

BRUCKNER ANTON

Compositore e organista austriaco
(Anfelden, Austria Superiore 4 IX 1824 - Vienna 11 X 1896)



Anton era il primo di undici fratelli di cui due soli gli sopravvissero. I primi rudimenti musicali (violino e organo) gli furono impartiti dal padre, e, dal 1835 in poi, da un parente, J B. Weiss, maestro di scuola, a Horschirg.

Dopo la morte del padre, Bruckner, nel luglio del 1837 fu ammesso nel coro dei fanciulli del convento di Sankt Florian presso Linz.

L'organo principale di Sankt Florian, opera di F. Chrismann, gli procurò alcune tra le impressioni più determinanti della sua esistenza. A Sankt Florian Bruckner praticò intensamente lo studio del basso continuo, del violino e dell'organo. Dopo aver dato l'esame presso la Praparandie (scuola magistrale) di Linz, divenne maestro di scuola e fu impiegato a Windhaag negli anni 1841-1843, poi a Kronsdorf e, dal settembre del 1845, a Sankt Florian, dove diventò poi organista del convento nel 1848.

Qui Bruckner si dedicò da autodidatta ad uno studio intensivo dell'organo, ed in particolare dell'opera di Bach e di Mendelssohn, e allo studio del contrappunto secondo la teoria di F. W. Marpurg: furono questi studi a consentirgli di vincere il concorso per il posto di organista del Duomo di Linz nel 1855, oltreché di diventare allievo di S.V. Sechter nel luglio dello stesso anno. Organista stabile del convento di Sankt Florian fin dal 1851, Bruckner si stabilì quindi alla fine del 1855 a Linz (dove divenne organista stabile del duomo nel 1856), gravato da forti dubbi sulla propria vocazione musicale.

L'attività di organista a Linz gli procurò presto grande stima, e per un certo tempo fu pure direttore della società corale Frohsinn, che gli fruttò anche vari successi all'estero.

Con quel complesso il 4 IV 1868 eseguì con l'approvazione di Wagner il coro finale dei *Maestri cantori di Norimberga*, per la prima volta in pubblico.

Gli studi presso Sechter furono compiuti nel 1861; un esame d'organo della Piaristenkirche di Vienna gli procurò, come già tre anni prima, un riconoscimento generale per il suo talento di improvvisatore.

A complemento delle sue profonde capacità contrappuntistiche, dal 1861 al 1863 studiò strumentazione e teoria della forma musicale presso il compositore di musica teatrale O. Kitzler di Linz; la conoscenza di *Tannhauser* gli rivelò il nuovo linguaggio orchestrale wagneriano.

Dopo la partenza di Kitzler a Linz, Dorn gli fece conoscere, oltre a *Tristano e Isotta*, le opere di Liszt e Berlioz. Dopo tutta una serie di "composizioni di studio" per Kitzler, fra cui brani in forma di sonata,

Quartetti per archi, brani per orchestra, *Sinfonia* in Fa diesis minore, Bruckner inaugurò infine uno stile proprio nell'*Ave Maria* a sette voci del 1861, con la *Messa* n. 1 in Re minore, alla quale succedettero la *Prima sinfonia* in Do minore nel 1865-1866, la *Messa* in Mi minore n. 2 nel 1866, la *Messa* in Fa maggiore n. 3 del 1866-1867.

L'ORGANO DI SANKT FLORIAN



Queste composizioni già dimostrano nella tematica, nell'impiego degli strumenti e nella concezione formale tutte le caratteristiche specifiche dello stile bruckneriano, che furono in seguito approfondite, ma non più sottoposte ad una fondamentale evoluzione.

Nelle grandi *Messe* appaiono influenze della scuola polifonica romana e veneziana dei sec. XVI e XVII e del classicismo viennese, ma elaborate in maniera del tutto personale e senza alcuna relazione con le tendenze riformistiche dei ceciliani.

Un avvenimento decisivo fu per Bruckner la prima esecuzione a Monaco

di Baviera, di *Tristano e Isotta*: fu in quell'occasione che egli fece la conoscenza di Wagner, il quale accettò poi, nel 1873 a Bayreuth, la dedica nella *Terza Sinfonia*.

Ulteriori viaggi a Bayreuth furono dedicati tra l'altro alle prime esecuzioni dell'*Anello del Nibelungo* (1876) e di *Parsifal* (1882).

Dopo la morte di Sechter, Bruckner fu nominato, nel 1868, su interessamento del maestro di cappella di corte, J. Herbeck, professore di basso continuo, contrappunto e d'organo del conservatorio viennese, aspirando al contempo al posto di organista della cappella di corte (della quale fu membro dal 1878), impiego che tenne fino al 1892.

La sua notorietà di organista gli procurò nel 1869 su raccomandazione di E. Haslick l'invito per due concerti da tenere a Nancy, cui seguì un concerto per Notre-Dame a Parigi.

Ancor più importante fu il successo riportato nel 1871 con un viaggio a Londra, dove Bruckner fu applaudito soprattutto come improvvisatore di ben dodici concerti.

Come compositore, invece poté far strada solo tardi a Vienna, ritardo tuttavia cui contribuì in maniera determinante l'opposizione di Haslick dal 1875 in poi.

La *Seconda Sinfonia* fu rifiutata dalla società filarmonica (la prima esecuzione della prima versione fu diretta dal compositore nel 1873), e la prima esecuzione della *Terza*, che avrebbe dovuto dirigere Herbeck, deceduto improvvisamente nel 1877, fu eseguita in quello stesso anno, sotto la direzione di Bruckner ed ottenne un insuccesso clamoroso.

Bruckner tuttavia compose, subito dopo la *Terza*, la *Quarta* e la *Quinta Sinfonia*, modificò la *Seconda*, la *Terza*, la *Quinta* e poi la *Quarta* e compose dal 1879 al 1887 la *Sesta*, la *Settima* e l'*Ottava*; la *Nona* fu iniziata nel 1887. Accanto alle *Sinfonie*, si ebbero nel 1882 soltanto il *Quintetto* per archi e l'*Intermezzo* e nel 1884 il *Te Deum* nella seconda versione.

H. Levi declinò l'invito a dirigere l'*Ottava Sinfonia*: seguiranno profonde crisi dell'autore e tutta una serie di revisioni (alla *Terza*, all'*Ottava* ed alla *Prima Sinfonia*), di modo che il lavoro alla *Nona Sinfonia* poté essere ripreso solo dopo il 1891; nel 1894 erano compiuti i tre movimenti e si conoscono vasti schizzi del finale, riuniti insieme da E. Marzendorfe e dati in prima esecuzione a Graz il 23 XI 1896.

Negli ultimi anni, gravati dalla malattia, si situa ancora la composizione del *Salmo* (1892). Il periodo viennese, difficoltoso ed ingrato, finì per

procurare al compositore, numerosi successi e onorificenze varie, tra l'altro nel 1892 il titolo di dottore *honoris causa* della facoltà di filosofia dell'Università di Vienna dove Bruckner tenne dal 1875 al 1894 corsi di armonia e contrappunto, e nel 1892 la splendida prima esecuzione dell'*Ottava sinfonia* con i *Wiener Philharmoniker* diretti da H. Richter.



Nel 1894 Bruckner fu clamorosamente festeggiato a Berlino, in occasione dell'esecuzione della *Settima Sinfonia* diretta da C. Muhn e del *Te Deum* diretto da S. Ochs: fu l'ultimo suo viaggio all'estero. Nel centro dell'opera non molto vasta di Bruckner stanno le *Sinfonie*. Partendo da Beethoven (ed in particolare dalla *Nona Sinfonia*) Bruckner estese questo genere fino a raggiungere la composizione monumentale nei movimenti estremi e degli adagi veramente grandiosi; centro di gravitazione di tutta la Sinfonia tende sempre più a diventare il Finale. Lo schema dei singoli movimenti resta fondamentale fino alla *Nona Sinfonia*: ogni movimento delle Sinfonie bruckneriane appare come la soluzione sempre più matura di un problema posto una volta per tutte.

L'ampiezza e la pienezza dell'invenzione melodica accomuna Bruckner a Schubert. L'Immagine del postclassicismo e preromanticismo muta radicalmente a partire dalla conoscenza della musica wagneriana nel 1862. Pienamente cosciente di questo fatto, Bruckner rinnegò o accettò solo parzialmente le opere composte prima del 1864-1865 (il *Requiem*, la *Messa* in Si bemolle maggiore, il *Germanenzug*). A partire soprattutto dal momento capitale di *Tristano e Isotta*, Bruckner assunse i nuovi mezzi compositivi wagneriani, armonia, tonalità, sonorità, colorito, ma perseguì nella loro adozione un cammino affatto personale, influenzato non poco dalla dinamica organistica.

Il rapporto personale con Wagner ci appare ormai del tutto unilaterale: la venerazione quasi idolatrice per il creatore del dramma musicale era indirizzata, in piena contraddizione con la realtà dei fatti, esclusivamente al compositore "assoluto", giacché le idee di Wagner dovettero restare affatto estranee a Bruckner.

D'altra parte Wagner, che aveva diagnosticato la fine della Sinfonia nella *Nona* di Beethoven, non poteva certo nutrire una comprensione veritiera ed intima per Bruckner sinfonista. L'opposizione artistica con Brahms, manifestatasi esteriormente in conflitti violenti ed attizzati dai sostenitori di entrambe le parti, fu profonda e fatale.

Per quanto Bruckner avesse potuto patirne ritenendosi giustamente vittima innocente, la presa di posizione di Haslick non può ormai più essere completata sotto l'aspetto esclusivo di semplice opposizione personale, bensì come uno dei terreni di conflitti intorno ai fondamenti stessi dell'arte.

Non va dimenticato che il libro di Haslick, fu scritto nel 1854, pochi anni dopo le prime pubblicazioni programmatiche di Wagner, a difesa del

Classicismo, Brahms, custode della forma classica, profondamente interessato alla letteratura, artista riflessivo, fu appoggiato dai conservatori e dalla stampa più eminente; Bruckner, musicista globale, ariflessivo, che assumeva ed elaborava liberamente la forma classica per le proprie concezioni, si appassionò per la nuova arte di Wagner insieme con la generazione giovanile, pur senza essere un wagneriano in senso stretto.

A questi fattori e alla inaugurazione assai tardiva di uno stile proprio, si deve il fatto che solo sessantenne a Bruckner toccò un successo consistente nel 1885 con la *Settima Sinfonia*, diretta da H. Levi a Monaco di Baviera; nel 1892 con il *Te Deum*, diretto da Ochs a Berlino; nel 1892 con l'*Ottava Sinfonia*, diretta da Richer a Vienna.

SANKT FLORIAN



Anche il *Quintetto* per archi, composto per J. Hellmesbergir, contribuì fortemente a spianare gradualmente la strada alle altre sue opere.

Tutta una serie di allievi e sostenitori si premurava altresì della diffusione della sua opera.

La complicata situazione testuale, in particolare delle Sinfonie, causata da un lato da tali varianti non autografe, spesso assunte nelle prime edizioni, e dall'altro dalle molteplici rielaborazioni autografe di Bruckner, è ormai attualmente chiarita grazie all'edizione critica dell'opera completa, iniziata da R. Haas e A. Orel e continuata da L. Nowak.

Bruckner stesso indicò nelle partiture originali delle sue opere maggiori, lasciate per testamento alla Biblioteca di corte viennese, le versioni valide per le edizioni a stampa "di epoche successive".

Per quanto divergessero i giudizi dei contemporanei su Bruckner, che sovente appariva anche ai vicini più intimi pieno di contraddizioni per via della complessità del suo carattere, un fatto almeno era del tutto indiscusso: la fede profonda ed incrollabile che colma di sé non le opere religiose soltanto, bensì tutta la sua produzione.

Le Sinfonie di Bruckner sono un contributo essenziale nella storia della Sinfonia della seconda metà dell'Ottocento, ed hanno influenzato consistentemente l'opera di Mahler e quella di Schmidt, in Austria.

Da allora, la conoscenza delle opere di Bruckner si è sparsa in tutto il mondo: e si stabilisce sempre più anche nei paesi mediterranei e d'oltremare soprattutto per merito delle associazioni costituite nel nome del musicista e che operano a Vienna, in Germania, dei Paesi Bassi, in Italia, negli Stati Uniti ed in Argentina.

COMPOSIZIONI SACRE

Delle composizioni di Bruckner sono note al grande pubblico solamente i capolavori sanciti dalla critica ufficiale: le *Nove Sinfonie* e, assai più difficili da sentirsi in concerto, le grandi composizioni sacre: (tre *Messe*, *Te Deum*, *Salmo 150*). La prima di queste opere fu scritta nel 1864, quando Bruckner aveva già varcato la soglia dei quarant'anni. Pressoché sconosciute sono invece tutte quelle composizioni "giovanili" scritte prima di questa data critica (fra cui: due *Sinfonie*, tre *Messe*, un *Magnificat* ed un *Requiem*); altrettanto ignorate dal pubblico, fatta forse eccezione per alcuni *Mottetti* e la Cantata *Helgoland*, sono tutta una serie poderosa di opere corali sacre e profane (vale a dire circa trenta *Mottetti* ed all'incirca una sessantina di composizioni per coro maschile) e tutta la sua musica da camera.

Gli anni 1863/64 segnano dunque una svolta decisiva nell'attività compositiva di Bruckner.

Egli aveva iniziato la sua carriera nel 1841 come maestro di scuola in una piccola cittadina di provincia; qui compose musica secondo le necessità del coro della chiesa, non perché sentisse in sé una vocazione artistica, ma semplicemente perché scrivere musica per la messa era una delle tante mansioni del maestro di scuola.

L'arte di Bruckner trae dunque origine da questa tradizione musicale contadina - che d'altronde annovera dei precedenti illustri quali Michael Haydn, Mozart e Schubert - a cui venne in soccorso lo studio zelante dei trattati di contrappunto e di armonia.

Negli anni successivi, ormai organista del Duomo di Linz (1855/68), Bruckner continuò sempre a studiare la teoria musicale; dapprima a Vienna per sette anni sotto la guida di Simon Sechter, uno dei più conclamati autori di trattati di teoria musicale, poi a Linz con il giovane violoncellista Otto Kitzler.

Ma seguì pure a sostenere esami di musica ed a sottoporre le proprie opere alla critica di "maestri" famosi, in una ricerca pressoché affannosa di attestati e patenti d'abilitazione, senza che tuttavia nelle sue composizioni trasparisse ancora nulla più che mera dottrina e sentore di banchi di scuola. "Nessuno dei grandi Maestri è stato più scettico e timoroso nell'intraprendere la propria carriera di Anton Bruckner", disse giustamente Friedrich Blume a tal riguardo.

Dopo ripetuti e vigorosi incoraggiamenti Bruckner sentì finalmente di

poter camminare con le proprie gambe.

Nel 1863 infine ottenne da Kitzler una "solenne assoluzione" e poté sospendere definitivamente le lezioni; per il musicista titubante fu anche di grande sostegno morale l'amicizia di Moritz von Mayfeld, un ufficiale governativo di Linz dotato di buona cultura generale e di una solida preparazione musicale, il quale gli aprì nuovi e più ampi orizzonti facendogli conoscere tra l'altro la musica di Wagner



Tuttavia l'intimo dissidio tra una volontà artistica autonoma e l'autoimposizione di un quasi religioso rispetto delle regole delle "auctoritates" scolastiche non abbandonerà mai più Bruckner per tutto il resto della sua vita.

E probabilmente proprio a questo dissidio interiore si deve far risalire quella profonda crisi spirituale che lo colse subito dopo la sua "liberazione".

La prima composizione in cui Bruckner dà atto di essersi fatto un suo stile personale è la *Messa in Re minore*. Essa fu composta nel 1864 nel giro di pochi mesi, subito dopo la *Sinfonia in Re minore* n.0, (come poi la chiamerà il compositore).

Inizialmente la *Messa* doveva essere eseguita per il 18 agosto -

genetliaco dell'imperatore Francesco Giuseppe - ad Ischl, ma Bruckner non fece in tempo a finirla per quella data, cosicché la prima esecuzione si tenne per la festa di Santa Cecilia nel vecchio Duomo di Linz.

A diriger fu Bruckner stesso, il quale aveva curato personalmente anche tutte le prove d'orchestra. Quando poi la *Messa* fu rieseguita in concerto il mese successivo, l'accoglienza da parte del pubblico fu entusiastica; grazie soprattutto alle numerose critiche positive della stampa Bruckner riuscì per la prima volta nella sua carriera di musicista a farsi conoscere al di là delle strette mura cittadine.

(Persino un quotidiano viennese pubblicò un breve commento del concerto; era firmato da Eduard Hanslick, proprio colui che più tardi sarebbe divenuto uno dei più accaniti detrattori del compositore). La *Messa in Mi minore* fu composta subito dopo, nell'autunno del 1866, nel lasso di tempo che intercorrere tra queste due opere si collocava invece la *Prima Sinfonia*.

La *Messa* era stata pensata fin dall'inizio per la consacrazione della Cappella votiva nel Duomo di Linz, i cui lavori erano stati iniziati nel 1862 dal Vescovo della città, Rudigier; poiché i lavori si protrassero ben oltre il previsto (la Cappella fu consacrata solamente nell'autunno del 1869) la *Messa* fu eseguita all'aperto.

Ciò deve essere servito a Bruckner soltanto come pretesto; in realtà il fatto che l'orchestra sia costituita dai soli strumenti a fiato non implica assolutamente che alla base della composizione vi fosse un'idea di "musica all'aperto".

Nel manoscritto della versione definitiva (1882) si leggono all'altezza del Kyrie e del Sanctus delle precise indicazioni dell'autore da cui si comprende come in realtà nelle sue intenzioni il tempo debba essere il più lento possibile.

Albert Schreyer, che nel 1885 diresse la prima esecuzione di questa nuova versione della *Messa*, ebbe a dire a proposito: "Il Sanctus, che ha un inizio puramente vocale pur restando rigidamente polifonico, alla maniera di Palestrina, doveva essere nelle intenzioni del Maestro ancora più lento. Egli stesso si rese subito conto del fatto che non avrebbe potuto rallentare ulteriormente il tempo dell'esecuzione senza incorrere nel rischio che la tonalità risultasse piuttosto incerta e vacillante".

Ed infine nelle lunghe sezioni "a cappella" l'intonazione pone ai cantanti non pochi problemi; il che forse è anche il motivo per cui la *Messa in Mi minore* non fu più eseguita durante la vita di Bruckner. Nell'autunno del

1867, subito dopo aver ultimato la composizione della *Messa in Mi minore*, Bruckner iniziò a scrivere la sua ultima *Messa*, quella in *Fa minore*.



Era appena uscito da una grave crisi nervosa, dovuta al troppo lavoro e ad uno stato di depressione perenne; dopo una lunga permanenza in una casa di cura a Bad Kreuzen era comunque riuscito a guarire dalla crisi. Nonostante i medici gli avessero ordinato tassativamente di non rimettersi a lavorare immediatamente, Bruckner volle iniziare subito la composizione della *Messa*, non appena fu dimesso dalla casa di cura; in parte come forma di ringraziamento al Signore ("non poteva fare altrimenti"), ma soprattutto per non venire meno all'impegno assai prestigioso che aveva assunto con la Cappella Imperiale nel Hofburg di Vienna.

Nell'autunno del 1868, poche settimane prima del suo trasferimento nella capitale austriaca la *Messa* era pronta. La prima esecuzione ebbe luogo a Vienna nel giugno 1872 sotto la direzione del compositore – ma non nella Cappella di Corte, bensì, per far fronte ad un maggior concorso di pubblico, della Chiesa degli Agostiniani. Bruckner ottenne lodi e riconoscimenti da ogni parte; ancora in età avanzata amava raccontare pieno d'orgoglio che subito dopo la prova generale Joseph Heilmesberger, l'allora maestro di Cappella di corte, si era precipitato da

lui ed aveva gridato: "Per me esistono solamente due *Messe*: questa e la *Missa solemnis* di Beethoven!".

Le tre *Messe* furono riprese da Bruckner nell'estate del 1876 e sottoposte ad una "revisione ritmica", come egli ebbe a dire; Bruckner fece cioè un vero e proprio lavoro di verifica e di rettifica allo stesso tempo dei singoli periodi musicali, conteggiando accuratamente il numero delle battute - la struttura a periodi musicali distinti è un procedimento compositivo tipico di Bruckner - in modo tale da ottenere la "giusta" lunghezza delle singole frasi (vale a dire ciascuna di otto battute) ed inserendo all'occorrenza delle battute o delle pause aggiuntive (persino all'inizio del movimento!) o al contrario accorciando i periodi "sovrabbondanti".

In seguito Bruckner apportò delle ulteriori varianti alle *Messe*, in alcuni casi riprendendo in mano le stesse opere più di una volta.

La presente incisione si basa sulla cosiddetta "versione definitiva" l'edizione integrale dell'opus bruckneriano, vale a dire la versione cronologicamente più avanzata tra le differenti varianti lasciate dall'autore. Dopo la *Messa in Fa* minore Bruckner si dedicò quasi esclusivamente alla composizione di *Sinfonie*, scrivendo ancora solamente uno sparuto gruppo di opere sacre.

Il *Te Deum*, iniziato nel 1881 mentre ancora lavorava alla *Sesta Sinfonia* e terminato tre anni più tardi in una versione differente da quella originaria, fu definito da Bruckner stesso il suo "massimo orgoglio".

Pare che egli volesse dedicarlo al Signore, in segno di gratitudine, "dato che", come ebbe a dire in un misto di sarcasmo e di devozione, "Ai miei persecutori non è ancora riuscito di uccidermi". (Bruckner alludeva qui all'astio che nei suoi confronti dimostravano le frange più estremiste dei fanatici brahmsiani, i quali a Vienna gli dettero del vero e proprio filo da torcere). L'opera fu eseguita per la prima volta nel maggio 1885 sotto la direzione dell'autore.

Nonostante l'orchestra fosse sostituita da due pianoforti il pubblico andò in visibilio; quando poi fu eseguito per la prima volta con l'orchestra (gennaio 1886, con la direzione di Hans Richter), il *Te Deum* ebbe un'accoglienza a dir poco trionfale.

Nei dieci anni che il compositore rimase ancora in vita, esso fu eseguito ben trenta volte, buona parte delle quali all'estero, divenendo pertanto dopo la *Settima Sinfonia* una delle opere di Bruckner più eseguite.

Il *Salmo 150*, al contrario, non nacque da un'esigenza interiore: verso la

fine del 1891, dopo che Brahms aveva rifiutato l'incarico, Richard Heuberger si rivolse a Bruckner per la composizione di "un inno oppure una cantata "per il concerto d'apertura di una "Esposizione di Teatro e di Musica" da lui ideata.

Bruckner scelse il *Salmo 150* "per via della sua particolare solennità" e terminò la composizione nel giugno 1892. Essa fu eseguita per la prima volta solamente nel novembre dello stesso anno, in un concerto della Società degli Amici della Musica. Il pubblico si dimostrò piuttosto tiepido nei confronti del lavoro, ma la colpa fu da ascriversi in buona parte allo scarso numero di prove ed al programma del concerto assai eterogeneo: a causa dell'uso delle voci al limite delle capacità umane, la critica parlò di "opera ineseguibile" e di "composizione corale di pura utopia".



I dieci *Mottetti* presenti in questa edizione sono tra i più famosi e rappresentano forse quanto di meglio Bruckner abbia scritto nel campo della musica sacra. Al periodo di Linz risalgono l'*Ave Maria*, opera assai singolare da un punto di vista stilistico e che prelude già allo stile della maturità, e l'Offertorio *Afferentur regi*, scritto per il coro di San Floriano (entrambe le composizioni sono del 1861).

Il Graduale *Locus iste* - che fa parte della liturgia di consacrazione della chiesa - fu eseguito per la prima volta nel 1869 insieme alla *Messa in Fa minore* in occasione della consacrazione della Cappella del nuovo Duomo di Linz; probabilmente sempre in quest'occasione fu eseguito anche il *Pange, lingua* (1868), lavoro che sfrutta l'antico modo frigio del Gregoriano.

In seguito a Bruckner fu chiesto ancora di scrivere per il Duomo di Linz: nacquero così il Mottetto mariano *Tota pulchra es Maria* (1878), per il venticinquesimo anniversario dell'insediamento di Rudigier alla cattedrale episcopale della città danubiana - come si ricorderà era stato proprio Rudigier a dare l'avvio nel 1862 alla costruzione del nuovo Mariendom - o ancora l'*Ecce sacerdos magnus*, per il solenne corteo vescovile in occasione del centenario della istituzione delle diocesi (1885).

Ma anche San Floriano, l'abbazia agostiniana in cui aveva svolto la sua prima attività di compositore, rimase sempre strettamente legata alla vita di Bruckner.

Per il locale Coro maschile del Convento degli Agostiniani compose tra l'altro il Graduale *Os justi* (1879, per la ricorrenza del fondatore dell'ordine, Agostino) e l'inno *Vexilla regis*, per la liturgia del Venerdì Santo; questo fu anche il suo ultimo *Mottetto*, scritto mentre stava lavorando al *Salmo 150*.

La *Messa in Re minore* e quella in *Fa minore*, a prescindere per il momento dalle loro profonde differenze di stile, si collocano interamente nel filone tradizionale del Classicismo e del Romanticismo viennese, da Haydn a Schubert per intenderci.

Esse non solo riprendono dai classici la disposizione per Sezioni staccate assegnate rispettivamente ai solisti o al coro, dando inoltre "a priori" un carattere ben preciso ad alcune parti dell'*ordinarium missae* (il *Benedictus* ad esempio) - per limitarci a questi due soli punti - ma allo stesso tempo esse desumono dai loro modelli anche un certo numero di soluzioni stilistiche, quali ad esempio la forma tripartita del Credo (con

l' "Et in Spiritum Sanctum" in funzione di ripresa variata del "Patrem omnipotentem"), i fugati a volte piuttosto lunghi alla fine del Gloria e del Credo (che particolarmente nella *Messa in Fa minore* ricordano in modo sorprendente quelli della *Missa solemnis* di Beethoven), infine la riesposizione nell'ultima ripetizione dell'*Agnus Dei* del materiale musicale del Kyrie (il "dona nobis pacem" della *Messa in re minore* combina il Finale del Kyrie con quello del Credo, "Et vitam venturi saeculi", sortendo un effetto di profonda commozione religiosa).



Ma nelle *Messe* non meno spiccati sono anche quei tratti stilistici riconducibili direttamente al mondo delle ultime *Sinfonie* bruckneriane: ad esempio, nel Gloria della *Messa in Re minore*, quelle figurazioni di accompagnamento per scale (diatoniche o cromatiche) e per accordi spezzati, per lo più in ottavi o in quarti; quelle violente "macchie sonore", statiche e solenni allo stesso tempo, che fanno irruzione ad esempio nell' "Et resurrexit" della *Messa in Fa minore* o ancora nelle ultime battute del Gloria e Credo, dove l'elemento "trainante" è costituito dall'aggiunta di fanfare di ottoni - procedimento tipico dell'ultimo movimento delle *Sinfonie* bruckneriane. L'assai sobria polifonia "a

cappella" della *Messa in Mi minore* e dei *Mottetti* si pone solo apparentemente in clamoroso contrasto con quello stile sinfonico.

Anche se nel Kyrie o nel Sanctus della *Messa in Mi minore* a volte può venire in mente Palestrina, bisogna riconoscere tuttavia che Bruckner non fa affatto una fotocopia identica dello stile palestriniano, come al contrario ambivano i cosiddetti "ceciliani" (F. X. Witt, F. X. Haberl ed altri). Questi compositori si fecero promotori di una riforma della musica sacra cattolica che ha finito per dare alla luce fino al nostro secolo ad un'infinita di *Mottetti* assolutamente simili fra loro e tutti piuttosto mediocri da un punto di vista musicale.

In Bruckner mancano del tutto gli elementi basilari dello stile del Palestrina, quali ad esempio l'imitazione come colonna portante del discorso musicale ed il trattamento assai rigido della dissonanza. Ciò che in questa musica ricorda Palestrina (questa almeno era l'impressione dei contemporanei di Bruckner) è piuttosto un effetto complessivo assai simile: un movimento delle voci in una sorta di spazio irreali, un flusso ininterrotto senza increspature, il fitto intreccio polifonico in un pacato alternarsi di movimenti ascendenti e discendenti.

Ma Bruckner, pur riacciandosi intenzionalmente ai maestri romani e veneziani del primo Seicento, non esclude affatto dal suo orizzonte l'armonia moderna: il risultato di ciò è che egli, al contrario dei cultori del Cecilianesimo, non cercò strenuamente ed angosciosamente di fare la copia perfetta e fedele della musica palestriniana, bensì fu in grado di renderne lo spirito in una felice fusione di arcaismi e di mezzi compositivi del XIX sec..

Non ci deve stupire allora il fatto che il Cecilianesimo poco si conciliasse in realtà con la musica di Bruckner. Quando negli anni Ottanta F. X. Witt pregò il compositore, ormai troppo importante per non essere consultato, di voler dare un proprio contributo all'allegato musicale di "Musica sacra" (così si chiamava la rivista del movimento ceciliano) si sentì poi in dovere di "correggere" secondo la propria ottica il *Pange, lingua* del 1868 che Bruckner gli aveva dato da pubblicare: Witt cioè attenuò tutte le durezze armoniche, facendo così andare su tutte le furie il compositore.

Nella musica di Bruckner non si trovano solamente tratti stilistici della musica del XVI sec. - animati come si è detto da un nuovo spirito vitale - quali il contrappunto e l'uso delle tonalità ecclesiastiche, ma anche echi quanto mai originali della musica dei secoli ancora anteriori.

Ad esempio nel *Te Deum*, nelle parti solennemente declamate, si trovano delle soluzioni armoniche assolutamente "sbagliate" secondo la teoria musicale del XIX sec.: mentre le voci dei cantanti procedono all'unisono in un declamato dalle cadenze grandiose (simbolo allo stesso tempo dell'unità e dell'intensità della fede, come del resto era già nel Gregoriano: "una voce dicentes") l'orchestra esegue una serie di triadi prive di legame armonico fra di loro, o addirittura accompagna le voci con sequenze di accordi vuoti (vale a dire accordi di quinta e di ottava in cui viene omessa la terza), in modo tale che spesso, dove l'andamento si fa più melismatico, si vengono a determinare delle forti dissonanze (se non una vera e propria eterofonia). Tutto ciò ricorda fortemente il principio della sovrapposizione dei registri della musica organistica, ma ancor più fa pensare alla grande musica liturgica dei secoli XII e XIII, agli organa di Notre-Dame.



E forse quell'impressione di distanza e di sublime solennità che si ricava all'ascolto di questa musica (effetti consimili, ma spesso ancor più complicati, si ritrovano anche nelle Sinfonie di Bruckner) deriva in ultima analisi dalla reale distanza cronologica di tali processi compositivi.

Da dove Bruckner abbia tratto simili principi musicali rimane ancora in buona parte un enigma da risolvere. Egli conosceva infatti la musica di Palestrina e dei suoi contemporanei, ma non conosceva affatto la musica medievale, che a quel tempo non era ancora stata fatta oggetto di indagine scientifica.

Una spiegazione sufficientemente plausibile della straordinaria somiglianza di processi compositivi così distanti nel tempo non è stata ancora data; e parlare, come si è detto, di "fenomeno carsico", di correnti sotterranee che riaffiorano nella musica di Bruckner, o ancora di "componenti arcaiche" della costellazione psichica del compositore, ci sembra implichi una serie di problemi storico-filosofici ben al di là nell'ambito musicologico.

Se studi storico-musicali più dettagliati potranno in futuro gettare nuova luce sulla questione, la cosa rimane ancora da vedersi.

Pertanto collocare l'opera di Bruckner all'interno di una storia della musica del secolo XIX può essere fatto per il momento solo a costo di rinunciare a qualsiasi prospettiva totalizzante.

E sempre più questo compositore sembra, per parafrasare Dante, "colui che fece parte per sé stesso", un genio isolato di cui è impossibile delirare una qualsivoglia genealogia.

A tutto ciò si aggiunge un'estrema difficoltà nel definire la stessa personalità di Bruckner.

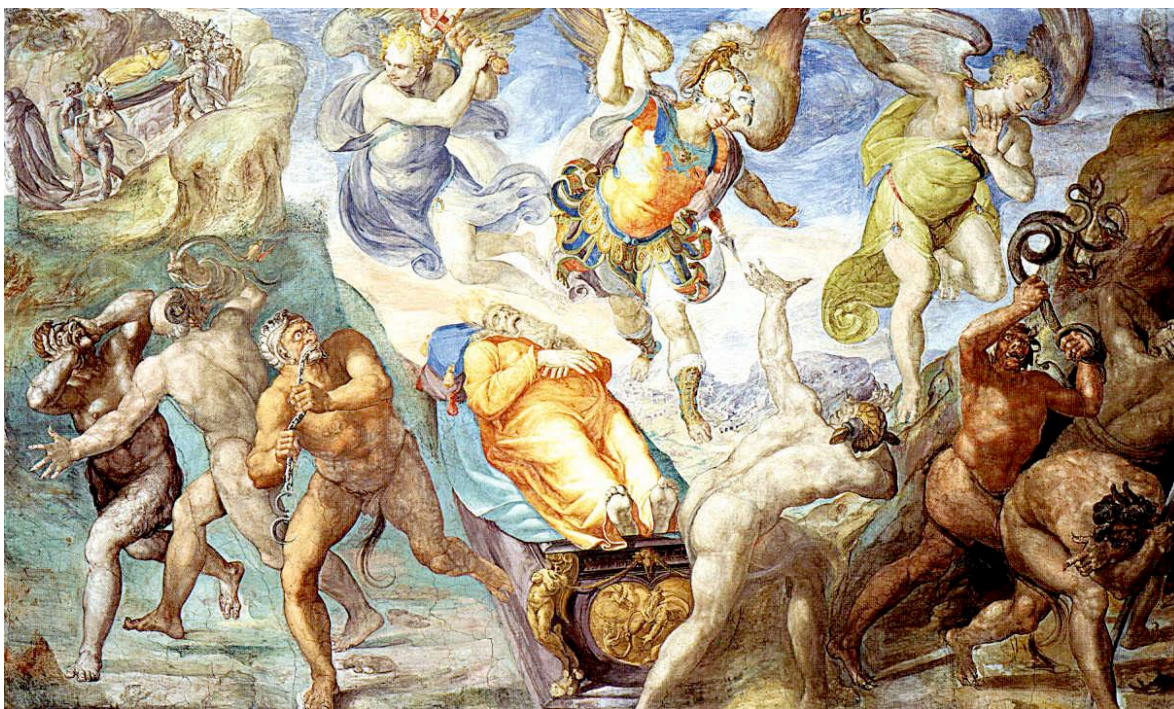
Egli si presenta infatti come l'antitesi puntuale dell'artista ottocentesco, quale potevano essere ad esempio Berlioz, Liszt oppure Wagner.

In confronto ai suoi contemporanei ciò che ci colpisce di più in Bruckner è l'assoluta mancanza di qualsiasi legame con il mondo letterario; e ciò sia per quanto riguarda la sua musica, che esclude categoricamente ogni intento programmatico, che la sua stessa persona.

Bruckner infatti non fu un uomo di vaste letture, al contrario: fu spesso rimproverato di essere un "illetterato di campagna" ed egli stesso scrisse poco o nulla, nemmeno dei commenti o delle spiegazioni alle proprie composizioni (sono rimasti di suo pugno alcune brevi affermazioni del carattere anedddotico e di un'ingenuità disarmante).

Ciò che ancora distinguerà Bruckner dal tipico artista romantico sicuro di sé era l'estremo timore che le sue opere, così ardite da un punto di vista formale, potessero essere "sbagliate" e la sua incapacità a prendere le distanze dal modello non solo artistico, ma persino umano delle sue "auctoritates", atteggiamento che solamente negli ultimi anni di vita cedette il posto ad un maggiore senso dell' "Io".

Bastava praticamente sollevare la benché minima obiezione perché Bruckner "correggesse" subito le sue opere; addirittura era solito sottoporre all'esame di musicisti più giovani di lui quei passaggi che riteneva particolarmente azzardati, chiedendo loro conferma della "giustezza" di ciò che aveva scritto.



Bruckner mantenne fino alla vecchiaia questo suo atteggiamento di riverenza e di sottomissione nei confronti dei "Maestri" - si pensi al suo rapporto con Richard Wagner - nonché quella sua "pietas" religiosa un poco infantile ed ingenua, inquinata a tratti da una sorta di paurosa superstizione. In realtà Bruckner soffriva effettivamente di disturbi nervosi.

Nel 1867, durante una delle sue crisi depressive, fu colto da una particolare mania numerica mai del tutto superata ("si sentiva costretto in modo irresistibile a contare tutto ciò che avesse davanti gli occhi, le finestre delle case, le foglie degli alberi, il lastricato delle strade, i

ciocchi delle cataste, le stelle del cielo e così via"), che probabilmente deve aver generato l' imprecisione nel conteggio delle battute che diverrà manifesta nella revisione delle sue opere (il numero come garante dell' "ordine").

Anche il singolare erotismo infantile di Bruckner è facilmente ascrivibile alla sua psicologia nevrotica; a venti come a sessant'anni egli si innamorò sempre - ed assai di frequente - di belle ragazze tra i quattordici e di sedici anni, lasciandosi andare ad una sorta di civetteria nei confronti di quel "demone interiore", così lo chiamava, che senz'altro era frutto delle sue rigide norme morali.

Troppi tratti del suo carattere lasciano intravedere dunque delle profonde incrinature in quella integrità morale che gli deriva dalla sua orribile e dall'educazione; l' "Io" inconscio di Bruckner doveva essere assai più sfaccettato, labile e caotico di quanto il compositore potesse ammettere a sé stesso. Agli enigmi posti dalla sua opera, l'estrema difficoltà di collocarla in una prospettiva storica unitaria, si sommano così quelli di una personalità lacerata da un'insanabile dicotomia, in cui un'indomita genialità creativa ed un'estrema ingenuità a limiti della dabbenaggine sembrano elidersi a vicenda.

Questa peculiarità del carattere di Bruckner permise ad una critica fortemente orientata ed incline alla metafisica di fagocitare facilmente la sua opera.

Bruckner divenne il "giullare di Dio", il "potente edificatore dei duomi", "il più mistico dei compositori"; ma anche il "musicista dello spirito tedesco per eccellenza".

E più di un reazionario, politico o religioso che fosse, poté fare di Bruckner il paladino delle proprie idee. Ad esempio nella monografia bruckneriana di Ernest Kurt del 1925 si leggono affermazioni del genere, a proposito della *Messa in Re minore*: "dalla pace infinita dell'animo redento in Dio scaturisce potente ed irrefrenabile un inno mariano di sublime dolcezza ed un misticismo profondo di chi ha accolto in sé il Salvatore. L'umiltà di Bruckner, la sua timorata pietà e le sue estasi di Gloria, il suo spirito illuminato e la sua grave personalità, il suo furore divino ed i suoi silenzi dimentichi del mondo; tutto ciò trova espressione compiuta nella sua musica meravigliosa, pura ed impalpabile".

Ed un musicologo austriaco scrisse nel 1939, un anno dopo l' "Anschluss hitleriano", parlando dell'*Ottava Sinfonia*. Quanto al significato più profondo di questa *Sinfonia* si pensi più brevemente al mito di "Michele

tedesco", che dal 1885 Bruckner aveva meravigliosamente fatto suo. La sua trasfigurazione è simbolizzata dal Finale, con il contrappunto di chiusura che vede impegnati tutti i quattro temi della *Sinfonia*: un vero capolavoro d'arte e di misticismo. La giusta interpretazione di questo mito mi sembra consista nell'idea della Grande Germania come atteggiamento storicistico dello Spirito".



Dopo il 1945 invece si preferì tornare a parlare del "sacro" nella musica di Bruckner.

Non bisogna mai dimenticare dunque che tutta la letteratura bruckneriana più che del suo oggetto specifico ci parla di alcuni capitoli della storia del pensiero tedesco. Una corretta comprensione di questo compositore e delle sue opere che sia fondata da un punto di vista storico rimane tutt'oggi ancora di là da venire.

Marco Marica

Testo tratto dal libretto inserito nel cofanetto DGR 423127

OUVERTURE IN SOL MINORE

Musica: Anton Bruckner

- Adagio (Sol minore). Allegro

Organico: ottavino, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: 18 novembre 1862 - 22 gennaio 1863

Prima esecuzione: Klosterneuburg, Philharmonie-Saal, 8 settembre 1921

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1921

Le prime opere strumentali e sinfoniche di Bruckner sono, a parte *Tre Marce* per banda militare, *Tre pezzi* per orchestra in *Mi bemolle maggiore*, in *Mi minore* e in *Fa maggiore*, l'*Ouverture in Sol minore* e la *Sinfonia in Fa minore* non numerata. Sono lavori scritti tra il 1862 e il 1863 (precisamente l'*Ouverture in Sol minore* fu terminata di comporre il 22 gennaio 1863, ma fu eseguita postuma per la prima volta a Klosterneuburg l'8 settembre del 1921 diretta da F. Moissl) nei quali si avverte il complesso definito da Adorno della "fede nell'autorità", in quanto più spiccatamente Bruckner mostra le sue preferenze per Mozart, Beethoven e Schubert, i tre compositori su cui si concentrò maggiormente il suo studio in campo sinfonico. Le *Marce militari* e i *Tre pezzi* per orchestra racchiudono già quella propulsione ritmica che è l'elemento primario nella organizzazione sinfonica bruckneriana.

Naturalmente il ritmo in Bruckner non acquista sin d'allora un carattere drammatico e dialettico come in Mahler, ma è piuttosto un elemento di accumulazione sonora, mirante ad evocare il clima della musica popolare e dei Laendler austriaci. Nei *Tre pezzi* per orchestra, in particolare, si svolge un disegno più vivace e nervoso, anche se non mancano quei morbidi impasti strumentali - ad esempio, tra corno e oboe - che riaffiorano spesso nella tematica di questo musicista.

Non diversamente l'*Ouverture in Sol minore* presenta in forma timida le stesse caratteristiche del sinfonismo primordiale bruckneriano, con lo sguardo rivolto alla triade delle divinità musicali preferite dal compositore austriaco e indicate più sopra. L'*Adagio* introduttivo risente dello schema dell'ouverture lulliana, nobile e solenne, mentre nell'*Allegro* bitematico si sentono reminiscenze della "Jupiter" di Mozart, nel rispetto delle regole tradizionali della forma-sonata. La tensione si accresce e si intensifica, ma non acquista mai quel rilievo dinamico e ritmico che troverà la sua compiutezza espressiva nelle nove Sinfonie, dove si possono cogliere in molti Scherzi alcune delle idee strumentali più brillanti e fosforescenti dell'inventiva bruckneriana. Non bisogna dimenticare che proprio tra il 1862 e il 1863 il musicista, impostosi allora come organista e compositore di brani religiosi, studiò strumentazione e orchestrazione con Otto Kitzler, direttore d'orchestra del teatro di Linz e sostenitore della "musica del futuro" rappresentata da Berlioz, Liszt e Wagner. Fu Kitzler ad avvicinare Bruckner al teatro di Wagner, il cui *Tristano e Isotta*, eseguito tre anni dopo a Monaco (1865), provocò un'impressione sconvolgente sull'animo semplice e devoto del grande organista di Sankt Florian che da quel momento divenne un estimatore sincero e profondo dell'autore dell'*Anello del Nibelungo*, fino ad inginocchiarglisi davanti emozionato e con le lacrime agli occhi, dopo aver ascoltato nel luglio del 1882 a Bayreuth la prima esecuzione del *Parsifal* e presago della imminente fine del più degno successore di Beethoven.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 21 aprile 1985

SINFONIA N. 0 IN RE MINORE "DIE NULLTE" (N. ZERO)

Musica: Anton Bruckner

1. Allegro (Re minore)
2. Andante (Si bemolle maggiore)
3. Scherzo: Presto (Re minore). Trio: Langsamer und ruhiger (Sol maggiore)
4. Finale: Moderato. Allegro vivace (Re minore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Vienna, 24 gennaio - Linz, 12 settembre 1869

Prima esecuzione: Klosterneuburg, Philharmonie-Saal, 12 ottobre 1924

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1924

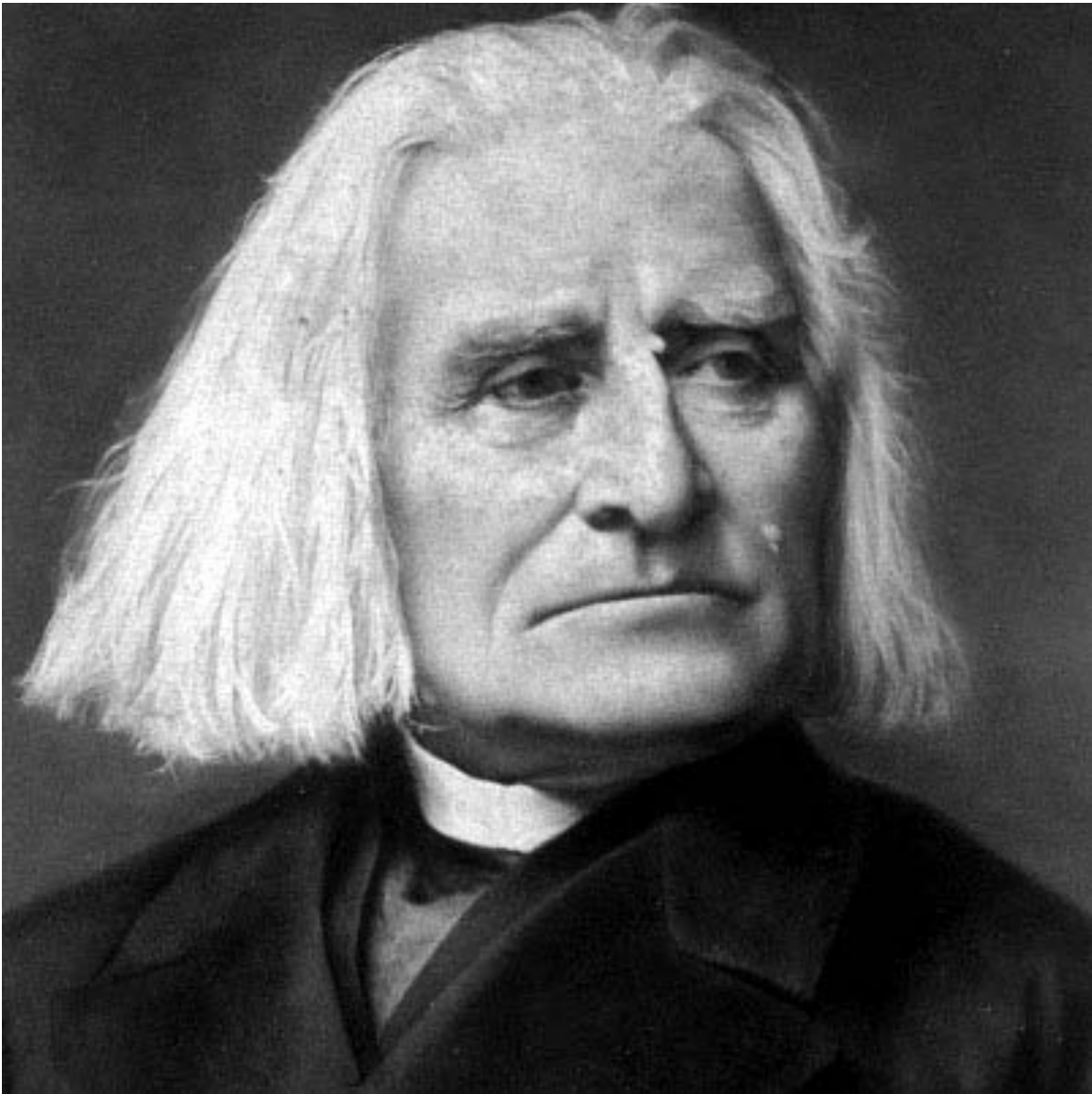
La produzione di Bruckner, come quella di Brahms, esclude il teatro e comprende in prevalenza lavori, sinfonici e opere corali sacre e profane, con o senza accompagnamento. Le sue sinfonie sono nove, di cui la Nona - che egli chiamò "decima" sostenendo che di nove non ne poteva esistere che una, quella di Beethoven - restò incompiuta. Altra Sinfonia composta alle spalle della Seconda, ma forse iniziata prima delle altre, è la *Sinfonia n. 0 in Re minore*, la "*Nullte*", a sua volta preceduta da una giovanile e mutila *Sinfonia in Fa minore* (1863).

Anche la *Nullte*, come tante composizioni di Bruckner, appartiene alla fama postuma del musicista austriaco, in quanto fu eseguita per la prima volta il 12 ottobre 1924 a Klosterneuburg sotto la direzione di Moissl. Essa fu scritta e rielaborata tra Vienna e Linz nel periodo che va dal 24 gennaio al 12 settembre del 1869 e reca sull'autografo la seguente annotazione: «Manoscritto originale di una Sinfonia non datata in Re minore, contrassegnata come Seconda Sinfonia che in seguito il maestro annullò». Non si conoscono precisamente le ragioni di questo ripudio della Sinfonia da parte dell'autore, ma probabilmente il musicista, spinto da un esame autocritico, non era rimasto soddisfatto della sua stesura, che gli sembrava non pienamente rispondente alla sua concezione di un

sinfonismo magniloquente e robusto, tematicamente ricco di idee e di sviluppi strumentali.

In realtà la "*Nullte*" contiene in nuce alcuni aspetti essenziali del linguaggio bruckneriano sulla linea della forma sinfonica tracciata da Beethoven e da Schubert, anche se ampliata e dilatata sotto il profilo armonico e orchestrale.

FRANZ LISZT



I movimenti di marcia e di danza di gusto viennese, i disegni melodici a note ribattute, le perorazioni strumentali di tipo corale, gli scatti improvvisi e illuminanti negli scherzi, così caratteristici dell'invenzione

creatrice bruckneriana, sono già presenti in questa Sinfonia, il cui recupero è molto significativo per una più approfondita conoscenza di un musicista, a suo tempo falsamente contrapposto a Brahms dalla corrente artistica capeggiata dal severo e antiwagneriano Hanslick e più giustamente accostato a César Franck per alcune rassomiglianze di vita e di arte.

Infatti, se l'ascendente esercitato da Liszt sul compositore belga attivo a Parigi venne sostituito a Vienna da quello di Wagner sul maestro austriaco, elementi comuni si riscontrano in entrambi i musicisti, come ad esempio certe ardite modulazioni armoniche, il largo impiego della polifonia cromatica, l'uso di procedimenti contrappuntistici sostenuti da una base tonale schiettamente romantica, l'enfasi dell'ispirazione melodica, soprattutto rilevante negli allegri sinfonici bruckneriani, che risentono dell'entroterra culturale e musicale di scuola tedesca.

Anche l'ingenuo Bruckner, come il devoto e pacifico Franck, ebbe pochi amici che lo aiutarono a farsi strada nel difficile cammino del mondo della musica, così da pensare addirittura al suicidio in un momento di grave delusione e scoraggiamento. Solo un piccolo gruppo di estimatori, comprendente Mahler, Levi, Nikisch, Motti e Löwe, lo mise a contatto con il pubblico contemporaneo, specialmente a Monaco. Né i brahmsiani, acerrimi oppositori della sovrabbondante musicalità bruckneriana, né l'influente Liszt e tanto meno l'autorevole direttore d'orchestra Hans von Bülow mostrarono simpatia e comprensione per l'arte antiletteraria di autentico "absoluter Musiker" del compositore austriaco.

La *Sinfonia* si apre con un ritmo di marcia ben marcato e di tono ascensionale, come piaceva tanto a Bruckner. Si affaccia quindi un motivo più lirico e frantumato, di gusto schubertiano, prima che esploda con vigore e impeto un episodio di andamento corale sorretto e potenziato dagli ottoni. Di straordinaria forza espressiva è l'*Andante*, dove si dispiega tutta la religiosità contemplativa del musicista, dettata innanzitutto da un amore profondo per la natura. È vero che certi passaggi e certi coloriti strumentali riecheggiano l'esperienza wagneriana, ma non si può disconoscere a questo *Adagio* una precisa sigla stilistica di pungente sentimento neoromantico.

Lo *Scherzo* è brillantissimo e fosforescente con quell'attacco a note ribattute, non lontano dal notissimo modello del mendelssohniano *Midsummer Night's Dream* nel gioco timbrico dei legni. Il Trio dall'inflessione cantabile, quasi rossiniana, ha la forma del *ländler* austriaco con il caratteristico salto di ottava spesso riproposto nelle sinfonie bruckneriane. Lo stesso intervallo di ottava si riascolta nel tema fugato dell'*Allegro* finale, dopo il poderoso corale degli archi in tempo 12/8 del *Moderato* introduttivo, che suggella con freschezza inventiva questa singolare e troppo dimenticata composizione di un artista tutto dedito, come egli disse, a Dio e alla musica.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 dicembre 1990

SINFONIA N. 1 IN DO MINORE

Musica: Anton Bruckner

1. Allegro (Do minore)
2. Adagio (La bemolle maggiore)
3. Scherzo: Lebhaft (Sol minore) - Trio: Langsam (sol maggiore)
4. Finale: Bewegt und feurig (Do minore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Prima versione (chiamata Linz) 1865 - 1866; Seconda versione (chiamata Vienna) 1890 - 1891

Prima esecuzione: Linz, Redoutensaal dello Stadttheater, 9 maggio 1868

Edizione: L. Doblinger, Vienna, 1893

Dedica: Università di Vienna (seconda versione)

Nata senza pretese intellettualistiche, ingenua e profondamente religiosa, Bruckner si riallaccia sotto il profilo sinfonico al pensiero e alla tradizione classica austriaca e non a caso quando si parla dei suoi componimenti sinfonici ci si riferisce spesso a Schubert, ma con una

sensibilità di strumentazione più appariscente e robusta, dato che il musicista di Ansfelden assorbì da Wagner una tecnica armonica più ricca e colorita ed anche l'uso di strumenti, come la tuba bassa o il corno-tuba, più adatti ad esprimere una forma architettonica improntata a grandiosità e magniloquenza. Per tale ragione i seguaci e gli ammiratori di Bruckner, guidati dal critico viennese Theodor Helm, contrapposero il compositore austriaco alla schiera ben più nutrita e influente dei brahmsiani, capeggiati dall'autorevole e cattedratico Herr Professor antiwagneriano Hanslich, arrecando più danni che favori al serafico e pacifico organista di Sankt Florian. Tanto è vero che una parte delle Sinfonie di Bruckner cominciarono ad essere apprezzate soltanto verso la fine della vita del compositore, la cui fama di artista fu postuma, soprattutto per merito dei cenacoli bruckneriani diffusi e moltiplicatisi dentro e fuori i paesi di cultura germanica.

L'UNIVERSITÀ DI VIENNA IN QUEL PERIODO



Nell'ultimo periodo della sua esistenza, Bruckner fu compreso e sostenuto soltanto da una ristretta cerchia di musicisti e direttori d'orchestra di prestigio, come Mahler, Levi, Nikisch, Motti e Loewe che cercarono di imporlo al pubblico contemporaneo. Ma né i brahmsiani

(Brahms ebbe per lui parole sprezzanti e anche offensive), né l'onnipotente Liszt e nemmeno il patriarca del mondo musicale tedesco Hans von Bülow mostrarono molta disponibilità per capire e far capire le Sinfonie del compositore austriaco, il quale più di una volta espresse la sua amarezza per questo stato di cose e in un'occasione di particolare scoramento accarezzò perfino l'idea di suicidarsi.

La *Prima Sinfonia* di Bruckner fu composta tra la metà di maggio del 1865 e la fine di luglio del 1866. Venne eseguita a Linz il 9 gennaio 1868 sotto la direzione dello stesso autore che, più tardi, tra l'ottobre del 1890 e la metà di gennaio del 1891, rimise le mani sull'intera partitura, dedicandola all'Università di Vienna, città in cui fu eseguita con maggiore successo il 13 dicembre del 1891 nella interpretazione di Hans Richter. Questo lavoro segue dal punto di vista cronologico la *Sinfonia in Fa minore*, considerata più che altro uno studio sinfonico, e i primi schizzi della *Sinfonia in Re minore*, la «Nullte», che risalgono al 1863-'64.

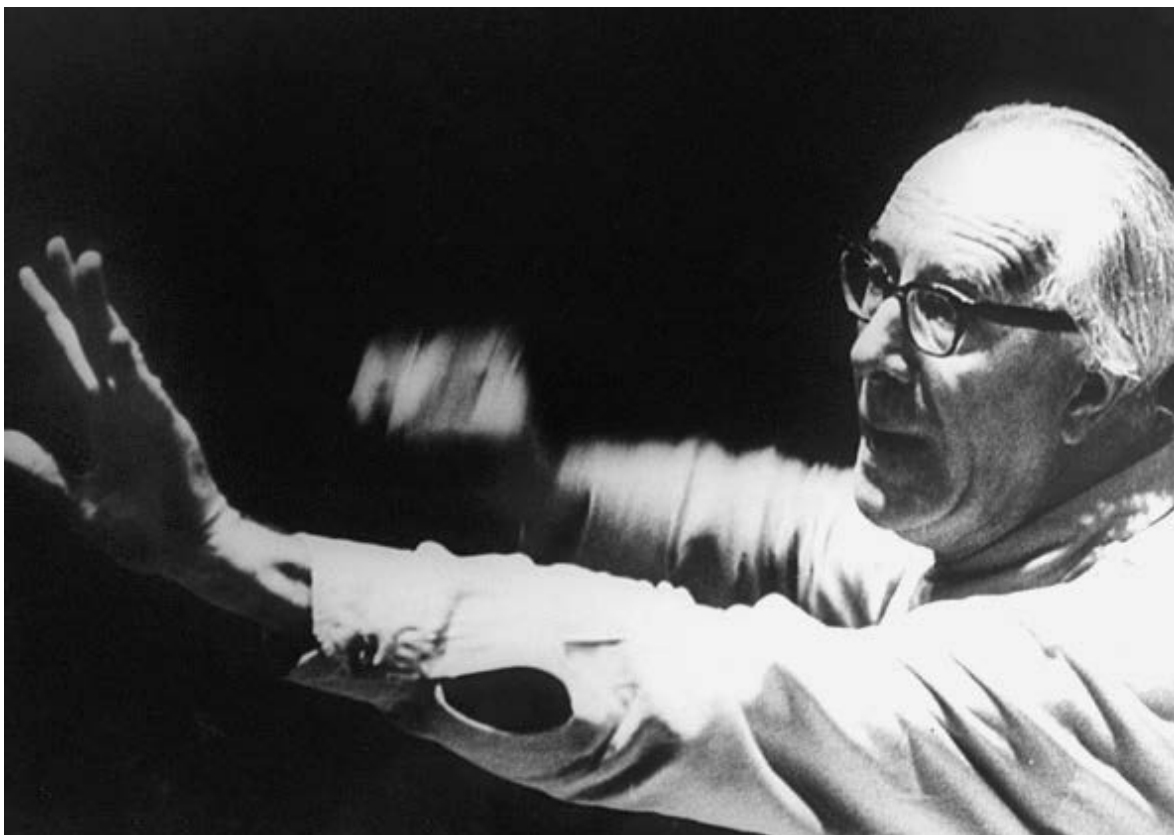
Certo l'influenza di Beethoven, di Schubert e soprattutto di Wagner (il compositore austriaco aveva ascoltato e studiato attentamente nel 1863 e nel 1864 il *Tannhäuser* e il *Lohengrin*) si avverte nella *Sinfonia n. 1*, ma bisogna dire che in essa sono presenti in modo chiaro e preciso certe caratteristiche dello stile bruckneriano, a cominciare dalla poderosa costruzione polifonica e dagli impetuosi crescendo, che esplodono come una forza della natura nel primo e nell'ultimo movimento.

Si sa che Bruckner considerò negli ultimi anni della sua vita la *Sinfonia n. 1* tra le opere migliori e più difficili da lui scritte per l'arditezza di alcune idee e di alcuni passaggi strumentali, tanto è vero che nella *Sinfonia n. 2 in Do minore*, come egli stesso disse, volle scrivere una musica «più accessibile», lontana dalla concitazione drammaticamente tesa della Prima. Tali arditezze si sentono sin dal movimento iniziale (*Allegro*) con quel ritmo di marcia che converge verso un vertice dinamico e assume nel vigoroso motivo dei tromboni un tono quasi eroico, rendendo certamente più dolce il passaggio al secondo tema di carattere lirico.

Solenne e grave è il motivo principale dell'*Adagio* nella tonalità di La bemolle maggiore; il tema si allarga e si sviluppa con una ricchezza melodica affiorante dal tessuto orchestrale con una densità e una

precisione plastica di notevole effetto psicologico. Carico di energia ritmica vigorosa è lo *Scherzo* in Sol minore, dove esplode con aggressiva baldanza il senso popolare e contadino della musica di Bruckner. Il *Trio* successivo è arioso e aperto ad un idillio di impronta rustica e rievocante un'atmosfera danzante di gusto viennese. Ritorna poi il tema dello *Scherzo* con gli sbalzi dinamici e certe impennate umoristiche che preannunciano invenzioni strumentali di tipo mahleriano. Imponente e straordinariamente drammatico è il *Finale*, in cui la seconda frase cantabile viene travolta dalla cadenza entusiasmante di un severo e massiccio fugato; l'orchestra raggiunge il massimo della sua espansione su un ritmo di ostinata forza sonora.

EUGEN JOCHUM



Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 14 aprile 1985

SINFONIA N. 2 IN DO MINORE

Musica: Anton Bruckner

1. Moderato (Do minore)
2. Adagio. Feierlich, etwas bewegt (La bemolle maggiore)
3. Scherzo: Mäßig schnell (Do minore) - Trio: Gleiches Tempo (Do maggiore)
4. Finale: Ziemlich schnell (Do minore)

Organico: 2 faluti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Prima versione: 1871 - 1872; Seconda versione: 1875 - 1876; Terza versione: 1877; Versione definitiva: 1891 - 1892

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 26 ottobre 1873

Edizione: L. Doblinger, Vienna, 1892 (versione definitiva)

Dedica: Franz Liszt (Terza versione)

Come gran parte delle Sinfonie di Bruckner, anche questa Seconda (ma, a rigore, Quarta contando anche la «scolastica» Sinfonia in Fa minore e la declassata Sinfonia n. Zero) ha conosciuto diverse versioni. Realizzata fra l'ottobre 1871 e il settembre 1872, nel 1875-76 fu sottoposta a revisione radicale con l'aiuto di Johann von Herbeck; una terza versione fu ancora apprestata nel 1877 ed è in quest'ultima veste che l'opera viene normalmente eseguita. Nel momento in cui fu concepita, comunque, tale Sinfonia segnava il ritorno ad una fase creativa più impegnata, dopo alcuni anni in cui Bruckner si era applicato a lavori di modeste dimensioni e di scarso significato. Rispetto alla Prima Sinfonia (1865-66), per certi aspetti questa Seconda rappresenta un passo indietro.

L'influenza degli ambienti intellettuali viennesi, il timore di agire in contraddizione con lo spirito conservatore che governava gli esponenti della cultura accademica, la preoccupazione di rendere il proprio linguaggio eccessivamente difficile con una scrittura strumentale alla quale gli orchestrali del tempo non erano ancora abituati (l'esecuzione della Prima Sinfonia era risultata pessima proprio per le difficoltà tecniche che gli strumentisti avevano dovuto affrontare): tutto ciò deve

aver contribuito, se non in misura determinante, certo in un modo abbastanza sensibile a paralizzare un poco il graduale movimento ascensionale dello stile bruckneriano. È caratteristico, ad esempio, il fatto che Bruckner si sia preoccupato di semplificare la logica del discorso strumentale ricorrendo all'espedito di ampie pause nel corso della suddivisione dei singoli elementi o apparati tematici (di qui il nome di *Pausen-symphonie* attribuite).

Ma una volta dichiarato il limite tecnico e giustificato in sede pratica l'espedito, l'artificio, Bruckner ha saputo egualmente agire in piena libertà, senza mortificare la sostanziale originalità del suo discorso. Si potrebbe dire, tutt'al più, che con la Seconda Sinfonia Bruckner ha scoperto un nuovo stato di equilibrio, un nuovo elemento calibratore del quale egli farà anche ampio uso in seguito.

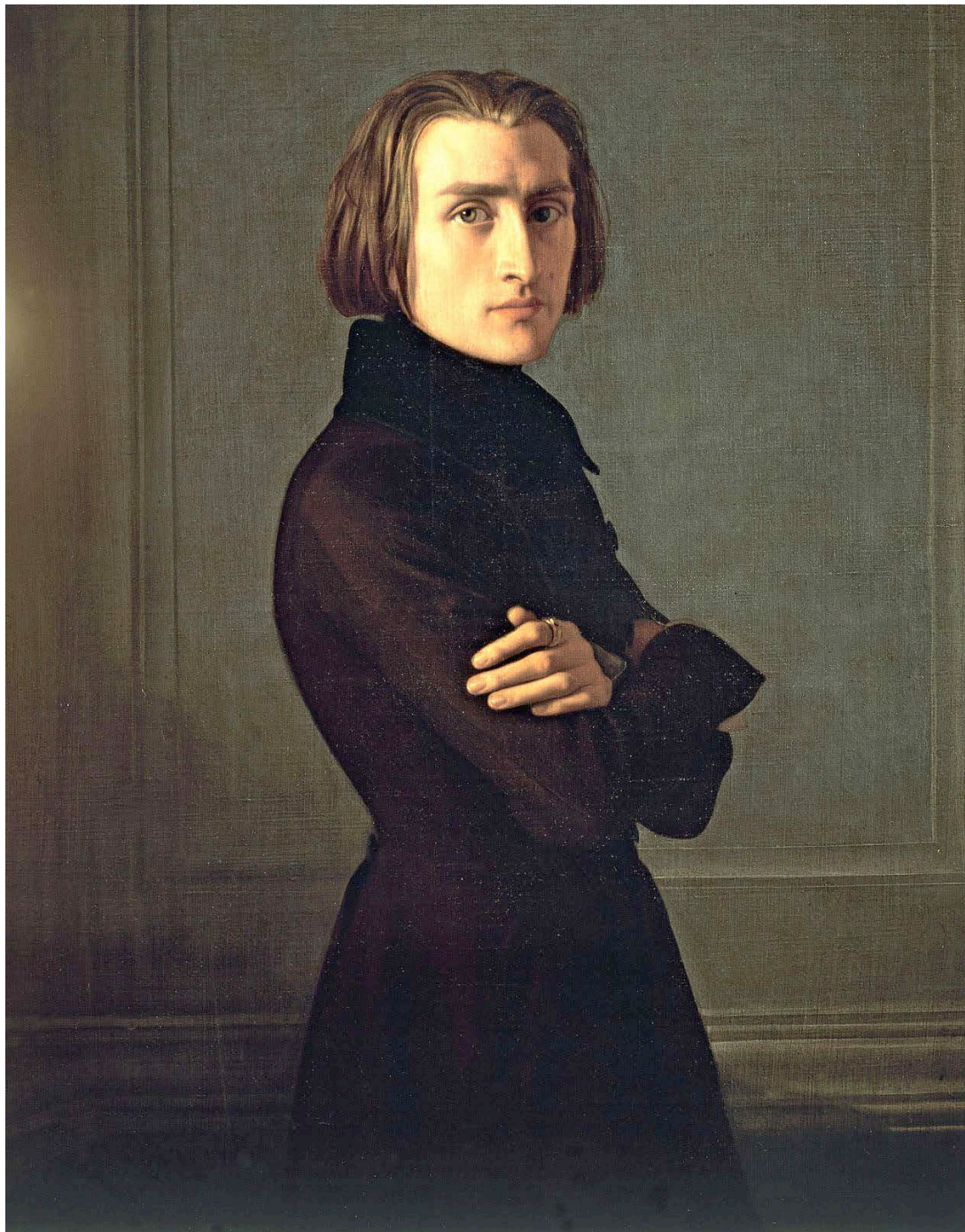
Dal punto di vista costruttivo interessa particolarmente l'impiego di una larga periodizzazione tematica. Si osservi, ad esempio, l'ampia arcata del tema di apertura (che troverà una contropartita nella proposizione iniziale della Settima Sinfonia). Il tema non è soltanto concepito come idea fissa, che in seguito dovrà essere sviluppata seguendo un determinato ordine a discrezione del compositore, ma è subito enucleato nella sua fase di sviluppo, di permutazione, di logica amplificazione. In tal modo, la prospettiva tematica si allarga notevolmente, poiché è l'enunciazione stessa che nella sua ampiezza offre lo spunto per uno 'svolgimento' di proporzioni eccezionali.

L'atteggiamento generale della Seconda Sinfonia tende al lirico, al 'devozionale' con una predilezione quasi costante per elementi di derivazione popolare. Tale è il caso del secondo tema del primo movimento, un tema che è concepito in funzione polimelodica: il giuoco dei secondi violini ha sapore nettamente popolare e si riattacca al tipo dello *Jodel* dell'Alta Austria, caro anche ad Haydn e a Schubert: nella sequenza ostinata di questo curioso ondeggiamento melodico s'inserisce il canto - o controcanto - dei violoncelli. Da questo secondo tema ne scaturisce quasi subito un terzo, sostenuto da una insistente formula ritmica degli archi. Ma l'esposizione non è ancora terminata, poiché dopo l'enunciazione dei tre temi compare inaspettatamente un episodio di toccante delicatezza sonora. Lo sviluppo è frutto d'una vistosa

elaborazione tematica che, pur nella solennità di certi suoi atteggiamenti, è ancora ben lontana dalle drammatiche risultanze delle ultime Sinfonie.

L'*Andante* è forse la pagina più interessante della Sinfonia. La forma adottata è quella del rondò, il cui impiego diverrà sistematico negli Adagi delle ulteriori Sinfonie bruckneriane.

FRANZ LISZT



La particolarità più spiccata di questo lirico brano è data dalle variazioni tematiche che ne occupano la parte centrale. La condotta strumentale è raffinata e ad un certo punto compare una citazione tematica tratta dal *Benedictus* della Messa in Fa minore (1868), inserita da Bruckner «in ringraziamento per la riacquistata forza creativa».

Lo *Scherzo*, come al solito, incamerato in una possente struttura all'unisono, presenta un quadro di natura folkloristica in tutte le sue parti, nelle quali si alternano motivi principali ed ausiliari. Specifico della Bassa Austria è il tema fondamentale dello *Scherzo*, mentre il Trio, che è un piccolo capolavoro di ricerca strumentale e di venatura cromatica, prelude a quei risultati di «melodia dei timbri» che da Mahler e Schoenberg in avanti si svilupperanno con sempre crescente intensità.

Il *Finale* è condotto secondo la forma del rondò combinata con quella della Sonata, con un primo tema che è chiaramente derivato dal primo tema del movimento iniziale; l'architettura generale della pagina si regge su tre temi e su una citazione; la citazione questa volta è ricavata dall'*Eleison* finale della Messa in Fa minore.

L'organizzazione tematica esercita, per così dire, una notevole forza d'urto e s'impone attraverso copiose fluttuazioni dinamiche che in più punti denotano l'applicazione di un'eccitante concezione organistica, quale del resto era perfettamente connaturata a Bruckner, a quel tempo noto soprattutto per le sue qualità di organista ed, anzi, appena reduce da una trionfale tournée a Londra.

Alberto Basso

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 aprile 1975

SINFONIA N. 3 IN RE MINORE "WAGNER-SYMPHONIE"

Musica: Anton Bruckner

1. Mässig bewegt (Moderatamente mosso), Misterioso (Re minore)
2. Adagio, Bewegt, quasi andante (Mi bemolle maggiore)
3. Scherzo. Ziemlich schnell (Abbastanza veloce) (Re minore)
4. Finale. Allegro (Re minore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Prima versione: Vienna, 31 dicembre 1873; Seconda versione: 1876 - Vienna, 28 aprile 1877; Terza versione: Vienna, 5 marzo 1888 - Vienna, 4 marzo 1889

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 16 dicembre 1877

Edizione: Theodor Rättig, Vienna, 1878

Dedica: Richard Wagner

.Fu proprio Hanslick a stroncare la *Terza Sinfonia in Re minore*, dopo la prima esecuzione assoluta diretta da Bruckner a Vienna il 16 dicembre 1877. Ecco il giudizio del celebre critico apparso il 18 dicembre di quell'anno sulla «Neue Freie Presse»: «Ci rincrescerebbe molto arrecare un dispiacere al compositore da noi sinceramente stimato come uomo e come artista, che tanta onestà dimostra nel fatto artistico da cimentarvisi raramente, perciò preferiamo confessare in tutta modestia che non abbiamo capito la sua gigantesca Sinfonia. I suoi intenti poetici non ci sono risultati chiari - forse una fusione tra la *Nona di Beethoven* con la *Walchiria di Wagner*, che finisce di precipitare sotto gli zoccoli del suo cavallo - né siamo riusciti a comprendere la vera coerenza musicale».

Anche il pubblico in occasione della «prima» viennese della Sinfonia non si comportò generosamente e accolse l'opera con derisione e commenti ironici, tanto che alla fine rimasero al loro posto solo una decina di persone, amici e allievi di Bruckner. Questi aveva scritto la prima versione della *Terza Sinfonia*, dedicata a Wagner che l'aveva accolta con simpatia, nel dicembre del 1873. Poi ne fece una seconda versione nel 1877 ed è quella presentata a Vienna con insuccesso e

ridotta per pianoforte a quattro mani da Mahler. Nel 1889 l'autore volle rivedere la Sinfonia ancora una volta ed elaborò una terza versione, che fu diretta il 21 dicembre 1890 a Vienna da Hans Richter con esito lusinghiero, così da ricompensare il musicista per le umiliazioni subite in precedenza. In origine la Sinfonia conteneva nel primo movimento diverse citazioni ricavate dalle partiture wagneriane, ma successivamente il compositore pensò bene di toglierle per dare una impronta più personale alla composizione.

[RICHARD WAGNER](#)



La Sinfonia inizia in modo solenne e grandioso (*Mehr langsam*) con il tema fondamentale indicato in tono perentorio e vigoroso dalla tromba e collegato alle armonie dei corni e dei legni, rinforzate dall'intervento dei violoncelli e dei contrabbassi. Un nuovo tema annunciato dalle trombe e dai tromboni si estende a tutta l'orchestra lanciata in un crescendo di indubbio effetto sonoro. Dopo un corale degli ottoni basato su un terzo tema più animato e vivace, si torna con maggiore enfasi alla frase primordiale; il discorso strumentale diventa più denso e fitto di modulazioni, in un gioco ricco di slanci e ripiegamenti, secondo l'accentuazione ritmica e dinamica tipica dello stile bruckneriano. Alla fine si riascolta, anche se variato, il primo tema, di larga e possente risonanza emotiva.

L'*Adagio* in Mi bemolle maggiore è articolato su tre temi: il primo cantabile, il secondo più delicatamente sentimentale e il terzo più intimistico e religioso. Non mancano richiami dell'uno e degli altri temi inseriti in una serie di variazioni di penetrante forza espressiva, con una orchestra che non perde mai il battito del suo respiro sinfonico. Nello *Scherzo* si ritrova il Bruckner più autentico e sincero con il suo temperamento bonario e popolare.

Un'atmosfera di danza di gusto viennese percorre l'intero movimento: dopo le brillanti scansioni degli ottoni si ode un piacevole e godibile laendler, cui segue un *Trio* di pungente poesia melodica, ora nostalgica ora leggermente umoristica. Lo *Scherzo* si conclude festosamente con la ripresa del tema principale, così come vuole la regola compositiva tradizionale. Anche il *Finale* è tritematico e si presenta particolarmente variato e sviluppato nelle figurazioni ritmiche. Il tema fondamentale è molto simile a quello iniziale del primo movimento della Sinfonia, sottolineando in tal modo la struttura ciclica dell'opera. Prima della maestosa conclusione si affaccia un ritmo di danza su un corale degli ottoni: è un momento di sereno ottimismo al quale Bruckner non vuole rinunciare, pur tuffandosi poi tra i marosi della magniloquenza orchestrale.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 maggio 1980

SINFONIA N. 4 IN MI BEMOLLE MAGGIORE "ROMANTICA"

Musica: Anton Bruckner

1. Bewegt, nicht zu schnell (Mosso, non troppo veloce) (Mi bemolle maggiore)
2. Andante, quasi allegretto (Do minore)
3. Scherzo. Bewegt (Mosso) - Trio: Nicht zu schnell (Si bemolle maggiore)
4. Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell (Mosso, ma non troppo veloce) (Mi bemolle maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi

Composizione: Prima versione: Vienna, 2 gennaio - 22 novembre 1874; Seconda versione: maggio - dicembre 1878; Terza versione: Vienna, 19 novembre 1879 - Vienna, 5 giugno 1880; Quarta versione: 1887 - 1889

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 5 dicembre 1878

Edizione: Albert J. Gutmann, Vienna, 1889

Dedica: principe Costantino di Hohenlohe-Schillingsfürst

Tra le undici Sinfonie portate a termine da Anton Bruckner, la *Quarta* (1874), oltre ad essere la più eseguita insieme alla *Settima*, è l'unica a portare un titolo di carattere descrittivo voluto dall'autore. La *Quarta Sinfonia* di Bruckner costituisce indubbiamente uno snodo fondamentale sia nella produzione musicale che nella stessa vita del compositore austriaco, incalzato a metà degli anni Settanta da incertezze e difficoltà. Ciononostante, proprio l'opera partorita in questo clima di angosciosa instabilità si rivelerà, dopo numerose traversie, il suo primo, seppur sostanzialmente fragile, successo in una esecuzione pubblica, contribuendo ad avviarlo verso un consolidamento della propria situazione professionale ed economica (cosa che avverrà solo con il successo della *Settima Sinfonia*, all'età di 60 anni).

Il 22 novembre 1874 è la data riportata sulla partitura a conclusione della Sinfonia, il cui inizio risaliva al 2 gennaio del medesimo anno.

OTTO KLEMPERER



Una prima esecuzione berlinese, programmata per la primavera del 1877, venne annullata; ciò diede modo al compositore di operare una prima significativa revisione, cedendo alle numerose pressioni di quanti insistevano perché rendesse le sue partiture più semplici sia all'esecuzione che all'ascolto. Questa costante richiesta di alleggerimenti, tagli e modifiche da parte di vari direttori, fra cui spiccava Johann Herbeck, veniva vissuta con un misto di dubbiosa amarezza e di operosa rassegnazione da Bruckner, che raramente seppe opporsi alle pressioni esterne. In una lettera del 1877 Bruckner giungeva infatti a qualificare, con la consueta febbre autocritica, alcuni passaggi violinistici dell'*Adagio* della *Quarta* come pressoché ineseguibili, e la strumentazione "troppo carica e inquieta".

La rielaborazione della partitura impegnò il compositore dal gennaio alla fine di settembre del 1878, mentre nel novembre dello stesso anno vide la luce il nuovo *Scherzo* - che rappresenta la caccia - destinato a divenire uno dei più celebri movimenti sinfonici del tardo Ottocento. Neppure questa nuova versione fu data alle stampe e nel 1879 l'autore volle approntare un'ulteriore versione del Finale. Conclusi gli aggiustamenti nel giugno 1880, la Sinfonia poté finalmente essere presentata nel Musikvereinsaal della capitale austriaca, il 20 febbraio 1881, in un concerto dei Filarmonici di Vienna diretto da Hans Richter. Il successo della prima non servì ad arrestare la complessa e intricata storia delle rielaborazioni della Sinfonia, che proseguì con altri ritocchi per esecuzioni successive dirette da Felix Motti (nel dicembre 1881 a Karlsruhe, prima esecuzione di un lavoro sinfonico di Bruckner in Germania) e da Anton Seidl. La prima edizione a stampa, curata da Ferdinand Löwe e ritoccata nella strumentazione con il consenso dell'autore, venne pubblicata nel 1889. Sostituita nell'uso dalla partitura approntata nel 1936 da Robert Haas, sulla base del materiale relativo alla prima esecuzione del 1881, è stata a sua volta soppiantata dalla nuova edizione critica di Leopold Nowak uscita nel 1975, oltre un secolo dopo la creazione della Sinfonia bruckneriana.

Gli anni in cui nasce la *Quarta Sinfonia* coincidono anche con l'epoca in cui si sviluppa l'accesa querelle tra i paladini di Bruckner (e indirettamente di Wagner) e quelli di Brahms, vicenda nella quale il compositore austriaco si trovò in una posizione di sofferente soggetto passivo, la sua colpa consistendo esclusivamente nell'adesione pubblica alla poetica wagneriana. Questa professione di fede, culminata poi nella dedica della *Terza Sinfonia* e riflessa nelle profferte di stima e affetto dell'autore del *Tristan*, aveva reso Bruckner invisibile a Eduard Hanslick, il più potente e autorevole fra i critici viennesi, che pure inizialmente gli aveva mostrato simpatia e dispensato incoraggiamenti.

Oltre a deriderne sarcasticamente le prime Sinfonie, fu lo stesso critico a ostacolare a più riprese la carriera del compositore, come quando nel 1875, appena terminata la *Quarta Sinfonia*, fece in modo che fosse respinta la richiesta di un incarico all'Università di Vienna, impiego che avrebbe puntellato una situazione economica piuttosto critica. Ci vollero altri due anni almeno perché Bruckner ottenesse un impiego stabile con

uno stipendio adeguato; e solo nella recensione della *Quarta Sinfonia* Hanslick si espresse nei suoi confronti con cordiale benevolenza.

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Continua a far discutere il significato della dicitura *Romantische* scelta come sottotitolo: un riferimento al contenuto stesso della composizione, che si riallaccia al concetto di musica a programma. Bruckner aveva, in effetti, stilato una serie di didascalie, non scrivendole però in partitura (e pertanto non vincolanti esteticamente); didascalie, che, insieme ad alcuni richiami naturalistici (ad es. la cinciallegra per il secondo tema del primo movimento), tracciano una trama di associazioni descrittive di ispirazione storico-letteraria, con richiami che spaziano da Tieck e Hoffmann fino ai cavalieri erranti e ai quadri di von Schwind, da Novalis al Medioevo delle grandi cattedrali gotiche, al *Lohengrîn* di Wagner. Tuttavia, tutto questo fiabesco mondo medievale suggerito dalle didascalie non equivale ai programmi elaborati per i poemi sinfonici, ad esempio quelli di Liszt, che intendevano saldarsi alla materia letteraria. La sostanza romantica della *Quarta* non viene filtrata dalla mitologia vetero-germanica, in quanto la commistione fra poesia e musica risulta estranea all'orizzonte estetico e culturale di Bruckner; al contrario si può sostenere che anche Bruckner superasse la dicotomia fra "musica assoluta" e "musica a programma", realizzando lavori sinfonici di concezione autonoma, senza venir meno al verbo romantico.

Il primo movimento, "*Mosso, non troppo veloce*" (*Bewegt, nicht zu schnell*), dalla limpida quanto poderosa architettura, si apre con l'esposizione del magnifico richiamo del corno - su intervalli di quinta e di sesta - che spazia sopra l'inquieto tremolo degli archi (un gesto tipicamente bruckneriano). Dopo un'articolata elaborazione, compare il secondo gruppo motivico affidato agli ottoni e siglato dal tema della cinciallegra (che il compositore chiama *Zizi-Be*), che si apre sull'affettuosa frase delle viole accompagnata da un disegno reiterato dei violini, destinato a farsi sempre più imperioso, con l'intervento della tromba e dei corni. A un breve passaggio in pianissimo segue il rullo dei timpani e un sinuoso dialogo tra flauto e clarinetto, che introduce la ripresa dei vari motivi, per giungere infine alla Coda, in cui il *fortissimo* dei corni esalta nuovamente il corale strofico del motivo iniziale.

Il secondo movimento, *Andante, quasi Allegretto*, in forma di Rondò e in tonalità di Do minore, viene spesso accostato dai commentatori a un'accorata "marcia funebre". Il carattere malinconico del movimento rivela piuttosto reminiscenze romantiche, segnatamente schubertiane, in particolar modo per la semplicità con cui vengono esposti i due motivi che lo animano. Lo stesso Bruckner, in una lettera a Hermann Levi, accenna a un movimento in forma di Lied, segnando la possibile strada per una via intermedia rispetto alla troppo insistita dicotomia fra musica assoluta e musica a programma. Nel primo nucleo motivico, tratto da un corale protestante, spicca un lungo disegno melodico dei violoncelli, che ricompare nei successivi sviluppi. Il secondo motivo, esposto dalla viola, trascorre poi negli archi con interpunzioni dei corni, in un ampio ventaglio di tonalità. Nello Sviluppo, costanti modulazioni - con il ritorno del primo elemento motivico - trascorrono verso la Coda che passa dal Do minore a un trionfale Do maggiore, per concludersi infine in un decrescendo da cui si staglia la voce del clarinetto.

Il più celebre movimento della Sinfonia, lo *Jagdscherzo* del 1878, è anche il più vicino al genere della musica a programma. Nello *Scherzo* in Si bemolle maggiore, *Mosso* (*Bewegt*), in cui Max Auer avvertiva "zone crepuscolari e brividi che ci aprono ben altri abissi dell'anima", si delinea una fantastica scena di caccia con il clamore della muta, le fanfare degli ottoni e i richiami dei cacciatori.

I corni danno il segnale su un tremolo degli archi, che dall'iniziale *pianissimo* si gonfia in un *crescendo*, culminante in un *fortissimo* in cui ai corni si uniscono tromboni e tuba.

EUGEN JOCHUM



Alla risposta delle trombe, quasi in eco, segue un nuovo crescendo in tonalità di fa maggiore. Mezzo tono più in alto il *Trio*, marcato *Non troppo veloce*: si tratta di un Ländler dalle venature rustiche e liete, più prossimo forse alle danze slave che agli omonimi schubertiani.

L'ampio *Finale*, dall'indicazione *Mosso, ma non troppo veloce (Bewegt, doch nicht zu schnell)* si apre con un nebuloso preambolo che ricorda il clima del *Finale* della *Terza Sinfonia*, in cui però l'afflato eroico appare sostituito da un clima misterioso. Lentamente questa atmosfera sospesa cresce d'intensità chiarificandosi e sfociando in un unisono in *fortissimo* dell'intera orchestra.

Segue un richiamo al motivo iniziale del primo movimento (una prassi, quella dell'architettura sinfonica su base ciclica, col ritorno nell'ultimo tempo di temi proposti in precedenza, dedotta da Beethoven, Berlioz o Liszt), cui segue uno Sviluppo di proporzioni vastissime: un processo deduttivo che parte dalle singole cellule motiviche per ripresentarle nelle fogge più varie (ivi incluse inversioni e capovolgimenti dell'impianto intervallare), con un alternarsi di esplosioni sonore, suadenti figurazioni dei violini e ardite sospensioni della tonalità.

Dopo la ricomparsa del tema dell'*Andante*, al quale si intrecciano un poderoso corale e un grazioso motivo di carattere popolare, si giunge alla Coda conclusiva. Alla tromba e alla tuba è affidata la perorazione basata sul nucleo generatore della partitura, in una conclusione che appare come solenne esaltazione della forza visionaria connaturata al sinfonismo di Bruckner

Andrea Penna

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 19 maggio 2007

SINFONIA N. 5 IN SI BEMOLLE MAGGIORE

Musica: Anton Bruckner

1. Adagio - Allegro (Si bemolle maggiore)
2. Adagio. Sehr langsam (molto lento) (Re minore)
3. Scherzo. Molto vivace (Re minore)
4. Finale: Adagio - Allegro moderato (Si bemolle maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi

Composizione: Prima versione: 1875 - Vienna, 9 agosto 1877; Seconda versione: 1877 - 1878

Prima esecuzione: Graz, Thalia Theater, 8 aprile 1894

Edizione: L. Doblinger, Vienna, 1896

Dedica: al ministro Karl Stremayr

La vicenda dell'ultimo periodo della vita di Bruckner si riassume nella storia delle sue Sinfonie, proprio considerando l'immutabile comportamento provinciale del nostro: non certo ignorato, anzi individuato a personaggio stravagante, quasi consentito (e la copiosa caricatura ne è l'indice certo) dal costume già decadente della cultura viennese. Ma la regolarità fin monotona della sua esistenza venne presto interrotta da due viaggi in Francia e in Inghilterra, che levarono la sua fama d'organista alla ribalta europea.

Era stato l'imperatore a designarlo come rappresentante austriaco per l'inaugurazione del nuovo organo a Nancy (nella chiesa di Saint-Epvre, ove erano sepolti gli antenati della dinastia Asburgo-Lorena). «Così poco profeta nel mio paese» - scrive ad Herbeck il 30 aprile 1869 - «ho finalmente trovato qualcuno che riconosce quello che sono!». Il costruttore dell'organo, Merklin-Schutze, invita tosto il musicista a Parigi per provare il celebre Cavaille-Coll a cinque tastiere di Notre-Dame. Dopo l'esibizione dell'8 maggio, il musicista incontra Gounod, Auber, Thomas, Saint-Saëns e forse Franck che a turno lo vogliono ospite. Due anni dopo, quando il musicista è nella capitale viennese in compagnia di «Frau Kathi» (l'operosa e provvida governante Katherina Kachelmayer, subentrata all'adorata sorella «Nani», appena morta), Bruckner viene

ancora designato come organista all'Esposizione Universale di Londra per l'inaugurazione del grande strumento della Royal Albert Hall. Dopo vari concerti (anche al Chrystal Palace), viene applaudito da «maestro perfetto, degno della patria di Haydn e Mozart», com'egli scrive all'amico Mayfeld il 23 agosto, aggiungendo: «come discesi dall'organo, una lady mi ha proposto di imparare l'inglese per sposarla, ma io l'ho trovata troppo poco di mio gusto e l'ho piantata là».

KARL STREMAJR



Né Bruckner comprese mai, forse, il senso di questa sua franca risposta quando gliela proferirono le non poche donne corteggiate nella sua vita. A Londra Bruckner non ebbe contatti artisticamente importanti come a Parigi, ma certo la ritrovata stabilità delle proprie intenzioni gli si definì proprio durante queste imprevedute e uniche tournées (suonerà infatti solo in Germania e Svizzera, spingendosi fino a Chamonix, dieci anni dopo), ove l'evasione prima fantasticata e ora esperita direttamente gli serve a guardare il mondo con interesse ma non a desiderarlo; la breve avventura di questo musicista invecchiato anzi tempo e ancor giovane in maturità si risolse dunque in una conclusione operativa, con l'abbozzo del Finale della *Seconda Sinfonia*, iniziato proprio a Londra.

A Vienna, tuttavia, l'ambiente austero del Conservatorio non simpatizza con lui, sebbene il suo insegnamento, ricco di elementari virtù propedeutiche, gli assicuri una schiera di allievi devoti, quali i fratelli Schalk e Felix Mottl. Il motivo di questo atteggiamento è l'amicizia crescente per Wagner che, appena giunto a Vienna nel maggio 1872, grida al nostro: «Venite qui, il vostro posto è presso di me». Una frase importante, che però conferisce a Bruckner l'etichetta di fazioso. Ecco infatti che nella sua *Terza Messa*, che piacque a Liszt (si era «redento» dopo l'ascolto), Hanslick rilevò certa nefasta influenza wagneriana, sottolineando la «forma troppo prolissa» della *Seconda Sinfonia*, diretta dallo stesso musicista il 26 ottobre 1873. Ma a quel tempo Bruckner aveva già quasi ultimata la *Terza Sinfonia* e da Marienbad, ove si trovava in vacanza, si era recato in settembre a Bayreuth per offrire l'opera in visione e in omaggio a Wagner. «Gettate almeno un colpo d'occhio sui temi», chiese all'indaffarato e sgarbato maestro che, notato il tema iniziale della tromba («Bruckner, *die Trompete*», lo chiamerà più tardi), gli dice di tornare nel pomeriggio. Quando si ripresenta, dopo aver visitato l'erigendo teatro e la futura casa dell'operista, insomma la costruzione del suo imperioso dominio, Wagner lo guardò a lungo senza proferir parola: poi, racconta Bruckner, lo abbracciò ripetutamente dicendogli con calore che la *Sinfonia* era un capolavoro, che era troppo onorato di accettare la dedica, brindando infine al suo successo. In verità, questo atteggiamento benevolo e protettivo ha sempre occultato e mistificato la degnazione di un monarca verso un suddito fedele.

Mentre resta inattesa una sua domanda di costituire una disciplina universitaria di teoria musicale, ed è conclusa la *Quarta Sinfonia*, entra

in scena come suo diretto avversario Johannes Brahms che, da poco insediato a Vienna, seguiva non senza fastidio e forse invidia la «febbre segreta della sinfonia» che colpiva il nostro musicista cinquantenne, intento già alla *Quinta Sinfonia*. «Non ho poi che il Conservatorio, di cui non si può vivere... Andrei volentieri all'estero... Se potessi andare in Inghilterra! Questa è la situazione», scrive a Mayfeld il 12 gennaio 1875. Ma ancora una volta interviene Wagner che, appena giunto a Vienna, obbliga i Filarmonici a programmare la *Terza Sinfonia*, a lui dedicata.

CARLO MARIA GIULINI



Malgrado Wagner, o meglio per causa sua, la musica di Bruckner non viene eseguita, essendo l'ambiente viennese diviso dalle fazioni dei "bramini" e dei wagneriani. Il vertice più acceso del dissidio si verificò proprio nell'esito disastroso della *Terza Sinfonia* (16 dicembre 1877), diretta mediocrementemente dallo stesso autore, accolta e seguita con derisioni e strepiti, col pubblico che abbandona la sala, laddove solo una diecina di persone l'ascoltano per intero. Tra queste, Mahler e Krzyzanowsky tentano di consolare il musicista che così risponde: «Lasciatemi andare,

la gente non vuol saperne di me»; e con loro c'è anche l'editore Theodor Rattig che gli propone la pubblicazione dell'opera, che sarà effettivamente la sua prima Sinfonia pubblicata. Contrariamente al previsto, Hanslick è cauto sui valori di quest'opera: «Ci rincrescerebbe molto arrecare un dispiacere al compositore da noi sinceramente stimato come uomo e come artista, perciò preferiamo confessare in tutta modestia che non abbiamo capito la sua gigantesca Sinfonia». Ma poi lo stesso critico suggerisce perfidamente di togliere al musicista la carica universitaria di armonia e contrappunto ottenuta nel 1875 grazie al suo futuro biografo Göllerich.

Seguono anni di attesa e di revisioni pazienti d'opere, mentre a Vienna scatta la cospirazione del silenzio. Ma attorno a Bruckner, intento a comporre il *Quintetto d'archi* (1879) e la *Sesta Sinfonia*, si schierano alcuni giovani e valenti musicisti, personalità quali Mahler e poi Hugo Wolf: e lentamente giungono i riconoscimenti e i consensi. Il 20 febbraio 1881 il grande direttore Hans Richter decide di eseguire la *Quarta Sinfonia "Romantica"* che ottiene successo: in tale occasione Bruckner sigla il suo inalterabile ritratto col gesto più noto, di quasi leggendaria semplicità d'animo, donando cioè un tallero, dopo la prova generale, al direttore dicendogli: «Prendete e bevete una birra alla mia salute!». Il 1882 è l'anno dell'addio a Wagner, che raggiunto a Bayreuth il 24 luglio in occasione della prima assoluta di *Parsifal*, s'intrattiene con lui dicendogli, forse sinceramente: «Contate su di me. Le vostre opere le eseguirò io stesso, capite?». Al che Bruckner, osservando le sue mani agitate da funesti tremiti, gli si inginocchia davanti e Wagner lo congeda: «Calma, Bruckner, e buona notte», non senza proferire questo autorevole giudizio: «Io non conosco che un uomo che può avvicinarsi a Beethoven! Bruckner». Ma Richter a Vienna non osa riproporre sue opere, coraggio che tocca a Wilhelm Jahn che presenta l'11 febbraio 1883 l'*Adagio* e lo *Scherzo* della *Sesta Sinfonia* con un successo così commentato dal musicista l'indomani al Conservatorio: «Ragazzi, ieri è stata una giornata gloriosa!». Ma dopo questa piccola gioia, ecco giungergli la notizia della morte di Wagner a Venezia, il 13 febbraio. Notizia presentita da Bruckner, che stava componendo l'*Adagio* della *Settima Sinfonia*: «Oh, quante lagrime ho versato... Non era soprattutto a me che veniva tolto? Ho terminato l'*Adagio* come una vera marcia funebre alla memoria del maestro». Non a Vienna ma a Lipsia doveva giungergli il più caloroso

consenso, allorché il grande direttore Arthur Nikisch diresse la *Settima Sinfonia* il 30 dicembre 1884 confessando a Schalk, durante le prove dell'*Adagio*: «Da Beethoven in poi nulla di simile è stato scritto». Un successo che si doveva ripetere anche a Vienna ancora con Richter (21 marzo 1886) che esegue anche il *Te Deum*, lodato da Hanslick che nondimeno giudica «artificiose, torturate e deleterie» le Sinfonie del maestro benché «a tratti sapienti, geniali, interessanti». La corrente hanslickiana domina, ma ora la battaglia è aperta, se Hugo Wolf giudica il musicista «un titano in lotta con gli déi», se Paul Heise gli scrive da Monaco che la *Settima* è una delle «supreme manifestazioni del genio», se anche il vecchio Liszt paragonò la *Settima* a Beethoven. Quanto a Brahms giudicava Bruckner «un pover'uomo privo di senno», ottenendo dal nostro questo più pacato giudizio: «È un eccellente musicista che sa il suo mestiere, ma non ha temi».

EUGEN JOCHUM



Il sinfonismo di Bruckner poggia sulla forma-sonata, come esigenza normativa ed eterna, ma certo è notevole l'agio con cui sa situarsi d'improvviso e isolatamente nell'arte europea, in un'epoca in cui la concezione sinfonica pareva isterilita e disertata. Fin dalle prove sinfoniche iniziali Bruckner pare che accordi una svariata tradizione (le immissioni stilistiche disparate: da Haydn a Beethoven fino ai romantici) a un mondo già suo: che sembra definirsi nell'assimilazione come nell'esaurimento, che pare complicarsi di sollecitazioni eteronomie (la musica a programma, l'ufficio sacro), tentando insomma una dimensione spirituale ambigua, certo inquietante nella sua intenzione di tutto riunire ed esaurire. Segnata da due indici, sommariamente, la vicenda stilistica del sinfonismo bruckneriano (le prime cinque opere informandosi al primo Romanticismo; le altre sei, a partire cioè dall'unica Sinfonia intitolata, la *Romantica*, propendendo a espressioni più articolate) si avverte l'esigenza di una sincretistica commistione tra sacro e profano, tra Classicismo e Romanticismo.

La presenza del "corale" sinfonico riesce allora chiaro indice di un'elezione culturale che si riporta alla *Sinfonia "Riforma"* di Mendelssohn e magari all'episodio di Colonia nella *"Renana"* di Schumann e che s'avvicinerà molto al sinfonismo tardoromantico e fin moderno, da Francke a Mahler, da Hindemith a Sostakovic; ma la coesistenza che si diceva trova il suo emblema più esplicito nel Finale della *Terza Sinfonia*, con la polka che s'innesta a perfezione sulla grave accordalità appunto del corale. Gli è che Bruckner, nella sua ricognizione sinfonica, sembra scomporre, con analisi fin spietata e col coraggio di continue approssimazioni, quanto il Romanticismo aveva addensato, fin esaurito e che poi ancora difendeva con Brahms: anzitutto la dialettica del bitematismo, che egli amplia con l'adozione di un terzo tema e poi la virtualità espressiva, conseguente alla lezione della *Nona* beethoveniana: non immissione della vocalità fisica (che sarà retaggio mahleriano), ma interpretazione della cantabilità annidata nella configurazione motoria e quasi parlante di molti passi strumentali, soprattutto all'energia inesauribile dello *Scherzo* e alla confessione diretta dell'*Adagio*.

Ora, l'investitura di seguace di primo rango del wagnerismo (confortata dalla dedica devota della *Terza Sinfonia* nonché dalla marcia funebre nell'*Adagio* della *Settima*) conferisce a Bruckner un ruolo oltretutto inadeguato, se la sua musica fu spiritualmente lontana da Wagner per

tradizione nonché per impieghi timbrici: basti pensare all'organizzazione sonora per famiglie, diremmo quasi per registri d'organo. Bruckner invece mosse da un Romanticismo europeo assai articolato e tutto riverberato di sollecitudini, ove l'influenza di Wagner fu rassicurante ma non determinante, da venir superata, nelle ultime due *Sinfonie*, con chiari presagi espressionistici (evidente la parentela tra l'*Adagio* della *Nona Sinfonia* con quelli della *Nona* e *Decima* di Mahler).

ZUBIN METHA



Una venata tentazione melodrammatica può apparire nella *Quarta Sinfonia*, solo avvertibile in certi turgori retorici o in lunghi passi elegiaci, che Bruckner era refrattario così all'opera come al poema sinfonico, pur diffuso ai suoi tempi e da lui semmai inteso con bonaria parodia, come mostrano le didascalie sulla partitura della *Quarta Sinfonia* o l'ingenua raffigurazione del "Michele tedesco" esibita nello *Scherzo* dell'*Ottava*. Segni caratterizzanti della maturità bruckneriana sono piuttosto: il costante presagio d'attesa (il "tremolo" con cui iniziano

molte sue *Sinfonie*, che mette in luce il tema, germogliato quasi dalla terra), la ricerca scoperta di peso sonoro, come voce di energia terrena (soprattutto negli *Scherzi*) e il carattere naturalistico che, unendosi alla religiosità, sfocia nel misticismo, nel respiro cosmico, in un nuovo spazio interiore.

Le varie denominazioni attribuite alla *Quinta Sinfonia* in Si bemolle maggiore sono già la testimonianza estrinseca della sua presenza isolata, eccezionale in tutta la pur unitaria produzione bruckneriana: fu così definita «fantastica» (ma non per qualche relazione, anche lontana, con la celebre *Sinfonia* di Berlioz), fu denominata «tragica» dal Göllerich e dall'Auer, più gratuitamente, «*Sinfonia dei pizzicati*». Nessuna di tali definizioni è consona o quantomeno prossima allo spirito dell'opera, ma giustifica tuttavia la preoccupazione di individuarla almeno indicativamente quanto a struttura ed atteggiamento spirituale nel quadro complessivo del sinfonismo bruckneriano. È indubbio infatti che più di ogni altra la *Quinta Sinfonia* palesa, accanto ad accesi contrasti timbrici e dinamici, una altrettanto avveduta e puntigliosa attenzione contrappuntistica, un'altrettanto accurata connessione tematica: e proprio per questo, rispetto all'esuberante *Sinfonia "Romantica"*, questa più imponente ed estesa *Quinta* (composta tra il 1875 ed il 1877) appare quasi paradossalmente più sobria e severa, anche più segreta, insomma più classica. La saldezza strutturale trova un logico corrispettivo nell'incoercibile forza espansiva di questo monumento sinfonico: una norma etica quindi che trascende la patetica e solitaria esistenza del musicista.

A differenza di tutte le altre Sinfonie, la *Quinta* inizia, in ottemperanza al formalismo della scuola classica viennese, con un'introduzione lenta: vasti propilei animati contrappuntisticamente da vari episodi susseguenti senza interruzione che costituiranno gli elementi tematici capitali di tutta l'opera. Il vasto *Allegro* successivo si articola in tre temi: ventoso e tenero il primo, sorretto dal consueto tremolo d'archi e poi votato a cadenze imperative; sommesso e cantabile il secondo che dapprima offre strette analogie tematiche con l'*Andante* della "*Romantica*" e perfino della *Seconda Sinfonia*, animandosi poi sullo slancio d'una fanfara vittoriosa e così giungendo al terzo tema, vigorosamente ritmato. Tutto avviene però senza stacchi né scosse, per l'incredibile risorsa di combinazioni e trasformazioni tematiche che conferiscono al tutto un

rigore dialettico nuovo: come si nota nell'intensa sezione dello sviluppo che prova, nella svariata combinazione tematica ed agogica, la volontà costruttiva di Bruckner, qui particolarmente marcata, nonché una capacità di elaborazione che è stata avvicinata a Brahms, seppur calata in un contesto di maggior respiro.

OTTO KEMPERER



L'Adagio ripristina una dicotomia espressiva coi due suoi temi che, variamente elaborati, articolano tutto il movimento, atteggiandosi a momenti di grande turgore come di raccoglimento anche flebile, sfiduciato. Dapprima su terzine pizzicate degli archi si installa la tenera melodia dell'oboe, mentre la seconda frase larga e solenne viene esposta

con una certa enfasi e voluta forza creando, con l'alternativa della prima, la condizione di nuovi atteggiamenti espressivi, impietosamente tesi ed ininterrottamente drammatici o giubilanti, secondo un itinerario che s'ingigantisce per dissolversi infine nella primitiva atmosfera solitaria (che replica la rarefazione della *Quarta* con accenti di minor narcisismo psicologico).

Lo *Scherzo* ripete il primo tema dell'*Adagio* quasi con turbinoso affanno, proponendo in una fitta tessitura contrappuntistica soggetti secondari, tra cui accenni a *Ländler* e *jodel*. Ma la sonorità basilare è sempre inquieta, rapido il moto ed agile la scrittura, insistita ritmicamente a preludio diretto dello *Scherzo* della *Settima*: ma con accenti più demoniaci come in certi isolati e collerici accordi o nelle lampeggianti scansioni conclusive. Toni più quieti ha il *Trio*, arcaizzante e quasi pastorale nel gioco di flauti e corni, indubbiamente atteggiato ad un'eleganza insolita in Bruckner.

Il costruttivismo del primo tempo ritorna vieppiù accentuato nel *Finale*, definito come "summa" bruckneriana dell'arte della fuga e del contrappunto: forse aleatoriamente, considerando almeno la struttura romantica del movimento. Bruckner, certo per cementare l'intera opera in una salda ed unitaria concezione, struttura spontaneamente secondo la forma ciclica, antepoendogli un'introduzione retrospettiva dei tre temi precedenti come nella *Nona* beethoveniana. Su questo illustre esempio è anche strutturato il primo tema, dalle grandiose movenze di fuga che trapassa alle graziose cadenze viennesi del secondo motivo e più avanti nella maestosità di un corale di fiati. Ma per accennare alla complessità di questo *Finale*, occorre aggiungere citazioni di tempi precedenti e infine una doppia fuga sul terzo tema nonché, nella "coda", la sovrapposizione del corale al tema principale. Una conclusione grande, solenne, certo una delle più esaltanti affermazioni musicali.

Sergio Martinotti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 novembre 1996

SINFONIA N. 6 IN LA MAGGIORE

Musica: Anton Bruckner

1. Majestoso
2. Adagio. Sehr feierlich (Molto solenne). Largo. Adagio
3. Scherzo: Nicht schnell (Non rapido) - Trio. Langsam
4. Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell (Mosso, ma non troppo veloce)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi

Composizione: 1879 - 1881

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 26 febbraio 1899

Edizione: L. Doblinger, Vienna, 1899

Dedica: Anton Olzelt-Newin

Ancora oggi la *Sesta Sinfonia in La maggiore* non è tra le più conosciute ed eseguite di Bruckner, forse perché non risponde in pieno a quella idea di grandiosità e di potenza strumentale cui è affidata l'immagine più rilevante di questo autore.

Non è che nella Sinfonia manchino momenti di densa polifonia e di solida disposizione contrappuntistica; soltanto che il tono generale appare più controllato e dimesso e si avverte una intelaiatura strutturale più frastagliata e spezzettata rispetto alla *Quarta* e alla *Quinta Sinfonia*, con molti ripiegamenti e ripensamenti intimistici e a volte dispersivi. La *Sinfonia in La maggiore*, con lo stesso massiccio organico della *Quarta*, ebbe una gestazione a più riprese: il primo tempo fu composto tra il 27 settembre 1879 e il 9 giugno 1880; il secondo venne terminato il 22 novembre 1880; il terzo fu scritto tra il 17 dicembre 1880 e il 17 gennaio 1881; il quarto tempo fu composto tra il 28 giugno e il 3 settembre 1881. La prima esecuzione parziale (il secondo e il terzo tempo) ebbe luogo a Vienna l'11 febbraio 1883 sotto la direzione di Wilhelm Jahn: tra il pubblico c'erano Brahms, che si unì agli applausi di molti ascoltatori, e Hanslick, che rimase muto e freddo come una sfinge, secondo il racconto di un allievo di Bruckner.

Un insistente e prolungato battito ritmico caratterizza il primo movimento (*Majestoso*), in cui il tema iniziale molto vigoroso si sovrappone al moto uniforme di una insistente reiterazione. Ogni pesantezza viene fugata in virtù di un disegno ritmico vivace e nervoso, anche quando la pienezza fonica si dilata nella riesposizione della frase iniziale, toccando momenti di straordinaria energia sonora.

ZUBIN METHA



Il secondo tema, liricamente delicato, si insinua tra le varie sezioni strumentali e determina una linea espressiva più affannosa, interrotta da un breve corale di stampo organistico, prima di sfociare nel terzo tema, energico ed imperioso. A questo punto il discorso musicale si allarga e si anima progressivamente e i vari temi sembrano travolti dalla figurazione ritmica di attacco, riemergente da una solenne riproposta del primo soggetto, esaltato in modo entusiasmante nella coda finale. L'*Adagio* ha un tono affettuosamente riflessivo e si articola in tre gruppi tematici: il primo tema in Si bemolle minore ha un andamento pensoso e dolente; il secondo tema in Mi maggiore è più effusivo e liederistico, mentre il terzo tema si presenta come una marcia funebre anticipatrice del grande *Adagio* della *Settima sinfonia*. Secondo alcuni studiosi tale marcia lascia presagire alcuni squarci sinfonici mahleriani: non per nulla il nome di Mahler è legato alla prima esecuzione integrale della *Sesta Sinfonia* che il musicista diresse a Vienna il 26 febbraio 1899. Dopo la ripresa degli altri temi il secondo tempo si conclude in un rarefatto clima sonoro.

Lo *Scherzo* evoca nel suo incantato fantasticare sensazioni e immagini derivanti dalla mitologia nordica del tipo Notte di Valpurga. Infatti, secondo Sergio Martinetti, il brano sembra accostarsi ad una concezione romantica che da Mendelssohn giunge sino ad un modo di sentire di Berlioz per certe annotazioni strumentali e per i timbri espressivamente cangianti. Il *Trio* è il classico Ländler bruckneriano con le pastose armonie dei corni immerse in un clima di trasognata e lunare contemplazione. Nel *Finale* vivo e tempestoso Bruckner ricapitola situazioni tematiche e atteggiamenti psicologici esposti in precedenza. La tensione, resa più acuta e tagliente dall'intervento concitato degli ottoni, si impone all'ascolto per gli sbalzi dinamici e le impennate sonore che interrompono il fluente discorso orchestrale su una materia densamente contrappuntistica. Improntata ad esultante festosità giunge la conclusione della *Sesta Sinfonia*, definita da Bruckner la più impertinente («Die Sechste ist die Kechste») tra quelle da lui composte nell'intero arco creativo.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 dicembre 1985

SINFONIA N. 7 IN MI MAGGIORE

Musica: Anton Bruckner

1. Allegro moderato (Mi maggiore)
2. Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam (Do diesis minore)
3. Scherzo. Sehr schnell (La minore)
4. Finale. Bewegt, doch nicht schnell (Mi maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, 4 tube wagneriane, basso tuba, timpani, piatti, triangolo, archi

Composizione: 1881 - 1883

Prima esecuzione: Lipsia, Neues Gewandhaus Grober Saal, 30 dicembre 1884

Edizione: Albert J. Gutmann, Vienna, 1885

Dedica: re Luigi II di Baviera

«Certo non era mai capitato a nessun compositore di esser chiamato alla ribalta quattro o cinque volte dopo ciascun movimento. Bruckner è il nuovo idolo dei wagneriani. [...] Ammetto senza giri di parole di non essere in grado di giudicare con equilibrio questa Sinfonia di Bruckner, tanto mi sembra innaturale, rigonfia, malaticcia e putrescente. Come tutte le composizioni maggiori di Bruckner, anche la *Sinfonia in Mi maggiore* contiene intuizioni geniali, passi interessanti, persino belli - qui sei, là otto battute - tra questi lampi però si spalanca un buio impenetrabile, una noia pesante come piombo e un'eccitazione febbrile».

Questo è un passo della recensione scritta da Eduard Hanslick all'indomani della prima esecuzione viennese della *Settima Sinfonia* di Bruckner, nel 1886: parole aspre, che cadono in un clima avvelenato, con i filowagneriani che sparano su Brahms e i filobrahmsiani che se la prendono con Bruckner, essendo Wagner ormai defunto. Ma se togliamo la carica negativa e pregiudiziale con cui è emesso e ci fermiamo ai fatti, dovremo riconoscere che il giudizio non è sbagliato, ma individua con l'istinto sicuro del conoscitore alcuni elementi concreti della partitura; e aiuta persino a capire la natura di Bruckner meglio di altri commenti lusinghieri, tutto sommato retorici.

Davvero la *Settima Sinfonia* ha qualcosa di sovraccitato e febbrile, e davvero ha degli aspetti di turgore tanto più evidenti in quanto spesso inattesi. Quando Luchino Visconti la sceglie come indimenticabile colonna sonora del film *Senso*, coglie proprio questa radice di sensualità sofferente, con quel tremore sottocutaneo che mina le fondamenta dell'edificio dall'apparenza così solidamente monumentale.

EUGEN JOCHUM



C'è dentro quel nervosismo estremo pronto a scattare quando meno ce lo aspettiamo, le allegrie esagerate di chi sta per scoppiare in lacrime, le spossatezze che arrivano implacabili dopo gli entusiasmi: non stupisce che anche Wolf amasse Bruckner, lui che era così umorale e ipersensibile, pronto a passare da un estremo all'altro. E per combinazione la Sinfonia porta la dedica a un personaggio che di Wolf condivise il tragico destino di malattia e poi di follia: Ludwig II di Baviera, con le sue esaltazioni e le sue patologiche fragilità. E proprio come avvertiva acutamente Hanslick, nella *Settima* si avverte in modo lancinante e quasi spasmodico la sproporzione fra momenti di tenerezza cameristica e squarci di una grandiosità che pare tumefatta, fra momenti di luce quasi religiosa e macerazioni febbrili.

Che tutto ciò, poi, fosse radicalmente lontano tanto da Wagner quanto da Brahms oggi sembra ovvio; Bruckner è alieno sia dalla tecnica brahmsiana della "variazione sviluppante" - che trasforma incessantemente i temi ed elabora insospettate parentele interne - quanto dall'"arte della transizione" di marca wagneriana: non perché i suoi temi non siano oggetto di sviluppo, ma perché non è questo sviluppo a costituire la nervatura portante dei suoi lavori, ben più fondati invece sulla contrapposizione di blocchi autonomi e sulla conquista di un'architettura monumentale ed eroica. Per arrivare a questi risultati Bruckner non si basa tanto sull'originalità della strumentazione o sulla sperimentazione di timbri nuovi, quanto su un diverso sfruttamento di quelli già noti: in particolare, sull'emancipazione degli ottoni dalla funzione svolta finora, che era spesso complementare ad altri strumenti, o circoscritta a singoli passi, mentre sarebbe impensabile concepire i lavori di Bruckner senza le dorature degli ottoni, senza i giganteschi rallentamenti del discorso, senza quei crescendo per i quali indubbiamente è difficile non pensare ad un organo che dispieghi via via tutta la potenza dei suoi registri.

Genesi

Cominciata (secondo le date che Bruckner annotò sull'autografo) il 23 settembre 1881, conclusa il 5 settembre 1883, la *Settima Sinfonia* nasce sotto il segno di Wagner e della sua fine imminente, di cui Bruckner aveva avuto un istintivo presentimento al principio del 1883, tanto da scrivere all'amico Felix Motti, direttore d'orchestra legatissimo a Wagner: «Il Maestro non ha più molto da vivere»; e proprio mentre era al lavoro sull'*Adagio* centrale ecco arrivare la notizia della morte di Wagner.

KURT MASUR



Fu allora che Bruckner decise di inserire nell'organico le cosiddette tube wagneriane, invenzione dell'inesauribile Adolf Sax, ma così caratteristiche dell'orchestra di Wagner da venir poi identificate col suo nome, anziché con quello del costruttore. Certo, usare le tube wagneriane, che erano strumenti rari, significava complicare ancor più la vita a una partitura che andava incontro già in partenza a grandi difficoltà; ma Bruckner insistette sempre per evitare che venissero sostituite con altri strumenti, il che avrebbe sciupato l'effetto timbrico che si prefiggeva di ottenere.

Le speranze di esecuzione sembravano così scarse che Bruckner non si era nemmeno preoccupato di trovare un editore, dopo le delusioni patite in passato: nondimeno era pur necessario far ascoltare il lavoro almeno agli amici, quindi ne venne prontamente ricavata la riduzione per pianoforte a quattro mani. Bruckner da parte sua aveva suonato la composizione all'amico Hans Richter, che ne fu così entusiasta da esclamare (altri attribuiscono però la stessa frase ad Arthur Nikisch): «Dopo Beethoven non era più stato scritto niente del genere!».

Il *Finale* tuttavia gli parve meno riuscito, un'opinione condivisa anche da un altro grande direttore, Hermann Levi, che infatti pregò Bruckner di permettergli di procedere per gradi e presentare al pubblico della sua città, Monaco di Baviera, per prima cosa lo stupendo *Adagio* e solo in un secondo momento tutta la Sinfonia, per non rischiare di comprometterne l'esito: un gesto di prudenza che fu premiato da un successo di rilievo internazionale, e seguito immediatamente dall'edizione a stampa della partitura e delle riduzioni per quattro mani e per due pianoforti.

Verso la "prima"

L'onore della prima esecuzione assoluta spettò comunque alla città di Lipsia e al giovane Arthur Nikisch, che dal 1879 ne dirigeva il Teatro Civico (Stadttheater). Vienna era notoriamente ostile alle novità, quindi era più prudente aspettare ancora un po'; a dire il vero anche Lipsia, che pure a suo tempo era stata una città vivace e progressista, ora si stava chiudendo, soprattutto perché la conduzione dell'orchestra del Gewandhaus era affidata da parecchi anni a Carl Reinecke, ottimo direttore, ma musicista dai gusti a dir poco conservatori. Per una Sinfonia sarebbe stato logico venire inserita nel programma del Gewandhaus, non nel cartellone del teatro; Reinecke però non avrebbe mai accettato di dirigere una partitura bruckneriana, inutile tentare. Fu così che Josef Schalk partì con la riduzione a quattro mani nella valigia e andò dritto dal giovane e promettente Nikisch, lo mise al pianoforte e insieme suonarono tutta la Sinfonia. Al termine della fatica, Nikisch era pienamente conquistato; il mondo musicale di Bruckner gli era già familiare, perché negli anni in cui studiava a Vienna aveva partecipato all'esecuzione della sua *Seconda Sinfonia*; raccomandò di non sciupare un simile capolavoro facendolo circolare in riduzione cameristica e

promise di fare tutto il possibile per eseguire la *Settima* con l'orchestra del "suo" Stadttheater.

L'idea era di fare presto e bene: come scrisse immediatamente a Bruckner (29 marzo 1884), «sono assolutamente entusiasta e affascinato da questi capolavori e da questo momento ritengo che per me la diffusione delle sue opere sia una questione d'onore. Entro due mesi daremo qui a teatro un grande concerto i cui proventi andranno nel monumento a Wagner; in quest'occasione farò eseguire la *Sinfonia in Mi maggiore*, se Lei è d'accordo».

ZUBIN METHA



Nell'entusiasmo, però, Nikisch sottovalutò le difficoltà, e quando se ne rese conto fu costretto a rimandare l'esecuzione a settembre; per il teatro, infatti, l'inserimento di concerti sinfonici era un fatto straordinario, che andava predisposto con cura, non certo imposto. A questo punto si mise in mezzo Bruckner stesso, che preferì aspettare addirittura fino alla ripresa del semestre universitario, e quindi a ottobre, quando Lipsia si ripopolava di gioventù.

Ma quell'anno a ottobre il teatro aveva già in cartellone il *Tristano*: Nikisch non se la sentì di affiancare due prime così delicate e impegnative, col rischio di comprometterle entrambe, e alla fine preferì optare per una nuova dilazione della *Settima*. Non aveva torto: persino Bruckner, che volle assolutamente, e giustamente, essere presente alle due prove finali, continuava ad avanzare dubbi sull'eseguibilità della sua creatura, soprattutto in considerazione dei frequenti cambi di tempo. Alla fine comunque si arrivò, estenuati, al 30 dicembre 1884, quando la *Settima* approdò finalmente all'esecuzione; Nikisch non fu solo determinante al buon esito dell'operazione per i suoi meriti di direttore, ma anche per l'impegno profuso nel coinvolgere la stampa locale e nel preparare il pubblico a capire la partitura, tenendo personalmente una conferenza introduttiva al pianoforte.

Nelle pieghe della partitura

Bruckner lavora solitamente per macrostrutture di grande evidenza: blocchi tematici imponenti, oppure motivi più brevi, ma iterati lungamente con la complicità di accorte transizioni armoniche che diventano le vere protagoniste, mentre il decorso melodico resta solo un'intelaiatura d'appoggio. Si dice solitamente, e anche con buone ragioni, che il lavoro sui temi sia ridotto, e che scarseggi l'elemento forse più caratteristico del sonatismo, specie di quello sinfonico, vale a dire lo sviluppo interno delle idee, che si intrecciano, si arricchiscono o si contrastano fino a trasformarsi a vicenda, come personaggi di un dramma.

Senz'altro nell'architettura d'insieme questo procedimento è evidente: e non solo nel tematismo, spesso ridotto a cellule elementari (pensiamo agli attacchi della *Terza* o della *Quarta Sinfonia*); ma anche nell'impiego dei timbri, che passano dalla gracilità al turgore, da un camerismo filiforme a ripieni orchestrali protratti e vigorosi. Ma nella *Settima Sinfonia* la natura dei temi è diversa dal solito: primo e secondo movimento si aprono su idee di grande respiro così lunghe, anzi, da renderne imbarazzante la ripresa, che infatti avviene in modo mascherato e anomalo.

La *Settima* porta nel cuore il nome di Wagner: non solo perché Wagner morì durante la sua stesura ma perché, in senso molto più profondo, già

l'apertura dell'*Allegro moderato* ha l'impronta di una "melodia infinita" che ogni volta sembra in procinto di chiudere e poi invece scantonata, si sottrae alla cadenza prevedibile, prolunga la sua vita restando attaccata a una nota, a un timbro, a un improvviso estro di divagazione armonica.

CARLO MARIA GIULINI



Ora, questo tema, così diverso dai più abituali "motivi" o addirittura "motti" brevi di Bruckner, si presta a suddividersi in frammenti, da cui via via nascono creature musicali nuove che prendono provvisoriamente il sopravvento. Il lungo canto iniziale, tutto immerso nell'alone sonoro del tremolo degli archi, si torce e freme come una creatura in pena, interrompendosi di continuo per riprendere con accresciuto fervore, ma ogni volta scivola più in basso, e la sua fine ci coglie impreparati.

Ma basta capovolgere quelle scale discendenti, ed ecco il secondo tema con un grazioso piccolo ghirigoro a ingentilire il clima; sono oboi e clarinetti a prendere la parola, adesso, dopo gli appelli viscerali degli ottoni; e poi, di nuovo, Bruckner capovolge quest'idea così fresca e comincia a corroderla fino a smontarla del tutto; ecco allora tutta l'orchestra bloccarsi su un frammento ripetuto, come già avveniva in un passo della Sinfonia "*Pastorale*" di Beethoven.

In tutto questo procedimento le idee principali, quelle che attraggono per intero la nostra attenzione, sono in realtà immerse in un formicolio di piccole imitazioni, rovesciamenti, inversioni e metamorfosi delle loro stesse membra: questo formicolio non intacca l'impressione che abbiamo, molto netta, delle varie sezioni in cui il movimento è suddiviso, ma senz'altro mette in discussione il rimprovero tante volte mosso a Bruckner, di non saper elaborare. Soltanto che nelle forme monumentali del sinfonismo bruckneriano queste finezze di frammenti auscultati, sezionati, capovolti finiscono per smarrirsi e non affiorare all'ascolto, sparse nella massa sonora che le inghiotte. Splendida elaborazione è, fra le altre, il passaggio "bucolico" che chiude la prima parte dell'*Allegro moderato*, con il violino e poi il flauto che si arrampicano verso l'acuto: in questo caso si tratta di un'elaborazione più timbrica, alla Berlioz, che strettamente melodica; e improvvisamente, quando si inserisce la vibrazione trepida e malaticcia dei violini, pare addirittura di ascoltare il Preludio della *Traviata*.

Anche la sezione centrale è tutto un raffinato gioco di imitazioni, giochi a specchio, aumentazioni (idee ripetute con valori allargati) e così via; ma soprattutto colpisce il fatto che quando penseremmo di entrare nella ripresa, ecco che anche questa a suo modo sviluppa, ormai fuori tempo massimo: l'arpeggio ascendente che aveva aperto la Sinfonia torna infatti, ma capovolto, all'ingiù; e mentre prima era stato complementare al tema,

adesso prorompe all'unisono in tutta l'orchestra, fortissimo, tanto da far passare in secondo piano il tema vero e proprio, che risuona come in lontananza. È un accorgimento strategico, naturalmente, perché in questo modo Bruckner potrà usare ancora il bellissimo tema d'apertura per concludere il movimento: «serpente che si morde la coda», disapprovò Hanslick; e infatti il procedimento è anomalo, ma nel modo con cui è realizzato contribuisce in modo efficace ad acuire il carattere di tensione irrisolta, di aspirazione delusa che percorre tutto il brano.

LUIGI II DI BAVIERA



Non potrebbe esserci epilogo più coerente di quest'ultima ripresa, sfuocata e cinerea, inchiodata a un interminabile Mi che risuona, quasi sotterraneo, ai contrabbassi e al timpano: è la tonica, di già, la nota finale ormai riconquistata; il brano potrebbe chiudersi, ma nella mente resta ancora, incancellabile, l'idea di partenza, come succede a quei personaggi romantici malati di tedio, che non sanno liberarsi dai loro fantasmi e si arrovellano sempre sulle stesse idee: per questo continua a risuonare come un interrogativo insoluto l'idea da cui eravamo partiti, ancora lì, intatta, come un enigma.

Tombeau per Wagner

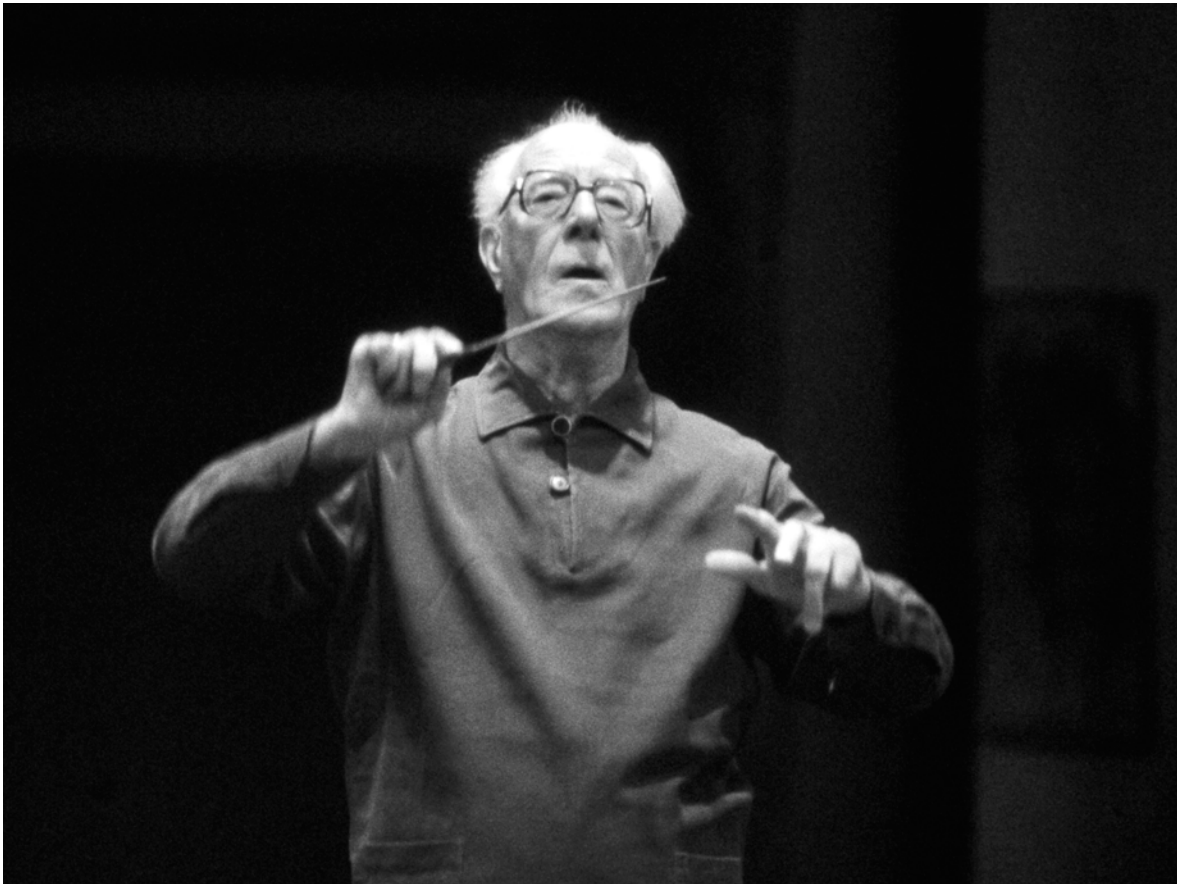
Ed eccoci a quell'*Adagio* che fu per Bruckner un lungo addio rivolto a Wagner: *Molto solenne e molto lento*, dice l'intestazione del movimento, che si apre con un tema che sprofonda, si rialza, si spezza, appoggiandosi sopra gli accordi severi delle tube wagneriane, con una strumentazione tipicamente wagneriana; Bruckner scrive un vero e proprio corale a quattro parti (tre tube più il basso tuba), e sopra vi fa galleggiare la linea propriamente tematica, enunciata all'unisono fra le viole e la quarta tuba.

Così sacro e profano si intrecciano: sacro e composto, pur nella sua infinita malinconia, è il corale; ma sarebbe difficile immaginare qualcosa di più tormentato, instabile e creaturale della melodia portante. Tutto ciò dura appena quattro battute: ed ecco "molto marcata" un'idea che prosegue con tono più risoluto, citando alla lettera un passo del coevo *Te Deum*, alle parole «non confundar in aeternum» e confermando la perfetta fusione di stile sacro e stile profano: quasi che questa Sinfonia fosse, almeno nei suoi primi due movimenti, una sorta di rito per la sala da concerto. Dopo quest'ampia sezione, il clima si rischiarà, dalla simmetria processionale del "quattro quarti" passa al ritmo danzante di "tre quarti": le tube tacciono, sono solo gli archi a farsi sentire; e dopo poco entra un flauto, a intrecciare con loro una serie di giochi d'eco, come se stesse intravedendo i Campi Elisi.

Tutto l'*Adagio* è imperniato sulla dicotomia fra questi due momenti emotivamente e timbricamente così diversi, che si alternano restando separati come comparti stagni: finché l'idea iniziale riappare, sorretta da arpeggi dei violini che ad alcuni commentatori hanno ricordato il primo

atto del *Tannhäuser*: là però si trattava di un baccanale, qui tutto è al rallentatore, in un potenziamento che esplode su un colpo di piatti e triangolo, per poi svuotarsi e terminare su un *pianissimo* indicato con tre *ppp*: quasi che il movimento finisca non per la decisione dell'autore, ma per un'inerzia naturale interna, come un canto funebre cui a un certo punto si dissecchino le lacrime.

EUGEN JOCHUM



Scherzo e Finale

Dopo questi grumi umorali, Bruckner di solito alleggerisce gli ultimi due movimenti; e così succede anche in questo caso, in maniera anzi tanto più esplicita in quanto la carica interiore è stata fino a questo momento di eccezionale intensità.

Lo *Scherzo* palleggia un frammento ostinato, lo mette in circolo fino ad averne il capogiro; e via via inserisce altri elementi, a strati: un appello ritmato delle trombe, uno *Jodel* ai violini e ai fiati, poi un elemento

ritmico allo stato puro che accresce la tensione interna, infine una serie di tremoli e trilli al timpano, ai violini, lunghe note fisse ai corni. Questo gigantesco crescendo viene ripetuto, come azzerando il percorso e ripartendo da capo; ma la seconda volta il percorso si allunga, soffermandosi per esempio su una miniatura filiforme del flauto, su piccoli echi interni o su particolari prima appena sfiorati: il Trio scorre invece trasparente, cameristico, contemplativo, con frammenti cullanti che vengono ripetuti come in *trance*; dopo questa parentesi torna a ripetersi, nella sua rozza, quasi fisica elementarità, lo *Scherzo* da capo.

Il *Finale* era l'unico punto che non convinse mai Hermann Levi, che pure amava tanto questa partitura e si prodigò per dirigerla, per farla conoscere, per farla stampare. La Sinfonia precipita in effetti verso la conclusione, nel più breve in assoluto dei finali bruckneriani: una stringatezza che d'altra parte dovrebbe evitare la retorica del *Finale* assertivo.

Nella leggerezza rettilinea dell'esordio questo obiettivo sembra raggiunto: dopo la chiusa vulcanica dello *Scherzo*, pare infatti di essere tornati "in più spirabil aere", col pallore dei violini divisi e la magrezza del tema, tutto a piccole sezioni che corrono rapide, su ritmo aguzzo, rimbalzando dai violini ai violoncelli ai fiati; ma in realtà Bruckner cementa insieme una serie di idee diverse: la seconda ha carattere liturgico, e si adagia su un pizzicato degli archi gravi; poi ecco esplodere un terzo momento, un gigantesco unisono orchestrale con gran concorso di ottoni (corni, trombe, tromboni, tube, basso tuba), quindi si riaffaccia ancora per un attimo quel debole segnale di timpani che aveva introdotto il Trio dello *Scherzo*. Nell'alternanza di queste idee, troppo estranee fra loro per potersi fondere, sta il carattere di questo *Finale*, che quando arriva ai punti di non ritorno dà fiato nuovamente alle squille d'apocalisse e immobilizza il discorso in fanfare che contengono qualcosa di disperato e funerario. Ecco perché i momenti che restano più impressi non sono i "pieni", ma i "vuoti", dove di colpo tutto si zittisce ed emerge la voce isolata e smarrita di uno strumento: sbalzi di registro che fanno pensare alla tecnica organistica, certo, ma ancor più alla difficoltà di concludere positivamente le grandi forme sinfoniche negli ultimi anni del XIX secolo: tanto che il linguaggio istintivamente si appiglia alle formule del linguaggio liturgico, in lunghe perorazioni statiche.

Ricezione

Dopo il battesimo di Lipsia, la *Settima* cominciò il suo viaggio negli altri centri austrotedeschi: a Colonia fu Franz Wüllner a inserirla nel cartellone il 6 gennaio 1886, ma con qualche riserva di gusto che forse ebbe ripercussioni nel successo di misura.

OTTO KLEMPERER



Ad Amburgo fu eseguita il 19 febbraio, e se il pubblico restò un po' sconcertato la critica tuttavia mostrò ammirazione: fra l'altro l'anziano maestro di Brahms, Eduard Marxsen, difese la partitura di Bruckner, sdegnato da alcuni fischi che avevano funestato l'*Adagio*, e giustamente commentò: «Giudicare così è una prova di Ignoranza, si può dire tutt'al più: "non è di mio gusto"».

Il 14 *marzo* la *Settima* veniva diretta a Craz dal giovane direttore Karl Muck, che l'aveva curata moltissimo, con quattordici lunghe prove, e fu premiato da un successo finalmente caloroso e incontestato; il che non si potè dire dell'esecuzione a Vienna, che divise gli animi e i recensori (ci fu chi arrivò a dire che Bruckner componeva come un ubriaco), ma che era ormai in qualche modo inevitabile, visto che la Sinfonia stava viaggiando a gonfie vele da Amsterdam a Chicago a Boston.

In Italia la penetrazione bruckneriana fu parecchio lenta e fin troppo guardinga: dopo l'esecuzione pionieristica all'Augusteo di Roma nel 1910, con Michael Balling sul podio, la *Settima* fece anticamera fino al 1927, quando alla Scala di Milano la diresse quell'Oskar Fried che tre anni prima alla testa dei Berliner Philharmoniker l'aveva persino incisa in disco. Negli anni Trenta ci furono due altre esecuzioni integrali di rilievo, ambedue nella capitale: quella di Otto Klemperer, ancora all'Augusteo, nel 1931; e poi quella di Fernando Previtali alla testa dell'Orchestra Rai nel 1939, ripetuta l'anno seguente. Ma solo dopo la Seconda Guerra Mondiale Bruckner cominciò ad avere libera cittadinanza in tutto il mondo musicale, e la *Settima*, con la *Nona* e la *Quarta*, fece da apripista, in particolare con un'interpretazione strepitosa di Furtwängler al Foro Italico di Roma (1951), che fu trasmessa anche per radio e che spianò la strada ad altre illustri riprese, in un'affermazione critica e pratica finalmente senza ostacoli.

Elisabetta Fava

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 9 maggio 2009

SINFONIA N. 8 IN DO MINORE

Musica: Anton Bruckner

1. Allegro moderato
2. Scherzo. Allegro moderato
3. Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend (Lento solenne, ma non strascicato)
4. Finale. Feierlich, nicht schnell (Solenne, non veloce)

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 3 oboi, 3 clarinetti, 3 fagotti (3 anche controfagotto), 8 corni, 4 tube wagneriane, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, triangolo, 3 arpe, archi

Composizione: Prima versione: 1884 - 1887; Seconda versione: 1889 - 1890

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 18 dicembre 1892

Edizione: Schlesinger, Vienna, 1892

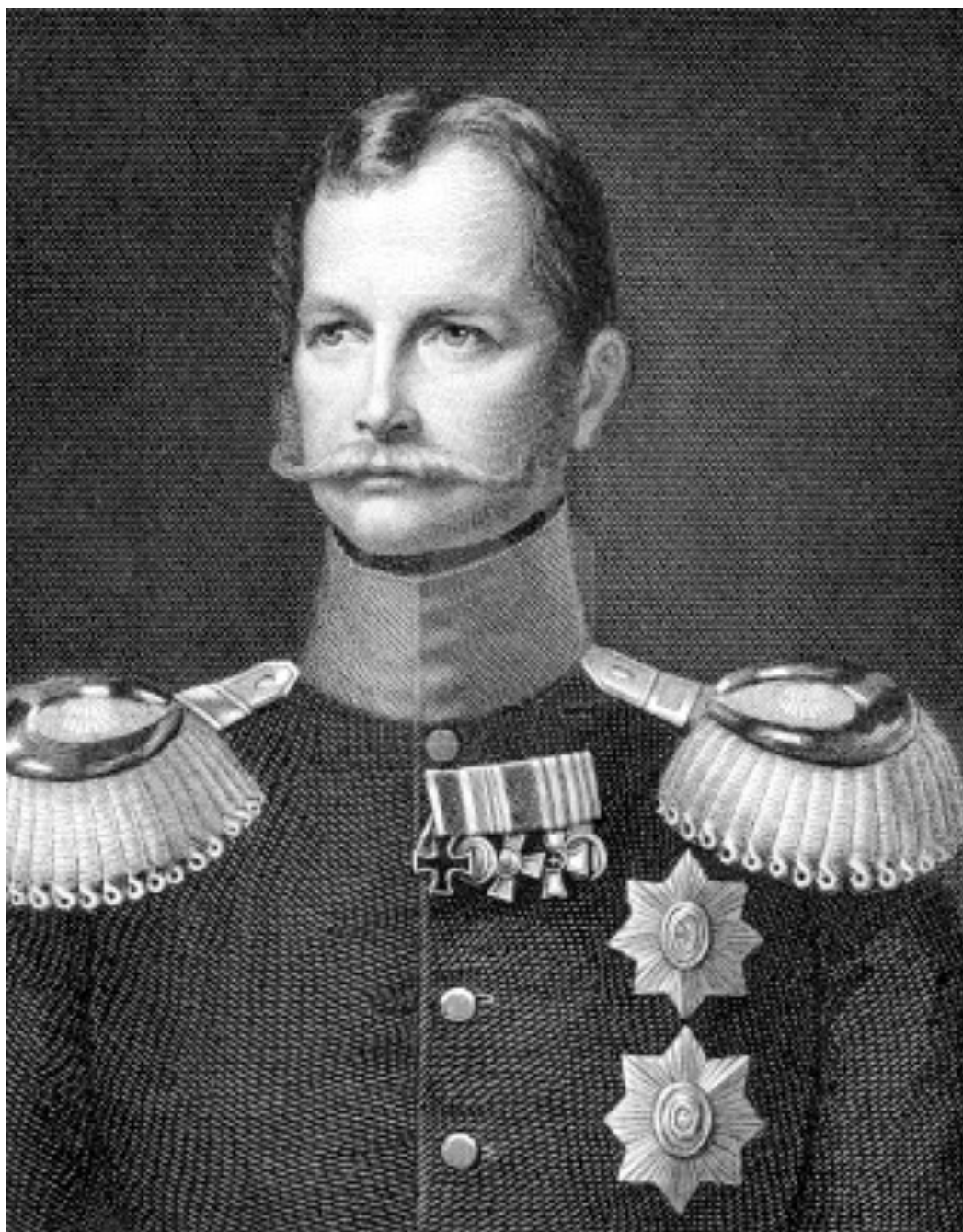
Dedica: Francesco Giuseppe I

L'ultimo decennio della vita di Bruckner fu di lento declino ma di gloria crescente: e la sua fama, che già giungeva in America (con Theodore Thomas che dirigeva la *Settima* a New York nel 1886), lentamente conquistava anche Vienna, patria gloriosa e ingrata. Fuori dall'ambiente viennese la sua musica veniva accolta con favore dalla nuova intelligenza europea; così lo scrittore tedesco Paul Heise (futuro premio Nobel) gli scriveva dopo un concerto a Monaco: "Per voi, trascurato e misconosciuto per lunghi anni, l'omaggio della nostra buona città di Monaco è senz'altro un tenue risarcimento. Voi sapete che io appartengo a quelli che sono tutt'orecchio e tutt'anima quando uno dei grandi vati della musica viene a dire la parola necessaria. La vostra Sinfonia [la *Settima*] fa nascere nella sala quella specie particolare di raccoglimento che costituisce l'atmosfera esclusiva delle supreme manifestazioni del genio...".

A Vienna Hanslick, indeciso sulla *Settima Sinfonia*, elogiava il suo *Te Deum*; l'imperatore gli conferiva la croce di cavaliere dell'ordine di Francesco Giuseppe (9 luglio 1886); Brahms finiva di riconciliarsi con lui in un incontro conviviale all'"Istrice rosso" (25 ottobre 1889, quando Bruckner sblocca l'iniziale imbarazzo con una franca battuta di spirito:

"C'è almeno un punto in cui ci capiamo!" disse vedendogli portare un piatto di Knödel). Ma i rapporti tra l'isolato compositore ("chiuso nella sua torre d'avorio" noterà il giovane Sinigaglia giungendo di lì a poco a Vienna) e il superbo direttore della "Gesellschaft der Musikfreunde" non hanno seguito, per i loro caratteri aspri e leali, per le loro tendenze artistiche troppo divergenti.

L'IMPERATORE FRANCESCO GIUSEPPE I



Bruckner si serba solitario, secondo un anacronismo umano che poi vale fedeltà alla vecchia provincia (a cui infatti sa tornare spesso), sede per eccellenza del pio e fedele patriottismo austriaco, confortato da un ideale feudale ormai decaduto che costituisce l'altra Stimmung del "filisteo" Biedermeier austriaco.

Il profilo generico di lui, la sua qualità umana quasi postuma, contrassegnata da una cifra personale quantomeno curiosa se non eccentrica, da un comportamento ingenuo ma oltretutto stupefacente, dall'invadenza quasi fastidiosa di un garbo manierato (che affascinava e poi indispettiva Liszt e Wagner, omaggiati d'una devozione esagerata dall'"umilissimo servitore" Bruckner), garbo evidente anche nell'antiquato stile epistolare (ma il tutto sempre a patto di una franca immediatezza); e insomma il suo ritratto di uomo tra immaturo e disimpegnato nonché di musicista ingenuo quello che corivamente accetta o vuol ignorare consigli e modifiche di allievi o di "intermediari" (come benevolmente li chiama il Furtwängler) alla propria opera, se certo trae motivo di una passiva acquiescenza conseguita alla lunga frequentazione giovanile di cerchie ecclesiastiche, tuttavia trova ragione in quell'età precisa di rilassamento sociale che caratterizzava la crisi del mito absburgico.

Da questa visuale, la testarda insistenza e fiducia nei confronti dell'attestato professionale, che gli accresceva ufficialità ma non prestigio (da perfetto figlio, in ciò, della burocrazia austriaca) e più ancora certa sua meticolosa lentezza operativa, pare specchiare come nessun'altra espressione d'arte la sua patria nell'età giuseppiniana, retta da persone attempate e indugiante in una quiete priva di provocazioni: senza contare che in Bruckner (o meglio nelle sue opere) l'insicurezza, la suggestione, l'ansia di decadenza venivano dalla sua stessa formazione individuale, ritardata e come apprensiva, nonché dalla sua lunga informazione culturale, intenta alla ricognizione retrospettiva di gloriose età musicali passate, prima dell'adesione convinta e consentanea al neo-romanticismo europeo dei suoi tre "numi" (Berlioz, Liszt e Wagner).

Due momenti dunque si possono cogliere nell'umanità di Bruckner: l'uscire come stupefatto da un mondo stabilizzato ma arretrato, salvaguardato dall'autorità ecclesiastica, e poi il penetrare in una società cittadina, sì maliziosa e viva, ma tutta votata alla felicità immobile e

fittizia, al benessere senza ambizioni, al legittimismo paternalistico e conservatore (il quadro fattone da Stefan Zweig in *Die Welt von Gestern*, Il mondo di ieri, ci aiuta, è chiaro); per questo, il suo spirito non muta ed il mondo non lo intacca.

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Solo inquadrato in questo suo tempo, situato in questo clima, Bruckner giustifica quella mancanza di una cifra artistica veramente stabile e reverenziale, quella sorta di irrisolutezza piena di continui domani (le copiose revisioni di sue opere!), così innaturale proprio a confronto col modello di precoce maturità (anche e proprio fisica), fatto di tanti oggi, esibita dal più giovane eppur coevo Brahms, presto irrigidito ed imprigionato in una sorta di dignitosissima "maschera storica", in un'immagine d'autorità che la rispettabilità e l'investitura artistica invecchiavano anzitempo, pianificando anche differenze anagrafiche vistose, custodi di anime riservate di garbati idealisti. Ma in quel contesto, Bruckner, anche senza averci lasciato illuminati aforismi e pensieri, giustifica, con la forza evocativa e la spazialità interiore della sua arte, quell'evasione ormai congenita in un passato feudalistico tramandato e difeso, quel rimpianto di un mondo sicuro e saldo, confuso,

nella rievocazione, con la nostalgia di ricordi ed età quotidiane (in cui risulta elemento essenziale la componente mistica, tra decadente e morbida, sia nella devozionalità umana contrita e rassegnata, sia proprio nella sua stessa proiezione naturalistica e geografica), perfino quell'odore "erariale", insomma, che ancora Zweig assegnava al lindo paesaggio della rustica provincia d'Austria. È vertigine, dietro l'accorata o rumorosa gioia di vivere, anche dietro l'ottimismo nativo, che può pretendere molto spazio interiore e ridurre molto tempo fisico: vicenda che diverrà letteraria con Werfel e con Musil; ma, nella musica, itinerario all'innocenza che Mahler apprenderà da Bruckner per giungere alla poetica leggendaria della parola, nella dimensione sinfonica del suo *Lied*.

Tra le esecuzioni che si moltiplicano, Bruckner segue con interesse le corrette interpretazioni di Mahler che dal 1891, con la *Prima Messa* e la *Terza Sinfonia* (1895) ad Amburgo e poi le altre *Sinfonie* a New York, prende a dirigere opere del maestro, mentre biasima l'allievo Franz Schalk che senza interpellarlo ha irriverentemente rimaneggiata (come farà anche Loewe) la sua *Quarta Sinfonia* a Monaco: tuttavia il compositore, consapevole della complessità delle sue opere, dà anche precisi consigli ai direttori, come quando scrive a Weingartner il 27 gennaio 1891: "Come va l'*Ottava*? Avete già fatto le prove? Per cortesia raccorci il Finale... perché sarebbe troppo lungo ed è riservato per il futuro e per una cerchia di amici e di conoscenti...". Ove sembra di cogliere l'eco dell'ultimo Beethoven. Ma Bruckner è altresì preciso nelle indicazioni espressive: e ancora nella lettera a Weingartner specifica il carattere di questa Sinfonia detta "*Tragica*": «Nel primo movimento la parte delle trombe e dei corni esprime l'annuncio della morte che procede sempre più forte, prima di calare nella rassegnazione della chiusa».

Il 7 novembre 1891 è nominato dall'Università di Vienna dottore *honoris causa*, diploma ambitissimo perché già toccato a Brahms; e l'11 dicembre i docenti (ma Hanslick è assente) e gli allievi organizzano un ricevimento in suo onore. Nel 1892 compie un altro congedo, con l'ultima visita a Bayreuth, nel decennale della morte di Wagner. A Vienna le ultime sue gioie: Joseph Eberle gli propone la pubblicazione delle sue opere inedite, mentre Richter, ora che Brahms si è ritirato da qualche anno dalla competizione sinfonica, gli programma l'*Ottava Sinfonia*. Hanslick, che se n'è andato prima del Finale, scrive il 23 dicembre: "Peculiare anche nella nuovissima Sinfonia... è il tentativo di

fusione di una asciutta erudizione contrappuntistica con una squilibrata esaltazione sonora. Così gettati qua e là tra ebbrezza e deserto, non raggiungiamo mai un'impressione stabile, un vero godimento artistico. Tutto scorre via senza sosta, disordinatamente, prolissamente... In ciascuna delle quattro parti, soprattutto nella prima e nella terza, c'è qualche spunto interessante, qualche lampo geniale che attrae, se non ci fosse tutto il resto! Può anche darsi che il futuro appartenga a questo frenetico stile... un futuro che certo non invidiamo».

EUGEN JOCHUM



I molteplici commenti di questo autorevole critico in fondo presentano sempre qualche motivo di validità, ad onta dell'avversione sistematica verso contenuti che nega aprioristicamente: vedi la fusione di spirito beethoveniano e wagneriano nella *Terza Sinfonia*, vedi l'individuazione di Bruckner come enigma di uomo pacifico e di artista progressivo, dopo il *Quintetto* e la *Quarta Sinfonia*: vedi ora questo spiraglio di "futuro" che indubbiamente prospetta un indirizzo estetico proseguito da Mahler. Per contro, Hugo Wolf scrive all'amico Kauffmann il 28 dicembre: "Questa Sinfonia è la creazione di un gigante e supera per afflato mistico, abbondanza di idee e grandezza tutte le altre opere del maestro. Il successo fu quasi senza confronto, nonostante la funesta voce di Cassandra. Fu una completa vittoria della luce sulle tenebre e con elementare potenza prorompeva la tempesta dell'entusiasmo, quando le singole parti finivano. In breve, un trionfo che un imperatore romano non poteva augurarsi più bello".

In questa opposizione di concezioni, ossia tra la denunciata incoerenza e disordine (ovvero eccessiva libertà) formale da un lato, e la fantasia e la forza inventiva dall'altro (anche Mahler, con Wolf, diceva che Bruckner era il musicista che sapeva ancora «esultare» dopo le tenebre, ossia esprimere una certezza che l'imminente espressionismo doveva sconfessare, proprio muovendo dalla dialettica espressiva di Wagner e di Bruckner), in questo divario valutativo si intuisce e si definisce tutta la saliente fortuna artistica del nostro musicista. La cui vantazione si può compendiare presso i paesi tedeschi ed anglosassoni con l'ormai celebre definizione di "quarto B" della storia musicale, dopo Bach, Beethoven e Brahms; e nei paesi latini come epigono wagneriano.

Per quanto riguarda l'Italia, ove era sconosciuto prima che misconosciuto fino al sessantesimo anniversario della sua morte (quando fu fondata a Genova una associazione aderente alla "Internationale Bruckner-Gesellschaft" di Vienna), il musicista austriaco, da poco uscito alla ribalta concertistica, ha superato due luoghi comuni, recati dall'abbondante letteratura soprattutto germanica e mutuati convenzionalmente: vale a dire la definizione di sinfonista "wagneriano" e la natura unicamente religiosa riconosciuta alla sua musica. Due referenze, a ben vedere, limitative e pregiudiziali, giacché a Bruckner viene così negata la personalità prima ancora del valore musicale, e ciò dietro una deduzione gratuita ed un'illusione impropria: che cioè a quella

umiltà umana che siamo venuti ora evidenziando debba necessariamente conseguire una mediocrità artistica, ed inoltre che dalla sua forzata solitudine operativa derivi un'inattualità, quindi una mancata "presa di coscienza" storica ed espressiva.

CARLO MARIA GIULINI



La musica di Bruckner fu invece esperienza geniale, anche se corredata da una vita senza storia, anche se attuata da un uomo semplice, antiintellettuale ma non inintelligente che, nella sua tozza figura contadina contraddetta dal profilo da "imperatore romano", rimase umile, mai orgoglioso di investigare realtà spirituali misteriose ed eterne: come ansiosamente sorpreso della sua stessa dote primaria di musicista, fervido ed acceso di mistica gratitudine, conscio che la complessità e la contraddittorietà non andavano disgiunte dalla semplicità del suo spirito.

L'*Ottava Sinfonia*, la più vasta ed ambiziosa opera concepita da Bruckner, gli richiese l'impegno creativo più strenuo: sei anni, dal 1884 alle revisioni del 1887 e del 1890 (significativa l'annotazione apposta sullo schizzo del *Finale*: "Alleluja!"). Era forse la concomitanza di Brahms nell'ambiente artistico viennese a sollecitargli cimenti più meditati, ma lo spingeva altresì l'ambizione nei confronti di un'opera che voleva e sentiva grande (anche dal punto di vista tecnico: bisognerà arrivare a certo Mahler per sorpassare questo gigantesco organico strumentale).

La caratteristica essenziale dell'*Ottava* consiste proprio in questa dilatazione e quindi nello smantellamento di una concezione sinfonica esperita nelle opere precedenti. Da cui questa Sinfonia non si allontana quanto ad impostazione formale: ma ne esaspera anzitutto la suddivisione dei tre temi, che qui prendono a configurarsi in gruppi, in coordinazioni motiviche atte a cementare maggiormente il discorso musicale, ad accrescerne anche l'intensità espressiva, nonché, innegabilmente, a debilitarne la logica costruttiva. Ma questo frazionamento minuto del materiale tematico, questa sorta di mosaico che accerta le vecchie simmetrie strutturali, tende a superare nettamente l'impiego del *Leitmotiv* wagneriano: i recuperi incessanti del materiale musicale si fanno cifre quasi gestuali, condotte su continue "varianti", come poi avverrà nel sinfonismo di Mahler.

Le innovazioni tematiche avvengono così all'interno di battute costantemente uguali, ove la simmetria è simbolo di libertà, anche se spesso attentata da infiltrazioni fin onomatopeiche, come nel passo regolare del "Michele tedesco" (nello *Scherzo*) o nel fastidioso ansito dell'*Adagio*.

Proprio in questa costanza, in questo ordinato inserimento nella tradizione, Bruckner attua una prassi liberatoria dei temi e quindi della forma: ove è chiaro che l'ampiezza non deriva da un eccesso esasperato di retorica narrativa né da inceppi ed arresti inventivi: anzi, tutto pare svolgersi in un campo più vasto, in un disteso clima creativo, elementare e logico.

Ancor più che nella *Nona Sinfonia*, qui notiamo il trapasso da una sensibilità prettamente romantica (presente nella *Settima*) ad un'espressione liberamente primigenia, impietrata o lacerata, ma sempre generosamente aperta, come conscia di un tramonto: avvertibile nell'incantato favoleggiare (nei primi due movimenti) o meglio in certe estenuazioni (nell'*Adagio* e nel *Finale*) che rispecchiano l'entropia cosmica, ma anche in certi minuti ritmi naturali, quali il battito cardiaco che chiude il primo tempo: insomma, tutti distacchi verso il "negativo", salvo che la musica crea sempre distanze, dischiude sempre attese, oltre le conclusioni pacificate o vittoriose, ma provvisorie.

KURT MASUR



Proprio perché Bruckner non risolve l'aporia formale della Sinfonia, non la compromette: l'aggrava semmai di pesi dottrinali (*scientia inflat*, si sa), ma la sua incorruttibile sincerità non gli consente intonazioni uniformi, così egli articola il fatale fondo "tragico" (uno degli appellativi correnti di quest'*Ottava*) con cadenze ottimistiche, discrete od effusive. Quindi rappresenta integralmente il suo temperamento come non mai: secondo coscienza e proprietà di giudizio veramente nuovi, quasi inattesi. Una dimensione spirituale, questa, ben colta da Hugo Wolf dopo la prima esecuzione viennese di Hans Richter nel dicembre 1892, impressionato da questa "creazione di un gigante".

Il primo *Allegro moderato* enuncia un tema fosco e minaccioso, proposto sommessamente dai bassi sotto un tremolo di violini, ove il vuoto delle pause accentua questo avvio contrastato e tormentoso, tosto ripreso dal violento peso drammatico di tutta l'orchestra. Qui l'atmosfera tesa ed irrequieta scopre, proprio nei silenzi, una lotta sotterranea elementare, una vibrazione ancestralmente immaginosa. La componente lirica del secondo tema non acquieta la precedente tensione, anzi intensifica, nella linea ascendente della melodia, un clima d'ansia implacata.

Che porta al cupo e concitato terzo tema, ove l'aspro e contrastato impasto timbrico è coadiuvato da una tessitura di ardite dissonanze. Proprio nell'acme di questo episodio, la fanfara apparentemente liberatrice vale l'annuncio preciso di morte, come ha spiegato l'autore scrivendone al grande direttore Weingartner nel gennaio 1891. Questo è il movente ineluttabile di tutto il pezzo, come già la continua scansione ritmica all'inizio della *Sesta Sinfonia*: esso ritorna nell'elaborato sviluppo, forse il più magistrale passo sinfonico di Bruckner, e riappare perentorio nella conclusione, fatale marcia sul rullar di timpani. Ma il dramma ha il suo epilogo nella dissolvenza e nel silenzio, per la prima ed unica volta nell'intero sinfonismo bruckneriano: scandito da spezzati respiri sul ritmo del "Totenhur" (notava lo stesso musicista), si spegne nella desolazione, quasi notturno espressionista spopolato di romantici astri.

Il carattere fantasioso dello *Scherzo* (anteposto all'*Adagio*, come nella *Nona*) ha anch'esso, nel suo caparbio moto quadrato ed elementare, una destinazione naturalistica: ma più chiaramente allusiva, se le linee discendenti dei violini sul motivo disteso delle viole, poi i richiami lamentosi e sperduti dei corni e più avanti gli umori bandistici degli

ottoni qualificano un paesaggio silvestre e fin alpestre, nel gioco misterioso di echi rarefatti e spezzati. Il tema, inoltre, trasfigura affettuosamente la cifra dell'individuo tedesco, onesto e corriivo, saggio e fantasticante, il "Deutsche Michel". Da questi tratti di acuta ironia (o forse autoironia), la musica trae una qualità maliziosa ma anche sanguigna, placata nel *Trio* da un'ispirazione sognante e mistica, come favola pastorale del simbolico personaggio: ove cadenze liederistiche commentano un movente immaginario (forse, il doppio ritratto del musicista e della critica).

ZUBIN METHA



Il grande *Adagio*, nella sua quasi assillante necessità di confidenza, si costituisce ad ampio diario di solitudine e di passione, di rassegnazione e di speranza: ove l'inquietudine deriva dalla tonalità tormentata ed instabile, dall'emotività repressa e spesso evasa dalle frasi principali, dal respiro faticato e gigantesco di ogni proposizione importante. La timbrica incupita dagli ottoni, accresciuti dalle tube, intensifica il discorso di riflessi passionali, di espressioni liricamente violente e drammatiche. Già presentite dalle lunghe volute melodiche degli archi nel primo tema meditativo ed immobile, quindi nel moto di lenta e continua ascesa del secondo soggetto che conduce il discorso, sempre più lussureggiante, verso scansioni anche prepotenti, anche ad apostrofi imperiose. Ma di più

contano, in un contesto cromatico di chiara reminiscenza wagneriana, le continue suggestive divagazioni che attuano un nuovo e tutto personale respiro sinfonico; più contano, dei mostruosi orgasmi o delle fin terroristiche apoteosi, certe dilaniate cupezze di temi dilatati su solenni accenti di corale, come poi solo negli ultimi Adagi di Mahler.

Tutto un itinerario spirituale è evidente: ma nell'autobiografia circostanziata vedi l'anamnesi di un idealismo incrinato, di un eroismo offeso, di un'umanità debilitata. Ove i vertici sonori chiariscono il diagramma fisso d'una fuga dalla solitudine, dalla clausura, per ricadere poi in altro spazio chiuso. Ove l'alto splendore è dolorosa testimonianza dell'esistenza, affacciata al lento corrompersi del tempo che brucia e disgrega la materia sonora, quasi a specchio del cosmo. La vera grandezza di questo pezzo sta in questo fitto gioco di interni ed esterni, chiarito dal ricchissimo avvicendamento spirituale, dall'incedere accidentato, faticato, sentimentalmente accaldato ma virilmente dolente.

L'enorme *Finale* è ampio poema a sfondo eroico, che ambisce ad inquadrare il dramma personale dell'artista in una dimensione universale: meno convincente quanto più si affida a gagliarde e pittoresche fanfare (come quella iniziale) o a ritmati episodi marziali (come nel terzo tema). Invece, sono proprio i momenti più raccolti di questo imponente movimento, come il riflessivo episodio tematico centrale, ad aprire, oltre le monumentali ed artificiose decorazioni, preziose scheggiature arcaizzanti, capaci di ripristinare l'ordine naturale della forma sinfonica.

Proprio questo secondo tema, infatti, recupera quello conclusivo della *Jupiter* di Mozart: e questo rispetto normativo dei maestri maggiori fa del materiale musicale un dato perenne, una sorta di cifra cosmica.

Circoscritte certe note aneddotiche (il galoppo iniziale vorrebbe illustrare, con fin barbarica enfasi, l'incontro fra lo Zar e il Kaiser), nell'ampiezza anche dispersiva di questo *Finale* si scopre così l'assunto sincero ed innocente di una convergenza storica: anche se in questa vasta e complicata struttura Bruckner anticipa terribilmente la musica futura con i mezzi passati e logorati.

A sanzionare quest'impegno, spirituale prima che strutturale, interviene, dopo la ricapitolazione tematica, il gruppo dei principali motivi dell'intera opera nella "coda" conclusiva: ma in disposizione non

giustapposta (come nella *Nona* di Beethoven) ma sovrapposta, verticale. Secondo un esito ciclico, dunque, dopo la laboriosa "conquista del campo sonoro" che gli riconobbe Webern.

Sergio Martinotti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 17 marzo 2012

SINFONIA N. 9 IN RE MINORE

Musica: Anton Bruckner

1. Feierlich (Solenne), Misterioso
2. Scherzo: Bewegt, Lebhaft, Trio, Schnell (Mosso, vivace, Trio, presto)
3. Adagio, Sehr langsam, feierlich (Molto lento, solenne)
4. Finale: Bewegt, doch nicht schnell (Mosso, ma non veloce)

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 3 oboi, 3 clarinetti, 3 fagotti (3 anche controfagotto), 8 corni (5 - 8 anche tuba wagneriana), 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi

Composizione: 1891 - 1896

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 11 febbraio 1903

Edizione: L. Doblinger, Vienna, 1903

Dedica: «dem lieben Gott»

La sinfonia è rimasta incompiuta, il Finale è stato ricostruito da N. Samale e G. Mazzucca sulla base degli schizzi lasciati da Bruckner

La *Nona* è l'ultima Sinfonia composta da Anton Bruckner: neppure a lui, che per tutta la vita scrisse quasi soltanto Sinfonie, fu consentito di oltrepassare la soglia fatale del numero nove, la colonna d'Ercole fissata dal titano Beethoven. Essa rimase per di più incompiuta, mancante cioè del quarto movimento, sicché di un vero e proprio torso si tratta: un torso non meno che sublimemente monumentale, ma privo appunto di una

conclusione che ne certifichi la compiutezza. La questione è stata ampiamente dibattuta, e lo è tuttora. L'opera non venne portata a termine per una circostanza accidentale, ossia la sopravvenuta morte dell'autore, o rimase incompiuta perché dopo il terzo tempo, sorta di struggente congedo dal mondo, questa Sinfonia non poteva essere compiuta o era addirittura, similmente a un'altra celebre *Incompiuta* (la *Sinfonia in Si minore* di Franz Schubert), già segretamente compiuta in questa forma? Neppure la cronologia ci aiuta a districare il mistero. Bruckner compose i primi tre tempi della *Nona* tra il 1891 e il 1894, su abbozzi risalenti al 1887. Abbozzi per il *Finale*, la cui consistenza è largamente lacunosa se non approssimativa, sono databili dal 1894 al 1896, anno della morte. Teoricamente, anche considerando la lentezza con cui Bruckner componeva, non sarebbe mancato il tempo per dare una conclusione alla Sinfonia, ed è certo che l'autore vi pensasse. Di fatto, non lo fece, o non visse abbastanza a lungo per farlo.

EUGEN JOCHUM



Non è l'unico mistero che aleggia su questa partitura di uno spirito tanto apparentemente limpido quanto non avaro di enigmi. Per esempio la dedica, insieme candida e fervida, che l'accompagna, "Dem lieben Gott", "Al buon Dio", che segue dappresso quella dell'*Ottava Sinfonia* all'imperatore Francesco Giuseppe, suo ottimo protettore in vita. Forse che Bruckner pensava di consegnare questo frutto maturo della sua arte, soprattutto se sentito come estremo, al protettore celeste, da lui credente venerato, nel segno di una trascendenza ultraterrena? È la tesi sostenuta dal nostro maggiore studioso bruckneriano Sergio Martinotti, il quale, rilevando nell'opera lo statuto di grandezza - un'altezza di pensiero non meno che di tono - afferma che Bruckner "avvertì che la *Nona Sinfonia* sarebbe stata la sua ultima: perciò, nel segno dei modelli di Beethoven e di Schubert, la volle grande, a coronamento di tutta la sua carriera musicale, ove la lentezza compositiva, accentuata dal declino fisico, e la dedizione esclusiva a questo lavoro, riflettono chiaramente quella volontà determinata": come se il "buon Dio" fosse diventato ora l'unico, vero interlocutore a cui rivolgersi.

Nell'altezza di pensiero si riconosce l'orgoglio di un musicista passato attraverso le vicende della vita con innocente ottimismo, quasi indifferente alla storia e al tempo, e con una forte componente di libertà. Su questa scia, ma da una prospettiva più laica, un altro studioso del nostro, Quirino Principe, rileva nell'atemporalità che si manifesta sempre più nella musica bruckneriana il tratto principale e luminoso della *Nona Sinfonia*: ma forse, egli aggiunge, "il senso di attesa, assolutamente ininterrotto dalla prima all'ultima nota di questo monumento sinfonico, non è soltanto il mondano elemento di una sorta di romanzo o di poema in musica, con i suoi profumi notturni, i suoi slanci quasi erotici ancorché di candidissimo erotismo; è anche l'attesa dell'altrove e quindi (per Bruckner non c'era dubbio) dell'aldilà, sicché l'ascesa della *Nona*, nei suoi colori e nelle sue linee verticali, verso l'azzurro cupo di un ciclo notturno, è un'ascesa inumidita di rugiada mistico-romantica, molto affine ai distillati di Wackenroder, Tieck e Novalis. [...] Al di sopra di tutto, un senso di calmo e vellutato ordine, di liscia tranquillità che fluisce in grandi superfici cerulee". Anche questa ipotesi, assai affascinante, anela a una certezza, ma non la possiede.

Certo è invece che l'arco sotteso alla Sinfonia è anche concettualmente di massime proporzioni e ambizioni, nonché basato su un materiale

tematico omogeneo. Partendo da questo tutto viene dilatato fino all'estenuazione, in una dimensione quasi illimitata, sì da creare un flusso ininterrotto, incalzante e travolgente, attraversato da lampi metafisici nei passaggi di raccordo tra terna e tema. Alcuni stilemi tipici del sinfonismo bruckneriano, nell'armonia, nei rapporti intervallari, nelle figurazioni ritmiche, sono immessi in un contesto come poche altre volte arioso e aerato: accordi in posizione lata, con prevalenza ora di pedali ora di armonie "vuote", intervalli amplissimi a connotare i motivi di testa dei vari temi, costrutti ora plastici ora fluttuanti di moduli binari e ternari alternati con incisi ritmici pregnanti, sfondi di archi in tremolo a suggerire un'ambientazione atmosferica d'attesa, pittorica e chiaroscurale.

CARLO MARIA GIULINI



Proprio nascendo dallo sfondo del misterioso tremolo degli archi, vera cifra d'autore, il primo tema sembra farsi strada e costruirsi pazientemente per progressiva espansione, tra segnali minacciosi ma radiosi (lo squillo dei quattro corni che sale e scende per ampi intervalli), lunghi effetti di pedale armonico, improvvise impennate di dinamica potente, quasi tellurica. Il secondo tema cantabile degli archi si dipana tranquillo e sereno, sale in alto sino a convergere in arabeschi dei legni e del corno, riapparire nel conseguente innervato di sapienza contrappuntistica e di energia strumentale, per poi spegnersi e ritrovare

forza nel prosieguo del movimento toccando l'apice nell'epifania dei corali (legni soli, ottoni soli) cui il discorso periodicamente insieme tende e da cui si distacca. Il primo tempo si sviluppa così senza fretta attraverso ardite avventure armoniche, con forti contrasti di atmosfere tonali e colpi di scena, tra ascese e cadute, pause generali, ondate tempestose, parentesi delicate, culmini interrotti e subito riavviati da capo, elaborando il dissimile fino a farlo diventare identità, e perorare nella coda in crescendo un'apoteosi.

Questo primo movimento è in Re minore, tonalità non solo della *Nona* di Beethoven ma anche delle ultime opere di Bach e di Mozart, congiunte in un crisma di sacralità e di eternità: "Solenne", oltre che "Misterioso", sono infatti le indicazioni che l'accompagnano. Il secondo tempo, lo *Scherzo* vivace, si apre anch'esso con impianto di chiave in Re minore, ma si sviluppa in modo sorprendente in Fa diesis maggiore (la forma è elementare: *Scherzo* A-B-A; *Trio* di segno contrastante, leggero; *Scherzo* da Capo). Questo scarto tra tonalità - quasi un abisso separa il sarcastico "attacco" di oboi e clarinetti e l'estinguersi sinistro degli accordi ribattuti in ritmo ternario dagli archi - è basato sulle figure saltellanti in pizzicato degli archi e sui ritmi martellanti a piena orchestra del tema dello *Scherzo*, sorta di tragico Ländler demoniaco.

Essi non sono vanificati, ma semplicemente trasfigurati, dal carattere danzante del *Trio* (in tempo "Schnell", "Presto", più veloce anziché più lento come nella tradizione), che costituisce un ponte di immagini fantasmagoriche sospeso verso il rude, massiccio spessore della figurazione iniziale scandita in crescendo, contornata da fruscianti disegni rotatori dei violini e da cupi squilli di ottoni. In un contesto di musica celestiale, questo secondo movimento rappresenta la descrizione o suggestione o evocazione, al limite del grottesco, dell'elemento infernale, che Bruckner sembra voler affrontare e contrastare nel momento stesso in cui lo rappresenta, come in un macabro esorcismo: il diavolo si manifesta qui come l'altra faccia del "buon Dio".

Del tutto attesa, ma al tempo stesso trascesa, è la struttura del terzo movimento, un solenne *Adagio* ("Feierlich") in Mi maggiore che, per lunghezza e intensità, ha tutti i tratti di un commiato dalla vita in lenta dissolvenza. Esso si apre con un grandioso, marcato gesto affidato ai primi violini dell'orchestra, costruito su un ampio intervallo di nona

minore ascendente: Principe vi ravvisa analogie con l'*incipit* del preludio del *Tristano* di Wagner e un'anticipazione di quello dell'*Adagio* finale di un'altra *Nona Sinfonia*, quella di Gustav Mahler, dove l'intervallo ascendente è però di un'ottava. Al di là di questi riferimenti, ciò che conta è il senso di ascesa - un vero e proprio salto di livello svettante verso l'alto - che questo ampio gesto comunica, introducendo il panorama ascetico e purificato in cui l'intero movimento si snoda.

OTTO KLEMPERER



L'elemento paesaggistico, di un paesaggio celeste nel quale le cose terrene scompaiono alla vista, si intreccia con la disposizione d'animo di un monologo interiore, dilatato a dismisura tra insistite progressioni ma disposto concentricamente attorno al pensiero della morte. In questo viaggio solitario alla ricerca di una catarsi si alternano raggi di luce splendente (il tema in La bemolle maggiore che segue alla lentissima introduzione, intonato da primi e secondi violini all'unisono sul controcanto delle viole), momenti di rarefatto silenzio cosmico su radi timbri isolati, grandi sonorità organistiche, scoppi tellurici di visioni apocalittiche rese da armonie fortemente dissonanti e incarnate da gloriose e quasi deliranti fanfare di ottoni: simboli cui i Corali di sole tube conferiscono, con il loro carattere innodico, il significato di un appello inesorabile. Poi tutto si avvia pacatamente e struggentemente alla fine, riecheggiando molteplici memorie tematiche, dal conclusivo disegno dei violini che richiama il tema del Graal parsifaliano ai corni che da ultimo citano il tema iniziale in arpeggio della *Settima Sinfonia*.

La *Nona* non si sottrasse al destino di altre Sinfonie di Bruckner. Scomparso l'autore, l'amico Ferdinand Löwe rimaneggiò profondamente e molto arbitrariamente la partitura dei tre tempi e presentò la *Nona* nella propria versione a Vienna l'11 febbraio 1903. Dovevano passare quasi trent'anni prima che la versione originale della *Nona* fosse conosciuta al pubblico. Il 2 aprile 1932 Siegmund von Hausegger eseguì a Monaco contemporaneamente le due versioni, quella discutibilissima di Löwe e quella originale di Bruckner, affinché il pubblico ne rilevasse le differenze e giudicasse.

Da quando l'attività della Internationale Bruckner-Gesellschaft costituitasi a Vienna ha fornito la nuova edizione critica degli opera omnia di Bruckner, nessun ostacolo si frappone più alla restituzione, ormai ovviamente consolidata nelle esecuzioni, della lezione originale, approntata per la *Nona* da Leopold Nowak nel 1951. Resta aperto il problema del Finale, per il quale la tradizione vuole che Anton Bruckner prima di morire raccomandasse che dovesse essere rimpiazzato dall'esecuzione del suo *Te Deum* in calce ai tre movimenti compiuti. In tempi più recenti musicologi e studiosi hanno provato a venire a capo di questo problema cercando di ricostruire integralmente il Finale sulla base degli schizzi rimasti. Il più accreditato di questi tentativi si deve a due italiani, Nicola Samale e Giuseppe Mazzuca, che nel 1986 presentarono

in prima mondiale il loro lavoro, incontrando un certo favore, ma non tale da farlo entrare stabilmente nel repertorio.

KURT MASUR



Si tratta, come si è detto, di una questione irrisolvibile. Ha dunque ragione Nikolaus Harnoncourt quando afferma che ciò che possiamo al massimo ottenere è di far conoscere al pubblico il Finale nella sua reale lacunosità di documento, com'egli stesso ha fatto dirigendo i Wiener Philharmoniker prima in una lezione-concerto a Salisburgo nel 2002 e poi in una recentissima, pregevolissima incisione discografica, senza pretendere di completarlo: ciò che manca non va semplicemente eseguito. È forse questo il destino ultimo di una Sinfonia che reca in sé enigmaticamente il carattere di un sublime torso e di un'opera in sé compiuta: la sua indecifrabilità è segno augusto, eterno della sua forza.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 24 gennaio 2004

LA FEDE NEL LINGUAGGIO DELL'ORCHESTRA KARAJAN INTERPRETA LE SINFONIE DI BRUCKNER

L'ecllettismo del repertorio e la estrema versatilità dell'arte della interpretazione hanno costituito i caratteri più evidenti della personalità di Herbert von Karajan nell'arco di un cinquantennio del nostro secolo, dalla fine cioè degli anni Trenta alla fine degli anni Ottanta.

Nel copiosissimo elenco dei concerti da lui diretti, specialmente alla guida della Filarmonica di Berlino, e nel vasto catalogo delle sue registrazioni, si rinvengono, a questo riguardo, numerose testimonianze inoppugnabili.

Nella letteratura ottocentesca, in particolare, il maestro salisburghese ha offerto, come ognuno ben sa, in sala pubblica come nello studio d'incisione, le lezioni del più elevato significato e del profilo più marcato sia nell'ambito del Romanticismo mitteleuropeo sia al di fuori della produzione orchestrale tedesca.

Ed ha imposto un modello, un punto di riferimento quasi paradigmatico di una concezione del tutto aggiornata dell'arte del dirigere. Non si può cogliere la vera essenza del gusto interpretativo di Herbert von Karajan se non si valuta in maniera appropriata il formarsi ed il precisarsi dello specifico suo retroterra culturale, ove assunse una netta evidenza il retaggio della tradizione viennese.

Nella capitale austriaca infatti il giovanissimo maestro entrò a contatto con la letteratura musicale internazionale di maggior nome, frequentando con assiduità i concerti al Musikverein, le prove e gli spettacoli alla Staatsoper oltre alla didattica direttoriale di Franz Schalk, già sul finire degli anni Venti.

E tra le partiture più amate figuravano già allora quelle delle *Sinfonie* di Bruckner. Al legame così instauratosi, nello stadio formativo di Karajan come direttore d'orchestra, con le esecuzioni viennesi, vennero a ricollegarsi d'esempio, la lezione di maestri come Richard Strauss e Clemens Krauss, fondamentali nel determinare una certa linea interpretativa nel tracciato della tradizione che a Vienna tra due guerre trovò la sua più esplicita definizione.

E Karajan da quegli anni ebbe a condividere con Strauss l'equilibrio della misura espressiva e con Krauss la predilezione per le iridescenti trasparenze strumentali.

Nei confronti però di Strauss e di Krauss, nonché della tradizione

musicale viennese, Karajan cominciò ben presto a far valere l'originalità della sua concezione artistica che non poteva prescindere da una rigorosa disciplina esecutiva.

Rispetto a questi maestri, e, in particolare, rispetto a Richard Strauss che considerava la direzione d'orchestra come un evento magnetico che si realizzava nello *hic et nunc* con la viva presenza del pubblico, Karajan affermò l'orientamento, e poi la necessità in senso del tutto moderno di una esecuzione musicale pianificata in ogni dettaglio, nella sottolineatura del ruolo creativo non meno che tecnocratico e centralizzante dell'artista sul podio.



Di conseguenza, è soprattutto in tale prospettiva che Karajan potè esser ritenuto, per alcuni aspetti, il diretto erede di Toscanini, specialmente nella vastissima gamma della tecnica comunicativa orchestrale esperita sino alla maturità. Ma nel fraseggiare con ariosa fluidità e sciolta duttilità espressiva, il maestro salisburghese fece ben presto intendere quanto egli fosse insofferente di qualsiasi rigido condizionamento metronomico. L'originalità della sua lezione interpretativa, in qualsiasi ambito

musicale, Karajan la affermò principalmente nella dimensione timbrica. E sin dall'inizio degli anni Cinquanta non esitò ad alleggerire la densità dello spessore sonoro delle compagini orchestrali da lui dirette, *in primis* della Filarmonica di Berlino, per attingere, anche all'interno di una struttura compositiva complessa, le trasparenze strumentali di una formazione cameristica, nel dare una marcata evidenza a taluni momenti nodali dell'una come dell'altra partitura.

In tale sua scelta esecutiva Karajan venne a collocarsi all'antitesi di una specifica concezione germanica della direzione d'orchestra, quella che privilegiava la monumentalità del volume sonoro, l'incidere solenne, accentuatamente drammatico a tutti i livelli.

In una parola, l'antitesi delle concezioni di maestri come Furtwangler, Klemperer, Knappertsbusch. E questa particolare sua predilezione per la chiarificazione dell'eloquio sinfonico la si coglie all'ascolto delle pagine fondamentali di numerosi musicisti, da Beethoven e Schubert a Brahms e Wagner.

Ma la si percepisce con spiccato risalto anche nelle interpretazioni del simbolismo bruckneriano. Il riscontro biografico permette di seguire la continuità della frequentazione delle partiture bruckneriane che Karajan ebbe ad esperire sin dall'avvio della sua attività ad Aquisgrana nel 1934, dove l'anno seguente risultò esser il più giovane *Generalmusikdirektor* tedesco dell'epoca. Diversamente che ad Ulma, ad Aquisgrana Karajan aveva a disposizione un complesso orchestrale di prim'ordine e di solida tradizione, operistica non meno che concertistica. Prima di lui si erano succeduti sul podio direttori come Strauss, Weingartner, Schillings, Muck all'inizio della loro carriera e poi Biech, Fritz Busch e Klemperer.

E ad Aquisgrana, neanche trentenne, Karajan impose all'attenzione di tutti il marchio perentorio della sua personalità.

Oltre ad esibire una capacità non comune nel trasmettere agli orchestrali la qualità del fraseggio che più gli stava a cuore, Karajan si segnalò già allora per la ferrea disciplina che pretendeva e riusciva ad ottenere dagli esecutori. Nel contempo, sin dallo scrupoloso rigore delle prove prendeva le mosse quello che sarebbe diventato il leggendario suo "perfezionismo".

Se non si conoscono testimonianze esaurienti sulle interpretazioni bruckneriane di Karajan negli anni Quaranta, si hanno dati probanti sulle esecuzioni dei primi anni Cinquanta con la Philharmonia londinese di Walter Legge, in seguito a Vienna e poi a Berlino, dopo la scomparsa di

Furtwangler. Nel corso della stagione 1956/57, proprio a Berlino, accanto a Brahms, Strauss, Ciaikovsky, Schubert, Mozart, Debussy, Mahler, Sibelius, figura anche Bruckner, con l'*Ottava Sinfonia*. Nelle stagioni successive, comprese le tournées, altre *Sinfonie* bruckneriane vennero ad aggiungersi nella programmazione di Karajan con la Filarmonica di Berlino.



Nel 1975 ebbero inizio, proprio con l'*Ottava*, le incisioni del presente box, concluse nel gennaio 1981 con la *Prima Sinfonia*.

L'ascolto di queste registrazioni suggerisce alcune considerazioni che fissano le coordinate estetiche del disegno interpretativo di Karajan nell'ambito del sinfonismo bruckneriano.

Non meno stimolante appare, al riguardo, il confronto con le interpretazioni di altri maestri, specie della tradizione tedesca, da Jochum a Knappertsbusch e Klemperer.

La linea di tendenza di questi direttori era quella di identificare le partiture bruckneriane con le immagini di monumentali cattedrali di suoni che venivano edificate sull'abbrivo di una pronunciata sottolineatura del "sacro", secondo una dimensione religiosa che trova il suo *pendant* nella prassi organistica di Bruckner.

Di tale linea di tendenza il principale esponente fu Jochum, non per nulla il più venerato dai bruckneriani "ortodossi".

Orientata a privilegiare una prospettiva esecutiva del tutto autonoma fu la concezione di un Furtwangler, per il quale sembrò non esservi limite al drammatismo della musica nell'articolazione del respiro sinfonico, in particolare nel prolungamento delle risonanze strumentali bruckneriane in una sorta di lacerato soliloquio interiore.

Sia quest'ultima sia le precedenti linee di tendenza hanno indubbiamente piena cittadinanza nell'interpretazione della cosmogonia bruckneriana, ma risultano del tutto estranee alla concezione di Karajan.

Una concezione maturata a lungo ed alla quale il maestro salisburghese rimase sostanzialmente fedele, almeno nella sua maturità. In confronto al costruttivismo di un Klemperer o di un Knappertsbusch, fondato, quasi in maniera paradigmatica, sulla solennità di un evento rituale, per non parlare della sottolineatura cattolica di un Jochum, Karajan orientò diversamente le sue scelte esecutive.

E pose in primo piano la realtà sonora della grande orchestra tardo-romantica, quale la Filarmonica di Berlino poteva pienamente esprimere. Naturalmente una Filarmonica plasmata da Karajan con tutti i poteri di un "sire nibelungico", secondo un'osservazione di Stuckenschmidt.

Dal 1960 innanzi Karajan considerò questo complesso orchestrale come "il naturale prolungamento delle proprie braccia", tale era l'intesa stupefacente che si era precisata tra il direttore musicale ed artistico a vita e gli strumentisti, associati da una strettissima esperienza di lavoro in comune.

Anche nei confronti di Furtwangler, Karajan prese le distanze nelle esecuzioni bruckneriane. Riuscì radicalmente sia il drammaticismo sia la trascendenza mistica di Furtwangler per esaltare, al contrario, l'espressione di un estetismo angelico che, nell'anelito all'assoluto, si sostanzia primieramente in una vera e propria fede nel linguaggio dei suoni.

BERLINER PHILARMONIKER



Alla base delle esecuzioni berlinesi e, naturalmente, delle realizzazioni discografiche coeve, vi è sempre stata la concretezza artigianale del "far musica" a lungo insieme nelle interminabili prove di concertazione.

I tratti essenziali delle interpretazioni bruckneriane di Karajan nell'arco di un cinquantennio hanno conosciuto scarse oscillazioni sui vari parametri musicali, pur se hanno tratto beneficio da un approfondimento esecutivo ininterrotto e costante.

Un'idea-forza segna in maniera inconfondibile la sostanza di questa sua concezione interpretativa, quella che àncora e incardina il lessico bruckneriano non allo spiritualismo della tradizione cattolica austriaca ma al contesto delle affermazioni musicali del tardo Romanticismo europeo, in un ambito che sta tra Ciaikovsky e Strauss.

Di conseguenza, è la più grande orchestra tardo-romantica, con le mille sue voci strumentali e con i mille suoi colori, a cantare nell'opera sinfonica di Bruckner.

Mai viene da Karajan trascurato il maestoso profilo architettonico delle composizioni né è posto in ombra il senso della forma, ma, prima di tutto, il nucleo infiammato del divenire musicale si esplicita nelle brucianti accensioni dell'orchestra ed in una gamma amplissima di interventi che trascorrono dalle abbaglianti intuizioni dell'intero organico strumentale alle sfumature soffuse di un intimismo cameristico.

All'ascolto senza diaframmi delle esecuzioni berlinesi raccolte in questo box si evidenziano alcune sorprendenti illuminazioni di Karajan che, a volte, non si erano percepite dal vivo, nell'immediatezza della sala da concerto.

Nella *Prima Sinfonia* quasi in senso di un *lever de rideau*, di un preludio alla cosmogonia della produzione maggiore, con un'accentuata spaziosità dei movimenti esterni e con una suavisiva gravità del tempo lento.

Nella *Seconda Sinfonia* balza in primo piano la luminosa trasparenza del gioco degli archi e la vivacità delle sortite dei legni.

Nella *Terza Sinfonia* la misura dell'eloquenza che mai rinuncia allo smalto superbo e rilucente della realizzazione orchestrale.

Al cuore dell'interpretazione bruckneriana di Karajan stanno gli esiti raggiunti nella *Quarta*, *Quinta*, *Settima*, *Ottava* e nella *Nona Sinfonia*.

Sempre la massima evidenza viene conferita alla varietà timbrica della scrittura strumentale, all'equilibrio ed alla euritmia dell'insieme ove le oasi estatiche affermano perentoriamente la loro presenza con la ricerca di sonorità raffinate, curatissime nel particolare fonico.

Una certa sorpresa la si prova all'ascolto della *Sesta* che, a differenza delle lezioni di altri direttori, trova nel maestro salisburghese un interprete sereno e pacato, nobile, specie nell'Adagio.

Ed in ogni momento si avverte quanto l'opera sinfonica di Bruckner abbia contato nella definizione della personalità artistica di Karajan, e quanto importante sia stato il ruolo da lui svolto nella storia dell'interpretazione musicale del nostro secolo.

Testo del libretto contenuto nel cofanetto DGR 429648

TE DEUM IN DO MAGGIORE

per soli, coro e orchestra

Musica: Anton Bruckner

1. Te Deum laudamus - Allegro, Feierlich, mit Kraft (Do maggiore)
2. Te ergo quaesumus - Moderato (Fa minore)
3. Aeterna fac - Allegro, Feierlich, mit Kraft (Re minore)
4. Salvum fac populum tuum - Moderato (Fa minore)
5. In Te, Domine speravi - Mäßig bewegt (Do maggiore)

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, organo, archi

Composizione: Vienna, 3 maggio 1881 (revisione: Vienna, 28 settembre 1883 - Vienna, 7 marzo 1884)

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 10 gennaio 1886

Edizione: Theodor Rättig, Vienna, 1885

Dedica: «O. A. M. D. G.»

Il *Te Deum*, che Bruckner aveva pensato di collocare a conclusione della *Nona Sinfonia* come suo ideale completamento corale sull'esempio nella *Nona* beethoveniana, può altresì servire, da suggello trionfale dell'intima e introspettiva *Messa in Fa minore*: di essa, per fasto e colorito, risuonando ancora più "grande". Composto nel maggio 1881 e rielaborato in una seconda versione ampliata con la fuga finale tra il

settembre 1883 e il marzo 1884, esso risente del clima delle ultime Sinfonie, ad esse prestando, e alla *Settima* in particolare (che vide la nascita appunto tra le due versioni), anche qualche simbolica citazione.

KURT MASUR



Dopo esser stato presentato con accompagnamento di solo pianoforte a Vienna il 2 maggio 1885, venne eseguito per la prima volta nella sua veste integrale sempre a Vienna il 10 gennaio 1886 sotto la direzione di Hans Richter. Rispetto alla *Messa in Fa minore*, quest'opera corale, grandiosa nonostante la sua brevità, sembra perseguire una riduzione all'essenza delle sue stesse peculiarità compositive ed espressive,

condensare gli appelli di una fede incrollabile in pochi elementi, soprattutto ritmici, ossessivamente affermati e ripetuti; rinunciando perciò alle differenziazioni sinfoniche dei preludi e degli interludi orchestrali e restringendo perfino gli artifici della polifonia a un tessuto denso e compatto, liberato solo nell'apice della poderosa fuga finale (fra l'altro un ripensamento dell'ultima versione). Questo carattere per così dire monolitico è confermato anche dallo splendore radioso della tonalità di Do maggiore, altrimenti pochissimo usata da Bruckner, dal ritmo di 4/4 costante dall'inizio alla fine, dall'apparato massiccio, usato a blocchi addensati e contrapposti, dell'orchestra (rafforzata da 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani e organo, oltre ai consueti legni e archi), dallo spessore granitico del coro a quattro voci e perfino dall'insieme in sé omogeneo, riservato del quartetto dei solisti. Un tale spiegamento di forze è messo al servizio di un'unica idea, innalzare un inno di lode a Dio che non ammetta distinzioni e riserve. Eppure raramente una professione di fede così esaltata ha raggiunto risultati di pari convinzione e riuscita artistica.

Il materiale tematico, e di conseguenza l'armonia, che nonostante l'apoteosi del Do maggiore tradisce una certa tendenza verso i modi ecclesiastici, sono segnati dal motivo iniziale del Te Deum gregoriano, martellato "solennemente con forza" dal coro raddoppiato da trombe e tromboni su lunghe note tenute di legni, corni e organo, mentre gli archi disegnano una figura ritmica ostinata che articola gli intervalli elementari di quarta e quinta discendenti (questa figura avrà speciale importanza nel corso del pezzo: la ritroveremo anche nel Finale dell'incompiuta *Nona Sinfonia*). A questo tripudio ininterrotto segue una breve sezione contrastante in Fa minore e in tempo *Moderato*, *Te ergo quaesumus*, attaccata liricamente dal tenore solo e cesellata dagli altri solisti su tenui arabeschi del violino solo, mentre l'orchestra assottigliata accompagna discretamente il canto. Con *Aeterna fac* tornano l'*Allegro* e l'ostinato implacabile a piena orchestra, ora ripreso dal coro con fitto incedere omofonico (da notare agli archi la variante della figura iniziale, questa volta ascendente). Ancora una parentesi di distensione, *Salvum fac* (come prima in Fa minore e sempre in tempo *Moderato*, con analogie nelle evoluzioni del violino solo e nel canto arioso dei solisti, ma armonizzati con il coro e con un'orchestra più screziata), fa da intermezzo al nuovo ritorno dell'*Allegro* in Do maggiore con il tema iniziale del *Te Deum*

sulle parole *Per singulos dies benedicimus te* (ripresa anche musicalmente a tutto tondo): si prepara così l'entrata dell'ultimo blocco, *In te, Domine, speravi*, di forma tripartita.

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



La prima parte è costituita dall'invocazione dei quattro solisti, caratterizzata da ampi salti su una tela orchestrale rarefatta. Da questa si enuclea il coro, con forza ora marcata, il tema del *non confundar in aeternum* che, combinato con quello di *In te, Domine, speravi*, viene subito dopo slanciato (seconda parte, la più estesa) in una colossale doppia fuga a tutto organico, vocale e strumentale, certo non immemore, né indegno, delle cattedrali sonore di Bach.

Una volta toccata la vetta di un esplosivo fortissimo, la carica a poco a poco si attenua, il contrappunto si dirada e il tema (leggermente modificato) del *non confundar* viene isolato e trattato per siglare diffusamente, sotto un segno ora beethoveniano di ascesa trasfigurata, la composizione (terza e ultima parte). Di questa fervida melodia corale Bruckner si ricorderà nel punto culminante dell'*Adagio* della *Settima Sinfonia*.

Il *Te Deum* era l'opera prediletta di Bruckner: forse vi vedeva realizzata senza complicazioni quell'aspirazione alla chiarezza e alla semplicità che era il corrispettivo di una fede limpida e ferma, non sempre così nitidamente operante nelle frementi arcate a cielo aperto delle sue

Sinfonie. Ma anche a spiriti esigenti il *Te Deum* parve un'opera singolare, un esito musicale di tutto rispetto, perfettamente compiuto. A Mahler per esempio, che l'aveva diretto ad Amburgo nella stagione 1892-93 e che, avanti di tenerne conto con una citazione letterale nella prima parte della sua *Ottava Sinfonia* (intitolata all'inno cristiano *Veni Creator Spiritus*), nel suo personale esemplare della partitura aveva sostituito il sottotitolo ("per soli, coro misto eccetera") con queste parole: "per voci angeliche, uomini alla ricerca di Dio, cuori tormentati e anime purificate dal fuoco".



E forse, a onta delle certezze ostentate dall'autore, sono proprio queste parole a costituire il miglior commento non solo al *Te Deum*, ma anche all'intera figura di Bruckner.

Sergio Sablich

Testo

Te Deum laudamus, te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli, tibi coeli et universae potestates.
Tibi Cherubini et Seraphim, incessabili voce proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus.
Te Prophetarum laudabilis numerus.
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:
Patrem immensae majestatis;
Venerandum tuum verum, et unicum Filium;
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu, Rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum.
Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna coelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
Judex crederis esse venturus.

Te ergo quaesumus tuis famulis subveni, quos pretioso Sanguine redemisti.

Aeterna fac cum Sanctis tuis, in gloria numerari.

Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic haereditati tuae;
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos: quemadmodum speravimus in te.

In te, Domine, speravi; non confundar in aeternum.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 14 aprile 2002

Alcuni di questi testi sono stati prelevati sul sito <http://www.flaminioonline.it>.

