

Constantin Floros, ma che prendesse anche in considerazione le loro caratteristiche specificamente musicali: si dovrebbe indagare a fondo la relazione fra struttura armonica e melodica e costruzione periodica (la separazione fra le singole discipline teorico-musicali si affermò, com'è noto, nel XVIII secolo), un esame dal quale risulterebbe chiaro che "l'ampiezza" del sinfonismo bruckneriano implica anche una specifica dimensione armonica. Il primo tema dell'*Allegro moderato* è, imbevuto, come osserva Max Auer, di un "tono elegaco appassionato", non è tuttavia un "canto eroico" e parlare di "Heldentum" [eroismo] è addirittura assurdo.<sup>71</sup>

Il fatto che la suggestiva, popolare metafora architettonica, codificata da Friedrich Wilhelm Schelling nelle sue *Vorlesungen über Philosophie und Kunst* del 1802/3 e ripresa in seguito da Goethe nelle sue *Maximen und Reflexionen*,<sup>72</sup> si sia irrigidita da lungo tempo in una sorta di *locus communis*, perdendo così la sua originaria pregnanza d'immagine, non significa certo che essa sia falsa; perché non appaia priva di sostanza, la metafora deve tuttavia essere ricondotta al processo storico di sviluppo e di differenziazione dello stile sinfonico e della forma-sonata nel XIX secolo, un processo nel quale alle Sinfonie di Bruckner spetta una posizione affatto singolare, assolutamente eccentrica rispetto a quella delle quattro Sinfonie del suo contemporaneo Brahms (sarebbe interessante sapere perché a quest'ultimo l'*Adagio* e lo *Scherzo* della Sesta Sinfonia di Bruckner piacevano molto più di tutte le altre composizioni del "rivale").

A questo riguardo non possiamo condividere l'opinione di Christian Martin Schmidt, il quale vede l'opposizione fra i due grandi sinfonisti all'insegna "di un conflitto locale fra i partigiani viennesi" dei composi-

<sup>71</sup> MAX AUER, *Anton Bruckner*, p. 310. Le due categorie impiegate da Auer paiono del resto escludersi a vicenda. Il livello retorico della descrizione di Auer è saturo di metafore belliche trasposte nell'ambito religioso individuale ("Solo adesso si giunge all'azione! Ecco delegare un gigantesco conflitto condotto dal primo tema [...]"; "lo spirito è forte, ma la carne è debole", *ibidem*, p. 311).

<sup>72</sup> FRIEDRICH WILHELM SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, 1960, p. 220; JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Sammlte Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, München - Wien 1991, Bd. 17, pp. 197 ss. L'architettura è per Schelling una "erstarrte Musik" [una musica pietrificata]. Sul significato di tal "correspondence", a livello non semplicemente metaforico, ha riflettuto fra gli altri LUCY PRILESON (*Estetica. Teoria della formatività*, p. 43-4): "E fra le arti si stabilisce taboia un'emulazione che tende ad adottare, nel trattare la materia d'arte, accorgimenti ed effetti propri alla manipolazione della materia di altre, al che si può parlare, non proprio metaforicamente, di tendenze architettoniche di certe composizioni musicali".

tori, un'opposizione "che fu stilizzata a dualismo compositivo".<sup>73</sup> Negare le differenze a livello tecnico-compositivo fra il linguaggio sinfonico di Bruckner e quello di Brahms e voler ricondurre il dualismo alla frattura fra le rispettive fazioni che scrivevano il nome dei due compositori sulle loro bandiere, significa dimenticarsi del fatto che la diffusione delle Sinfonie di Bruckner in Germania costituiva per lo stesso Brahms una sorta di offesa personale: "un tentativo di andare a caccia di frodo nella propria riserva" (Karl Grebe).<sup>74</sup> Nella sua riserva non si dovevano per tanto portare quei principi della musica drammatica di Wagner con i quali egli identificava il linguaggio musicale di Bruckner:

Non si può fare a Wagner un torto più grande di portare la sua musica nella sala da concerto, essa è infatti stata creata soltanto per il teatro e ad esso appartiene.<sup>75</sup>

Le concezioni fatali dei due più grandi sinfonisti della seconda metà del XIX secolo paiono divergere completamente: nelle Sinfonie di Bruckner, nonostante l'impiego dell'elaborazione motivico-tematica e nonostante la trama di nessi motivici che salda in unità il ciclo sinfonico, domina infatti la concezione della forma-sonata come architettura, la cosiddetta *Gruppiengform*, fondata sul principio del 'rimo in grande' (Eduard Hanslick e Alfred Lorenz); lo sviluppo della forma-sonata da Haydn attraverso Brahms sino a Schönberg, si orienta tuttavia, come ha mostrato Jacques Handschin, non secondo il principio architettonico, ma quello 'logico': l'orditura di un tessuto di relazioni motivico-tematiche sempre più fitte viene a sostanziare se l'intera compagine della composizione (la trascrizione webemiana del *Ricercare a sei voci* del *Missa* di Johann Sebastian Bach porta alle estreme conseguenze la tradizione del lavoro motivico-tematico).<sup>76</sup>

Nella sua elaborazione concettuale di un modello di sviluppo della musica europea, August Halm scorse in Bruckner, nel suo libro del

<sup>73</sup> CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, *Johannes Brahms*, Laaber, Laaber Verlag, 1983, p. 139 (fr. it. EDT, Torino 1990, p. 133).

<sup>74</sup> KARL GREBE, *Anton Bruckner*, p. 98.

<sup>75</sup> Lettera di Brahms a Rudolf von der Leyen, citata da RUDOLF VON DER LEYEN, *Johannes Brahms da Mendelssohn a Hindemith*, Düsseldorf und Leipzig 1995, p. 58.

<sup>76</sup> Il concetto "architettonico" della forma si sviluppò nel XVIII secolo prendendo a modello le forme di danza (Minuetto), potendosi come alternativo al concetto formale orientato sul tempo di Suite, di Concerto e di Sonata.

1913<sup>77</sup> *Von zwei Kulturen der Musik*, la sintesi della cultura della Fuga bachiana (governata dal principio della melodia) e di quella della Sonata beethoveniana (retta dal principio dell'armonia); al di là della tendenza alla mitizzazione, alla costruzione di una tipologia dogmatico-normativa, evidente nelle argomentazioni di Hahn, e senza dover vedere nella produzione di Bruckner una "terza epoca della musica", resta il fatto che nelle Sinfonie del compositore austriaco, volendo adoperare le categorie analitiche di Hahn in senso idealtipico, il tema (gruppo tematico) non si presenta, come in Beethoven, quale "funzione della forma", ma la struttura armonica agisce al contempo, come avremo modo di vedere, sulla forma.<sup>78</sup> Schönberg osservò del resto, nelle sue *Fundamentals of Musical Composition* (uscite postume nel 1967),<sup>79</sup> che il progresso armonico nel XIX secolo indusse molti compositori, fra gli altri Wagner, Bruckner, Franck, Ciaikovskij, Sibelius e Debussy, a semplificare la struttura motivico-ritmica, dal che dipenderebbero le così frequenti ripetizioni e progressioni armoniche che s'incontrano nella musica di questi compositori. (Adorno accoglie, nel suo saggio su Mahler, le progressioni nel novetto di quei procedimenti abusati ch'egli disprezza come "Formelkram", "ciarpane di formule"; che non sia possibile considerare la connessione tematico-motivica a sé stante, come l'unico elemento costitutivo della forma, intesa nella sua interezza, è evidente.)

Un altro modo di intendere la metafora architettonica, vagliato con la dovuta cautela da Elisabeth Maier,<sup>80</sup> scorge nell'articolazione dello spazio sonoro delle Sinfonie una struttura numerico-proporzionale di

<sup>77</sup> AUGUST HAHN, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart 1947. L'interpretazione di August Hahn fu ripresa dal filosofo ERNST BLOCH (*Geist der Utopie*, Berlin 1923), che loda la liberazione di Bruckner dal "tributo educativo" del programma o del Dramma musicale, una purificazione che avrebbe "fondato la musica come fenomeno concreto, come forma e materiale al contempo, come via verso altri mari che non quelli della poesia" (citato da CARL DIELHANS, *Die Idee der absoluten Musik*, in: *U.S., Geometrie der Schifflin* 4, Laaber-Verlag, Laaber 2002, p. 103).

<sup>78</sup> Cf. CARL DIELHANS, *Die Idee der absoluten Musik*, in: *U.S., Geometrie der Schifflin* 4, Laaber-Verlag, Laaber 2002, p. 103.

<sup>79</sup> Vgl. ARNOLD SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, Edizioni Savini Zerbin, Milano 1969, p. 33, nota. Vincent D'Indy definì nel 1909, nel suo *Cours de composition musicale*, la forma-sonata in base al principio architettonico, accentuando tuttavia non l'armonia ma soprattutto la struttura tematica e la disposizione simmetrica.

Schönberg aveva osservato, in *Stil und Gedanken (Kriterien für die Bewertung von Musik)* che le progressioni armoniche sono un mezzo per venire incontro all'ottusità musicale del pubblico.

<sup>80</sup> ELISABETH MAIER, "...wählte ich mir die musikalische Wissenschaft...", in: *Vom Ruff zum Nachruf*, pp. 208-10.

valenza prettamente simbolica: Bruckner, per lo meno nell'ultimo periodo, avrebbe fissato in un primo momento le coordinate spaziali calcolando scrupolosamente le proporzioni delle singole parti e, nel caso della Nona Sinfonia, si sarebbe forse ispirato alle proporzioni reali del duomo di Santo Stefano, così come Dufay a suo tempo aveva tradotto nell'architettura sonora del Motetto isoritmico *Nuper rosarum flores* (1436) le proporzioni della cupola brunelleschiana del Duomo di Firenze (secondo Leopold Nowak il modello architettonico del Duomo viennese avrebbe trovato la sua realizzazione sonora "nell'articolazione interna" della forma della Messa in mi minore)<sup>81</sup>. In mancanza di dichiarazioni esplicite del compositore l'interpretazione simbolico-numerica delle grandi strutture architettoniche su cui poggiavano le Sinfonie andrà presa con cautela, tanto più che siffatte letture rivestono un carattere problematico già nell'interpretazione della musica di Bach (Walter Kolneder *doet*)<sup>82</sup> e presentano per lo più lo svantaggio non indifferente di aspirare ad un'esclusività che le eleva a paradigma ermeneutico privilegiato, portando così a trascurare ogni altra lettura.

L'unica (modesta) fonte di cui disponiamo a tal riguardo è una notizia apparsa nel febbraio del 1892 sulla "Neue Musikzeitung", di Stoccarda, secondo la quale "il nostro Anton Bruckner, il grande, anziano compositore, ha l'intenzione di aggiungere alle sue Nove Sinfonie una decima [sic], la 'Gotica'. Per mettersi nella giusta disposizione d'animo egli va da alcuni giorni a Santo Stefano, a Vienna, si sofferma all'interno del Duomo e vi passeggia intorno per studiare le nobili forme architettoniche". Proprio Santo Stefano, ci ricorda Elisabeth Maier, "è un esempio particolarmente impressionante di corrispondenza fra architettura gotica ed una specifica concezione teologica: il numero di base dell'edificio il 'modulo', è 37, ciò significa che tutte le misure della chiesa stanno in relazione con questo numero [...] Nel caso del Duomo di Santo Stefano la cifra 37 indica forse (vi è una tutta una serie di possibili in-

<sup>81</sup> Cf. LIPOLOD NOWAK, *Studien zu den Formschlüsselweisen in der 9. und 10. Messe Anton Bruckners* (1973), in: *Über Anton Bruckner*, pp. 160-75 e *Anton Bruckners Formelle, dargestellt am Ende seiner 1. Symphonie*, in: *ibidem*, pp. 43-7.

<sup>82</sup> Cf. WALTER KOLNEDER, *Liedes Bach Lexikon*, Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach 1984, articolo "Zahlensymbolik" (pp. 311-14), in particolare le considerazioni sulla "cena-matrica" (corrispondenza di numeri e lettere dell'alfabeto, indagata recentemente da alcuni storici anche nelle Sinfonie di Bruckner).

sinfonico del compositore in chiave esoterico-simbolica non potrà in nessun caso essere elevata a principio generale, per quanto, specialmente nel caso della Nona Sinfonia, essa appaia per lo meno verosimile: "la risposta – così conclude Elisabeth Maier il suo *examen* – sarà da cercare in una sintesi di fattori consci e puramente intuitivi".<sup>85</sup>

Tornando alla dimensione puramente tecnico-compositiva della metafora architettonica, si può osservare come la tendenza alla forma intesa quale struttura architettonica sia da porre in relazione fra l'altro con la centralità che assume nella musica di Bruckner la struttura metrico-periodica, estendendosi al di là delle singole frasi e dei singoli periodi, da cui origina l'intera forma, intesa come "tutto in grande" (che tale disposizione raggiunga il livello massimo di trasparenza negli *Scherzi* delle Sinfonie non può stupire: la gerarchizzazione metrica è qui esaltata dal carattere corutico).<sup>86</sup> La distinzione terminologica fra frase e periodo, sin dai tempi di A. B. Marx uno dei punti cruciali della teoria musicale – caratteristica della frase sarebbe, secondo la maggioranza dei teorici, la ripetizione letterale, variata o in progressione, dell'enunciato nella prima semifrase –<sup>87</sup> rappresenta da questo punto di vista un problema secondario: è evidente, come ha rilevato Wolfram Steinbeck, che l'articolazione periodica nella musica di Bruckner non si basa sul modello classico di periodo, vale a dire sulla complementarietà delle semifrasi – antecedente e conseguente –, fungendo soprattutto come "principio ordinatore" che garantisce "comprendibilità e trasparenza in un contesto formale dalle dimensioni così dilatate".<sup>88</sup> (Che la sostanza tematica comporti di volta in volta una struttura basata o sul modello – aperto – della frase o

interpretazioni) la somma di X (22) e P (15), in greco 'chi' e 'rho', l'antico monogramma di Cristo".<sup>85</sup>

Günmar Cohrs,<sup>84</sup> che ha sottoposto la Nona Sinfonia ad una analisi mirata in tal senso, è convinto di aver individuato nel numero 37 il principio di coordinazione dell'architettura formale dell'intera composizione, ricorrendo tale cifra in esatta corrispondenza con diversi punti culminanti del percorso musicale. Nella *Musiksammlung* della Österreichischen Nationalbibliothek è conservato un foglio su cui Bruckner segnò una serie di numeri, con il seguente commento apposto in seguito da August Stradal, allievo ed amico del maestro: "Questo foglio è un calcolo delle relazioni fra le battute nell'ultimo movimento della Nona Sinfonia di Bruckner, scritto da lui stesso. Mi fu donato a casa nell'anno 1895. A. Stradal". Come osserva giustamente Elisabeth Maier, non ci è dato sapere di più sulle segrete intenzioni simboliche che Günmar Cohrs ed altri storici credono di avere individuato nelle Sinfonie e le due testimonianze citate sono tutto sommato ben poca cosa. Pur propendendo per un'interpretazione della musica di Bruckner che, sulla linea tracciata da Walter Wiora e Constantin Floros, ne prenda in seria considerazione lo strato figurale, superando la "differenziazione estetica" (Hans-Georg Gadamer), pare dunque evidente che una simile lettura dell'*opus*

<sup>84</sup> ELISABETH MAIER, *Idioms*, p. 209. Il *topos* di Bruckner 'uomo del Medioevo' si fonde nella letteratura critica sul compositore con l'immagine a senso unico del mistico, inteso quale interprete di un tratto archetipico dell'"anima tedesca" (Bruckner come diretto erede spirituale di Meister Eckhart, Angelus Silesius, Jakob Böhme, Tommaso da Kempis ed altri grandi mistici della tradizione tedesca): una strumentalizzazione nazionalistica che nel libro su Bruckner del 1936 tradisce spesso, a livello retorico, l'influenza dell'ideologia nazionalsocialista del *Blut und Boden* e che, come rileva giustamente la Maier, ha impedito per lungo tempo un approccio critico all'*opus* del compositore, provocando non da ultimo prese di distanza che hanno gravato pesantemente sulla ricezione delle Sinfonie. Vedasi in proposito i seguenti due passi: "Questa visione del mondo affonda le sue radici interamente nella natura tedesca, la sua espressione musicale permette all'anima tedesca di risplendere in tutta chiarezza, per necessità naturale viene a cadere ogni leggerezza cosmopolita ed ogni commistione con sangue straniero" (p. 6); "Importante è il fatto che l'albero genealogico affonda le sue radici, come ora si può dimostrare, in uno degli angoli più riposti dell'Austria, dove la popolazione, tedesca fino al midollo, ha saputo tenersi assolutamente pura evitando ogni contatto con sangue straniero". La mitizzazione nazional-socialista, alla quale i biografici tradizionali avevano preparato il terreno, non rende in nessun modo plausibile la serietà di un sospetto come quello tenuitosi nel 1994 nel Connecticut (primo sinfopista su Bruckner in America), incentrato sull'assunto tema della 'denazificazione' di Bruckner.

<sup>85</sup> GÜNMAR COHRS, *Zahlenphänomene in Bruckners Symphonik. Neues zu den Strukturen der Fünftön und Neunten Symphonie*, in: *Bruckner-Jahrbuch 1989-90*, Luz 1992, pp. 35-76.

<sup>85</sup> ELISABETH MAIER, *Idioms*, p. 210. Anzi dubbia (e secondo noi improbabile) è l'interpretazione della simbologia numerica della struttura periodica proposta da LUDWIG NOWAK, *Studien zur Formeltheorie in der Musik-Misur von Anton Bruckner* (p. 163), secondo cui l'alternanza e la sintesi di gruppi binari di otto battute e ternari di sei nell'*Kyrie* della Messa, in un'opera sarebbe il frutto di una pura, inconspicua "matematica poetica" il fatto che il *Credo*, nel quale è invocata la seconda persona, che si ferra non ha assunto dunque misure terrestri, "si basi non più sul numero perfetto 3, bensì sul 2, è visto da Nowak come la naturale conseguenza della devozione del compositore, non come l'ossessione di una riflessione teologica. L'argomentazione di Nowak, caratterizzata da un'arbitrarietà di cui non si può fare a meno, si richiama alla "teoria (Gnade)", riconosciuta quale prima ed ultima stanza del processo creativo e del dell'organizzazione formale.

<sup>86</sup> Cf. WOLFRAM STEINBECK, *Bruckner. Neunte Symphonie* d-Moll, p. 47.

<sup>87</sup> Cf. JÜRGEN LUTZ, *Entfaltung in der musikalischen Formeltheorie*, terza edizione, Wien 1973, p. 21-86.

<sup>88</sup> WOLFRAM STEINBECK, *Bruckner. Neunte Symphonie* d-Moll, Wilhelm Fink Verlag, München 1993, p. 19.



su quello – chiuso – del periodo è evidente: si confronti ad esempio il primo tema dell'*Allargo* della Prima Sinfonia, o quello corrispondente della Quarta, con il tema del *Moderato* d'apertura della Seconda; come esempio di frase costituita da un *Vordersatz* e da un *Nachsatz* orientata sul principio della progressione si vedano, ad esempio, le batt. 127-35 del primo movimento della Terza Sinfonia o il *Gesangssthema* dell'*Allargo moderato* della Settima Sinfonia. La precisione con la quale Bruckner verificava la correttezza della struttura periodica, spesso sospettata di pedanteria o fatta addirittura oggetto di derisione (così ad esempio da parte del critico Gustav Dönpke,<sup>89</sup> il più accanito dei suoi oppositori insieme a Max Kalbeck), è pertanto la conseguenza logica della sua personale concezione della forma. La quale, anche dal punto di vista della struttura periodica, si differenzia sostanzialmente da quella di Brahms (e di Wagner), nel cui processo compositivo si assiste, non diversamente che in quello del suo antipode Wagner, alla "distruzione" di quel "familiare e rassicurante aspetto del classicismo" che è "il regolare ordinamento del periodo musicale fondato sulla 'quadratura' della frase" (Renato Di Benedetto).<sup>90</sup>

Non caso si è osservato che la variazione in sviluppo, individuata da Schönberg quale momento costitutivo del linguaggio brahmsiano, tende a svincolarsi dall'assetto periodico, mentre il lavoro tematico-motivico, che in Bruckner non è così sottile e pervasivo come in Brahms e si basa, già nella formazione del singolo complesso tematico, sul "procedimento additivo" (Werner F. Korte)<sup>91</sup> sulla parafrasi e l'annamimento dei singoli "moti", si fonda proprio sulla regolarità della disposizione sinfatica:<sup>92</sup> la struttura periodica tende pertanto nella musica di Brahms alla realizzazione di una prosa musicale, in quella di Bruckner ad un certo schematismo; nella variazione in sviluppo il compositore vincola il disegno in-

<sup>89</sup> Si veda la recensione della prima esecuzione viennese della Settima Sinfonia (10 gennaio 1886, direttore Hans Richter), riportata in: THOMAS LINNITZ, *Die Bruckner Schall- und Tonur Bruckner*, pp. 195-97.

<sup>90</sup> RENATO DI BENEDETTO, *Romanticismo e stasie nazionali nell'Otocento*, EDT, Torino 1991, p. 174.

<sup>91</sup> WERNER F. KORTE, *Bruckner und Brahms. Die spielerische Lösung der autonomen Konzeption*, Schöckel-Verlag, Tübingen 1963.

<sup>92</sup> Cfr. MANFRED WAGNER, *Die Melodien A. Bruckners in systematischer Ordnung. Ein Beitrag zur Melodiegeschichte des 19. Jahrhunderts*, dissertazione dattiloscritta, Wien 1970; WERNER F. KORTE, *Bruckner und Brahms*. Nella categoria del lavoro tematico rientra peraltro il ricetto della combinazione contrappuntistica dei temi, che garantisce la monumentalità, estremamente differenziata, non arcaica, della costruzione sinfonica.

tervallare dalle sue realizzazioni ritmiche, laddove Bruckner tende piuttosto a variare la distemanziazione conservando inmutato il modello ritmico. Wolfram Steinbeck propone, per differenziare il lavoro tematico caratteristico della Sinfonia bruckneriana dalla "variazione in sviluppo" di Brahms, il termine "addizione continua di varianti"<sup>93</sup> fondato non sul principio del collegamento "logico" (Brahms), bensì su quello della "associazione"; il fine di tale processo di permutazione<sup>94</sup> è comprensibile soltanto a partire dall'idea generale della forma che sostanzia il linguaggio sinfonico del compositore ed è identificabile nel progressivo "livellamento" dell'idea tematica, vale a dire nella riduzione del tema o di una sua parte a formule ritmiche elementari tendenti a cancellare l'identità melodica (l'identità *tout court*) in semplici gesti sonori che preparano l'entrata di un nuovo tema o la riproposizione del tema stesso. In quest'ultimo caso il ritorno del tema assume il carattere epifanico di un vero e proprio evento.

Se è legittimo, seguendo l'esempio di Schönberg,<sup>95</sup> leggere l'intera storia della musica dei secoli XVIII e XIX all'insegna di una progressiva

<sup>93</sup> WOLFRAM STEINBECK, *Bruckner. Neunte Symphonie*, pp. 22-23; "La componente spettacolare coincide con quella massimamente ideale", Cfr. anche WOLFRAM STEINBECK, *Schemata des Form bei Anton Bruckner. Zum „Adagio der VII. Symphonie“*, in: *Analysen, Beiträge zu einer Probalogik der Kompositionen*, Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1984.

<sup>94</sup> Cfr. WERNER F. KORTE, *Brahms und Bruckner* (JOSEF TOLLER, *Bruckner. III. Symphonie des „Meisterwerkes der Musik“*; Heft 13, 193, 193, von ERICH RUDOLPH WIELNER, Wilhelm Fink Verlag, München 1935); CARL DAVIS, *La musica dell'Ottocento*, pp. 291-4. Korte ricorre alla categoria della "mutazione", sottostando tuttavia, a nostro avviso, il valore architettonico del "successore delle grandi aree della forma-sonata classica, prima sconosciuto, fra gli altri, di Wolfram Steinbeck: asserire che "sviluppo e ripresa [in Bruckner] non tenere conto della concentrazione episodica di determinate tecniche", significa non tenere conto della struttura formale generale (il "Kylidismus" di Grottel, di E. H. Hantsch) e del piano costruttivo teleologico su cui si basa il tema. Il "tema" è un movimento e del intero ciclo sinfonico. Non a caso Toller (*ibidem*, p. 4), pur adottando nella sua analisi della Terza Sinfonia la chiave di lettura di Korte, obietta: "Le parti della forma in Bruckner, sono distinte chiaramente l'una dall'altra". Cfr. anche WOLFRAM STEINBECK, *Bruckners symphonische Epilog*.

<sup>95</sup> ARMAND SCHÖNBERG, *Nationale Musik*, 1931, riportato in: WILHELM SIEDEL, *Über Rhythmischen der Notizen*, p. 245; nota 108, e p. 38: "La teoria del ritmo diviene nel XIX secolo un'istituzione conservatrice. Di fronte ad un mondo che ha iniziato a muoversi verso l'inde sconosciuto, che crede ad un progresso illimitato e che è convinto della infinità di ogni avvenimento, essa tiene fede al principio fondamentale secondo cui la qualità estetica della musica si basa sulla continua ripetizione di una struttura metrica, le cui unità sono i motivi, accumulati fra loro dalla battuta. Ciò la rende infine estranea alla produzione contemporanea" (*ibidem*, p. 38).