

MICHELE BONGIOVANNI, “*La Filosofia del suono orchestrale nella tradizione direttoriale germanica*” : la linea Furtwängler-Celibidache nell'esecuzione di Bruckner, in «*Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti*» (ISSN: 1122-6064), s. 8 v. 5/1 (2005), pp. 117-152.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/ataga>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe - History, Religion and Philosophy Journals Online Access](#).

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe - History, Religion and Philosophy Journals Online Access](#) platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



MICHELE BONGIOVANNI

«LA FILOSOFIA DEL SUONO ORCHESTRALE NELLA TRADIZIONE DIRETTOREALE GERMANICA»:
LA LINEA FURTWÄNGLER-CELIBIDACHE
NELL'ESECUZIONE DI BRUCKNER

ABSTRACT - Requirements for Anton Bruckner's interpretation according to Furtwängler's and Celibidache's way of thinking and conducting music. More precisely, analysis of the VIII Symphony's Adagio following the late Celibidache.

KEY WORDS - Bruckner, Interpretation, Furtwängler, Celibidache, Conducting, VIII Symphony, Adagio.

RIASSUNTO - Presupposti per l'interpretazione di Anton Bruckner secondo il pensiero direttoriale di Furtwängler e Celibidache. In particolare, analisi dell'Adagio della VIII Sinfonia seguendo il tardo Celibidache.

PAROLE CHIAVE - Bruckner, Interpretazione, Furtwängler, Celibidache, Direzione d'orchestra, VIII Sinfonia, Adagio.

DUE ORIGINI, DUE ASCENDENZE: INTRODUZIONE

Il *sinfonismo* germanico (cioè tedesco e austriaco) della seconda metà dell'800 appare come una sorta di Giano Bifronte; esso si sviluppa secondo due direttrici compositive fondamentali: musica sinfonica eminentemente temporale, così come è ben esemplificata da Johannes Brahms (1833-1897) e musica sinfonica eminentemente spaziale, come nel caso del suo massimo esponente, Anton Bruckner (1824-1896). Nella prima categoria *il tempo condensa lo spazio in simultaneità*, nel secondo, per così dire, *lo spazio ha bisogno del tempo per essere percorso*. Tali due orientamenti aiutano a raggruppare in due famiglie i maggiori compositori post-beethoveniani.

Posto Beethoven come padre putativo della moderna sinfonia e al contempo come esponente assoluto dello sviluppo della stessa, abbia-

mo, accanto a Brahms, Franz Schubert (1797-1828) e Richard Strauss (1864-1949), mentre, dalla parte di Bruckner, Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Dimitri Schostakovich (1906-1075), Jean Sibelius (1865-1957), Arthur Honegger (1892-1955) e Gustav Mahler (1860-1911). Quali sono in estrema sintesi i caratteri che contraddistinguono i due gruppi: nel gruppo rappresentato da Brahms si riscontra una *sorsa di compressione degli elementi costitutivi del testo*, una sorta di «*ccesso inventivo*» che porta ad una estrema copiosità di esposizioni tematiche e a frequentissimi cambi di ritmo e metro. D'altro lato, il gruppo di compositori di «*stile* (come osiamo definirlo) bruckneriano» sono caratterizzati dalla grande ampiezza e respiro delle frasi, da architetture di dimensioni vaste e da una certa (però soltanto apparente) *aleatorietà negli sviluppi*. È come se questi ultimi compositori elaborassero dei *contenitori armonici*, aspettassero che si riempiano *cammin facendo*, lasciando liberamente evolversi il materiale. Non è, allora, difficile comprendere come e perchè questo genere di compositori fosse molto amato dai *direttori-filosofi* come Nikisch, Furtwängler e Celibidache.

All'origine del *secolo dei direttori d'orchestra*, così lo possiamo chiamare, ci sono due figure leggendarie che hanno segnato il mondo della musica davvero in profondità: *Gustav Mahler e Arturo Toscanini*. Figure dalle caratteristiche opposte, due facce della stessa medaglia. In Mahler il mestiere del direttore si fonde con quello del compositore, del regista, del critico, nella ricerca di una analisi e di una *simbiosi totale con l'universo degli autori*, scandagliandone le motivazioni e rivivendone quasi il travaglio creativo. In Toscanini, invece, il direttore d'orchestra diventa il *guardiano del testo*, il difensore della verità dalle orde di manipolatori che pretendono di far dire all'autore quello che non aveva intenzione dire. *Il testo*, nella sua forma compiuta, è allora un *tabernacolo su cui vanno immolati gli arbitrii*. Come la Storia ci ha mostrato, non esiste un atteggiamento più corretto dell'altro, bensì la Musica ha assunto declinazioni diverse legate al contesto geografico e storico in cui si sono manifestate. Indubbio è infatti che l'*esaltazione critica di Toscanini* sia stata dovuta anche al *significato politico* della sua persona, nell'epoca dei *grandi regimi totalitari e della comunicazione di massa*. La tecnica mirabolante del direttore parmense non è stata però tale da eclissare tutte le altre grandi figure dello stesso ambito, pur trattandosi, nel suo caso, di doti certamente straordinarie. Dati alla mano, si può facilmente osservare⁽¹⁾

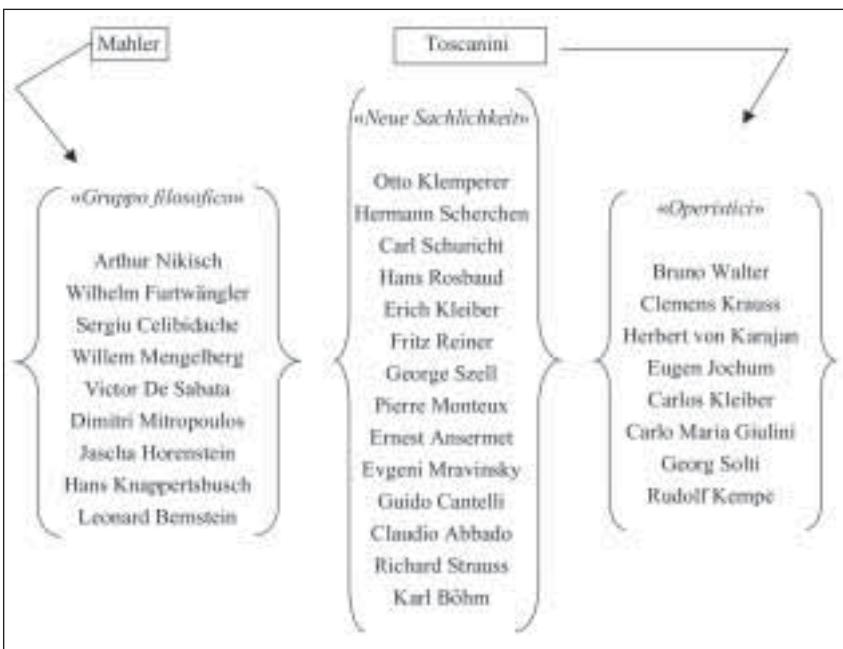
⁽¹⁾ Cfr. H. SACHS, *Toscanini*, trad. italiana di Anna Levi Bassan, Il Saggiatore, Milano 1998.

come *il repertorio toscaniniano* fosse in realtà *piuttosto limitato* (mancano Bruckner e Bach, ad esempio), poco ricettivo nei confronti della nuova e difficile musica (assenti Mahler, Berg, poco Stravinsky) e molto selettivo nei confronti dell'opera del suo pur tanto venerato Giuseppe Verdi. Le tanto celebrate *performances mnemoniche* non sono così rare fra i grandi, anzi, in alcuni casi sono chiaramente superiori a quelle del musicista di Parma (ad esempio Mitropoulos – a detta di Toscanini stesso ⁽²⁾ –, De Sabata – di cui diresse il poema sinfonico giovanile «*Juventus*» –, Celibidache – il quale dall'esordio fece concerti e prove tutti a memoria –). Gustav Mahler, dal canto suo, oggi conosciuto soprattutto come compositore novecentesco, è vittima di una *celebrazione eccessiva e contraria*: il suo genio multiforme non ha sortito esiti sempre di grande spicco, e le sue *ingerenze nel testo* (ri-orchestrazioni di Schumann e Beethoven ad esempio) sono forse indice di una auto-glorificazione eccessiva di se stesso e di un *alone di genialità che ricopre postumamente autori considerati «maledetti in vita», o «tropppo avanzati»*. In realtà la migliore produzione compositiva di Mahler la si ha nella *liederistica* (solitamente poco nota al grande pubblico), e in *alcune* delle sue *sinfonie* (*Prima e Seconda, Quarta, Sesta, Settima, Nona, Canto della terra e Klagendes Lied*). Come direttore d'orchestra non è sopravvissuto niente (eccetto alcuni rudimentali rulli che riproducono sue riduzioni pianistiche delle sinfonie eseguite da lui stesso), così come la fase compositiva di Toscanini non è andata al di là di qualche indeciso tentativo giovanile. Queste puntualizzazioni occorrono per eliminare subito ogni residuo di tendenziosità dall'argomentare, ribadendo come ogni figura di cui si parla merita la *stima incondizionata del Mondo*, perché pur sempre si tratta di un ambito in cui la componente di sacrificio personale, di studio e di spiritualità è molto alta. Più che «*intrattenimento*», come purtroppo si tende pensare sempre più, la Musica, almeno fino agli anni Sessanta, era considerata non *classica o leggera*, bensì semplicemente e profondamente *Musica*, una delle più alte manifestazioni dello spirito umano. In sintesi, allora, i tratti distintivi sono per Toscanini: fedeltà alla «presunta» lettera (nessuna libertà per l'interprete; nessuna sovrapposizione al pensiero dell'autore) – tempi rapidissimi di esecuzione (contro alla tendenza romantica di amplificare l'espressione) – precisione metronomica (ove indicata). Una sorta di *standardizzazione del suono* (reso indipendente dalle qualità degli strumentisti: una volta stabilite le gerarchie strumentali, nulla può e deve essere cambiato) unita allo sviluppo massimo della

⁽²⁾ Cfr. H. SACHS (a cura di), *Le lettere di Arturo Toscanini*, Garzanti 2003.

tecnica della direzione (gestualità «chirurgica» ed essenziale). Mahler: interpretazione «tra le righe» («nella partitura c'è tutto tranne l'essenziale»⁽³⁾) – aggiunte alle partiture o tagli – tempi esecutivi generalmente lenti per ottenere chiarezza di articolazione – cura di allestimenti e regia in prima persona.

Su questi assunti fondamentali ci si può muovere tracciando, per orientarsi, una sorta di *mappa* dei più indicativi protagonisti della direzione d'orchestra del Novecento, tutti ancorati sul binomio Maher-Toscanini ma raggruppabili in tre gruppi principali a seconda che l'influenza dell'uno o dell'altro prevalga. Schematicamente (Prospetto n. 1) si possono raggruppare in questo modo:



Prospetto n. 1.

Il gruppo denominato «filosofico» si caratterizza per un *approccio mistico teoretico* alla partitura, vista come un pre-testo, un «ambo» simbolico con cui afferrare contenuti profondi codificati dalla scrittura in codice del testo musicale. Il simbolo di questo modo di vedere l'opera musicale è spesso citato da Furtwängler come immagine chiave: la Pietà Rondanini di Michelangelo, i cui contorni aspri e ancora indeterminati

⁽³⁾ Cfr. Q. PRINCIPE, *Mahler*, Bompiani 2002.

lasciano trasparire il potenziale mutamento che lo spirito induce nella materia. Per questo gruppo la precisione nell'esecuzione è un fatto secondario e non qualificante: molto più importante è il respiro complesso dato al brano, la sua coerenza espressiva dall'inizio alla fine.

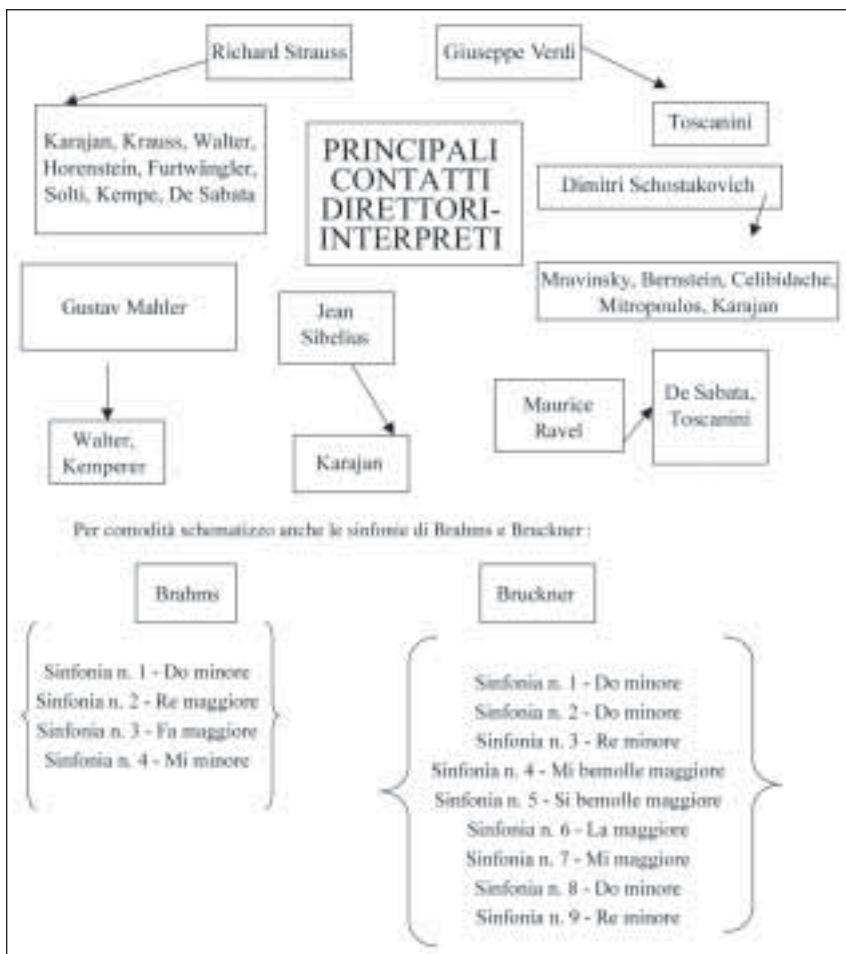
Il secondo gruppo, definito della «Nuova Oggettività» perché ha origine in quella corrente artistica ed è ben rappresentato dalla figura di Otto Klemperer, si pone equidistante da Mahler e da Toscanini, elimina l'«eccesso» di coinvolgimento personale nell'esecuzione, mira alla logica delle proporzioni, alla chiarezza della articolazione delle frasi, al bilanciamento ottimale delle varie sezioni orchestrali e si occupa precipuamente dell'esecuzione della musica moderna (Seconda Scuola di Vienna, Janacek, Debussy, Ravel, Casella, Milhaud, Satie, Ghedini, Honegger, Weill, etc).

Il terzo e ultimo gruppo comprende direttori di matrice operistica (cioè di formazione ed educazione avvenute soprattutto nel contesto del teatro d'opera), il cui senso dell'intonazione cantata informa ogni loro esecuzione. Cantabilità estrema anche in orchestra, applicando agli strumenti i parametri della vocalità.

Come la Storia dell'Umanità conosce epoche che non ritornano più, tutte caratterizzate da elementi specificamente determinati e da combinazioni irripetibili, e come la musica sinfonica ha raggiunto il suo apice nell'Ottocento, così possiamo dire, della prima metà del Novecento, che è stata l'epoca della direzione d'orchestra. Un'epoca caratterizzata da personalità eccezionali, del tutto estranee alla routine d'accademia, personalità possibili solamente a diretto contatto con le fonti creative stesse della musica: gli autori. Non bisogna dimenticare che Otto Klemperer, Walter, Scherchen conobbero Mahler personalmente, così come tutti i grandi ebbero rapporti più o meno stretti con Richard Strauss; Mravinski per gran parte della sua vita fu il braccio, e Schostakovich la mente di un unico individuo spirituale; Klemperer e Walter e Furtwängler nacquero quando ancora Brahms e Bruckner erano in vita, e se anche non li incontrarono direttamente, l'influenza delle loro personalità era ancora molto presente negli ambienti musicali (come ricorda Bruno Walter in *Bruckner e Mahler*)⁽⁴⁾.

Il seguente prospetto (n. 2) mostra alcuni dei rapporti diretti verificatisi tra compositori ed interpreti e schematizza le sinfonie di Brahms e Bruckner:

⁽⁴⁾ Cfr. B. WALTER, *Bruckner and Mahler*, Chord and Discord, New York 1940.



Prospetto n. 2.

Si nota immediatamente la differenza di numero, di produzione. Bruckner ha scritto nove sinfonie (l'ultima è incompiuta) come Beethoven. L'unica tonalità d'impianto coincidente è il do minore (in Bruckner compare tre volte), ma l'equilibrio maggiore/minore è pressoché identico in entrambi i compositori.

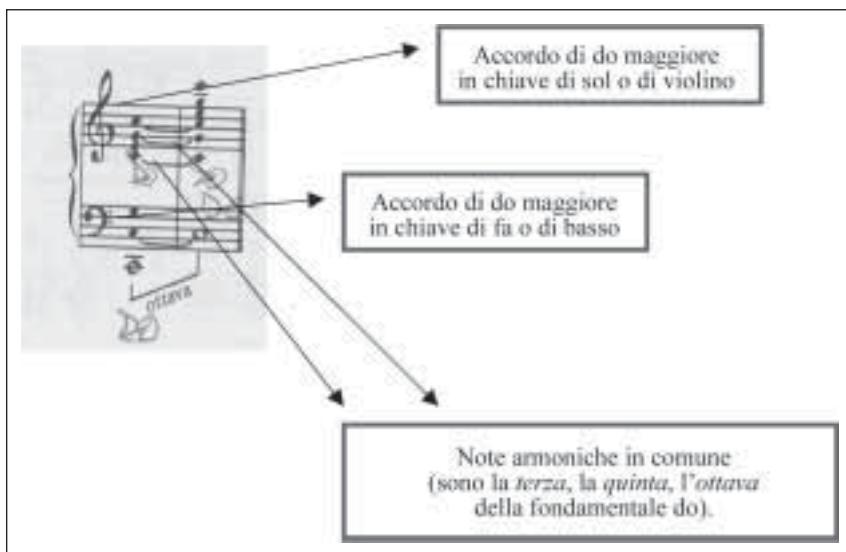
STRUTTURE

Secondo l'Hegel delle *lezioni di estetica* del 1823 con la musica l'arte passa interamente dalla parte del lato soggettivo, è l'arte del più pro-

fondo sentimento e al contempo l'arte dell'intelletto freddo e rigoroso. Nelle categorie storiografico-estetiche della musica si tende da sempre a distinguere tra autori sentimentali e autori cerebrali, e anche tra interpreti dello stesso tipo. Per Hegel il sentimento è soltanto la forma che io do ad un contenuto in relazione alla mia soggettività⁽⁵⁾. Nella musica pura, sinfonica, non si reperisce alcun contenuto determinato se non quello indeterminato delle manifestazioni naturali/corporee dell'esistenza umana (grido, interiezioni, sospiri, singhiozzi, etc). Ma dove starebbe allora la differenza tra un autore ed un interprete e l'altro? Si tratta di esaminare la forma e le relazioni che le sottendono e che essa (musica) crea in se stessa nel mondo fisico-acustico, nella coscienza dell'esecutore-ascoltatore e, addirittura, nella tempeste storica in cui si manifesta – è eseguita. Ogni partitura è considerabile alla stregua di un *pattern* che determina soltanto delle proporzioni unitarie da mantenere poi nel contesto esecutivo. La storia evolutiva della musica ha avuto un *acme* nel periodo romantico e post-romantico: la musica si era affrancata dalle restanti forme espressive e aveva sviluppato una specifica corporeità organica, la quale era in grado di riflettere un percorso emotivo, immateriale, *ergo* spirituale ed un carattere personale indipendente dalle esecuzioni che se ne facevano. Con la crisi (forse indotta, dato che il Novecento ha prodotto ancora ottima musica tonale, a dispetto delle avanguardie che la davano per morta) del sistema-schema tonale la cogenza dell'opera venne meno e ci si ritrovò di fronte a momenti irrelati, seppur sviluppati ancora con tecniche composite tradizionali. Con le avanguardie del Novecento l'attenzione del compositore si concentra sui *formbildende Elemente* delle micro-strutture perdendo così di vista la prospettiva olistica che è la prospettiva che permette all'essere umano di conferire un senso ed un ordine alle esperienze. Organizzare esperienze è infatti fondante per la coscienza umana. Lo sviluppo nel tempo è la principale condizione di crescita. E il sistema tonale nasce per la maggiore facilità di intonazione degli intervalli (Prospetto n. 3)⁽⁶⁾, quindi per una maggiore immediatezza di uso e di corrispondenza con le reazioni emotive dell'uomo. La piacevolezza che ne consegue deriva dalla conformità-regolarità delle frequenze messe in gioco. In questa ricerca

⁽⁵⁾ G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica dell'anno 1823*, trascrizione di H.G. Hotho, a cura di Paolo D'Angelo, Roma-Bari 2000, § 1, p. 254.

⁽⁶⁾ H. L. von Helmholtz (1821-94); scienziato tedesco che si occupò anche di acustica. Secondo la sua teoria un intervallo risulta come consonante quando le due note hanno in comune due o più armonici. La figura mostra gli armonici comuni tra due *do* ad una ottava di distanza.



Prospetto n. 3.

ci si propone di sottolineare quegli aspetti del sinfonismo che inseriscono il tema-musica nel novero delle arti che meglio esprimono il nucleo irriducibilmente vivo dell'essere partecipi del divenire del mondo. Per seguire tale sentiero è necessario contestualizzare autori, pratiche e opere e sottolineare, come principio di base, che fin alle soglie delle avanguardie del primo Novecento, il «discorso» musicale è stato inteso come appunto un *discorso*, costituito da un linguaggio suo proprio, determinato da leggi esclusive ma carico di infinite risonanze. Laddove il linguaggio verbale si regge su convenzioni e concetti che entrano a far parte della nostra coscienza solamente dopo una elaborazione intellettuale, un discorso musicale può essere anzitutto affrontato secondo le categorie retoriche dell'epoca classica:

inventio: prima parte del momento compositivo; reperimento dei materiali ideali dal *caos* del non esistente all'apparire. Scaturire del germe vitale della creazione; è un atto di improvvisazione ed è il maggiormente inspiegabile e soprannaturale;

dispositio: seconda parte del momento compositivo, quando i materiali ideali vengono fatti corrispondere a quelli reali; è la scelta della strumentazione;

elocutio: la terza parte del momento compositivo, dove il tutto viene intonato secondo una specifica modalità di fraseggio; il timbro unico

della voce del compositore si esprime a questo livello; i materiali devono essere manipolati per «irretire l'ascoltatore»;

memoria: prima parte del momento della fruizione del testo composto: la fase della memorizzazione investe sia la preparazione della esecuzione sia la comprensione più generale dell'opera da parte dell'ascoltatore;

actio: seconda parte del momento della fruizione del testo; si tratta sia della esecuzione pratica della partitura sia della attività correlativa della coscienza che, su base della memoria, coglie l'organicità strutturale dell'opera.

La coscienza intuisce il percorso musicale, ma non ne può prevedere gli sviluppi dettagliatamente⁽⁷⁾. Alla base dell'espressività musicale si trova l'alternanza di *Spannung* e *Lösung*⁽⁸⁾. Vivere una esperienza musicale significa cogliere l'unità come risultato delle sue specificazioni; percepire l'armonia tra le deviazioni armoniche; si tratta di accorgersi della *Gleichzeitigkeit des Formprozesses*⁽⁹⁾, e che in una formula musicale sinfonica, e in massimo grado nell'opera di Anton Bruckner; si deve essere in grado di «vom ersten Ton eines Werkes her ein Ganzes ausbilden, das nicht zu interpretieren, sondern zu begreifen ist»⁽¹⁰⁾.

BRUCKNER

La figura di Anton Bruckner è esemplare dal punto di vista dell'analisi musicale e filosofica proprio per la inquietante unicità (isolamento?) della sua esperienza. Soltanto esteriormente la sua attività compositiva si allaccia al wagnerismo e allo sfondamento delle barriere sin-

(7) Cfr. E. HUSSERL, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, a cura di Alfredo Marini, Franco Angeli editore, Milano 1998.

(8) *Spannung* f. (-, en): tensione, attesa, attenzione, eccitazione.
Lösung, f (-,en) distacco, soluzione, rottura, interruzione.

Cfr. *Dizionario tedesco-italiano, italiano-tedesco Sansoni*, realizzato dal CENTRO LESICOGRAFICO SANSONI sotto la direzione di Vladimiro Macchi, terza edizione corretta e ampliata, Sansoni editore, Firenze 1987. Le due parole sono usate generalmente nell'ambito della critica letteraria ma anche in musicologia, ad esempio a proposito della struttura di tensione – scioglimento nella forma – sonata. Cfr. M. MILA, *Breve Storia della Musica*, Einaudi, Torino 1973, pp. 315-16.

(9) M. THIEMEL, nella voce «*Sergiu Celibidache*», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (M.G.G.): Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil n. 4, Bärenreiter-Metzger, Kassel, Basel, London 1993, pp. 525-529.

(10) *Ivi*, p. 527.

foniche preannunciate dall'ultimo Beethoven; la sua esperienza è dapprima circoscritta all'ambito provinciale contadino di Sankt Florian, e soltanto in una fase già tarda della sua vita inizia la sua autentica stagione creativa, votata esclusivamente e straordinariamente al sinfonismo; un sinfonismo mai dichiaratamente sperimentale, mai volutamente vario nell'impostazione, bensì un contemporaneo a tutte le sinfonie, come per ribadire lo stesso discorso, ma sempre più potente, sempre più astratto, sempre più spettralmente in grado di scatenare le forze distruttive delle combinazioni enarmoniche, delle sovrapposizioni dei metri e soprattutto delle lunghissime misure di silenzio. Musicista illetterato, semplicemente devoto, ma con l'empito verso l'assoluto di Meister Eckhart⁽¹¹⁾ e con la vocazione alla creazione-manipolazione dei suoni, dei timbri, delle strutture intervalliche. Il respiro dell'Universo, come è stato detto; una panicità di esperienza che lo avvicina ad un «Wozzeck»⁽¹²⁾ tra i compositori, dileggiato da tutti mentre egli è in grado, lui solo, di parlare alla terra, al cielo, alla natura goethiana⁽¹³⁾ ed hölderliniana auto-variantesi eppure sempre identica a se stessa⁽¹⁴⁾.

Dalla opacità armonica delle superfici wagneriane e brahmsiane alla architettura gotica bruckneriana: l'esprimersi di Anton Bruckner è il

⁽¹¹⁾ J. (Meister) Eckhart: (1265 ca.-1327). Filosofo, predicatore domenicano considerato l'iniziatore della mistica tedesca. Insegnò a Parigi. Influenzato dalla teologia negativa o apofatica di Dionigi Aeropagita e Giovanni Scoto Eriugena. Autore dell'*Opus Tripartitum* e delle *Questiones de esse*.

⁽¹²⁾ «Woyzeck» protagonista del dramma omonimo di Georg Büchner (1813-37) e dell'opera musicale ad essa ispirata di Alban Berg (1885-1935) col titolo «Wozzeck» (1921).

⁽¹³⁾ «La pianta può crescere, fiorire e fruttificare; ma sono sempre gli stessi organi che, in destinazioni e forme spesso diverse seguono le prescrizioni della natura. Lo stesso organo che, come foglia si espande dal fusto e prende forme straordinariamente diverse, si contrae poi nel calice, torna ad espandersi nei petali, si contrae negli organi riproduttivi, per riespandersi infine come frutto [...] A questo punto è chiaro come sia necessario un termine generale con cui indicare quest'organo metamorfosatosi in forme così diverse, e comparare tutte le fasi della sua modificazione [...] Infatti, possiamo dire tanto che uno stame è un petalo contratto, quanto che il petalo è uno stame in espansione; possiamo dire di un sepalo che è una foglia culinaria contratta, e avvicinatesi a un certo grado di perfezione, quanto di una foglia culinaria che è un sepalo dilatatosi per l'affluire dei succhi più grezzi. Parimenti si può dire del fusto che sia un fiore e un frutto espansi, come di questi che siano un fusto contratto». Citaz da J.W.VON GOETHE, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S.Zecchi, Guanda, Parma 1983, p. 81-82.

⁽¹⁴⁾ Nella musicologia francese si ricorre solitamente alle categorie di *élan/éclat* (slancio e scoppio) per descrivere lo slancio tumultuoso delle creazioni musicali più potenti; ad esempio se ne parla a proposito della Quinta sinfonia in do minore di Beethoven: i primi tre tempi rappresenterebbero l'*élan* che conduce all'*éclat* dell'ultimo tempo in tonalità maggiore: le sinfonie di Bruckner presentano tutte questo schema, anche più radicalmente.

linguaggio del'infinito⁽¹⁵⁾; una sintesi di *schlechte Unendlichkeit*⁽¹⁶⁾ (certi *ostinati* strumentali ed i tremoli potrebbero non cessare mai) e di *wahre Unendlichkeit* (il fondersi di elementi dalla estensione potenzialmente infinita con gli elementi tematici: la simbiosi dell'eternità dell'essere con la particolarità del divenire); l'«infinito cattivo» delle formule degli Scherzi, che paiono un nastro di Moebius⁽¹⁷⁾ (i temi dei *Ländler* ruotano su loro stessi e ripartono sempre dal principio), anticipando il parodiare «decadente» di Gustav Mahler, e la «buona infinità» dei finali, in cui le prospettive si ampliano, appunto, incommensurabilmente, ma non al di là di una conclusione certa e affermativa. Il sinfonismo di Anton Bruckner, fiorito negli anni Sessanta dell'Ottocento, è la più grande espressione del divenire complesso di un organismo (in musica): ne esprime le sue origini metafisico-ancestrali, ne descrive la crescita, ne dipinge il *télos*, che è forse Dio, forse lo spirito, forse il *lògos*. In nessun altro compositore il tema è stato così alto: come vive e respira l'universo.

Il senso mistico della espressione bruckneriana, evidente a tutti nel profilo biografico e nella sua produzione pre-sinfonica, tutta dedicata alla musica devozionale e liturgica, nel senso più pratico del termine, e anche nel retroterra germanico da Eckhart a Böhme⁽¹⁸⁾ a Silesio⁽¹⁹⁾ non è invece chiara quasi a nessuno nel momento dell'esecuzione delle sue opere. Generalmente si tratta di una mera esecuzione, appunto, che equivarrebbe ad illustrare con immagini più o meno arbitrarie le visioni di Eckhart. Sergiu Celibidache è stato l'unico a considerare Bruckner coerentemente con lo spirito a cui si abbeverava, comprendendo come

⁽¹⁵⁾ G. CONFALONIERI, «Spesso l'orchestra di Bruckner risuona come il respiro dell'Universo....». Cfr. *Guida alla Musica*, Vol.II, Edizioni Accademia, Firenze 1968.

⁽¹⁶⁾ «Cattiva e vera infinità», in tedesco. Cfr. G.W.F. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Heidelberg 1817, trad. italiana a cura di F. Biasutti, L. Bignami, F. Chiereghin, G.F. Frigo, G. Granello, F. Menegoni, A. Moretto, Verifiche, Trento 1987, § 47, p. 44.

⁽¹⁷⁾ A. F. Moebius (1790-1868): matematico tedesco studioso di geometria, topologia e teoria dei numeri. Il «nastro di Moebius» è una superficie non orientabile (superficie ad una sola faccia che si ottiene unendo le due estremità di un rettangolo dopo aver ruotato di mezzo giro una di esse). Cfr. *Nuova Enciclopedia delle Scienze Garzanti*, Milano 1993.

⁽¹⁸⁾ J. Böhme (1575-1624), mistico tedesco il quale concepiva il mondo naturale composto dai due principi di Bene e di Male, e definiva la vita divina come gratuita auto-manifestazione. Tra le opere, *Aurora* (1612).

⁽¹⁹⁾ A. Silesio (pseudonimo di Johann Scheffler; Breslau 1624-1677). Mistico tedesco che sintetizza la grande tradizione tedesca a lui precedente, da Eckhart a Ruyßbröck. I temi principali del suo pensiero sono l'unione mistica con dio (e penetrazione di divino e umano) e centrale è la dottrina del distacco da tutto ciò che è finito attraverso l'annichilimento di sé. La sua opera più famosa è il *Pellegrino cherubico* (1657).

le sue sinfonie fossero espressione della struttura organica del cosmo, e non una serie di eventi chiassosi-rumorosi più o meno originali senza alcun principio unitario di successione. Celibidache ha intuito e scoperto il senso (consequenzialità) del fraseggio bruckneriano grazie alla conoscenza della grande tradizione compositiva ed interpretativa tedesco-austriaca radicata nel pensiero dialettico hegeliano. Infatti non è nemmeno un caso questo, che la figura del direttore d'orchestra nasca proprio, in senso moderno, contemporaneamente ad Hegel, con Felix Mendelssohn Bartholdy⁽²⁰⁾; e non è nemmeno un caso che questo coincida con la riscoperta delle colossali e «organicissime» opere⁽²¹⁾ di Johann Sebastian Bach⁽²²⁾.

⁽²⁰⁾ F. Mendelssohn Bartholdy (Amburgo 1809-Lipsia 1847), compositore e direttore d'orchestra, parente del filosofo Moses. EspONENTE di spicco del primo Romanticismo. Tra le sue opere: *La grotta di Fingal*-ouverture (1830); musiche di scena per il *Sogno di una notte di mezza estate* (1843) di W.Shakespeare; quattro sinfonie tra cui l'*Italiana* (1833) e la *Scorzese* (1842), *Concerto per violino in mi minore* (1844), *Lieder ohne Worte* per pianoforte. Fu attivissimo come direttore d'orchestra, di cui fu l'archetipo. Principale artefice, assieme allo storico Johann N.Forkel della riscoperta di Johann Sebastian Bach. Il suo stile musicale è contraddistinto da una onnipresente eleganza e da una malinconia soffusa, che non scoppia mai in accessi drammatici. Una musica che si potrebbe definire di «nobile contegno».

⁽²¹⁾ J. S. Bach (Eisenach 1685-Lipsia 1750), compositore tedesco tra i più grandi della storia della musica occidentale. Organista ad Arnstadt, passò poi alla corte di Weimar (1708-17), quindi a quella di Köthen (1717-23); tenne infine, dal 1723 alla morte, l'incarico di *Kantor* (direttore musicale) della chiesa di Sankt Thomas a Lipsia. Bach operò nell'estrema fase dell'età barocca la sintesi di un intero universo di tradizioni musicali (l'arte strumentale italiana, francese e tedesca, la dottrina contrappuntistica, il corale, l'oratorio e la cantata), ricercandone l'unità in una concezione della musica permeata dei valori umani e religiosi della cultura luterana. Alla produzione sacra appartengono circa 250 cantate, 192 corali, la *Messa in si minore*, il *Magnificat*, i 3 oratori e le tre *Passioni* (Giovanni, Matteo e Luca); fra le composizioni orchestrali i 6 *Concerti brandeburghesi*, i tre per violino, preludi (o *toccate*) e fuga per organo, i 48 preludi e fughe raccolti nel *Clavicembalo ben temperato*; le *suites*, le *partite*, il *Concerto italiano* e le *Variazioni Goldberg* per clavicembalo; l'*Offerta musicale* e l'incompiuta *Arte della fuga* rimangono tra le vette della composizione di tutti i tempi per ispirazione melodica e complessità di concezione. Come un altro grandissimo musicista, Mozart; Bach ha coperto l'intera gamma delle possibilità tecniche riuscendo ad essere nel contempo complicatissimo e chiaro. Entrambi i compositori sono infatti utilissimi nella didattica. Fu riscoperto in tutta la sua grandezza solo ai primi dell'Ottocento, grazie a Felix Mendelssohn. Finchè fu in vita fu considerato soprattutto un ottimo organista, nulla di più. Nelle opere maggiori esprime per la prima volta in modo sommo una concezione organicistica dell'opera: i riferimenti incrociati a formule ritmiche e melodiche all'interno della stessa composizione, il riciclo di proprie idee tematiche scritte anteriormente e usate con nuove possibilità armoniche, etc... Egli fu apprezzato anche al di fuori dell'ambito musicale proprio per gli aspetti matematico geometrici delle sue opere; ricordo che fu stimato dal filologo Johann Matthias Gesner (1691-1791), studioso della *Summa Pythagorica* di Giamblico. Bach fu socio onorario della *Musikalische Bibliothek* fondata

Cos'è il fraseggio? Che cosa significa, che cosa si intende per fraseggiare (23)?

Nella scrittura musicale il fraseggio è quell'aspetto essenziale che non può essere dettagliatamente indicato (ed essere quindi vincolante) nella partitura. Per fraseggio si intendono due cose: dal punto di vista compositivo si intende l'articolazione precisa delle melodie, la scelta dei ritmi, le concatenazioni armoniche, la scelta della strumentazione, insomma si tratta del «come» un'opera viene realizzata, della sua struttura discorsiva. Dal punto di vista esecutivo, invece, si intende il processo con cui l'interprete ordina gli elementi della partitura, gerarchizza, dà respiro, valuta le velocità d'esecuzione. In questa attività (che è una variante più complessa del concetto di concertazione) rientrano propriamente anche le misure acustiche che si prendono nel momento dell'esecuzione in uno spazio ben definito, per la risonanza, il periodo di riverberazione, lo specifico volume sonoro prodotto dai singoli strumentisti, l'amalgama degli stessi, l'equilibrio tra le sezioni orchestrali, la valutazione precisa del decorso del discorso musicale; dalla potenzialità alla realizzazione, fermo restando che ogni elemento-momento deve essere già contenuto nell'inizio e nella fine; niente può essere isolato.

Brevi ritratti di Sergiu Celibidache, Wilhelm Furtwängler e Anton Bruckner

Sergiu Celibidache (Roman, 1912-Parigi, 1996) è ormai considerato all'unanimità uno dei maggiori musicisti del ventesimo secolo. Nato in Romania da una famiglia benestante, si trasferì a ventiquattro anni a Berlino per studiarvi musica (dopo una parentesi parigina alla Sorbona per studiare filosofia), chiamatovi da un musicista-didatta di chiara fama

dal suo allievo Lorenz Christoph Mizler e di cui fecero parte anche Georg Philip Telemann, Georg Friedrich Händel e di cui l'ultimo socio fu il padre di Mozart, Leopold.

(22) Felix Mendelsohn Bartholdy diresse con successo la *Passione secondo Matteo* di J.S.Bach dopo che l'opera fu per decenni dimenticata a Berlino, nel 1829 inaugurando la tradizione della *Singakademie* di eseguirla tutti gli anni a Pasqua. Tra i presenti all'evento ci fu anche G.W.F.Hegel; cfr. *Bach's St.Matthew Passion-Thoughts on the work's history and its interpretation* di J. KAISER, nel libretto di accompagnamento della esecuzione della *Passione secondo Matteo* diretta da Karl Richter, numero di catalogo: 413 613-2, Archiv Produktion, Polydor International GmbH, Hamburg 1980.

(23) Sergiu Celibidache soleva definire il fraseggio come «gesetzmäßige Verteiligung der Energie in Funktion der Intervalle». Cfr. P. LANG, *Weder sentimental noch sachlich, sondern menschlich*, saggio contenuto nel libretto di accompagnamento del compact disc EMI, *Celibidache dirige la Quarta sinfonia di Tchaikovsky con i Minchner philharmoniker*, numero di catalogo 5 57852 2, EMI records Ltd., 2004.

e professionalità, Heinz Tiessen, che aveva ricevuto per posta un quartetto d'archi scritto dal «dilettante» studente rumeno. Celibidache studiò alla *Hochschule der Musik* di Berlino (una delle maggiori al mondo, soprattutto all'epoca) e si laureò in musicologia (con una tesi sulla polifonia in Josquin des Près), in filosofia e studiò matematica e fisica (ebbe una specializzazione in wave mechanics). Nel frattempo studiò direzione d'orchestra (con W.Gmeindl), composizione (con H.Tiessen), contrappunto con H.Distler e musicologia con A.Schering e G.Schünemann. Fu per qualche tempo egli stesso insegnante di composizione alla *Hochschule*. Per circostanze fortunose, la morte del direttore Leo Borchardt (ucciso per sbaglio da un soldato americano per non essersi fermato all'alt intimatogli) che era il sostituto di Wilhelm Furtwängler (al momento sotto processo per collusioni col regime nazista), lo sconosciuto studente rumeno vinse un concorso (*Dirigierwettbewerb*) per *Orchester Dirigenten* all'orchestra di Radio Berlino (sbaragliando la concorrenza e stupendo la commissione per la sua conoscenza della musica di Stravinsky, compositore che era stato proibito dai nazisti e quindi difficilissimo da conoscere visto che non si trovavano ufficialmente le sue partiture) e poco dopo ottenne il posto di direttore principale (*Lizenzträger*) dei *Berliner Philharmoniker* (orchestra che diresse complessivamente per otto anni, e dopo il ritorno di Furtwängler nel 1947, co-diresse facendo anche una tournée in Inghilterra), *ad interim* fino al ritorno di Furtwängler. Uno sconosciuto (evidentemente dotato) alla testa della più grande orchestra del mondo, al posto di uno dei maggiori (per alcuni il più grande) direttore d'orchestra vivente, a soli 33 anni. Alla morte di Furtwängler, nel 1954, gli venne preferito il più diplomatico e abile Herbert von Karajan, dopo aver diretto (sempre a memoria, prove comprese) 414 concerti, avere ricostituito l'orchestra dopo i disastri della Seconda Guerra Mondiale ed avere goduto della stima di Furtwängler (esiste un carteggio fra i due che verrà pubblicato a breve). Egli iniziò allora a lavorare quasi esclusivamente con orchestre radiofoniche (tra cui tutte quelle della Rai in Italia), le uniche che gli permettevano un numero congruo di prove per soddisfare le sue esigenze musicali. Nel 1979 divenne direttore capo dei *Münchner Philharmoniker* che egli portò al rango mondiale che gli viene riconosciuto. Compì trionfali tournée all'estero, tra cui in Giappone, specialmente con cicli bruckneriani. Celibidache ebbe tra i suoi insegnanti di filosofia Eduard Spranger e Nicolai Hartmann, da cui ricavò lo stimolo per approcciarsi alla fenomenologia husseriana. Oltre agli studi filosofici fu fortemente influenzato anche dal *Buddismo zen*, nella persona di Martin Steinke, autore di

Das Lebensgesetz (24), il quale divenne suo maestro. La commistione, o forse l'affinità tra pensiero occidentale e orientale ha reso il direttore rumeno unico esempio di diretto impiego di teorie filosofiche nella branca da sempre arcana della cosiddetta interpretazione. Però al di là della apparente «vaporosità» delle dichiarazioni del musicista rumeno, ad una analisi più approfondita ci si rende conto che egli è stato uno dei più lucidi e pragmatici musicisti della nostra epoca, il quale sottometteva ogni istanza edonistica alle esigenze più profonde ed essenziali della musica, contro ogni virtuosismo esecutivo e contro ogni aspetto che legava eccessivamente il *Musizieren* all'intrattenimento e al gesto fisico dei musicisti e del direttore. È inutile dire che, nonostante questo rifiuto del «bel suono fine a se stesso»(che era invece il fine del suo «odiato rivale» e sostituto Herbert von Karajan (25)), le sue esecuzioni si stagliavano sulle altre per la inaudita bellezza degli effetti sonori; ma si trattava della Bellezza della Musica, non del virtuosismo strumentale. Celibidache fu inoltre docente all'*Accademia Reale di Stoccolma*, all'*Accademia Chigiana di Siena*, professore onorario all'università di Mainz (1978-91), al *Curtis Institute* di Philadelphia, alla *Schola cantorum* di Parigi. Fu anche compositore di 4 sinfonie, un *Requiem*, una messa, un concerto, un quintetto d'archi. Ha inciso, per beneficenza all'U.n.i.c.e.f., la sua suite orchestrale *«Der Taschengarten»*, negli anni Settanta. Esiste anche una sua riduzione pianistica dell'*«Ivrogne corrigé»* di C.W.Gluck, pubblicata a Kassel nel 1983.

Wilhelm Furtwängler (Berlino 1886-Baden-Baden 1954) fu figlio di uno dei maggiori archeologi dell'epoca, Adolf Furtwängler. Ricevette una educazione patrizia, con precettori privati quali Walter Riezler (l'esegeta e biografo di Beethoven), per gli studi musicali (assieme ad Anton Beer-Waldbrunn, Joseph Rheinberger e Max von Schillings), e Ludwig

(24) Martin Steinke (1882-1966) banchiere berlinese convertitosi al Buddismo zen; fonda nel 1922 a Berlino una *Gemeinde um Buddha*; ordinato Tao-Chün (*Steiler weg - sentiero irtō*) nel 1933; conosciuto a Berlino dal giovane Sergiu Celibidache, il quale rimarrà segnato tutta la vita dall'incontro col pensiero orientale. In particolare Celibidache fu influenzato dall'opera di Steinke *Das Lebensgesetz* al punto da farne una recensione sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung* il 28 luglio del 1962.

(25) Yehudi Menuhin: «Karajan führte seine Interpretation bis zum letzten Schliff, wobei er auf ein Minimum an Sentimentalität und ein Minimum an Übertreibung abzielte. Eine Aufnahme lässt sich nur wenige Male anhören, wenn man nicht unbedingt die Note, aber die persönliche Neigung oder Wendung oder Exzentrik des Interpreten voraus hören kann. Karajan wollte Aufnahmen, die man sich immer wieder anhören konnte.» Dichiarazione rilasciata a Richard Osborne. Cfr. R. OSBORNE, *Herbert von Karajan: Leben und Musik*, Paul Zsolnay Verlag, aus dem Englischen von Brigitte Hilzensauer und Reinold Werner, Wien 2002, § 4, p. 401.

Curtius per la letteratura e la storia dell'arte. Lo studio del pianoforte lo fece sotto la guida di Konrad Ansorge. Cominciò a comporre giovanissimo ed esordì a venti anni dirigendo la Nona sinfonia in re minore di Bruckner, un'opera che all'epoca era considerata ancora una novità. Nel 1922 succedette ad Arthur Nikisch alla testa dei Berliner Philharmoniker, posto che tenne per tutta la vita, salvo la parentesi 1945-47 per il processo di denazificazione, quando fu sostituito dallo sconosciuto Celibidache. Attraverso la simbiosi con questa orchestra, composta da musicisti tecnicamente di sovrumana perizia e di cultura umanistica altrettanto vasta (basti pensare che il timpanista Werner Thärichen era anche compositore di grande levatura⁽²⁶⁾) Furtwängler si dedicò soprattutto a sviscerare il repertorio romantico sinfonico, concentrandosi su Beethoven⁽²⁷⁾ (l'amore della sua vita, in cui egli si identificava quasi

⁽²⁶⁾ W.Thärichen (1921) percussionista, timpanista e compositore tedesco. Primo timpanista dei Berliner Philharmoniker nel lasso di tempo che vide avvicendarsi Furtwängler, Celibidache e Karajan. Celibidache diresse la prima esecuzione del suo *Concerto per flauto e archi*. Autore anche di un *Concerto per pianoforte e orchestra*, la cui prima esecuzione avvenne attraverso l'esecuzione di Alfred Brendel e la direzione di Karajan. Thärichen è anche autore di un libro di memorie intitolato *Paukenschläge: Furtwängler oder Karajan?*, M&T, Zuerich 1988.

⁽²⁷⁾ Ludwig van Beethoven (Bonn 1770-Vienna 1827): uno dei massimi compositori tedeschi di tutti i tempi. Risiedette dal 1792 a Vienna dove ebbe come maestri F.J.Haydn, Albrechtsberger e Salieri. Il suo leggendario carattere aspro e intemperante, i violenti contrasti interiori e le incertezze economiche ne travagliarono l'esistenza, sommandosi alla crescente sordità che lo afflisso sin dal 1795 e che divenne a poco a poco totale (interessante l'analogia con W.Furtwängler: anche il celebre direttore, considerato il maggiore interprete beethoveniano di sempre, terminò la sua vita con gravi problemi di udito). Imbevuto degli ideali umanitari dell'Illuminismo tedesco, ma anche vicino ad una temperie ormai già romantica (egli diverrà suo malgrado il simbolo del musicista prometeico romantico), Beethoven trasformò il linguaggio classico e regolare di Haydn e Mozart in una manifestazione aggressiva di creatività spirituale. Nella sua produzione si possono distinguere tre periodi: al primo (fino al 1806 circa) appartengono opere risolute e dinamiche (le prime 23 sonate per pianoforte, tra cui la *Patetica* op. 13 e l'*Appassionata* opera 57, i *Quartetti* opere 18 e 59, il *Terzo e quarto concerto* per pianoforte, il *Conceto per violino in re maggiore*, le prime cinque sinfonie, di cui la terza *Eroica in mi bemolle maggiore* fu originariamente dedicata a Napoleone Bonaparte; le *ouvertures Leonora n.3 e Coriolano, Il Singspiel «Fidelio»*. Simili per carattere espressivo il *Quinto concerto* per pianoforte e l'*ouverture Egmont*. Il secondo periodo (1806-15) è caratterizzato da toni sereni e pacificati (*Sesta «Pastorale», Settima e Ottava sinfonia, Quartetti 74 e 95*). L'ultimo periodo (1816-27) comprende le opere più complesse e controverse, in cui si annuncia il sopravvenire di un nuovo linguaggio musicale (*Nona sinfonia, Missa solemnis*, ultime cinque sonate per pianoforte (101-111), le 33 *variazioni su un valzer di Diabelli*; i misteriosi ultimi *Quartetti 127, 130, 131, 132, 135*, con la *Grande fuga* op.133. Quest'ultima opera, in particolare è stata considerata da Arnold Schönberg lo spartiacque tra il vecchio mondo tonale e quello futuro a-tonale. La terza età creativa di Beethoven è l'oceano creativo da cui trae alimento tutta la musica successiva; è il primo caso

sovrapponendo le loro due vite), Brahms (28) e Bruckner, di cui fu il primo a farne percepire l'unicità, la ricchezza e la profondità spirituale. Compose un *Concerto sinfonico per piano e orchestra* (1937), la *Sonata in mi minore per piano e violino* (1939) e la *Sonata in mi maggiore per piano e violino*. Diresse numerose prime esecuzioni di musica contemporanea, tra cui le *Variazioni per orchestra opera 31* di Arnold Schönberg e i *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss (29); scrisse inoltre tre sinfonie: la prima *in si minore* (1941), la seconda *in mi minore* (1945 e rivista nel 1951), la terza *in do diesis minore* (1954).

eclatante nella storia della musica di un musicista che abbandona le convenzioni fin lì usate per spingere altrove i limiti propri e della musica. Tale aspetto prometeico era ciò che affascinava Furtwängler e che quest'ultimo cercava di far scaturire dalle sue esecuzioni.

(28) Johannes Brahms (Amburgo 1833-Vienna 1827), compositore tedesco. Lavorò dal 1863 a Vienna come pianista e direttore d'orchestra. Fu amico di Robert e Clara Schumann, i quali ne aiutarono l'esordio come compositore. Rappresentò, in periodo tardo-romantico, la corrente più legata ai modelli beethoveniani e agli ideali classici della forma, in opposizione alla *musica a programma*, al teatro musicale di Liszt, al *Gesamtkunstwerk* di Richard Wagner e al sinfonismo bruckneriano. In realtà accanto alla sua immagine classica emergono molti aspetti innegabilmente romantici come, ad esempio, la dilatazione del tessuto armonico e melodico. Nella sua produzione abbiamo le quattro sinfonie (1876-85), le due *ouvertures* orchestrali *Accademica* e *Tragica*; il *Requiem tedesco* per soprano, baritono e orchestra; i due concerti per pianoforte, uno per violino e uno per violino e violoncello; 21 *Danze ungheresi* per pianoforte a quattro mani, *Trii* per violino violoncello e pianoforte; i 2 *quintetti per archi*; numerosi *Lieder*. Fu eletto dal celebre musicologo Eduard Hanslick rappresentante della musica di genuina ispirazione di contro alle sperimentazioni wagneriane e alle incomprensibili lunghezze bruckneriane. Il suo stile compositivo è tra i più densi, al punto da essere stato ispirazione per autori avanguardistici del Novecento come Edgar Varèse. Molte sue qualità sono apprezzabili solo attraverso la lettura diretta del testo, e non nell'esecuzione concreta.

(29) Richard Strauss (Monaco 1864-Garmisch 1949), compositore tedesco, uno dei maggiori di tutti i tempi. Allievo del celebre direttore d'orchestra Von Bülow. Apprezzato direttore d'orchestra a Monaco e a Vienna, come compositore sviluppò una scrittura orchestrale virtuosistica fino all'inverosimile, introducendo nuovi strumenti nell'orchestra e sfiorando i confini del linguaggio interamente a-tonale; nell'ultima fase della sua vita si ripiegò su forme più pacate di espressione, ma sempre caratterizzate da una perizia compositiva notevolissima (*Metamorphosen*, *Capriccio*). Divenne celebre con i suoi *poemi sinfonici* *Don Juan* (1888), *Till Eulenspiegel* (1895), *Also sprach Zarathustra* (su ispirazione dell'opera omonima di F. Nietzsche-1896), l'autocelebrativo e autobiografico *Ein Heldenleben* (1898). Tra le opere teatrali *Salomé* (1905) (con il libretto tratto da Oscar Wilde), *Elektra* (su libretto di Hugo von Hofmannsthal-1909). Sempre su testo di Hofmannsthal anche *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Arabella*. Strauss rappresentò la persistenza della tradizione compositiva potente dell'Ottocento fino ai tempi delle maggiori avanguardie del Novecento. Giudicato reazionario dagli avversari musicali, in realtà è stato un compositore di inarrivabile equilibrio e perpetua (seppur differente) vena creativa.

Diede vita a sonorità cupissime, ricchissime di armonici, introducendo tecniche esecutive volte ad arricchire la dimensione spaziale dell'esecuzione (ad esempio facendo attaccare leggermente sfasati gli strumenti, onde evitare la rigidità-secchezza degli accordi e per sfruttare al massimo le caratteristiche inerziali degli strumenti⁽³⁰⁾ – i «materiali» di cui parla Hegel). Ascoltando le sue esecuzioni ci si trova precipitati in un vortice di dinamiche e ritmi che nulla ha di meccanico o di rigido, bensì tutto appare improvvisato e spontaneo⁽³¹⁾, ma diretto ad un fine espressivo chiarissimo (come se esaurisse le risorse della partitura). Alcune sue tecniche (le più esteriori) sono state poi usate da Herbert von Karajan, soprattutto agli inizi della carriera⁽³²⁾. Furtwängler ha anche lasciato appunti, riflessioni e scritti su questioni musicali. È considerato da molti il più grande direttore del secolo, solitamente contrapposto a Toscanini⁽³³⁾.

⁽³⁰⁾ «On a souvent invoqué les départs (*celui de la Septième de Beethoven, par exemple*), imprécis certes, mais sonnant curieusement plus grands que sous la baguette de ses collègues. Ce fut bien plus tard qu'un acousticien expliqua un phénomène purement physique. En attaquant pile ensemble, les transitoires – montés en corbe du son, qui varie suivant l'instrument – se masquent. En attaquant de façon décalée, des basses, à la transition plus longue, aux aigus des violons et à la timbale, les sons s'additionnent et font sonner l'accord plus grand. Furtwängler le faisait d'instinct; les musiciens eux aussi avaient compris pour les départs, ils regardaient l'archet du premier contrebasse». Cfr. S. TOPAKIAN, *Furtwängler, un mystère de la musique*, Société Wilhem Furtwangler, 1994.

⁽³¹⁾ Ricorda David Cairns una affermazione di Furtwängler: «I always start from what is coming into being, not from what already is. To me music is never complete. It evolves from the first bar, everything that follows must grow logically from the way it is attacked, including tempo... The important thing is the overall mood, the overall atmosphere of a work, of which one must be totally conscious». Cfr. D. CAIRNS, *Interpreter of Classical and Romantic music*, saggio contenuto nel libretto di accompagnamento del compact disc *Furtwängler dirige le sinfonie 5 e 7 di Beethoven*, numero di catalogo 427775-2, Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg 1989.

⁽³²⁾ Herbert von Karajan diresse i *Berliner Philharmoniker*, di cui fu eletto direttore a vita, dalla fine del 1954 alla morte nel 1989.

⁽³³⁾ Arturo Toscanini (Parma 1867-Riverdale, New York 1957): direttore d'orchestra tra i maggiori del secolo. Esordì nel 1866 a Rio de Janeiro; dal 1908 al 1915 direttore del *Metropolitan* di New York; dal 1920 al 29 alla *Scala di Milano*. Lasciò l'Italia nel 1933 per contrasti col Fascismo, rientrando solo nel 1946 per l'inaugurazione del *Teatro alla Scala* ricostruito dopo i bombardamenti. Primo direttore d'orchestra a raggiungere una fama mondiale, divenne anche simbolo della lotta i vari totalitarismi. Fu grande interprete delle opere di Giuseppe Verdi, delle ouvertures di Gioacchino Rossini e di Puccini. Celebre anche per le sue incursioni nel repertorio germanico (Beethoven, Brahms e Wagner). È spesso contrapposto a Wilhelm Furtwängler come interprete fedele al testo e alieno a superfetazioni filosofiche nell'interpretazione. Fu tra i primi direttori ad impegnarsi nella registrazione su disco di opere musicali. Le sue esecuzioni si segnalano per precisione ritmica, violenza percussiva e adamantina chiarezza delle linee melodiche. Fu anche uno dei primi direttori a produrre un «proprio suono orchestrale» facilmente riconoscibile e distinto dagli altri.

CARATTERI DEL «COSMO BRUCKNERIANO»

Compositore di ispirazione cattolica, vissuto sempre a contatto con abbazie e riti ecclesiastici (il padre era sagrestano, cantore, maestro organista e violinista), diventerà organista all'abbazia di Sankt Florian per una decina d'anni, si trasferirà a Vienna, dove vivrà con lezioni private, una cattedra di armonia e contrappunto al conservatorio, dileggiato dai più per i suoi modi poco urbani da contadino e le sue simpatie per il cromatismo wagneriano. Tanto era deriso e ostacolato dai colleghi (*in primis* dal più influente critico allora in voga, Eduard Hanslick e dal suo protetto Johannes Brahms) quanto era amato dagli allievi (anche il giovane Mahler lo fu) per la sua bonomia, doti didattiche e schiettezza. Di carattere remissivo con un sottofondo nevrotico che sfociava in periodiche crisi nervose, si rifugiava nella religiosità più semplice e nella dolce natura delle campagne austriache per trovare sollievo. Un grande esaurimento nervoso nella primavera 1867 con conseguente ricovero a Bad Kreutzen divide in due la sua carriera. A quest'epoca si conclude la fase minore di impronta liturgica (*mottetti, salmi, graduali, le prime due messe, il Requiem in re minore, la Missa solemnis*) e inizia la fase di produzione di sinfonie e di altri brani sacri di struttura e ispirazione più vigorose (*Salmo 150, Te Deum, Messa numero tre in fa minore, gli ultimi mottetti, il Quintetto in fa maggiore*). È la fase quasi maniacale di focalizzazione sulla forma sinfonica, approfondita sempre nella stessa modalità, ma con la tendenza a formare unità organiche dall'architettura colossale, dove si nota la sovrumanica padronanza dei vari timbri orchestraali, debitrice ovviamente dell'attività con i molteplici registri dell'organo (è da ricordare che nonostante la sua indole schiva e scontrosa, Bruckner era celebrato come uno dei maggiori organisti della sua epoca, e compiva fortunatissime tournées all'estero, come César Franck⁽³⁴⁾ e Max Reger). Conferitagli una pensione dall'Imperatore Francesco Giuseppe (cui è dedicata l'Ottava sinfonia) si spegne dopo tre anni di malattia lasciando incompiuta la Nona sinfonia in re minore, dedicata «*dem lieben Gott*». Era l'11 ottobre 1896 e stava lavorando al pianoforte al finale della Nona sinfonia. Era stato trasferito dall'imperatore nel palazzo del Belvedere. Bruckner inoltre apparteneva al movimento ceciliano assieme a Liszt e a Gounod in nome del ritorno ad una severa

⁽³⁴⁾ Secondo S. Martinotti la ricorrenza dell'inciso «*In te*» (*Domine speravi*) del finale del «*Te Deum*» richiama una procedura compositiva analoga di César Franck. Cfr. S. MARTINOTTI, *Bruckner*, EDT Srl., Torino 2003.

polifonia palestriniana nel genere della musica sacra, tuttavia mantenendo sempre una sotterranea libertà creativa (il «*Pange lingua*» venne corretto da Witt, presidente dell'*Allgemeiner Cäcilien-Verein*, nella coda finale che presentava un audace accordo di nona; aberrazione wagneriana molto poco palestriniana poichè si tratta di un intervallo irregolare ⁽³⁵⁾). A Liszt dedicò la Seconda sinfonia in do minore, a Wagner la Terza in re minore. La sua fase sinfonica iniziò alle soglie della cinquantina, come anche Brahms terminò la sua prima sinfonia oltre i quaranta anni. Queste due figure, nonostante tale «ritardo», rappresentano la rinascita della produzione sinfonica, arrestatasi dopo Mendelssohn (Schubert fu scoperto come grande sinfonista dopo la sua morte e Schumann non aveva esercitato influenze durevoli, e per di più era criticato in quanto autodidatta della orchestrazione) con l'ombra colossale di Beethoven che incombeva sul primo che avesse osato scrivere una nuova sinfonia. Nonostante la storiografia musicale sia solita, per una tradizione alimentata da Hanslick, contrapporre Brahms e Bruckner, entrambi, pur sussistendo la differenza nel successo popolare, sono più affini di quel che si penserebbe. Di carattere piuttosto chiuso e diffidente entrambi, legati alla tradizione beethoveniana ma incapaci di attenervisi, spinti dalla tempesta wagneriana a usare orchestre sempre più imponenti e ad addensare il contrappunto fino a sbilanciare in senso verticale la composizione, entrambi non in grado di costruire temi di lunghezza paragonabile a quella degli illustri predecessori, di impostazione formale rigidamente accademica arrivano ad assomigliarsi molto anche in dettagli compositivi importanti e curiosi ⁽³⁶⁾.

Il periodo sinfonico bruckneriano si può suddividere in quattro fasi. La prima presenta le prime due sinfonie, entrambe in do minore (esistono due tentativi precedenti, entrambi in minore, una sinfonia non numerata e una definita la «Nullte» la Zero; Bruckner scriverà soltanto tre sinfonie in tonalità maggiore; la Quarta, la Settima e la Sesta; e si tratta, guarda caso, delle sinfonie con maggiore successo di ricezione) di impronta e slancio di ispirazione evidentemente beethoveniani. La seconda consta della Terza sinfonia in re minore, in cui per la prima volta nel

⁽³⁵⁾ Intervalli irregolari (rispetto a quelli «giusti») o maggiori sono di seconda, terza, sesta, settima e nona. Cfr. O. KAROLYI, *La grammatica della musica*, Piccola Biblioteca Einaudi, trad. italiana di Giorgio Pestelli, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino 2000.

⁽³⁶⁾ Cfr. M. BONGIOVANNI, *Aspetti hegeliani del fraseggio nell'esecuzione di Sergiu Celibidache dell'Adagio della Ottava sinfonia di Anton Bruckner*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Anno Accademico 2003-2004.

primo movimento ci troviamo di fronte ad una *elaborata triangolazione tematica*, e della celebre Quarta sinfonia, la «Romantica»⁽³⁷⁾ uno dei pochi autentici successi di Bruckner in vita⁽³⁸⁾. La terza fase è data dalle *sinfonie opposte* Quinta e Sesta. La Quinta sinfonia in si bemolle maggiore rappresenta l'estremo tentativo bruckneriano di *astrarsi dalla materia* e di operare *esclusivamente con proporzioni ed intervalli numerici*. È una sinfonia in cui il contrappunto raggiunge vette (i detrattori parrebbero di eccessi) inusitate in questo ambito musicale; si parla anche di omaggio a J.S. Bach, vista anche l'origine organistica dell'autore. In questa sinfonia dalle dimensioni esorbitanti abbiamo lo scheletro di quella che sarà l'Ottava sinfonia,: una serie imponente di temi nei primi tre movimenti che, contrappuntati serratissimamente nell'ultimo movimento, convergono nelle ultime pagine della partitura. Il livello di complessità contrappuntistica raggiunge il suo apice nella *fuga a nove voci* che inizia a battuta 223 nelle viole (Prospetto n. 4):



Prospetto n. 4.

Per converso, la Sesta sinfonia in la maggiore esprime forse la aciescenza di Bruckner nei confronti delle critiche rivoltegli anche dagli amici dopo l'impopolare sinfonia precedente: qui ci si trova di fronte ad una struttura molto più semplice, fondata sulla fusione di *ritmi caratterizzanti* piuttosto che sul contrappunto. È una delle sinfonie più abbordabili da parte del grande pubblico, forse la più divulgativa e la meno impegnativa. Con questo, non si tratta di una sinfonia di poco valore:

⁽³⁷⁾ L'epiteto di «Romantica» fu consigliato a Bruckner dal suo allievo Franz Schalk; cfr. S. MARTINOTTI, *Bruckner*, EDT Srl, Torino 2003.

⁽³⁸⁾ La sinfonia fu diretta con grande successo da Hans Richter nel 1881. Cfr. S. MARTINOTTI, *Bruckner*, EDT Srl, Torino 2003.

presenta con estrema sintesi le procedure di *fusione ritmica* tipiche del miglior Bruckner. La quarta e ultima fase (Settima, Ottava e Nona sinfonia) rappresenta l'*akmè* della produzione e dell'ispirazione. Un unico grande slancio verso *dem lieben Gott* per giungere direttamente alla deflagrazione della tonalità classica, con l'accordo di seconda dissonante che conclude il *climax* della Nona sinfonia.

DESCRIZIONE DELL'OTTAVA SINFONIA IN DO MINORE DI ANTON BRUCKNER

L'Ottava sinfonia di Anton Bruckner è l'ultima che egli potè finire e probabilmente anche la sua opera che più sapientemente coniuga la grandiosità e la complessità della concezione con l'ispirazione genuinamente poetica. Dedicata all'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe I, venne elaborata nel corso di sei anni, dal 1884 al 1897. In questa ultima data, salutata dall'autore come una liberazione dalla enorme fatica compositiva, al punto da scrivere sullo schizzo del finale «*Alleluja*»⁽³⁹⁾, in settembre scoprì che il suo entusiasmo non era condiviso dagli addetti ai lavori, e soprattutto non era condiviso da colui il quale avrebbe dovuto dirigerne la prima esecuzione, il celebre e «amico» direttore d'orchestra Hermann Levi⁽⁴⁰⁾. Vedendo che la sinfonia che gli aveva sottratto tante energie veniva considerata una mostruosità ineseguibile, pur essendo egli consci di aver scritto qualcosa di valido, cadde prostrato al punto di pensare al suicidio. Per circa un mese fu incapace di lavorare alla nona sinfonia che aveva già iniziato. Recuperando però un poco di animo si convinse di considerare le critiche come uno stimolo ad una revisione della partitura. Essa venne effettuata con regolarità dal 4 Marzo del 1889⁽⁴¹⁾. In questo giorno, lo stesso in cui fu completata la revisione della terza sinfonia in re minore, Bruckner si concentrò alla rielaborazione dell'Adagio, fino all'8 di Maggio. Il Finale fu completato il 31 di Luglio. Lo Scherzo da Agosto a Settembre e tra il Novembre del 1889 e il 29 Gennaio 1890 il primo movimento fu «completamente rinnovato»⁽⁴²⁾.

⁽³⁹⁾ S. MARTINOTTI, *Bruckner*, EDT Srl, Torino 2003, nota di p. 165.

⁽⁴⁰⁾ H. LEVI (1839 Giessen-1900 München) direttore d'orchestra ebreo tedesco. Tradusse le «*Nozze di Figaro*» in tedesco nel 1897. Primo direttore del *Parsifal* a Bayreuth (1882).

⁽⁴¹⁾ L. NOWAK, *Vorwort zur Achte Symphonie C-moll von Anton Bruckner, Fassung 1890*, in *Anton Bruckner Saemtliche Werke*, Band VIII/2, Studienpartitur, 2., revisierte Ausgabe, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1955-1994.

⁽⁴²⁾ *Ibidem*.

Ma in seguito ci ritornò e fu solo il 10 Marzo 1890 che egli fu «*ganz fertig*». Vi ritornò ancora il 14 Marzo⁽⁴³⁾.

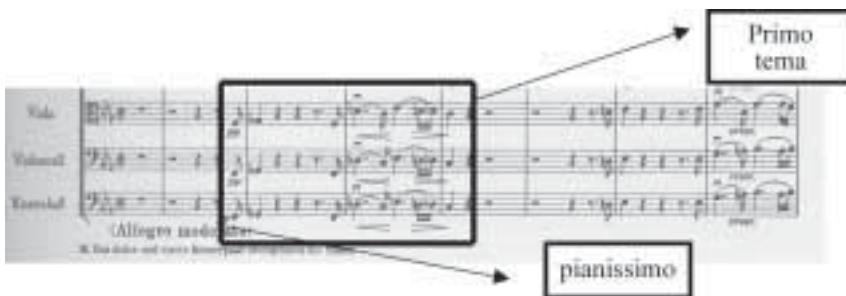
Rispetto alla forma tradizionale della sinfonia, qui lo scherzo è situato al secondo posto, non al terzo, seguendo l'esempio della Nona sinfonia di Beethoven, precedente illustre di contravvenzione alla «regola». Di ulteriormente tradizionale nella sinfonia di Bruckner c'è poco, quasi niente: la struttura architettonica assume proporzioni da cattedrali gotiche (cui si è fatto spessissimo riferimento, parlando di Bruckner), di conseguenza i tempi esecutivi si allargano di molto. Notiamo che nelle esecuzioni dell'ultimo Celibidache, ciascun movimento della sinfonia tende ad egualizzare la durata di una intera sinfonia di Beethoven, di Mendelssohn, di Brahms. Ma non si tratta solo di una lunghezza fine a se stessa, come fosse una noiosa ricerca della varietà che non viene mai trovata. Si tratta, piuttosto, della *introduzione del tempo come elemento formante-performante e deformante negli elementi compositivi*: metaforicamente parlando, è come se Bruckner avesse deciso di smettere di descrivere alla lontana, analogicamente il divenire del cosmo-mondo, ma avesse avuto l'ardire di compromettere lo stesso cosmo-diveniente utilizzando la sua caratteristica principale nel processo (questo sì analogico) compositivo. Non esiste nessun altro compositore che sia talmente uscito dalla dimensione specialistica del comporre per esprimere la natura (goethiana-hölderliniana) così dall'interno. La successione dei movimenti ha un senso strutturale ed emotivo: la sinfonia si può idealmente dividere in due settori: il primo, costituito dai primi due movimenti, costituisce l'aspetto-ambiente terreno-terrestre; il secondo, la dimensione spirituale che fa scaturire dal suo interno anche gli elementi materiali, prima facendoli agire su di sé, poi assimilandoli, spogliandoli dell'inessenziale ed infine polarizzandoli per la trasfigurazione finale. Più in particolare (Prospetto n. 5):

Il primo movimento presenta tre temi: il principale è quello iniziale, composto dalla tipica *cellula cardiaca bruckneriana* (⁽⁴⁴⁾), ed è il cosiddetto tema della morte (⁽⁴⁵⁾), in fa maggiore, sottodominante di do minore, la

(⁴³) L. NOWAK, *Vorwort zur Achte Symphonie C-moll von Anton Bruckner, Fassung 1890*, in *Anton Bruckner Saemtliche Werke*, Band VIII/2, Studienpartitur, 2., revidierte Ausgabe, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1955-1994.

(⁴⁴) Cfr. M. BONGIOVANNI, *Aspetti hegeliani del fraseggio nell'esecuzione di Sergiu Celibidache dell'Adagio della Ottava sinfonia di Anton Bruckner*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Anno Accademico 2003-2004.

(⁴⁵) Il tema della morte: presso tutti gli esegeti della musica di Bruckner non c'è dubbio che la formula abbia questo «significato». Cfr. S. MARTINOTTI, *Bruckner*, edizioni EDT, Torino 2003.



Prospetto n. 5.

tonalità d'impianto. Il tema della morte ritornerà alla chiusura del movimento in una versione, per così dire, placata, agonizzante, sbiadita (Prospetto n. 6). A battuta 42 si raggiunge per la prima volta il do maggiore⁽⁴⁶⁾.

Il secondo gruppo tematico alla lettera B (battuta 51, appoggio sulla minima), in sol maggiore *breit e ausdrucks voll*; il terzo gruppo compare alla lettera D battuta 97 e poi si incontra il «corale» dopo lo sviluppo dei tre temi.

Lo Scherzo è impostato sulla tonalità di do maggiore, mentre in la maggiore è il Trio in ritmo di 2/3. Compaiono per la prima volta le arpe in Bruckner (tre se possibile, secondo l'indicazione dell'autore).

L'«Adagio»: l'introduzione è in re bemolle maggiore; il tema appare alla terza battuta, *zart hervortretend*. In seguito ad arpeggi cromatici delle arpe ecco il secondo tema nei violoncelli. Successivamente, il primo gruppo tematico è sviluppato in variazioni e nella coda archi e tubi tengono il re bemolle triade in *auto-contemplazione*⁽⁴⁷⁾.

La struttura di questa figurazione musicale molto usata come convenzione linguistica nel linguaggio operistico è stata ben analizzata da Frits Noske, il quale collega questo *topos* con figure ritmico-metriche della retorica antica assimilando le varie versioni di figurazione ritmica della morte, ad esempio, con *anapesti* (due semibiscrome e una croma), *doppi giambi risolti* (quattro semibiscrome e una croma), *peoni* (tre semibiscrome e una croma). Cfr. F. NOSKE, *Dentro l'opera: struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, trad. italiana di Luigia Minardi, Marsilio Editori S.p.A., Venezia 1993.

⁽⁴⁶⁾ L. NOWAK, *Vorwort zur Achte Symphonie C-moll von Anton Bruckner*, Fassung 1890, in *Anton Bruckner Sämtliche Werke*, Band VIII/2, Studienpartitur, 2., revidierte Ausgabe, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1955-1994.

⁽⁴⁷⁾ L. NOWAK, *Vorwort zur Achte Symphonie C-moll von Anton Bruckner*, Fassung 1890, in *Anton Bruckner Sämtliche Werke*, Band VIII/2, Studienpartitur, 2., revidierte Ausgabe, musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1955-1994.

Arcata in giù
ma ohne
Anschwellung

6. Tann - über (mit einem
leichten Anfang)

Pianissimo

Più che
pianissimo

The musical score shows a section for orchestra with various parts: Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon, Viola 1, Viola 2, Cello, Double Bass. The score includes dynamic markings like 'Pianissimo' and 'Più che pianissimo'. A conductor's note at the top left says 'Arcata in giù ma ohne Anschwellung'. There are also handwritten markings like 'mit einem leichten Anfang' above the staff.

Prospetto n. 6.

[Nota Celibidache era solito prendersi un'unica libertà in questo incipit: invece del sol-sol re-re del clarinetto Celibidache metteva do-do sol-sol all'oboè per legare ancora più strettamente l'*incipit* con la tonalità d'impianto.]

Finale: l'esposizione del finale «*alla breve*» è indicato con *Feierlich, nicht schnell*; la cellula di base appare nell'ostinato degli archi e nelle anacrusi brevi dei corali di ottoni in fortissimo. L'oscuramento della tonalità di base stavolta avviene attraverso il fa diesis maggiore; fa seguito un terzo gruppo tematico e nella ricapitolazione persistono elementi secondari di sviluppo. Coda (e fulcro come nel I e III movimento): qui si uniscono (sovraposte con audacissima verticalità) la melodia principale dell'Adagio, il primo tema dello Scherzo e la cellula del primo movimento. I tre temi portanti della sinfonia modulano attorno al do d'impianto (minore e maggiore) in una conclusione a piena orchestra.

Mappa tonale della Ottava sinfonia in do minore di Anton Bruckner:

do minore: tonalità di impianto

I movimento: fa maggiore – do maggiore – sol maggiore – do maggiore.

II movimento: do maggiore – la bemolle maggiore – do maggiore.

III movimento: re bemolle maggiore – fa maggiore (tendente al do maggiore) – re bemolle maggiore – do maggiore – sol diesis minore – do maggiore – re bemolle maggiore.

IV movimento: do minore – fa diesis maggiore – do minore – do maggiore.

(Prospetto n. 7). Il secondo movimento, con il suo ripetitivo (stolido) incedere, richiama l'abituale mondo gaio contadino, tipico del mondo bruckneriano. (Si fa spesso qui riferimento alla figura del «*deutscher Michael*», simbolo di spirito contadino austriaco, un po' ingenuo ma ben tetragono ai colpi di ventura. Mescolanza, tipicamente bruckneriana, di ordinarietà e di sublime ⁽⁴⁸⁾).

Il terzo movimento, che apre quella che ho chiamato seconda sezione, quella spirituale, immateriale, è una delle maggiori creazioni musicali di tutti i tempi e andrà analizzato a parte.

Dal «Concerto Grosso» dei barocchi veneziani, in cui il movimento lento seguiva il movimento vivace secondo un criterio di generale varietà ed equilibrio, si è arrivati a Mozart, il cui genio indisciplinato lo spinse a far crescere le strutture (in questo caso sinfoniche) fino a far cortocircuitare «le buone regole della forma sonata» ottenendo, alla fine, quasi un «eccesso di temi», i quali avevano bisogno di tempi molto più lunghi per poter essere elaborati. Dopo Mozart, Beethoven «dice la sua»

⁽⁴⁸⁾ Cfr. S. MARTINOTTI, *Bruckner*, edizioni EDT Srl, Torino 2003.

Do minore

FINALE

Musik 7-10
Pfeifbläser, nicht schall

1.2. Flöte 1								
1.2. Oboe 1			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.1.a B Klarinette Lia B			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.2. Fagott 1			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.3.c B Hörner Lia C			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.4. Trompete Lia D			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.5. Trompete Lia E			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.6. Trompete Lia F			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.7. Trompete Lia G			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.8. Trompete Lia H			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.9. Trompete Lia I			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.10. Trompete Lia J			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.11. Trompete Lia K			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.12. Trompete Lia L			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.13. Trompete Lia M			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.14. Trompete Lia N			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.15. Trompete Lia O			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.16. Trompete Lia P			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.17. Trompete Lia Q			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.18. Trompete Lia R			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.19. Trompete Lia S			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.20. Trompete Lia T			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.21. Trompete Lia U			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.22. Trompete Lia V			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.23. Trompete Lia W			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.24. Trompete Lia X			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.25. Trompete Lia Y			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.26. Trompete Lia Z			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.27. Trompete Lia A			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.28. Trompete Lia B			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.29. Trompete Lia C			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.30. Trompete Lia D			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.31. Trompete Lia E			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.32. Trompete Lia F			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.33. Trompete Lia G			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.34. Trompete Lia H			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.35. Trompete Lia I			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.36. Trompete Lia J			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.37. Trompete Lia K			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.38. Trompete Lia L			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.39. Trompete Lia M			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.40. Trompete Lia N			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.41. Trompete Lia O			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.42. Trompete Lia P			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.43. Trompete Lia Q			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.44. Trompete Lia R			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.45. Trompete Lia S			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.46. Trompete Lia T			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.47. Trompete Lia U			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.48. Trompete Lia V			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.49. Trompete Lia W			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.50. Trompete Lia X			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.51. Trompete Lia Y			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.52. Trompete Lia Z			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.53. Trompete Lia A			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.54. Trompete Lia B			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.55. Trompete Lia C			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.56. Trompete Lia D			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.57. Trompete Lia E			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.58. Trompete Lia F			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.59. Trompete Lia G			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.60. Trompete Lia H			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.61. Trompete Lia I			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.62. Trompete Lia J			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.63. Trompete Lia K			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.64. Trompete Lia L			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.65. Trompete Lia M			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.66. Trompete Lia N			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.67. Trompete Lia O			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.68. Trompete Lia P			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.69. Trompete Lia Q			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.70. Trompete Lia R			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.71. Trompete Lia S			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.72. Trompete Lia T			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.73. Trompete Lia U			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.74. Trompete Lia V			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.75. Trompete Lia W			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.76. Trompete Lia X			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.77. Trompete Lia Y			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.78. Trompete Lia Z			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.79. Trompete Lia A			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.80. Trompete Lia B			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.81. Trompete Lia C			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.82. Trompete Lia D			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.83. Trompete Lia E			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.84. Trompete Lia F			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.85. Trompete Lia G			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.86. Trompete Lia H			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.87. Trompete Lia I			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.88. Trompete Lia J			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.89. Trompete Lia K			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.90. Trompete Lia L			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.91. Trompete Lia M			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.92. Trompete Lia N			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.93. Trompete Lia O			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.94. Trompete Lia P			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.95. Trompete Lia Q			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.96. Trompete Lia R			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.97. Trompete Lia S			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.98. Trompete Lia T			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.99. Trompete Lia U			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.100. Trompete Lia V			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.101. Trompete Lia W			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.102. Trompete Lia X			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.103. Trompete Lia Y			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.104. Trompete Lia Z			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.105. Trompete Lia A			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.106. Trompete Lia B			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.107. Trompete Lia C			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.108. Trompete Lia D			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.109. Trompete Lia E			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.110. Trompete Lia F			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.111. Trompete Lia G			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.112. Trompete Lia H			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.113. Trompete Lia I			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.114. Trompete Lia J			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.115. Trompete Lia K			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.116. Trompete Lia L			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.117. Trompete Lia M			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.118. Trompete Lia N			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.119. Trompete Lia O			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.120. Trompete Lia P			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.121. Trompete Lia Q			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.122. Trompete Lia R			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.123. Trompete Lia S			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.124. Trompete Lia T			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.125. Trompete Lia U			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.126. Trompete Lia V			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.127. Trompete Lia W			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.128. Trompete Lia X			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.129. Trompete Lia Y			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.130. Trompete Lia Z			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.131. Trompete Lia A			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.132. Trompete Lia B			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.133. Trompete Lia C			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.134. Trompete Lia D			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.135. Trompete Lia E			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.136. Trompete Lia F			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.137. Trompete Lia G			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.138. Trompete Lia H			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.139. Trompete Lia I			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.140. Trompete Lia J			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.141. Trompete Lia K			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.142. Trompete Lia L			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.143. Trompete Lia M			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.144. Trompete Lia N			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.145. Trompete Lia O			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.146. Trompete Lia P			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.147. Trompete Lia Q			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.148. Trompete Lia R			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.149. Trompete Lia S			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.150. Trompete Lia T			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.151. Trompete Lia U			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.152. Trompete Lia V			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.153. Trompete Lia W			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.154. Trompete Lia X			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.155. Trompete Lia Y			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.156. Trompete Lia Z			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.157. Trompete Lia A			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.158. Trompete Lia B			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.159. Trompete Lia C			<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>			
1.2.160. Trompete Lia D			<i>p</i>					

Prospetto n. 7.

creando agglomerati sinfonici quasi «scolpiti nella roccia» (49): pochi temi, ma sempre molto chiari e semplici, con una *prevalenza dell'aspetto ritmico su quello melodico*. La forma sonata viene spinta fino alle sue estreme conseguenze, la mobilità dialettica dei temi non avrà mai più una cotale energia aggressiva. Però, si può notare come il Beethoven sinfonico (eccetto che nella Nona sinfonia in re minore) non lasci tre-gua all'ascoltatore, e nemmeno, si direbbe, all'esecutore. L'estrema logicità delle successioni armoniche, dell'avvicendarsi dei temi, l'imper-scrutabile spietatezza delle zone di sviluppo, tutti questi aspetti del Beethoven sinfonico gli fanno in parte ridurre quello che io chiamo «il momento della riflessione» (solo in ambito sinfonico, beninteso). La sinfonia Pastorale, ad esempio, solitamente ed erroneamente ritenuta musica programmatica, esprime splendidamente l'atteggiamento beethoveniano nei confronti del mondo naturale: «*everything well crafted*», non un cedimento ritmico, ogni melodia dei legni brilla nella sua immacolata, cristallina linearità: è certamente un capolavoro musicale, ma non si riscontra l'elemento oscuro, seminale, anche caotico, se vogliamo, del mondo naturale; manca l'espressione-concetto-sentimento del momento creatore cosmico. Il Beethoven delle ultime Sonate per pianoforte, dei Quartetti e della Nona sinfonia, invece, il cosiddetto Beethoven della terza fase, si spinge molto più in là, fino alla rappresen-tazione della struttura ondivaga del processo generativo nella sua estre-ma e addirittura scabra nudità.

Tornando a Bruckner, da un punto di vista di carattere, la sinfonia si può dividere anche in tre parti: il primo movimento e lo Scherzo come prima parte; l'Adagio come seconda e il Finale come quarta. Il Finale rappresenta l'*Aufhebung* hegeliana dei tre temi principali; la sutura tra le prime due parti avviene attraverso il Trio in la bemolle maggiore del-lo Scherzo. Come nel sillogismo hegeliano scandito in

- Universale.
- Particolare.
- Singolare,

così anche il primo movimento è tripartito:

- Tema primo-cellula.
- Le *due* irruzioni del terzo polarizzate.

(49) Cfr. W. FURTWÄNGLER, *Dialoghi sulla musica*, trad. italiana di Elena Grassi, Milano 1950.

L'Adagio è scandito da tre *climax*:

- Emotivo.
- Strutturale.
- Conclusivo (con conclusione contemplativa-cantilenante).

Scherzo anch'esso tripartito:

- Scherzo.
- Trio.
- Da capo.

IL FINALE

Il quarto movimento della Ottava sinfonia non solo polarizza i tre temi principali ma li fa agire *contemporaneamente* ⁽⁵⁰⁾ nelle ultimissime battute (dopo il ritorno del tema della morte precedentemente comparso nel primo movimento). Questo implica una concezione dell'opera e una struttura tematica che presuppone già dal principio una simultaneità-contemporaneità di esistenza (Prospetto n. 8).



Prospetto n. 8.

L'«ADAGIO» DELLA OTTAVA SINFONIA IN DO MINORE SECONDO CELIBIDACHE

Questo movimento lento, collocato al terzo posto nella sinfonia, per rendere viepiù evidente la sua differenza con l'aspetto aggressivo e ritmico dei primi due tempi, rappresenta il «cuore» dell'opera. La sua

⁽⁵⁰⁾ Cfr. M. BONGIOVANNI, *Aspetti hegeliani del fraseggio nell'esecuzione di Sergiu Celibidache dell'Adagio della Ottava sinfonia di Anton Bruckner*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Anno Accademico 2003-2004.

centralità si esprime attraverso l'inusitata lunghezza (291 battute) e l'inglobamento in se stesso della struttura dei temi precedenti, ovvero sia il primo tema del primo tempo che il primo tema dello Scherzo. La tonalità di impianto è il re bemolle maggiore e il carattere espressivo indicato da Bruckner è solennemente lento (*langsam, feierlich*), però non strascicato (*nicht schleppend*). Il metro è una regolare battuta in 4/4 e, così come era già capitato nel movimento precedente, nel Trio dello Scherzo, compaiono le arpe, qui da subito evidenti nell'organico. Risulta già evidente, in tale caratteristica, il senso di anticipazione che circonda ogni nota di questa sinfonia, anche nell'uso progressivo di una strumentazione nuova. Le arpe sono uno strumento insolito nella strumentazione di una sinfonia e, al limite, vengono usate per dare un colore armonico particolare ad una determinata sezione della melodia. In questo magistrale movimento lento, invece, esse assumono il ruolo di protagoniste, in un richiamo alla dimensione, per così dire astrale, dello spirito; l'uso delle arpe è generalmente riservato a piccole composizioni di tipo cameristico o di impronta liturgica (come non ricordare le arpe che ritmano il *Sanctus* del *Requiem* di Gabriel Fauré o la loro dolcissima presenza in *Ma mère l'Oye* di Maurice Ravel?), mentre in questo caso è bene ricordare che stiamo parlando di una sinfonia dall'organico monumentale e di un movimento che contempla nei suoi materiali anche ben quattro tubi wagneriane, piatti e triangoli. La genialità dell'espressione bruckneriana si vede anche in tale aspetto: la commozione devozionale dinanzi alla imperscrutabile magnitudine del cosmo (simboleggiata dalla immensa estensione temporale dell'opera) usa il massimo degli strumenti (quasi anticipando gli «eccessi di sovra-strumentazione» di un Richard Strauss o di un Gustav Mahler) per una lievissima emissione di volume: il primo tema è indicato con *zart hervortretend*, ma sulla corda di sol, la quarta dei violini. Quindi c'è la sintesi tra la cupezza, l'abisso degli armonici prodotti dalla *G-Saite* e il soffio leggerissimo dell'enunciazione del tema; le viole, i violoncelli e i bassi accompagnano *ohne Anschwellung*, cioè senza rigonfiamento, senza tentazione di vibrato espressivo. Molto esplicito è qui Bruckner sulla emotività che intende esprimere. Questo semplice *incipit* è in grado di compromettere l'intero movimento e l'intera sinfonia, se non è eseguito con il massimo scrupolo per le indicazioni del compositore. Non siamo evidentemente di fronte ad un compositore ipertrofico come Hector Berlioz, il quale teorizzava l'unione di alta materia e di massima strumentazione per avere un massimo di espressione. Nella sua *Grande Messe des Morts* opera 5 arriva ad utilizzare otto paia di timpani, cinque orchestre e un coro di 120 elementi con risultati stravaganti e impressionanti, ma forse un po' troppo

gridati per la discrezione dell'argomento e della dedica. Però in Berlioz prevaleva l'aspetto sperimentale, la costante ricerca della rivoluzionarietà dell'espressione, laddove in Anton Bruckner non c'è il minimo accenno al prevalere di artifici orchestrali o a programmi extra-musicali ambiziosi. Le ultime tre sinfonie del musicista di Sankt Florian sono sì immani dal punto di vista della estensione temporale, ma racchiudono al loro interno momenti tra i più dolci e sereni incontrabili nell'intera storia della musica sinfonica. Non accorgersi del significato delle zone di decompressione emotiva in Bruckner significa fraintendere il carattere del musicista e rendere incomprensibili le sue opere. Ecco perché Celibidache risulta essere il maggiore esecutore di questa sinfonia in particolare: egli ha compreso anzitutto l'uomo Bruckner e successivamente lo ha decifrato attraverso le indicazioni della partitura. Il direttore rumeno sapeva che la vera musica di Bruckner si situava al di là dell'esibizione e del virtuosismo e comportava la perdita e l'abbandono del proprio *ego* (51). La dimensione cosmica ed organica dell'espressione non ammette infatti la permanenza delle individualità: l'attraversamento e l'esperienza di una sinfonia bruckneriana segnano un ritorno all'ancestrale, quasi una purificazione dagli affetti e dagli effetti per ricongiungersi con una sorta di principio originario, che sia l'uno plotiniano (52) o il Dio cristiano non è dato saperlo.

Il movimento inizia con la formula cardiaca secondi violini viole e celli che preparano scaldano il terreno per l'ingresso del tema a battuta tre coi primi violini sulla quarta corda in piano. Mirabile è il modo in cui dal silenzio emerge la cellula ritmica e come da essa sorga fluidamente (non c'è una vera entrata) il tema principale: l'attenzione di Celibidache è volta all'annullamento delle interruzioni del flusso musicale e della coscienza: ogni interruzione del primo provocherebbe una interruzione della seconda. Alla battuta 6 incontriamo la prima scala cromatica discendente di clarinetti e fagotti ripetuta a battuta 10: qui è evidente l'analogia con le battute 111-116 del primo movimento e la frase iniziale in tremolo discendente dei violini nello scherzo. Il tema dei violini è indicato ora (battuta 6) con *breit gestrichen* mentre le tube tenori e i

(51) S. CELIBIDACHE, *Stenographische Umarmung: Sergiu Celibidache beim Wort genommen*, herausgegeben von Stefan Piendl und Thomas Otto, ConBrio Verlagsgesellschaft, Amberg 2002, p. 75.

(52) M. THIEMEL, *Höhere Offenbarung*, saggio contenuto nel libretto di accompagnamento del compact disc EMI numero di catalogo 5 56521 2: *S.Celibidache dirige la Quarta e la Quinta sinfonia di L. van Beethoven con i Münchner Philharmoniker*, EMI Electrola GmbH, D-50825 Köln 1997.

corni tengono un do a distanza di ottava per definire la tonalità della sinfonia nella sua estensione. Il tema aereo iniziale si erge in crescendo con continui segni di arcata in giù (che indica maggior forza) dal *mezzo-forte al fortissimo* alla lettera A: il fortissimo è caratterizzato da una ascensione cromatica di archi e legni assieme. Il fortissimo si esaurisce immediatamente e il respiro torna regolare a battuta 18 (*breit und markig*). Alla battuta 21 il secondo tema degli archi varia la seconda parte del primo per portarsi da un pianissimo (non un piano come nell'incipit; significa come sia importante tornare alla calma acustica dopo il primo fortissimo) ad un forte che segna l'entrata delle arpe che fanno un arpeggio cromatico mentre gli archi tengono minime discendenti armoniche in diminuendo. Alla lettera B ritorna il primo tema arricchito dei corni e dei tromboni (battuta 32) (La mi nei corni) e in versione accorciata (seconda parte) unito al secondo con l'ingresso delle arpe... Alla lettera C (battuta 47) appare il terzo tema enunciato dai violoncelli nella cui struttura incontriamo ancora la formula cardiaca: ora si comprende come i temi principali siano sempre caratterizzati da questa formula: gli altri sono considerabili come secondari o variazioni secondarie. Il terzo tema è lungo 9 battute e si smorza diminuendo alla fine: era iniziato in mezzo-forte sostenuto armonicamente da un tremolo dei violini in piano. La seconda parte del tema, caratterizzata da una ennesima scala cromatica discendente viene ripetuta una seconda volta mutando però dal forte della prima occorrenza al fortissimo della seconda. Queste continue scale cromatiche sembrano definire incessantemente lo spazio tonale in cui ci si trova: danno le rassicuranti coordinate all'ascoltatore per prepararlo alle mutazioni enarmoniche. Infatti alla lettera E (battuta 81) abbiamo una serie di divagazioni o fioriture cromatiche dei legni soli nel ritmo danzante di 3/4 (flauti, oboi, clarinetti e corni) che portano alla lettera F al ritorno del tema iniziale con completamento da parte del corno con la formula cardiaca. La prospettiva del tema si sta ampliando, anticipata da questo pulsare ossessivo: il tema iniziale risulta incipito (battuta 103) finchè una nuova scala cromatica discendente di flauti, oboi, clarinetti e fagotti ci introduce al primo *climax* del movimento. Alla lettera G indicato con *breit gestrichen* una frase sempre cromatica dei secondi violini doppiati dai due clarinetti si innesta in crescendo sulla base cardiaca di viole e violoncelli. I primi violini invece cromatizzano interpuntando con brevi quartine coperte di alterazioni il tema sottostante (che sarebbe il quarto tema). Il crescendo è caratterizzato dall'estrema instabilità tonale che farebbe pensare al tentativo di guadagnare il do maggiore annullando tutte le alterazioni di chiave (abbiamo infatti un si naturale, un re naturale, un la naturale). Occorre

notare che questo cambio armonico è inserito in una imponente *Steigerung* fondata dalla cellula ritmica fondamentale della intera sinfonia e del primo tema dell'Adagio. Il *climax* raggiunge l'*akmè* al fortissimo di battuta 125 quando la scala cromatica discendente viene eseguita in tremolo fino all'esaurimento (ritorno al re bemolle alla 129) alla lettera I in piano col tremolo dei timpani in pianissimo che non lasciano mai il vuoto armonico. Lo scheletro del tema di questo climax viene ripetuto in connessione al terzo tema (lettera K, battuta 141) che funge da formula cardiaca. Alla battuta 169, *bewegteres Tempo*, dopo una serie di varianti occorse al terzo tema unito allo scheletro del primo *climax*, giungiamo al momento di massimo assottigliamento delle sonorità orchestrali: è il momento «cameristico» in cui dialogano in pianissimo e in diminuendo primi e secondi violini, viole e celli fino al più che pianissimo. Alla lettera N il tema iniziale si ripresenta in nuova veste: arricchito dei tutte le mutazioni precedenti adotta un tempo rapido di 12/8 e consta del tema cardiaco dei violoncelli, delle sestine arpeggiate di semicrome delle viole che mimano la concitazione dell'*akmè* del climax e dei disegni brevi e lirici, un poco lamentosi (*zart hervortretend*) di primi e secondi violini. Il tema cardiaco è doppiato da clarinetti e corni; a battuta 189 entrano anche le 4 tube a doppiare la linea melodica dei secondi violini e dopo due ripetizioni di alternanza fortissimo – pianissimo nella stessa battuta (lettera O, battuta 197) alla lettera P abbiamo il *climax* strutturale – centrale del movimento, con tutta l'orchestra in azione, l'arpeggio in fortissimo degli archi tutti e il tema cardiaco di base del primo tema gridato in fortissimo da trombe, tromboni e contro-bassotuba con corni in discanto (modalità tipica dei corali di tromboni in Bruckner): i timpani tengono *un pedale*. In sostanza il primo tema viene ripetuto dagli ottoni nella sua interezza al massimo della forza per scolorare improvvisamente alla battuta 211 in un nuovo tema (il quinto!) dei primi violini *sanft und zart, sehr gesangvoll*, in crescendo con una base arpeggiante delle viole (sempre sestine di semicrome) che dà origine ad una tipica cantilena bruckneriana (215) che conclude sul terzo *climax* alla lettera V in più che fortissimo *etwas bewegter*: questo *climax* ingloba le arpe con la scala armonica iniziale in biscrome (e non più) semicrome. *Tremolo* degli archi ascendente fino al do maggiore 243. Alla battuta 255 inizia la coda formata dalla prima parte del terzo tema subito trasformato in sesto su suggerimento del clarinetto; i corni con la formula cardiaca fino alla auto-contemplazione del re maggiore (*zart*) alla battuta 290 in più che pianissimo di archi e tube assieme.

In sintesi, la formula cardiaca interviene a dare origine ai temi principali e a fondare uno dei ritmi di base di tutti e tre i *climax*. Questi

ultimi hanno carattere differente: il primo in fa maggiore è il maggiormente emotivo dato che le alterazioni continue delle note volte a tornare sulla tonalità di impianto vengono provocano un senso di attesa mai pago, e la tensione viene aumentata dal crescendo. Il secondo *climax* in do maggiore rappresenta la trasfigurazione del tema iniziale del movimento con inglobati i risultati del secondo e ripete in fortissimo il tema principale (dove la centralità della posizione) ed infine il terzo ancora in do maggiore si appropria della dimensione celeste delle arpe sfruttando la seconda metà del terzo tema. La coda è la riflessione in re bemolle maggiore sul viaggio di trasformazione compiuto. La massima escursione dinamica della sinfonia si è compiuta.

Celibidache rispetta alla lettera le gradazioni dinamiche e cura le *Verschmelzungen* accordali nelle transizioni dalle scale cromatiche alle frasi lineari. Il senso di fluidità che ne deriva permette di percepire come una unica grande campata di suono il movimento. Il magma armonico da cui sorgono e in cui tornano i temi è rappresentato dalla ossessionante formula cardiaca il cui ansimare è chiaramente percepibile in ogni punto dell'esecuzione. A differenza di Johannes Brahms, il quale inserisce la cellula cardiaca all'interno di una verticalità armonica estremamente complessa e che frammenta costantemente il discorso con cambi di ritmo (solo nell'esecuzione di Sergiu Celibidache ci si accorge della forte presenza di questo ritmo di base) secondo una concezione di tempo opposta a quella di Bruckner (cioè Brahms usa un tempo compresso che esalta il *vertikaler Druck* dell'armonia; Bruckner invece usa un tempo lineare ed esistenziale⁽⁵³⁾), secondo la definizione di Ernest Ansermet), nel sinfonista di Sankt Florian l'ascoltatore e l'esecutore hanno bisogno di collocarsi in un regime di focalizzazione interna per godere delle vaste prospettive dei panorami bruckneriani. Solo all'interno della fluidificazione delle idee musicali scaturita dall'adozione di un metronomo più lento siamo messi in grado di percepire il legame che si tende da una occorrenza della cellula all'altra. In Brahms, prevalendo la frenesia armonica, il tempo esecutivo è meno determinante, dato che ci si colloca, all'ascolto, in un tempo spazializzato, in cui si succedono momenti con velocità differenti nella simultaneità accordale. Con ciò, il genio brahmsiano rimane incomparabile (l'ispirazione brahmsiana è indicibilmente più varia e ricca di quella di Bruckner, dato che si è ap-

⁽⁵³⁾ Cfr. E. ANSERMET, *Scritti sulla musica*, raccolti da J.Claude Piguet, presentazione di Quirino Principe, traduzione e nota di Guido Cavallera, Edizioni Curci, Milano 1991.

plicata con esiti trionfali anche alla musica da camera e ai concerti e non solo al genere sinfonico), ma occorre tenere conto delle differenti modalità di utilizzazione del tempo, per comprendere l'importante della lentezza o della velocità nella esecuzione delle opere del compositore di Amburgo e di quello di Ansfelden. L'estensione temporale della Ottava sinfonia in do minore di Bruckner diretta da Sergiu Celibidache arriva ai 105 minuti (in un caso, si sono toccati anche i 110). Le sinfonie di Brahms stanno al contrario tutte sotto i cinquanta minuti: occorre un'ora in più a Bruckner per appropriarsi del ritmo del divenire organico del reale, quasi ipnotizzando la coscienza del fruttore e fondendola nel flusso della sua manifestazione esecutiva.

BIBLIOGRAFIA

- ANSERMET E., 1991 - *Scritti sulla musica*, raccolti da J.Claude Piguet, presentazione di Quirino Principe, traduzione e nota di Guido Cavallera, Edizioni Curci, Milano.
- BONGIOVANNI M., *Aspetti hegeliani del fraseggio nell'esecuzione di Sergiu Celibidache dell'Adagio della Ottava sinfonia di Anton Bruckner*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Anno Accademico 2003-2004.
- CAIRNS D., 1989 - *Interpreter of Classical and Romantic music*, saggio contenuto nel libretto di accompagnamento del compact disc: *Furtwängler dirige le sinfonie 5 e 7 di Beethoven*, numero di catalogo 427775-2, Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg.
- CELIBIDACHE S., 2001 - *Über musikalische Phänomenologie*, Tryptichon Literaturverlag, München.
- CELIBIDACHE S., 2002 - *Stenographische Umarmung: Sergiu Celibidache beim Wort genommen*, herausgegeben von Stefan Piendl und Thomas Otto, ConBrio Verlagsellschaft, Amberg.
- CONFALONIERI G., 1968 - *Guida alla Musica*, Vol.II, Edizioni Accademia, Firenze.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart (M.G.G.): Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bärenreiter-Metzger, Kassel, Basel, London 1993.
- Dizionario tedesco-italiano, italiano-tedesco Sansoni*, realizzato dal Centro Lessicografico Sansoni sotto la direzione di Vladimiro Macchi, terza edizione corretta e ampliata, Sansoni editore, Firenze 1987.
- FUBINI E., 2001 - *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- FURTWÄNGLER W., 1950 - *Dialoghi sulla musica*, trad. italiana di Elena Grassi, Milano.
- GOETHE (VON) J.W., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Parma 1983.
- HANSLICK E., 1971 - *Il bello musicale*, trad. italiana di Mariangela Donà, Aldo Martello editore, Milano-Verona.
- HEGEL G.W.F., *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Heidelberg 1817, trad. italiana a cura di F. Biasutti, L. Bignami, F. Chiereghin, G.F. Frigo, G. Granello, F. Menegoni, A. Moretto, Verifiche, Trento 1987.
- HEGEL G.W.F., *Lezioni di estetica dell'anno 1823*, trascrizione di H.G.Hotho, a cura di Paolo D'Angelo, Roma-Bari 2000.

- HEYWORTH P., 1983 - *Otto Klemperer: his life and times*, Vol.I (1885-1933), Cambridge University Press, Cambridge.
- HUSSERL E., *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, a cura di Alfredo Marini, Franco Angeli editore, Milano 1998.
- KAISER J., 1980 - *Bach's St. Matthew Passion-Thoughts on the work's history and its interpretation*, nel libretto di accompagnamento della esecuzione della Passione secondo Matteo diretta da Karl Richter, numero di catalogo: 413 613-2, Archiv Produktion, Polydor International GmbH, Hamburg.
- KAROLYI O., 2000 - *La grammatica della musica*, Piccola Biblioteca Einaudi, trad. italiana di Giorgio Pestelli, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino.
- LANG P., 2004 - *Weder sentimental noch sachlich, sondern menschlich*, saggio contenuto nel libretto di accompagnamento del compact disc EMI: *S. Celibidache dirige la Quarta sinfonia di Tchaikovsky con i Münchner Philharmoniker*, numero di catalogo 5 57852 2, EMI records Ltd.
- MARTINOTTI S., 2003 - *Bruckner*, edizioni EDT Srl, Torino.
- MILA M., 1973 - *Breve Storia della Musica*, Einaudi, Torino.
- NOSKE F., 1993 - *Dentro l'opera: struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, trad. italiana di Luigia Minardi, Marsilio Editori S.p.A., Venezia.
- OSBORNE R., 2002 - *Herbert Von Karajan: Leben und Musik*, Paul Zsolnay Verlag, aus dem Englischen von Brigitte Hilzensauer und Reinold Werner, Wien.
- PRINCIPE Q., 2002 - *Mahler*, Bompiani.
- SACHS H., 1998 - *Toscanini*, trad. italiana di Anna Levi Bassan, Il Saggiatore, Milano.
- SACHS H., 2003 (a cura di) - *Le lettere di Arturo Toscanini*, Garzanti.
- THIEMEL M., 1997 - *Höhere Offenbarung*, saggio contenuto nel libretto di accompagnamento del compact disc EMI numero di catalogo 5 56521 2: *S.Celibidache dirige la Quarta e la Quinta sinfonia di L.van Beethoven con i Münchner Philharmoniker*, EMI Electrola GmbH, D-50825 Köln.
- WALTER B., 1940 - *Bruckner and Mahler*, in «Chord and Discord», New York.

PARTITURE

- ANTON BRUCKNER, *VIII. SYMPHONIE C-MOLL*, Fassung von 1890, Studienpartitur, 2., revidierte Ausgabe, vorgelegt von Leopold Nowak, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1955/1994.