

solistici. Questo volta la composizione è articolata in due parti, delle quali la seconda è ancora una fuga. Fluente e straordinariamente avvincente essa ha la sua solenne - si direbbe quasi commovente - conclusione con un andamento lento nelle quali le voci - a cappella - procedono compatte intorno al soggetto della fuga divenuto splendida e intensissima melodia di un corale per dilatarsi ulteriormente - l'andamento è peraltro già rallentato da prima - in corrispondenza delle parole «lange, lange Zeit», immagine altamente espressiva della dimensione della vita eterna alla quale è chiamato il giusto, ma anche della natura divina ed eterna della musica stessa. Anche qui il soggetto della fuga compare prima nei Bassi - con funzione quindi prevalentemente di sostegno armonico - e poco dopo nei Soprani, dispiegando ora tutta la sua intensa bellezza melodica. Sia per il *Salmo 114* che per il *Salmo 22* il corale (di apertura nel primo caso, di chiusura nel secondo) si riallaccia alla forma principe della musica protestante: in queste grandi composizioni dunque il giovane Bruckner opera una sintesi fra la tradizione della musica barocca sacra austriaca - della quale la fuga è la componente essenziale - ascendenze del primo Romanticismo (influenze di Schubert e di Mendelssohn), concezione episodica d'insieme - che sarà uno dei tratti distintivi del linguaggio bruckneriano maturo - e richiamo al corale protestante, riferimento ineludibile per un compositore di lingua tedesca, sia pure cattolico come Bruckner.

Del 1861 è la composizione del breve ma inteso *Afferentur regi*, un mottetto - il testo è quello di un offertorio - per coro a quattro voci e tre tromboni *ad libitum* pensato per l'ambiente di Sankt Florian (ne esiste anche una versione per coro a quattro voci miste e organo *ad libitum*). La concisione del testo, e quindi del brano, permette a Bruckner una lavorazione motivica secondo la tecnica del contrappunto severo: le voci entrano una dopo l'altra su un motivo caratterizzato da un ampio intervallo iniziale, ma questo intervallo è da due voci ripreso per moto retto, e dalle altre due per moto contrario, tutte procedendo secondo la tecnica dell'imitazione. La stessa cellula iniziale viene ritmicamente variata in modo da costituire, a sua volta, un nuovo, importante elemento autonomo. Il mottetto riassume quindi in sé i tratti della forma mottettistica rinascimentale, del contrappunto classico - ma anche bachiano (imitazione fra le voci, inversione dell'intervallo iniziale) - e della variazione.

Composizioni giovanili sono i due brevi *Aequale* per tre tromboni. Essi risalgono al 1847, al periodo quindi di Sankt Florian e vennero commissionati a Bruckner per l'ufficiatura dei defunti.

La grandezza e il genio emanano una luce intensa, talvolta accecante - sicuramente per taluno irritante -, che, paradossalmente, non permette - a chi invece dovrebbe - di vedere lontano. Il *Salmo 114* fu da Bruckner dedicato a Ignaz Assmayr, maestro di cappella alla corte di Vienna, nella speranza di potersi aprire la strada dalla provincia alla capitale asburgica. Assmayr, depositario della grande tradizione contrappuntistica austriaca (era stato allievo di Michael Haydn, fratello del più celebre Franz Joseph, il quale era stato un fecondo compositore di musica sacra, e, come il fratello, grande estimatore e amico di Mozart) accolse inizialmente il lavoro con garbo e toni gentili, ma poco dopo consigliò caldamente il giovane musicista di cessare l'attività di compositore. Uno dei non rari casi di totale e colpevole cecità che punteggiano qua e là molti momenti della storia della musica, ma che per fortuna - e soprattutto per un superiore destino - non ne arrestano il prosieguo e la sua dimensione eterna. Anzi, la rafforzano e la esaltano a dismisura.

MICHELANGELO GABBRIELLI

Conservatorio di Musica «G. Verdi» di Como  
Via Cadorna 4 - 22100 Como

Tel. 031-279827 - Fax 031-266817 - [www.conservatoriocomo.it](http://www.conservatoriocomo.it)



CORI IN  
CONCERTO



## LA MUSICA SACRA DI A. BRUCKNER

Anton Bruckner  
(1824 - 1896)

*Salmo 22* in Mi bemolle Maggiore  
per coro a quattro voci miste, soli e pianoforte

*Aequale I* in do minore per tre tromboni

*Afferentur regi* in Fa Maggiore  
per coro a quattro voci miste e tre tromboni *ad libitum*

*Aequale II* in do minore per tre tromboni

*Salmo 114* in Sol Maggiore  
per coro a cinque voci miste e tre tromboni

CORO POLIFONICO DEL CONSERVATORIO «G. VERDI» DI COMO  
SCUOLA DI TROMBONE DEL CONSERVATORIO «G. VERDI» DI COMO  
DIRETTORE MICHELANGELO GABBRIELLI

SOLISTI

Letizia Petrungero, Soprano  
Benedetta Mazzetto, Contralto  
Michelangelo Gabbrielli, Tenore  
Tito Lucchina, Basso

STRUMENTISTI

Mauro Canali, Pianoforte  
Lino Lappano, Trombone Contralto  
Vincenzo Bonomi, Trombone Tenore  
Francesco Negrisola, Trombone Tenore  
Giuseppe Visciglia, Trombone Tenore  
Luca Mauri, Trombone Basso

Lunedì 16 ottobre 2017 - ore 17.00  
Salone dell'Organo del Conservatorio

Ingresso gratuito fino ad esaurimento dei posti disponibili

È un fatto incontrovertibile che alla composizione di musica sacra di Anton Bruckner spettò un ruolo di primo piano nella più ampia produzione del maestro austriaco. Dalla valutazione estetica, tecnica ed espressiva delle maggiori opere sacre e del *corpus* delle sinfonie emerge un flusso costante, continuo, che investe in pari grado l'uno e l'altro versante. Ma non solo: modi compositivi simili e analoghe concezioni di forma, che inglobano ampie e magniloquenti architetture sonore, trapassano dalle une alle altre, in una concezione estetica - tipicamente bruckneriana - volta alla grandiosità, alla solennità, alla ricerca assidua del sublime, secondo un sentire che appartiene in parte, ma con caratteri anche profondamente diversi, ad altri compositori d'oltralpe dell'Ottocento, in particolare dei decenni del secondo Ottocento.

Per meglio comprendere l'unicità di fondo della visione musicale di Bruckner si considerino le imponenti forme e le fastose, ed insieme, severe e possenti sonorità che caratterizzano il *Requiem* in re minore (la cui prima stesura risale agli anni giovanili, essendo stato composto fra il 1848 e il 1849, ma rivisto negli anni 1892 o 1894), la *Missa solemnis* in si minore (del 1854), la *Missa* in re minore (composta nel 1864 ma rivista nel 1876 e fra il 1881 e il 1882), e il *Te Deum* in Do Maggiore (la cui lavorazione impegnò Bruckner dal 1881 al 1884). Ma se è vero che queste sono tutte composizioni nelle quali l'orchestra ha un ruolo essenziale - tanto che la stessa scrittura corale vive in così costante osmosi con l'idioma strumentale da divenire frequentemente anch'essa vero e proprio strumento d'orchestra - è anche vero che una identica concezione investe pure le composizioni sacre a cappella, siano esse di forme imponenti, come il grandioso *Christus factus est* per coro misto a quattro voci del 1884, o di dimensioni ridotte e dalla scrittura prevalentemente omoritmica, con andamento a corale, come il tardo *Vexilla regis* (1892), bellissimo nella sua scarsa essenzialità, modellata sapientemente su una recuperata arcaicità, che non vuole però avere una valenza antiquaria e tanto meno sterilmente imitativa rispetto a un lontano passato sia pure glorioso, ma che si traduce in altissima espressività con risvolti e valenze perfino psicologici, caratteristica peraltro diffusa nella musica anche strumentale bruckneriana.

Alla produzione sacra Bruckner si dedicò sempre con grande impegno e profonda adesione personale, essendo impregnato di una fede sincera, dalle manifestazioni talvolta anche ingenuie, pur vissuta nell'ambito di una personalità complessa e per molti aspetti problematica; nella sua concezione però la musica sacra doveva sempre assolvere a una funzione eminentemente culturale - un obiettivo non più scontato nell'Ottocento, periodo nel quale parte del repertorio sacro viene spesso concepito come altissima espressione spirituale di carattere universale, e quindi destinato anche, e talvolta solo, alla sala da concerto - ma al tempo stesso esprime, oltre la propria originalissima personalità, un mondo spirituale superiore e, per Bruckner, sempre prioritariamente confessionale. Questi tratti potrebbero far pensare a una sorta di immobilismo e di retrospettività della musica sacra bruckneriana. Niente invece potrebbe essere più distante dal suo pensiero, volto costantemente, soprattutto nei contenuti più squisitamente tecnici, ad operare una sintesi fra la grande tradizione polifonica cinquecentesca e del Barocco austriaco e le moderne acquisizioni linguistiche, armoniche e formali. Da qui, sia detto per inciso, la sua netta presa di distanza dai Ceciliani tedeschi e austriaci, impegnati nella riproposizione di stilemi, linguaggi e forme afferenti alla lezione di Palestrina e più in generale alla polifonia romana del Cinquecento, in una temperie che se fu benefica per la riscoperta dell'immenso patrimonio della polifonia classica e per la riforma della musica sacra, dall'altro finì per relegare i cultori del genere ai margini dei grandi sviluppi e delle ricerche formali, strumentali e tecnici della musica coeva e dal circuito di esecuzione dei grandi repertori.

È peraltro incontestabile che la composizione di musica sacra fosse per Bruckner un impegno anche implicito e consequenziale ai suoi compiti, prima come organista dell'abbazia di Sankt Florian (dal 1848 al 1855), successivamente del duomo di Linz (dalla fine del 1855 al 1868) e infine come organista della Hofkapelle di Vienna (la sua elezione alla ca-

rica è del 1868). Si aggiungano il suo lungo apprendistato, fra gli altri, con Simon Sechter, organista di corte e docente al conservatorio di Vienna, finissimo contrappuntista, la sua stessa docenza al conservatorio di Vienna di armonia, contrappunto e organo (dal 1868), la direzione della corale «Frohsinn» di Linz, assunta nel 1856, con la quale avrebbe affrontato nel corso del tempo impegni concertistici di rilievo (fra i quali, nel 1868, la prima esecuzione, in forma di concerto, della scena finale dei *Meistersinger* di Richard Wagner, da questi pensata proprio per questa compagine corale) e, nel tempo, la sua attività di eccezionale organista e improvvisatore con concerti effettuati in Francia, Inghilterra e Svizzera.

L'imponente produzione sacra di Bruckner annovera cinque Salmi, dei quali quattro composti fra gli anni 1852-1863 e l'ultimo, il *Salmo 150*, nel 1892. Il *Salmo 114*, a cinque voci e tre tromboni, e il *Salmo 22*, a quattro voci e pianoforte, risalgono entrambi al 1852 (la data è comunque certa solo per il primo dei due) e sono quindi lavori giovanili (il compositore aveva allora ventotto anni). In entrambe emergono già alcuni dei principali tratti distintivi del suo stile: frequenza di ampi salti melodici (soprattutto nel *Salmo 114*), tendenza a un tipo di articolazione formale a episodi - a volte anche brevi - ricorrenti in tutto o in parte, ricorso a elementi motivici principali insieme ad altri secondari che possono o meno derivare da quelli principali, ricerca formale volta alla sintesi di forme e generi eterogenei filtrati da un proprio, peculiare sentire e dalla ricerca di una propria, inconfondibile cifra stilistica.

La grandiosa apertura del *Salmo 114*, in Sol Maggiore, è realizzata da un poderoso corale che fonde il tipo del corale omoritmico luterano e l'antica modalità frigia, che Bruckner riprenderà nel tempo per altre composizioni corali (fra le quali il *Vexilla regis* prima citato). La modalità frigia, la più complessa e sfuggente fra gli antichi tipi modali, è anche quella che, nella sensibilità romantica di Bruckner, meglio esprime il carattere solenne, trascendentale e dunque già di per sé sacro. Il corale è composto da una sola frase ma ripetuta: la prima volta essa è affidata ai Soprani I, la seconda ai Bassi. Questo determina, oltre al cambio di registro, anche un cambio di armonie, e dunque consegue una pluralità di successioni armoniche che sono al contempo colore, espressione e intensissimo *pathos*. Il nucleo principale del brano, quello anche dal punto di vista temporale più esteso, è dato da quella scrittura episodica cui facevo riferimento, nel quale, con rimandi, riprese, effetti d'eco, prende forma plastica il susseguirsi delle immagini scaturite dal testo. Grande importanza hanno in questo contesto i lunghi silenzi che hanno la funzione di separare distintamente i singoli episodi ma anche di concatenarli gli uni agli altri in una costante e originalissima tensione. È questa una delle caratteristiche più pregnanti e suggestive dello stile di Bruckner, che contribuisce a infondere a tutta la sua musica un afflato e un misticismo monumentali. La terza parte del brano è una magistrale fuga nella quale il soggetto inizia con un tipico e «barocco» ritmo dattilico (valori lungo-breve-breve). A volte una sola linea melodica, derivata ora dal soggetto, ora dal controsoggetto, viene a tratti segmentata e distribuita fra le varie parti vocali e il contrappunto, severo e altamente pregnante, si sviluppa in un *continuum* di grande forza ed impatto. La sapiente mano contrappuntistica di Bruckner si manifesta in modo originalissimo: alla fuga vocale si affianca la fuga strumentale dei tre tromboni, poiché, oltre a raddoppiare - a tratti - singole parti vocali, essi danno vita a una fuga parallela in virtù di una sostanziale autonomia data dalla loro scrittura, che parte supporta le voci, parte contende ad esse il primato. La conclusione avviene con l'armonizzazione del soggetto della fuga dalla quale scaturisce un corale, cosa che, a livello formale, determina l'ideale ritorno all'inizio del brano. La cadenza, avvincente a grandiosa, avviene con le parti in unisono - altra caratteristica del linguaggio bruckneriano - e mediante una cadenza plagale che riecheggia uno stilema ricorrente in Händel.

Influenze schubertiane e mendelssohniane si manifestano da subito nel *Salmo 22*: le prime sono evidenti nella parte del pianoforte che si dipana con accordi ribattuti, le seconde nelle lunghe ed eleganti arcate melodiche, particolarmente evidenti nei passaggi