Josaph Anton Bruckner

(Ansfelden, 4 settembre 1824 – Vienna, 11 ottobre 1896)

I luoghi e le esperienze dell’infanzia di Anton Bruckner segnarono come in pochi altri compositori la sua personalità artistica, condotta nel filo di un’esistenza che si dipanò senza particolari stravolgimenti esteriori. Quella di Anton Bruckner fu la vita “senza storia” di un borghese della provincia austriaca, schivo e impacciato, inelegante, non particolarmente colto, dotato di una fede granitica. Tuttavia, all’interno di questa esteriorità talvolta addirittura vile, si celava uno spirito titanico, svettante nell’arte musicale quanto confinato a terra nella dimessa esistenza quotidiana.

È proprio nella provincia austriaca e nelle prime vicende familiari che sono da rintracciare le origini della sua personalità, nonché alcune premesse estetiche della sua opera.

Anton Bruckner crebbe nell’ambiente rurale di Ansfelden, un piccolo centro a pochi chilometri da Linz. Il padre, come il nonno, fu un maestro di scuola, professione scarsamente retribuita ma socialmente assai rispettata. Primogenito di undici figli, vide morire in tenera età sei dei suoi fratelli, e non si trattò degli unici lutti che fu costretto a subire in giovane età. Il padre Anton incoraggiò il precoce talento musicale del figlio, insegnandogli i primi rudimenti – del resto parte integrante dell’educazione scolastica di base – e permettendogli ben presto di prendere confidenza con lo strumento che gli avrebbe conferito notorietà internazionale: l’organo.

Nel 1833, dopo la cresima, il padre lo mandò a terminare la sua formazione scolastica nella vicina Hörsching, dove Bruckner si perfezionò all’organo grazie a Johann Baptist Weiß, maestro di scuola ed eccellente organista. A questo periodo risale la sua prima composizione, il mottetto *Pange Lingua* per coro misto a cappella (WAB 31),cui rimase tanto affezionato da rielaborarlo in tarda età, nel 1891, senza apportarne sostanziali cambiamenti. La rielaborazione, spesso sostanziale e vistosa, dei suoi lavori, fu un tratto peculiare della personalità artistica di Bruckner. Dopo la morte del padre, avvenuta nel 1837, la madre raccomandò Anton al priore del monastero agostiniano di Sankt Florian, dotato di un magnifico organo che impressionò il giovane Bruckner, tanto da rimanervi emotivamente legato tutta la vita e sceglierlo come luogo di sepoltura.

Nonostante le straordinarie doti musicali, la madre insistette affinché il figlio intraprendesse la professione paterna e il giovane Anton, docile e remissivo, conseguì il diploma di maestro di scuola e fu trasferito a Windhaag come assistente insegnante. Le lettere ci raccontano un bassissimo tenore di vita e, soprattutto, di continue vessazioni da parte del suo superiore, che Bruckner accettava a capo chino, vittima di un costante complesso d’inferiorità. La fiammella della composizione rischiò di estinguersi in questi due anni, per ravvivarsi solo dopo il felice trasferimento a Kronstorf, in cui le condizioni di vita erano assai migliori e Bruckner poté perfezionare il suo stile e manifestare, ancorché con molta cautela, le proprie ambizioni artistiche. La svolta giunse però nel 1845, quando fece ritorno a Sankt Florian, in cui per i successivi dieci anni avrebbe ricoperto il ruolo di insegnante e organista.

Furono gli anni in cui iniziò a studiare ufficialmente, principalmente per corrispondenza, con Simon Sechter che, nel 1827, diede alcune lezioni di contrappunto a Franz Schubert, prima che questi trapassasse tanto prematuramente l’anno successivo. La riflessione sulla continuità tra Schubert e Bruckner potrebbe portare lontano. Un filo diretto lega i due grandi austriaci: l’amore per l’ambiente naturale del loro Paese, la città di Vienna, lo stile sinfonico come espressione più alta dell’arte musicale, la semplicità nell’approccio verso le cose del mondo che sfociava però in grandiose opere d’arte, l’indugiare su di un’idea musicale sino alla sua consunzione o alla sua esaltazione, solo per menzionare alcuni superficiali esempi.

Nel 1861 Bruckner iniziò a studiare con Otto Kitzler, il quale lo introdusse alla conoscenza di Wagner, per il quale nutrì per tutta la vita un’enorme fascinazione e un’ammirazione appassionata e addirittura servile, come dimostra la dedica della sua Settima Sinfonia. A questa fase risalgono i primi lavori orchestrali, che nella sua maturità artistica ripudiò come esercizi scolastici. Di indole insicura e continuamente alla ricerca di conferme, ambiva a un diploma che lo consacrasse ufficialmente come compositore, diploma che conseguì nel 1864, all’età di quarant’anni. Succedette a Sechter al Conservatorio di Vienna come professore di Teoria Musicale e continuò la sua attività di compositore e di organista; le sue sinfonie venivano perlopiù ignorate o pesantemente osteggiate dal mondo musicale viennese, ma l’Europa intera riconosceva il suo fenomenale talento di improvvisatore all’organo. Bruckner tuttavia insistette pervicacemente nel perseguire il suo ideale sinfonico: per lui la sinfonia era la più alta forma di espressione musicale e, da fervente cattolico, somma lode a Dio, cui dedicò il suo estremo lascito sinfonico, la sua Nona.

Le sinfonie di Bruckner sono state descritte come “messe senza testo”, l’intero corpus sinfonico come un unico, monumentale *Te Deum* e spesso viene rimarcato il carattere “organistico” della sua scrittura. Allo stesso modo, le sue messe sono state etichettate come sinfonie con testo liturgico. Si tratta perlopiù di letture stereotipe sedimentatesi nella difficile critica a un autore dalla produzione tanto vasta e complessa, addirittura ostica: le sue sinfonie, la maggior parte delle quali rimaneggiate anche pesantemente nel corso degli anni, si fondano su una forma sonata dilatata e ipertrofica, con sonorità grandiose e, spesso sì, “a terrazze”, quasi registri d’organo, casse d’espressione, cambi di tastiera, pedali. Lungi dal costituire un limite per la scrittura sinfonica e un elemento di “provincialismo”, si tratta invece di espressioni di una genuina, talora ingenua, inconscia – dunque ancor più autentica – ricerca estetica.

La produzione sacra di Anton Bruckner si estende lungo tutta la sua carriera di compositore, sebbene sia più concentrata nel suo periodo giovanile. Comprende, come composizioni di ampio respiro per coro e orchestra, sette messe, due messe da requiem, una cantata sacra, cinque salmi, un *Te Deum*, un *Magnificat*. Lavori corali di dimensioni e organico più ridotto sono invece sei graduali, tre corali, sedici inni, tre offertori, due *Libera Me*, 2 elegie religiose, sei antifone, altri due mottetti minori.

Messa n. 1 in Re minore, WAB 26

Organico: soli, coro, orchestra: 2 fl., 2 ob., 2 cl, 2 fg., 2 cr., 2 tr., 3 trb., tim., archi, organo *ad libitum*

Si tratta del primo lavoro bruckneriano di ampio respiro presentato al pubblico dopo l’apprendistato compositivo con Sechter e Kitzler. La composizione risale al settembre del 1864 e dopo la prima esecuzione, due mesi più tardi, fu accolta con toni entusiastici da pubblico e critica. Bruckner tuttavia la rimaneggiò in più riprese: nel 1876 e nel 1881/82, per vederla pubblicata solo dieci anni dopo.

Il *Kyrie* si apre con un pedale dei violoncelli su cui s’innesta un contrappunto a due di violino secondo e viola, dando vita a una pagina di introversa, oscura espressività. A questi si uniscono violino primo, oboe, fagotto, corno; il violoncello riceve il rinforzo del contrabbasso e si prepara l’ingresso del coro. Al moto undivago degli arpeggi strumentali si affianca quello di proporzioni più ampie del coro, che propone frasi omoritmiche ascendenti che raggiungono picchi d’intensità per poi ritornare sui propri passi e ricominciare. Il *Christe* è affidato inizialmente ai solisti, poi al coro, su di un accompagnamento di scale degli archi e conclude con il coro dei legni sul medesimo accompagnamento affidato al violino solista. Questa figurazione a scale permane anche durante la ripresa del *Kyrie*, che acquista una più spessa trama strumentale e maggior tensione.

Introdotto da un moto cromatico ascendente di archi e coro, il Gloria esplode sul testo *Laudamus te*, in un deciso RE maggiore. Un gesto d’improvvisa introversione porta al *piano* di *Adoramus te*, una parentesi quasi di devozione privata che ritorna subito al *fortissimo* collettivo del *Glorificamus*. Nel gloria si può ravvisare un esempio di scrittura “organistica” : improvvisi cambi di sonorità, come se il compositore agisse sui registri o sulla staffa dell’*espressione*, una scrittura a tratti contrappuntistica caratterizzata da un controcanto a moto perpetuo degli archi, che ricorda la forma barocca del corale figurato. L’*Amen*, caratteristica comune alle grandi messe bruckneriane, è articolato in una fuga.

Il credo è ancora affermazione perentoria pronunciata a gran voce dal coro, che si dissolve nell’aura contemplativa dell’*Incarnatus*, nella lontana tonalità di FA diesis maggiore. La scrittura diventa contrappuntistica, la sonorità più rarefatta, il canto affidato ai solisti. Dopo il culmine su *Ex Maria* la sezione mistica dell’*Incarnatus* si spegne in un flebile DO maggiore, da cui l’orchestra si rianima e riacquista movimento. Bruckner illustra il testo in maniera pressoché pittorica, *biblia pauperum* musicale in cui ciascuna sezione del Credo riceve un’intonazione confacente al suo contenuto, cosa particolarmente evidente nella partitura, anche a livello visivo, su *Et resurrexit*, in cui il suono cresce su sé stesso, prendendo origine da una minima cellula ritmica degli archi gravi e giungendo a un culmine grandioso. Il *Credo* è dunque caratterizzato da una grande varietà di sezioni e di idee musicali che confluiscono l’una nell’altra, tese a illustrare i vari momenti del testo.

Inaspettatamente brevi e compatti i successivi *Sanctus*, *Pleni* e *Benedictus*. Il *Sanctus* inizia sommessamente con una frase ascendente di viola e contrabbasso, seguiti dal coro che canta le medesime note, ma aumentate, tali da creare un canto solenne e contemplativo che pian piano cresce. Sul *Pleni* la sonorità esplode e si fa energica, rafforzata da un’ossessivo ostinato di scalette, che si spegne improvvisamente su una pausa. Il *Benedictus* inizia con una melodia distesa e cantabile e conserva il suo carattere sereno sino al solenne *fortissimo* del coro su *Benedictus* e il grandioso *Osanna* finale. L’*Agnus Dei* è caratterizzato da una lunga scala discendente degli strumenti ad arco. Il coro, omoritmico e doppiato dal grave canto del corno, dialoga con il basso solista, portando avanti accordi tesi di dissonanze. Si vivacizza l’intera compagine sonora, si amplia il suono e si ridesta il ritmo nel *Dona nobis*. La sonorità festosa si spegne in un’invocazione introdotta dalle sole voci femminili, punteggiata più tardi dalle evocative quinte vuote del corno. La messa si conclude in un *pianissimo* di speranza e devoto raccoglimento, messo in evidenza dal vuoto dell’ultima battuta, interamente occupata da una pausa.

Messa n. 2 in Mi minore WAB 27

Organico: coro a 8 voci, 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cr., 2 tr., 3 trb.

La messa fu commissionata a Bruckner dal vescovo Franz Joseh Rudiger nel 1866 per la consacrazione di una cappella votiva dedicata alla Madonna all’interno della nuova cattedrale di Linz - per la consacrazione del quale il medesimo vescovo aveva commissionato a Bruckner una cantata: il Maria Empfängnis Dom. La prima esecuzione si tenne solo tre anni più tardi, a causa di lungaggini nella costruzione della cappella. Bruckner revisionò il lavoro nel 1882, in una seconda versione che è quella che viene normalmente eseguita.

Sorge dal grembo della terra il *Kyrie*, inizialmente affidato alle sole voci femminili: dal profondo Mi3 del secondo contralto sino alla melodia del primo soprano. La sonorità sottile va rapidamente gonfiandosi sino ad arrivare alla seconda perorazione del *Kyrie* forte e affermativa, poi a una terza *fortissimo* rinforzata dai corni. La melodia, d’ispirazione gregoriana, è caratterizzata da un salto di quinta che le conferisce grande espressività straordinarie possibilità di apertura armonica. L’aura mistica che si viene a creare con la commistione del suono antico dei fiati con le otto voci, spesso a cappella, è tratto peculiare di questa messa e la distingue notevolmente dalla prima e dalla terza.

Dal *pianissimo* in cui si spegne il *Kyrie* nasce il *Gloria*, il quale sviluppa presto un carattere ben diverso: affermativo e festosamente solenne, che si conclude con un grandioso eco tra voci e compagine strumentale. Il *Qui tollis* ritorna a una sonorità ovattata, introdotta dal suono *dolce* e lontano dei corni, in un gesto del tutto romantico. Ritornano i fasti del *tempo primo* con il *Quoniam*, che sfocia nella rigorosa fuga dell’*Amen*.

La prima parte del *Credo* possiede la pervicacia ritmica che sarà tipica degli scherzi sinfonici bruckneriani e procede in una continua scansione sillabica del testo. L’*Et incarnatus* vede un cambio totale di atmosfera: la sonorità è ora algida e mistica, sacrale e solenne ma intimamente devota, silente. Questa fase di profondo raccoglimento si conclude con un breve e intenso corale dei corni, cui segue il ritorno all’*Allegro* iniziale sul testo *Et resurrexit*, espressione di giubilo a pieno organico. Ampio e ricco di tensioni armoniche l’*Amen*.

Nel *Sanctus* Bruckner si serve del soggetto del *Sanctus* dalla *Missa Brevis* di Palestrina, un unicum nella produzione sacra del compositore austriaco, che ricorre esclusivamente a temi originali. Prendendo le mosse dal *piano* iniziale, la prima parte è un unico grande crescendo che sfocia nel luminoso *Sabaoth*, la cui sonorità possente e solenne si mantiene sino alla conclusione. All’ascesa luminescente delle voci fanno da contraltare le figurazioni discendenti dell’ensemble strumentale, spezzate e inframezzate da pause. Il *Benedictus* si apre con un dialogo tra il corno solista e tre voci femminili caratterizzato da uno spiccato cromatismo che perdura per tutto lo svolgersi del brano. Un fitto ordito polifonico – presente tanto nel dipanarsi delle voci, quanto nel susseguirsi di arpeggi strumentali – porta avanti una continua divagazione armonica, una concatenazione di modulazioni che arrivano a lambire le tonalità più remote.

Mistico e suggestivo, l’*Agnus Dei* si apre con una frase omoritmica delle otto voci, che sale e cresce sino a raggiungere il suo tragico apice sulla parola *mundi*. Il successivo *Miserere nobis* è intonato sulla medesima frase musicale, questa volta in un fitto gioco imitativo tra le voci, che raggiungono un teso, dolente *fortissimo*. La seconda perorazione del *Miserere* ha una sonorità più contenuta, quasi di rassegnazione. Tacciono le voci femminili e l’ultimo *Miserere* è affidato a tenori e bassi, le cui voci si estinguono per lasciare il completamento della frase al fagotto e al corno. Dopo nuove perorazioni sofferte e intense, lacere di dissonanze, le voci vengono lasciate sole in un momento di purificazione che vede il ritorno ad accordi perfettamente consonanti; solo il corno esprime un breve commento in questa transizione verso la fase finale. Tornano quindi ad aggiungersi delicatamente i legni con un disegno che fa da contrappunto al coro nel nuovo *Agnus Dei* nel Mi minore d’impianto che, una volta superata la selva di dissonanze, acquista un carattere nuovo, diverso, pronto a generare il tenero DO maggiore del *Dona nobis pacem*. Attraverso un ultimo passaggio modulante, conclude la messa un Mi dalla sonorità ampia ma, nonostante il modo maggiore, non luminosa, bensì ovattata, oscura, come velata da una cappa austera e impenetrabile.

Un’opera gravida di passato e di futuro, in cui Bruckner ha saputo non solo far convivere, ma portare a una sintesi l’arcaico linguaggio palestriniano e il moderno cromatismo neo-tedesco di derivazione lisztiana e wagneriana, mediandoli con vera sensibilità artistica.

Messa n. 3 in Fa minore WAB 28

Organico: soli, coro, 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cr., 2 tr., 3 trb., 3 tmp., archi, organo *ad libitum*

Composta tra il 1867 e il 1868 per la consacrazione della Hofurgkapelle di Vienna – istituzione dall’illustre tradizione musicale in cui Bruckner fu attivo come organista tra il 1878 e il 1892 – rappresentò un’iniziale insuccesso, dovuto anche alla cattiva esecuzione da parte dell’orchestra. Furono ben quattro le revisioni apportate al lavoro e oggi si tende a utilizzare per le esecuzioni l’ultima, portata a termine nel 1893.

Grave e meditativo, il *Kyrie* inizia con un gesto discendente dei violoncelli quasi di profonda, sofferta genuflessione, cui segue una risposta per moto contrario in un’armonia lumeggiata dalla comparsa del modo maggiore. Gli archi preparano l’ingresso del coro che esordisce con le sole voci femminili che ripropongono il motivo “di genuflessione” iniziale, ciascuna volta più acuto di una terza. Tale anabasi si ripresenta ampliata nella ripetizione successiva, con la sonorità piena del coro a quattro voci. Il *Christe* è affidato principalmente al basso solista, cui rispondono ora il coro, ora il soprano solo. Ritorna il *Kyrie* iniziale, circonfuso dalla luce degli archi, il cui semplice ma sofisticato controcanto fatto di scale ascendenti porta ulteriormente verso l’alto questa ispiratissima invocazione.

Le scale degli archi che ornano le frasi del coro, ritornano – ora agili e grandiose – nel *Gloria*. La sonorità magniloquente, unita alla scansione sillabica e omoritmica del testo, fanno della prima parte del Gloria una pagina innodica di grandiosa e potente affermazione, che si mitiga – ma solo nella dinamica – nel delicato *Qui tollis*. Fervido raccoglimento e perdita nella grazia divina sono evocati in questo nuovo tempo di *Adagio*, nel quale c’è spazio anche per la risposta strumentale dell’oboe, che commenta il testo con la sua voce soave, in contrasto con il granitico *tutti* della sezione precedente. Dopo uno scarno e sillabico *Miserere nobis* punteggiato da delicati arpeggi del flauto e che si va a sciogliere in un’ampia frase discendente, ritorna il *Tempo I* del *Gloria*. La magnificenza barocca che conclude l’*Amen* conduce direttamente all’inizio del *Credo*, ugualmente sonoro e affermativo e, anch’esso, caratterizzato da un incessante lavorio ritmico degli archi.

Del tutto peculiari sono la strutturazione a sezioni ben distinte e gli improvvisi e repentini cambi di dinamica: da una battuta all’altra Bruckner proietta l’ascoltatore dal più grandioso *fortissimo* a pieno organico al più flebile *pianissimo*. Un cambio di tessitura sonora e di registro avviene con l’*Et incarnatus*, affidato alla voce solista del tenore che si produce in una melodia ampia e suadente, in dialogo con violino e viola e, successivamente, con un accompagnamento soffuso delle voci femminili. *Et homo factus est* è invece affidato alle voci maschili del coro, su cui permane l’aereo controcanto del violino solo. Le voci si riuniscono in un insieme raccolto e compatto per il *Crucifixus* dalla sonorità intensa; il controcanto che prima era del violino ora giunge anche agli archi più gravi, in uno straordinario gioco contrappuntistico. Nel *Passus* la sonorità è sempre più rarefatta e raccolta: soltanto le voci del coro a cappella e il basso solista, che creano un effetto di vuoto e smarrimento in corrispondenza delle parole *Et sepultus est*. Un grave coro di tromboni sancisce la morte del Cristo e conduce a un silenzio rotto solo da due pizzicati degli archi gravi, ma presto un rullo sommesso dei timpani carica una tensione nuova che esplode nel fasto dell’*Et resurrexit*, reso ulteriormente vivo e palpitante di vita dall’incessante tremolo degli archi. Quasi minaccioso nel suo carattere marziale il *Cujus regni*, quasi una parentesi prima del ritorno al *Tempo I* di *Et in spiritum*, che contiene una pagina a imitazione tra le quattro voci soliste. Maestosa e perentoria affermazione *Et unam sanctam* che sembra interrompersi su una pausa, dopo la quale riprende instancabile la sonorità possente del *fortissimo* a piena orchestra su un ritmo puntato e nuovamente quasi marziale; questa sezione si spegne con la lugubre catabasisulle sillabe di “mortuorum”, suggellata da un’aspra dissonanza degli ottoni, che subito si risolve nell’ultima, giubilante affermazione del *Credo* e, dopo una breve introduzione dei solisti, dell’*Amen*.

Il *Sanctus* si apre su una sonorità tenue fatta di violini e legni, con la melodia ascendente del flauto come protagonista. Inizialmente voci femminili e maschili si rispondono con frasi rispettivamente ascendenti e discendenti, con il controcanto di flauto e violino. Nonostante la generale atmosfera di pace e beata devozione, l’armonia è irrequieta: sembra presagire all’esplosione di voci e strumenti, con gli ottoni svettanti nel tessuto sonoro, che avviene in corrispondenza di *Dominus Deus* e determina il carattere del resto del brano.

Il *Benedictus* è un quadro di intima devozione: scompare il luccichio degli ottoni, ad eccezione dei toni bruniti dei corni, e prevalgono le tinte pastello di archi e legni in una sonorità ampia per estensione, ma contenuta. Si susseguono alcuni episodi corali e solistici inseriti in un’aura di celeste serenità, solo superficialmente turbata da rari passaggi in modo minore, i quali donano un’ulteriore tinta chiara al successivo passaggio in maggiore. Un cambio radicale giunge con il conclusivo *Hosanna*, che riporta fasto e concitazione all’insieme.

Oscuro e misterioso si apre l’*Agnus Dei*, che conserva un carattere generale di severità. Con il *Dona Nobis* si apre una sezione più sonora, caratterizzata da figurazioni ascendenti degli archi, che saranno tipici di molti passaggi sinfonici. Un accordo maggiore piccolo e di grande semplicità, privo della magniloquenza e della maestà riscontrate nei movimenti precedenti, conclude il grandioso, complesso e articolato affresco che è la messa in Fa minore.

Te Deum, WAB 45

Organico: soli, coro, 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cr., 3 tr., 3 trb., tb., tmp., archi, org. *ad lib*.

Bruckner iniziò a lavorare al Te Deum nel maggio del 1881, mentre stava ultimando la Sesta Sinfonia. In questo periodo non portò a termine il lavoro, che invece ultimò nel 1883, in seguito alla composizione della Settima Sinfonia. L’opera ebbe un grande successo già nel corso della sua vita: lo stesso Johannes Brahms, presunto rivale, si adoperò per farlo eseguire e Gustav Mahler, nella sua copia personale, depennò la fredda indicazione di organico e scrisse di suo pugno: «per le lingue degli angeli, per chi cerca Dio, per i cuori affranti e per le anime purificate dal fuoco». Le parole ispirate di Mahler sintetizzano efficacemente la grandezza e la potenza sopraffacenti di questo lavoro, a un tempo barbarico e barocco.

*Allegro, Feierlich mit Kraft* (Allegro, solenne con forza). L’incipit, possente e affermativo quanti altri mai, dispiega l’intero organico orchestrale e il coro entra dalla terza battuta. Agli archi è affidata la caratteristica componente ritmica squadrata e marcata su intervalli di quinta vuota, quasi a voler rappresentare la sortita della voce umana da un caos primigenio. Dopo la grandiosa introduzione corale e orchestrale, la sonorità si riduce e le voci dei solisti si rincorrono con un caratteristico disegno ritmico. Sono accompagnate da linee sinuose dei soli archi e fiati, su armonie oscillanti e cromatiche. Ritorna il disegno ritmico primigenio dell’apertura, questa volta su sonorità più ovattate e misteriose, che presto riacquistano la luminescenza dorata dell’inizio. L’intero primo movimento è caratterizzato da un’aura epica e ancestrale: campiture di colore sonoro amplissime, su accordi vuoti e testo scandito come da un’antica comunità, il cui canto monodico – sillabico e vigoroso, accompagnato da un semplice bordone – fosse stato riletto da Bruckner che gli conferisce status artistico, che riveste di sonorità orchestrale, di raddoppi strumentali e che alterna a movimenti di sofisticata ed elaborata composizione.

Il *Te ergo* (moderato) ha carattere più intimo e melodico: è il tenore solista a declamare la melodia dal bel profilo, accompagnato dagli archi gravi, dalla viola e dal clarinetto. Una tinta scura che ricorda Brahms, che amava particolarmente questi strumenti, adatti a esprimere raccoglimento e introspezione. L’intero brano è un canto lirico e spiegato del tenore, intervallato da brevi interventi degli altri tre solisti e da poeticissimi commenti del violino solista.

*Æterna Fac* (*Allegro* *Feierlich mit Kraft*) riporta prepotentemente al clima vissuto in apertura, ma aggravato e reso più tragico e aggressivo dalla tonalità di Re minore.

*Salvum Fac* riprende invece il secondo movimento, con il tenore solista cui fanno eco gli altri tre solisti, in un dialogo raffinato con il clarinetto, gli archi più gravi e, successivamente, l’aereo violino. Una frase discendente del basso solista, che ricorda un passaggio del baritono nel terzo movimento del *Deutsches Requiem* brahmsiano, porta a un corale finale che spegne gradualmente la sonorità sino al silenzio. Voci e orchestra si rianimano poi d’improvviso, riportando – fortissimo e allegro, la musica del *Te Deum* iniziale. La conclusione è preannunciata da sole due battute di intenso mistero sonoro, con la voce grave degli ottoni.

L’ultimo movimento *In te, Domine speravi*, porta a una sintesi molto materiale musicale esposto nei precedenti movimenti. Esso inoltre ha *in nuce*, nella sezione del *Non confundar*, il tema del secondo movimento della Settima Sinfonia. Il ritorno dell’ostinato ritmico su quinte vuote degli archi udito all’inizio della composizione, chiude ciclicamente un lavoro grandioso, sapiente, intimamente ispirato.