copiare la Chiesa dei [!] Schiavoni che è un bellissimo edificio in stile mauro (moresche) e forse anche uno dei più bei capi d'architettura di Trieste», lettera n. 53, 29 maggio 1881, p. 47. La chiesa, in stile neobizantino su progetto dell'architetto Carlo Maciachini, fu eretta nel 1869 dove sorgeva la precedente Chiesa di San Spiridione del 1753.

<sup>68</sup> Gli abozzi dei numeri precedenti furono invece distrutti da Busoni una volta messi in bella copia in partitura.

strumentando diversamente la sequenza armonica (che presenta un'ardita sintassi armonica) delle due frasi iniziali: oboi e corno inglese la prima, viole e violoncelli la seconda.

Es. 15: F. Busoni, n. 6, *Ingemisco*, bb. 1-10

Nel terzo verso «supplicanti, parce Deus», al tenore solo si aggiungono anche le voci soliste del soprano e del contralto. Questa strofa è isolata rispetto alle successive tre strofe, che formano invece un blocco unitario, da un breve ed enigmatico fugato dei soli archi composto da Busoni dopo aver cassato una pagina dell'abbozzo.<sup>69</sup> Il fugato «un poco più mosso» consta di una sola esposizione completa del soggetto ai violoncelli/contrabbassi, poi alle viole e infine ai violini secondi e ai violini primi. La pagina si chiude con due soli «con espressione» del clarinetto I e poi del corno inglese che ritornano anche in chiusura di ognuna delle tre successive strofe. La seconda strofa «Qui Mariam absolvisti» è un solo del soprano: quattro frasi simili dall'intonazione supplichevole, a cui rispondono in eco flauti, oboi, clarinetti e corni. La successiva strofa «Preces meae non sunt dignae» è invece affidata a un sillabato del coro accompagnato da un mosso disegno strumentale. La quarta strofa «Et ab haedis me sequestra» segna il ritorno della melodia della strofa «Qui Mariam absolvisti» affidata però non al soprano solista ma a tutti i soprani. Le due pagine di supplemento riportano, in bella copia e su tre righe, la strumentazione completa di questa strofa conclusiva, in cui i violini in tremolo doppiano il coro, i bassi accompagnano in pizzicato, flauto e clarinetto in ottava contrappuntano con mossi disegni di incessanti saliscendi melodici. L'*Ingemisco* termina, dopo i soli del clarinetto I e del corno inglese, su un sordo tremolo dei timpani.

<sup>69</sup> «Questa facciata non conta» scrive Busoni trasversalmente sulla pagina dove si intravede l'abbozzo di un soggetto di fuga e del suo controsoggetto da destinare al coro.

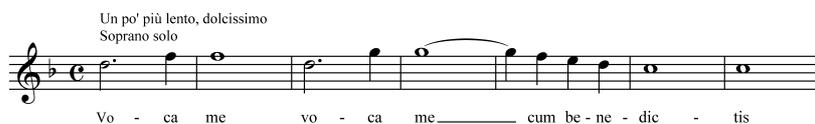
Del contenuto musicale degli ultimi numeri del *Dies irae* Busoni ci fornisce una particolareggiata descrizione, di cui abbiamo riscontro negli abbozzi completi del *Confutatis*, del *Lacrymosa* e del *Pie Jesu*:

Del *Confutatis* ecco le strofe [...] La prima strofa (I e II verso) di carattere tremendo (con parole più semplici “da far paura”): molto dolce dipoi il “voca me cum benedictis”. E triste l’ultima strofa, “Oro supplex”. Dopo il “voca me” ripiglia per poco il *Confutatis* e dopo (appena) attacca il “Oro”. Il *confutatis* per basso e coro. Il “Voca me” per solo di soprano. Il “Oro” per Sopr.[ano] e Coro.<sup>70</sup>

Il nervoso motivo strumentale che accompagna i primi due versi del *Confutatis* è uguale alla testa del soggetto del fugato del *Rex tremendae*. Busoni non segnala al padre l’affinità fra i due motivi ma è evidente la sua intenzione di instaurare una parentela melodica fra le due strofe.



Es. 16: F. Busoni, n. 4, *Rex tremendae*, viole e violoncelli, bb. 1-2



Es. 17: F. Busoni, *Confutatis*, abbozzo manoscritto



Es. 18: F. Busoni, *Confutatis*, abbozzo manoscritto

<sup>70</sup> Lettera n. 64, 27 luglio 1881, p. 60.

La lettera prosegue con la descrizione del *Lacrymosa* e del *Pie Jesu Domine*:

Attacca dopo ciò il “*Lacrymosa*” (traduzione italiana) la piagnucolosa

Lacrimosa dies illa,

(piagnucoloso [sic] quel giorno)

qua resurget ex favilla

judicandus homo reus.

Huic ergo parce Deus

fino a qui il basso continuo e lavorato il tema dello stesso poi:

Pie Jesu Domine,

Dona eis Requiem!

Amen!

Di qui comincia un movimento monotono che a poco a poco discende nel Basso sempre più lugubre sempre più tetro finendo nei Bassi. Volevo con ciò caratterizzare quasi il calare del corpo nella tomba ed il suggellare la medesima.<sup>71</sup>

Il «basso continuo» è quel «basso ostinato che feci per lezione a Mayer» con cui già a metà giugno Busoni aveva deciso di cominciare il *Lacrymosa* quando questo era ancora ben lungi dall'essere messo sul pentagramma.<sup>72</sup>



Es. 19: F. Busoni, *Lacrymosa*, abbozzo manoscritto

Dapprima esposto dall'oboe e poi ripreso dal corno inglese, nel successivo *Sostenuto* diventa il basso di una sorta di ciaccona. Il contralto solista attacca il canto del *Lacrymosa* seguito dal basso solo e poi dal coro. Le battute che precedono il *Pie Jesu* registrano un brusco cambio metrico: dal tempo in tre quarti si passa al tempo ordinario tagliato, mentre il tema del «Recordare Jesu pie» si fa risentire su di un lungo pedale di tonica (re) che precede e anticipa i versi conclusivi del «Pie Jesu Domine». L'intenzione di Busoni era evidentemente quella di intensificare la rete dei rimandi tematici all'interno del *Requiem* per conferirgli massima organicità.

Completato l'abbozzo del *Domine Jesu* la composizione del *Requiem* fu però definitivamente accantonata. Non solo Busoni rinunciò a comporre i numeri rimanenti dell'*Hostias*,

<sup>71</sup> Lettera n. 64, 27 luglio 1881, pp. 60-61.

<sup>72</sup> «Così non lavoro nel vuoto e mi preparo a poco a poco le idee», lettera n. 57, 17 giugno 1881, pp. 53-54.

del *Sanctus-Benedictus*, dell'*Agnus Dei*, del *Lux aeterna* e del *Libera me*, ma rinunciò anche a completare la strumentazione delle sezioni conclusive del *Dies irae* che aveva abbozzato.

### Osservazioni conclusive

Qual era il sentimento religioso di Busoni quando si accinse alla composizione del suo *Requiem*? Non dissimile da quello con cui affrontò le precedenti partiture sacre dello *Stabat Mater*, della *Messa* per doppio coro a cappella op. 51 e del Salmo LXVII op. 55: immedesimazione con il testo liturgico e ricerca di una sua adeguata traduzione musicale ma scetticismo di fondo rispetto ai contenuti teologici dei testi sacri a volte commentati con garbata ironia come si evince dalle seguenti annotazioni:

Non trovi ingiusto che fra tante anime che si troveranno nell'ultimo giorno non fosse che una ad annunciare le trombe del giudizio? No tutta l'umanità tremerà in quel giorno terribile, e con essa anche il tuo Ferruccio.<sup>73</sup>

Ma come profetizzano i giornali di Trieste al 12 Novembre è la fin del mondo, ed allora sentiremo se la tromba del giudizio rassomiglia a quella di Verdi.<sup>74</sup>

Comporremo [...] pure una melodia sacra "O divine armonie celesti" per trombe, tromboni ed oficleide con solo obbligato di cornetto a piston.<sup>75</sup>

Attacca dopo ciò il "Lacrymosa" (traduzione italiana) la piagnucolosa / Lacrimosa dies illa, / (piagnucoloso quel giorno).<sup>76</sup>

Non perdermi dunque nel di pauroso (?).<sup>77</sup>

Di qui comincia un movimento monotono che a poco a poco discende nel Basso sempre più lugubre sempre più tetro finendo nei Bassi. Volevo con ciò caratterizzare quasi il calare del corpo nella tomba ed il suggellare la medesima. Così finisce il *Dies Irae*.<sup>78</sup>

<sup>73</sup> Lettera n. 54, inizi di giugno 1881, p. 48. Busoni giustifica così la scelta estetica di far cantare al coro la terzina del *Tuba mirum*. Ma è evidente anche il sottinteso ironico.

<sup>74</sup> Lettera n. 56, 10 giugno 1881, p. 51. Busoni si riferisce agli squilli delle trombe con cui esordisce il *Tuba mirum* di Verdi (*Messa da Requiem*, n. 2 *Dies irae*, Allegro sostenuto, bb. 91-116) che, nel passo precedente della stessa lettera, suggerisce ironicamente di abbinare all'incipit di una canzoncina citata da Hector Berlioz nel suo libro *Les grotesques de la musique*.

<sup>75</sup> Lettera n. 56, 10 giugno 1881, p. 52. Busoni sta fantasticando in modo ironico sulla composizione di improbabili opere facendosi gioco di Pietro Bianchini e dei titoli poetici dati ai suoi pezzi. L'ironia di Busoni scaturisce qui dal contrasto fra il titolo prescelto per questa composizione sacra, «O divine armonie celesti», e il grottesco organico più terrestre che celeste.

<sup>76</sup> Lettera n. 64, 27 luglio 1881, p. 60. È evidente qui il fastidio provato dal giovane Busoni verso atteggiamenti bigotti o che accentuano gli aspetti di mestizia penitenziale rispetto a quelli gioiosi della vita di fede.

<sup>77</sup> Lettera n. 61, 30 giugno 1881, p. 57. Quel punto esclamativo in parentesi potrebbe esprimere le riserve di Busoni sull'arbitraria interpretazione/traduzione del verso latino originale «ne me perdas illa die», che non qualifica infatti con l'aggettivo pauroso, ma potrebbe anche esprimere lo scetticismo di Busoni verso il «giorno del Giudizio universale» in generale.

Perché il *Requiem* non fu portato a termine? Ultimata la composizione del *Dies irae* Busoni era molto preso dalla strumentazione dei numeri già composti<sup>79</sup> e aveva già messo in cantiere un abbozzo del *Domine Jesu*. La chiusa della lettera del 27 luglio 1881 lascia intendere la volontà di portare a termine la sua *Messa da Requiem*: «Segue adesso il “Domine Jesu” il “Hostias” il “Sanctus Benedictus” l’“Agnus Dei” il “Lux aeterna” il “Libera me” e la firma del tuo affmo figlio Ferruccio».<sup>80</sup>

Nella lettera del 20 giugno, quando la strumentazione del *Tuba mirum* ristagnava e alla vigilia di un suo radicale rifacimento, Busoni fa invece un’annotazione che può costituire un’ipotesi di risposta alla *quaestio* relativa all’incompletezza del *Requiem*: «Dall’altra parte “vengano idee son qua io” e trovate queste, è fatto il più».<sup>81</sup> Non è escluso insomma che terminato l’abbozzo del *Domine Jesu*<sup>82</sup> le idee musicali per i restanti numeri non siano venute e che pertanto la composizione del *Requiem* sia stata accantonata in attesa che l’ispirazione ritornasse. Busoni in questi mesi era impegnato non solo con la composizione del *Requiem*. Sullo scrittoio in camera del nonno c’erano anche alcune trascrizioni e composizioni di brani per clarinetto e quartetto d’archi<sup>83</sup> che il padre gli aveva richiesto e le bozze

---

<sup>78</sup> Lettera n. 64, 27 luglio 1881, pp. 60-61. Questa sinistra immagine racchiude tutta la percezione che il giovane Busoni aveva della morte come realtà misteriosa. Sul frontespizio della partitura Busoni disegnò, davanti ad un’ideale quinta del gran teatro della vita, uno scheletro con una falce in mano nell’atto di mietere, la classica icona della morte. Ma è proprio in questa percezione dell’enigmaticità della vita che Busoni ne avverte la dimensione religiosa che lo accompagnerà per tutta la vita: «Mia cara, buona e santa Mamma. Finalmente mi riesce risolvermi a scriverti non mi raccapezzava a farlo prima un avvenimento grande ed unico toglie il fiato e le parole [la morte del padre Ferdinando, avvenuta il 12 maggio 1909]. Mi dico: come restiamo attoniti rispetto a quelle forze misteriose e brutali. Ed il primo sentimento è: l’inspiegabilità del fatto e l’incredulità della ristretta mente d’avanti al suo compimento», lettera n. 458 indirizzata alla madre e datata Berlino 1 giugno 1909, p. 352.

<sup>79</sup> «[...] per quanto che abbia assai da fare coll’istrumentazione del mio Requiem», lettera n. 64, 27 luglio 1881, p. 60.

<sup>80</sup> Lettera n. 64, 27 luglio 1881, p. 61.

<sup>81</sup> Lettera n. 58, 20 giugno 1881, p. 54.

<sup>82</sup> Il manoscritto del *Domine Jesu*, un Andante in tempo tagliato, con le sue frequenti cancellature lascia intuire una certa fatica nel trovare la giusta ispirazione nel corso della sua stesura.

<sup>83</sup> «Dimmi (quando mi scrivi) come sta l’arrangement dei due pezzi di clarinetto», lettera n. 62, 18 luglio 1881, p. 58. Busoni si riferisce agli arrangiamenti per clarinetto e quartetto d’archi dell’*Abendlied* di Schumann per voce e pianoforte op. 107 n. 6 e dell’*Elegie* per pianoforte di Heinrich Wilhelm Ernst. Busoni aveva rielaborato e inviato al padre anche l’*Introduktion* del Concerto per violino e orchestra op. 47 di Louis Spohr trascritto per clarinetto e quartetto d’archi. «Procurerò di comporti quei tre pezzettini che mi domandi per Clarinetto e Quartetto ad arco», lettera n. 64, 27 luglio 1881, p. 60.

del suo *Metodo per clarinetto* da correggere.<sup>84</sup> Una volta trasportato a casa del nonno il suo pianoforte Schnabel,<sup>85</sup> Busoni riprese a pieno ritmo anche i suoi studi pianistici:

Studio bene il piano e cerco ripassando a poco a poco i pezzi, di formarmi un repertorio per l'autunno che abbia pronto in mano.<sup>86</sup>

Suono ogni giorno Bach, e mi esercito nell'improvvisazione della fuga.<sup>87</sup>

Ora smetto di scriverti per mettermi a suonare il piano che mi è assai necessario per far denari (come tu dici) ed hai anche ragione.<sup>88</sup>

Il carteggio con il padre si interrompe alla Lettera n. 64 del 27 luglio 1881 e riprende con la Lettera n. 65 datata Trieste, 18 novembre 1881. La Lettera n. 64 è l'ultima in cui si fa menzione del *Requiem* ed è lecito supporre che il padre, rientrato a Trieste, gli avesse consigliato di sospenderne la composizione, che tanto tempo ed energie gli stava assorbendo<sup>89</sup> e di dedicarsi alla preparazione dei concerti milanesi in programma per l'autunno.<sup>90</sup>

Il *Requiem* fu pertanto una felice anche se incompiuta esperienza compositiva che diede i suoi frutti l'anno successivo quando Busoni si accinse a comporre la *Cantata* per soli, coro e orchestra, *Il sabato del villaggio* Kind. 192 sull'omonima poesia di Giacomo Leopardi. Composta nel giro di poche settimane a Empoli alla fine di agosto del 1882 su suggerimento di Arrigo Boito, la *Cantata* fu eseguita il 2 marzo 1883 al Teatro Comunale di Bologna sotto la direzione di Luigi Mancinelli.<sup>91</sup>

#### 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.

<sup>84</sup> «Oggi è arrivato il metodo da Vienna in prova di stampo finale [sic] però senza titolo e senza prefazione. Io te lo riguarderò tutto», lettera n. 60, 26 giugno 1881, pp. 55-56. La *Scuola di perfezionamento per il clarinetto* del padre Ferdinando fu poi pubblicata nel 1883 a Vienna dall'editore August Cranz.

<sup>85</sup> «Ho anche ricominciato i studi di piano su un piano che però non mi va a genio (non mi consta), e aspetto con impazienza il nostro Schnabel che è assai migliore», lettera n. 53, 29 maggio 1881, p. 47.

<sup>86</sup> Lettera n. 60, 26 giugno 1881, p. 56.

<sup>87</sup> Lettera n. 61, 30 giugno 1881, p. 58.

<sup>88</sup> Lettera n. 63, post 18 luglio 1881, p. 59.

<sup>89</sup> Uno dei motivi per cui la composizione del *Requiem* si interruppe fu forse anche il venir meno della prospettiva di una sua esecuzione a Graz propiziata dal maestro Wilhelm Mayer dopo il successo della precedente partitura del Salmo LXVII, «Gott erbarme sich unser», op. 55, Kind. 174a.

<sup>90</sup> Cfr. ANTONIO CARLINI, *Ferruccio Busoni: verso Milano. Integrazioni biografiche da un carteggio inedito con il barone a Prato di Trento (1878-1881)*, in *Ferruccio Busoni: aspetti biografici, estetici e compositivi inediti*, cit., pp. 51-90.

<sup>91</sup> Cfr. ROMANO VETTORI, *Ferruccio Busoni a Bologna. Notizie e documenti conservati presso l'Accademia Filarmonica*, in *Ferruccio Busoni: aspetti biografici, estetici e compositivi inediti*, cit., pp. 174-175.