

A. P. Brown, *Le sinfonie di Bruckner* – Introduzione

Bruckner è forse il maggiore compositore incompreso del XIX secolo.¹ Tutte le sue sinfonie sono ampie, magniloquenti, e solenni. Sebbene non fosse un compositore nazionalista – Bruckner non adottò mai consapevolmente gli stili della regione dell’Austria nella quale era nato e cresciuto – il suo fascino per molti anni fu limitato alla Germania e all’Austria, forse perché la sua musica combinava, in modo molto simile a quanto fece Elgar per l’Inghilterra, i sentimenti, il temperamento, la nostalgia, e le aspirazioni della cultura tedesca, specialmente quella cattolica. Le sue sinfonie presentano un approccio così univoco da essere state spesso percepite come duplicative; nella sua forma più grossolana, Bruckner è stato accusato di aver scritto la stessa sinfonia più e più volte. Mentre pochi oggi cercherebbero di sostenere questo punto di vista, pochi potrebbero però negare che lo stile sinfonico di Bruckner sia fra i più distintivi e coerenti dopo Beethoven e prima del XX secolo.

Questo approccio profondamente personale era il riflesso di un compositore nato in un ambiente più simile a quello di Haydn durante gli anni 1730, religioso in misura tale da poter essere accostato solo al monachesimo contemplativo, e la cui personalità era depressiva, compulsiva, e carente di autostima. Bruckner mantenne tratti contadini durante i suoi anni a Linz (1856-68) e a Vienna, e non riconobbe mai pienamente di non essere più lo studente, o l’apprendista, di provenienza rurale, ma di aver raggiunto una posizione invidiabile come compositore durante gli anni Ottanta. Come spiegare altrimenti la sua tendenza ad accettare consigli da chi era decisamente meno abile e dotato di lui nell’arte della composizione? Si può razionalizzare l’incapacità di Bruckner di vedersi sotto una nuova luce, ma si ha comunque difficoltà a capirlo.

Lo stile sinfonico di Bruckner può essere ricondotto a una serie di fattori ambientali. Il primo di questi fu la musica di danza contadina che Bruckner ascoltò per la prima volta da bambino. Più tardi, suonò questo repertorio come violinista ai balli di Windhaag (1841-43), Kronstorf (1843-45), e forse anche mentre era a St. Florian. Qui, certamente, sta l’origine dei massicci Scherzi, così come dei più leggeri Trii che si trovano nelle sue sinfonie. Il suo background monastico come studente, insegnante e organista a St. Florian gli fece assorbire lo stile barocco austriaco di più di un secolo prima. L’anno liturgico e lo stile della musica utilizzata non erano cambiati in modo apprezzabile; il contrappunto rinascimentale non accompagnato era ancora impiegato durante la Quaresima e l’Avvento, e il suono di trombe e tamburi era ancora impiegato per le occasioni più solenni. Questi e altri gesti retorici della liturgia dovevano diventare un elemento centrale del linguaggio sinfonico di Bruckner: fra gli altri, progressioni ascendenti, temi di fanfara, ostinati, e materiali derivati dal canto gregoriano. In questo contesto, gli studi di Bruckner all’organo furono seri e approfonditi, portando alla fine al suo riconoscimento come uno dei più grandi organisti del suo tempo, non solo per la capacità tecnica ma anche per le sue estese improvvisazioni, che mostravano anche la sua abilità come contrappuntista.² I temi concepiti per il loro potenziale

1 Insieme a Berlioz. (N.d.T.)

2 Da ricordare i trionfi nei concerti da lui tenuti a Parigi nel 1869 e a Londra nel 1871, per l’inaugurazione dell’organo della Royal Albert Hall, quando la critica lo definì “il massimo organista austriaco” (N.d.T.).

contrappuntistico divennero un marchio di fabbrica di Bruckner. Inoltre, i blocchi di sonorità disponibili sull'organo e il modo in cui questi potevano essere modificati influenzarono profondamente il suo concetto di orchestra: Bruckner si specializzò nella modifiche dei timbri, singoli e a gruppi, che cambiavano a livello di semifrase, frase e periodo.

Con il suo trasferimento da St. Florian per assumere l'incarico di organista della cattedrale di Linz nel dicembre 1855 arrivò una svolta significativa nella vita del musicista trentunenne. A Linz Bruckner poté continuare i suoi studi, ascoltare opere estranee all'ambiente rurale di St. Florian e fare esperienza come direttore della *Liedertafel Frohsinn*, un'associazione corale. Dal 1855 al 1861 studiò con il più stimato insegnante di armonia e contrappunto di Vienna, Simon Sechter (1788-1867), il cui corso era di contrappunto rigoroso. Sechter esigeva che i suoi studenti si astenessero dalla libera composizione durante il loro periodo di studio. Durante questi sei anni, Bruckner ottenne una formazione tecnica probabilmente senza uguali in tutta Europa. Ma il corso di Sechter era altamente specializzato; mancava nell'arsenale compositivo di Bruckner la conoscenza delle grandi forme strumentali e l'esperienza nella scrittura per orchestra. Bruckner scelse allora di studiare non con un teorico ma con un musicista praticante, Otto Kitzler (1834-1915), violoncellista e direttore d'orchestra al teatro di Linz. Il fatto che Bruckner abbia studiato dal 1861 al 1863 con un insegnante dieci anni più giovane di lui, e certamente inferiore come talento musicale, in aree disciplinari in cui avrebbe potuto imparare da solo, e in cui aveva già dimostrato una notevole abilità (per esempio, nelle messe per coro e orchestra), è un altro esempio del suo continuo atteggiarsi a studente.³ Più tardi (1863-?), studiò con Ignaz Dorn (ca. 1833?-), un violinista-compositore i cui gusti favorivano i compositori più progressisti dell'epoca: Berlioz, Liszt e Wagner. Come risultato di questi e dei suoi studi precedenti, che includevano non solo lo stile rinascimentale ma anche quelli dei compositori classici e dei primi romantici, Bruckner era sul punto di lanciare la sua carriera di sinfonista. Fra i compositori di cui Bruckner conobbe le opere, i più importanti per la definizione del suo particolarissimo stile furono Beethoven, Schubert e Wagner.

I contributi di Beethoven allo stile sinfonico di Bruckner derivano dalle sue due opere di più ampie dimensioni, le Sinfonie n. 3 e 9. In particolare nelle sue opere più tarde, è stato spesso osservato che Bruckner deve alla *Nona* di Beethoven l'andamento moderato del primo movimento, il suo modo di iniziare una sinfonia, la doppia presentazione del primo gruppo tematico, la struttura e la funzione formale della coda, e la forma del movimento lento. Altri ritengono che il ritmo lento di Bruckner, le esposizioni tripartite, e la propensione per i motivi ritmici reiterati debbano molto a Schubert. Sebbene alla fine della sua vita Bruckner possedesse copie della Sonata in La maggiore (D. 959), della Sonata in Si bemolle (D. 960) e di vari Lieder di Schubert, è il primo movimento di una precedente Sonata in la minore (D. 784) che più di ogni altra opera preannuncia qualcosa dello stile distintivo di Bruckner. In questo

3 Nel 1861 Bruckner si iscrisse al Conservatorio di Vienna per ottenere un certificato di maestro di musica, che gli verrà conferito il 22 novembre da una commissione composta, tra gli altri, da Sechter e Herbeck, direttore dei *Gesellschaftskonzerte* viennesi e scopritore della Sinfonia in si minore *Incompiuta* di Schubert, il quale, in una lettera, così si esprime nei confronti del Bruckner allievo: «Se io sapessi la decima parte di ciò che lui sa, mi stimerei felice. È lui che avrebbe dovuto esaminare noi». (N.d.T.)

brano, la lenta progressione del tempo è segnata da ritmi superficiali di note lunghe, pause, ritmi armonici lenti, e frequenti ripetizioni di cellule motiviche. L'uso da parte di Schubert di pedali, ritmi puntati e mescolanze di duine e terzine, e la sua tendenza a mantenere o rallentare l'attività di superficie verso la fine delle frasi ricordano certamente il Bruckner maturo. Anche i forti contrasti testurali portano alla mente il lavoro di Bruckner. Anche se non si può provare che Bruckner conoscesse questa sonata o ne fosse influenzato, la Sonata D. 784 rappresenta il più convincente 'antefatto' del suo stile sinfonico soprattutto per i primi e gli ultimi movimenti.

Forse l'influenza più discussa è la musica di Richard Wagner, a cui Bruckner si riferiva come al "maestro di tutti i maestri". Bruckner incontrò per la prima volta la musica di Wagner nel 1862, quando studiò la partitura del *Tannhäuser*. Nel 1865, assistette a una delle prime rappresentazioni di *Tristan und Isolde*; e l'11 aprile 1868 diresse la prima esecuzione del coro di chiusura dei *Meistersinger*, prima della prima rappresentazione ufficiale il 21 giugno a Monaco. Bruckner fece il suo primo viaggio a Bayreuth nel 1873, e nel 1876 e nel 1882 assistette alle prime rappresentazioni di *Der Ring des Nibelungen* e *Parsifal*. Il grado in cui l'ammirazione riverente di Bruckner per Wagner influenzò il suo stile sinfonico è più difficile da determinare. Si può citare una somiglianza tematica o figurativa, il loro uso della libera modulazione, e l'adozione da parte di Bruckner delle tube wagneriane nelle sue ultime tre sinfonie. Ma la musica di Wagner era per molti versi in antitesi con quella di Bruckner, con la sua concentrazione sul dramma musicale, il concetto di "melodia infinita", la libera scrittura polifonica, e le texture spesso senza soluzione di continuità, mentre le forme di Bruckner sono altamente sezionali, e la sua polifonia si muove entro in confini fissati dai suoi studi rigorosi. Anche le personalità dei due uomini erano diametralmente opposte su tutti i fronti, dal rispetto della religione all'immagine di sé.

Per quanto Bruckner venerasse profondamente Wagner, la sua associazione con Wagner divenne una fonte di enormi problemi, personali non meno che professionali, durante gli anni viennesi. Quali che siano i difetti delle sinfonie di Bruckner, reali o fittizi, esse vennero intese come l'applicazione dell'estetica wagneriana al genere della sinfonia. Le opinioni critiche a Vienna erano divise in due campi: i perpetuatori della vecchia tradizione classica, rappresentata nel passato da Beethoven e nel presente da Brahms, le cui voci critiche erano guidate da Eduard Hanslick; e i sostenitori dei cosiddetti Neotedeschi, espressi vigorosamente negli scritti di Hugo Wolf, che era un forte sostenitore di Bruckner. A peggiorare le cose, Bruckner divenne membro dell'Associazione Wagneriana di Vienna, e una pedina nelle mani di alcuni dei suoi membri, che volevano consigliarlo a rivedere le sue opere più in direzione dell'idioma wagneriano. A Vienna, la partigianeria divenne così profonda che l'espressione di opinioni ragionevoli divenne quasi impossibili. Brahms e Bruckner divennero icone di una discussione alla quale nessuno dei due partecipò attivamente.⁴ Il loro

4 L'atmosfera ostile di una parte rilevante e autorevole dell'ambiente viennese non impedì a Bruckner di vedere riconosciute le sue capacità professionali: il 6 luglio 1868 fu nominato professore d'armonia, contrappunto e organo al Conservatorio di Vienna, e il 2 agosto dello stesso anno organista di corte; nel luglio 1875 gli fu assegnata la cattedra (non retribuita) di armonia e contrappunto all'Università di Vienna, creata appositamente per lui, nonostante l'opposizione di Hanslick. (N.d.T.)

incontro, il 25 ottobre 1889, al ristorante "Roter Igel" di Vienna, fu un evento calmo e civile, che non rifletteva l'animosità proclamata dalla stampa.

Durante gli anni di Linz e Vienna, Bruckner lavorò a dodici sinfonie, di cui solo undici furono portate all'esecuzione. Dei due frammenti, una Sinfonia in Si bemolle maggiore (WAB 142) del 1869 è solo un primo movimento incompleto, mentre la cosiddetta Sinfonia n. 9 in Re minore consiste di tre movimenti completati e una serie di schizzi e abbozzi per il finale, su cui Bruckner stava ancora lavorando il giorno della sua morte, l'11 ottobre 1896. Le altre due sinfonie appartengono ai suoi primi anni: una in Fa minore conosciuta come "Studien", o Sinfonia di studio, chiamata da Bruckner sui frontespizi "Schularbeit", cioè esercizio, del 1863; e la Sinfonia in Re minore conosciuta come "Die Nullte", o N. 0. La data della No. 0 è stata messa in discussione. Alcuni ritengono che sia del 1863-64 circa e che sia stata rivista nel 1869; altri, dato che la data precedente si basa su riferimenti non specifici della corrispondenza e non esistono fonti per la versione precedente, collocano la n. 0 nel 1869, cioè tra le Sinfonie n. 1 e 2 e nello stesso anno del frammento in Si bemolle maggiore. Il manoscritto del 1869 è iscritto come "N. 2", poiché Bruckner non contava la Sinfonia in Fa minore nel suo canone. Tra il 1872 e il 1873, "No. 2" fu cancellato da quest'opera in Re minore, che fu ritirata dopo un commento negativo dello *Hofkapellmeister* e direttore dei Concerti Filarmonici, Otto Dessoff.

La tendenza di Bruckner a reagire alle critiche in maniera esagerata crea il problema centrale delle sinfonie: la relativa autenticità delle varie versioni. Anche se abbiamo ciò che normalmente si potrebbe definire autografi, copie autentiche, e prime edizioni, in molti casi ci si può chiedere che cosa rappresenti realmente la volontà del compositore riguardo alla versione definitiva. In generale, questioni di questo tipo sono state risolte accettando la versione definitiva che è stata trasmessa. Bruckner accettò i consigli di studenti, critici e direttori d'orchestra, alcuni dei quali alterarono le partiture senza il consenso del compositore. Tutte le sinfonie di Bruckner, tranne tre, sono state in qualche momento sottoposte a revisione, con vari gradi di intervento da parte di altri che erano vicini al compositore (studenti, collaboratori, direttori d'orchestra), e che hanno agito indipendentemente o in collaborazione con lui.