



Suo padre, Bernhard, fu un modesto commerciante ebreo, colto ed amante dell'arte, e Gustav fu il secondo di dodici figli. A 6 anni cominciò a suonare il pianoforte ed a 8 era già in grado di insegnare ad altri questo strumento.

Mostrò grande interesse per il canto popolare e a 10 anni conosceva a memoria oltre duecento melodie. Nel 1875 si recò col padre a Vienna dove, per interessamento di J. Epstein, venne ammesso al conservatorio. Seguì il corso di perfezionamento in pianoforte con lo stesso Epstein, studiò armonia con R. Fuchs e composizione con F. Krenn.

Alla fine dell'anno ottenne dal conservatorio il primo premio di pianoforte e di composizione (col primo movimento di un *Quintetto* per archi e pianoforte).

Mentre proseguiva gli studi in conservatorio, dove si diplomò col massimo dei voti nel 1878, continuò privatamente gli studi letterari e, nel 1878, s'iscrisse all'università di Vienna, frequentando i corsi di filosofia, di storia e di storia della musica; seguì anche, irregolarmente, i corsi d'armonia tenuti all'università da A. Bruckner (col quale entrò in buone relazioni) ed ebbe proficui contatti con un gruppo di musicisti come G. Adler, H. Rott, F. Lohr e Hugo Wolf, col quale divise, per un certo tempo, l'alloggio e l'unico pianoforte.

Le sue prime composizioni (1876-1884), fra cui il citato *Quintetto*, una *Sonata per violino e pianoforte*, una *Nordische Symphonie*, le Opere, forse solo abbozzate, *Herzog Ernst von Schwaben* (da L. Uhland ?, 1877-1879), *Die Argonauten* (da F. Grillparzer ? 1880 ca.), *Rubezahl* (1881-1883) sono andate perdute o distrutte dallo stesso compositore.

Nel 1878 iniziò la composizione della sua prima opera sinfonica pervenutaci, *Das klagende Lied*, per soprano, contralto, tenore, coro ed orchestra, su testo proprio, riveduta poi nel 1899.

La sua carriera di direttore d'orchestra ebbe inizio nel 1880, a 20 anni, al teatro estivo di Hall, dove fu scritturato per dirigervi operette e vaudevilles.

Dal 1881 al 1897 diresse, con crescente successo, a Lubiana, a Kassel (dove rimase due anni come direttore dell'Hoftheater), a Praga (dove diresse tra l'altro *Les deux journées* di Cherubini e la *Nona Sinfonia* di Beethoven in una propria revisione), a Lipsia (dove completò e terminò l'opera *Die drei Pintos* di Weber: prima esecuzione 1888), a Budapest (come direttore del Teatro Reale dell'Opera dal 1888 al 1891), ad Amburgo, dove rimase dal 1891 al 1897, presentandovi fra l'altro una

nuova messa in scena del *Franco cacciatore* di Weber ed inoltre *Damon* di A. G. Rubinstein, *Eugenio Onegin* di Ciaikovsky, *Manon Lescaut* di Puccini.

Diresse anche a Berlino, ed ebbe fra i suoi primi discepoli B. Walter. Nella primavera del 1897 fu nominato direttore del Teatro Imperiale dell'Opera di Vienna, con pieni poteri, ed iniziò quella riforma del teatro lirico che avrebbe esercitato una grande influenza sui teatri di tutto il mondo e di cui ancora oggi permangono le tracce in molti aspetti della messa in scena e della regia.

## LA CASA NATALE



A Vienna nel 1901 conobbe Alma Sechindler, un'avvenente ragazza di 22 anni, buona musicista, che studiava con A. von Zemlisky (tra gli allievi del quale, a quell'epoca, era anche Schonberg), colta e vivace, e se ne innamorò.

Mahler aveva 19 anni più di lei, ed era un uomo tormentato, dalla sensibilità acuta e scoperta, alla ricerca di una purezza trascendente che il

suo tempo e la sua stessa inquieta personalità non gli potevano dare pur essendo egli immerso nel proprio tempo più di ogni altro artista.

A quest'epoca era già alla sua 4<sup>a</sup> *Sinfonia* (eseguita a Monaco di Baviera nel 1901 ed accolta con fischi). Alma era figlia di Emil J. Schindler, paesaggista che aveva avuto una certa fama ed aveva lavorato con

H. Makart, il pittore del raffinato tramonto asburgico, espresso nel sogno di un variopinto gusto rinascimentale, quasi a voler ritrovare, in tale forma, lo sfarzo europeistico di Maria Teresa.

Il padre morì quando Alma era ancora bambina e la madre si era risposata con C. Moll, un allievo di Schindler, che aveva aderito alla secessione di G. Klimt. In tale clima era cresciuta Alma quando incontrò Mahler e ne divenne moglie pochi mesi dopo (9 III 1902).

Dal loro matrimonio nacquero due figlie: Maria Anna (1902) morta a 5 anni e Anna Justine (1904). Frattanto il lavoro del teatro dell'Opera cominciava a dare i suoi frutti. "Quando assunse la direzione dell'Opera di Vienna (scrive A. Mahler), la *Manon Lescaut* ed il *Werther* di Massenet erano gli spettacoli più preziosi. Quando se ne andò erano in repertorio tutto Mozart, tutto Wagner e tutti i capolavori dell'arte classica".

Non solo, ma dall'ottobre 1897 all'ottobre 1907 (quando diresse il suo ultimo spettacolo operistico a Vienna, il *Fidelio*) Mahler portò sulle scene della capitale austriaca anche una trentina di Opere nuove: fra l'altro, di Ciaikovsky, di Smetana, di K. Goldmark, di A. von Zemlisky, di R. Strauss, di E. D'Albert, di Hugo Wolf, ed inoltre di Bizet, di Puccini, di Giordano, di Leoncavallo, di Wolf-Ferrari e di altri.

Nel teatro lirico, la prima riforma da lui attuata fu di imporre un'accurata revisione delle partiture, riproponendone l'esecuzione all'assoluta fedeltà ed integrità, aumentando le prove d'orchestra e selezionando severamente i cantanti.

Fu forse il primo direttore che s'interessò al palcoscenico e quando nel 1903 conobbe A. Roller e ne intuì il talento, non esitò ad assumerlo, contro tutti i pareri, come scenografo e regista stabile dell'Opera di Vienna. Dalla collaborazione con Roller ebbe inizio il periodo più importante della riforma mahleriana; Roller proveniva dalla secessione di Klimt, ma aveva idee indipendenti che già sopravanzavano quelle dei secessionisti e soprattutto una grande sensibilità ai rapporti dinamici nella partitura.

Se è vero che i nuovi principi della messa in scena operistica, elaborati

da Mahler e da Roller, presero le mosse dalle idee di A. Appia, il "teatro simultaneo" attuato all'Opera di Vienna con una concezione del tutto nuova, che nasceva dalle stesse esigenze funzionali del teatro di prosa e che gettò le basi della moderna messa in scena e della regia nell'opera.

## JHLAVA DOVE MAHLER SOGGIORNÒ



Cominciarono con l'eliminare dalla scena tutto il superfluo e col ridurre gli elementi decorativi all'essenziale, dando invece grande risalto agli effetti di luce, giunsero ad effettuare, con elementi mobili, rapidi cambiamenti di scena, senza intervalli e talvolta senza neppure calare il sipario.

Non fu certo facile a Mahler e a Roller imporre questi criteri rivoluzionari e l'opposizione non cessò mai di farsi sentire, anche quando il pubblico incominciava ormai ad accettare il nuovo gusto, che del resto si rifletteva anche nel teatro di M. Reinhardt e già indicava la strada percorsa poi dal teatro espressionista.

*Tristano e Isotta* fu la prima grande messa in scena realizzata nel 1903 in base ai nuovi principi; memorabili furono in seguito le realizzazioni di *Fidelio* di Beethoven, *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* di Mozart, *L'oro del Reno*, *La Walkiria*, *Lohengrin* di Wagner e *Ifigenia in Aulide* di Gluck, senza parlare delle Opere nuove, fra le quali ebbe una particolare importanza la messa in scena del *Corregidor* di Hugo Wolf nel marzo 1904.

Tre anni più tardi, esasperato per l'ostilità suscitata dalle sue innovazioni e dal lavoro severo che aveva imposto, Mahler lasciò la direzione dell'Opera di Vienna ed accettò di recarsi negli Stati Uniti, dove diresse con enorme successo Opere di Mozart e di Wagner.

A New York la Philharmonic Society mise insieme appositamente per lui un'orchestra con la quale nel solo inverno 1909-1910 diresse ben 46 concerti. La sua salute, già minata dal mal di cuore, diveniva però sempre più precaria e gli strapazzi causati dalla febbrile attività direttoriale e creativa esaurirono, in breve tempo, le sue forze. Il 21 II 1911 diresse in America il suo ultimo concerto poi, gravemente ammalato, fece ritorno in Europa; sostò a Parigi per un mese, sottoponendosi a cure ormai vane. In maggio ritornò a Vienna, dove morì di polmonite.

Dai contemporanei ebbe enormi riconoscimenti come direttore d'orchestra, un po' meno come riformatore dello spettacolo lirico, assai pochi come compositore: non solo nei paesi mediterranei, ma anche in quelli di lingua tedesca, dove fu sempre considerato dalla maggioranza un intruso: egli stesso si definiva "der unzeitgemasse" ("l'inattuale") in contrapposizione con R. Strauss che chiamava "der grosse Zeitgemasse" ("il grande attuale"). Inoltre la sua opera fu in seguito bandita dai nazisti nella feroce campagna contro gli ebrei e la "entartete Kunst" ("arte degenerata": l'espressionismo e le altre correnti del tempo).

## CARICATURA DEL COMPOSITORE



L'importanza dell'opera di Mahler ha cominciato a farsi sentire in questo secondo dopoguerra, quando se n'è colto il profondo significato come preannuncio di quella dimensione spirituale ed etica, oltreché estetica, che nella crisi della coscienza soggettiva dell'estremo postromanticismo doveva aprire la strada a Schonberg ed alla sua scuola.

Le *Sinfonie* di Mahler rappresentano l'ultima grande voce di quella dinastia che ha suo capostipite in Beethoven, già nel quale si pose del resto quella contraddizione dialettica fra la soggettività dell'idea e dell'oggettività della forma, fra il mondo interiore dell'artista ed il linguaggio espressivo codificato da leggi tradizionali, che Mahler portò alle estreme conseguenze e che costituì il dramma della sua esistenza di uomo e d'artista.

Al pari di Bach, e di Busoni ai nostri giorni, pagò la fama di grande esecutore con la sottovalutazione della sua opera di compositore. Portando alla saturazione i processi formali e le esigenze espressive del romanticismo, Mahler fu il solo musicista tedesco di fine secolo che giunse ad operare una decisiva rottura nel linguaggio musicale cristallizzato del passato e che ebbe coscienza della missione dell'artista nella crisi sociale del nuovo secolo.

I mezzi sonori che Mahler ebbe a disposizione sono quelli saturi, carichi di "esperienza vissuta" propri dell' "Erleben" romantico: fra "suono interiore", come immediatezza espressiva tendente all' "Unbedingte" (l'infinito, l'indeterminato novalisiano, e mediazione attraverso il suono come linguaggio comunicativo e continuo urto, contraddizione, limitazione).

In analoga posizione si era trovato Beethoven nel trapasso della coscienza oggettiva dell'Illuminismo a quella soggettiva del Romanticismo; lo stesso dramma viene vissuto da Mahler, ma in chiusura di questa esperienza che aveva coperto un intero secolo, passando da Beethoven, a Weber, a Schumann, a Wagner ed a Bruckner. Nove sono le *Sinfonie* lasciate da Mahler (una decima rimase incompiuta) a cui si aggiungono per uguale importanza numerosi *Lieder* per canto e pianoforte, tra cui il famoso ciclo *Des Knaben Wunderhorn* (alcuni dei quali furono introdotti nelle Sinfonie e dieci strumentati), scritto fra il 1888 ed il 1899; inoltre *Das Klagende Lied* (1878-1899), *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883-1885), *KindertotenLieder*, *Ruckert-Lieder* (1901-1905) e *Das Lied von der Erde* (1907-1908) su testi cinesi tradotti da H. Bethge, che egli voleva intitolare *Eine*

*Liedesymphonie*. P. Bekker considerava la *1<sup>a</sup> Sinfonia* (1884-1888, ispirata al romanzo *Titan* di J. Paul) come un "preludio" strumentale in quattro movimenti ai due grandi gruppi delle Sinfonie mahleriane che egli divide nel ciclo delle *Wunderhorn-Symphonien*, così chiamate perché hanno parti vocali su testi tratti della raccolta di canti popolari *Des Knaben Wunderhorn* di C. Brentano e di A. von Arnim; ed il ciclo delle *Instrumental-Symphonien*.

## LA CASETTA DOVE MAHLER COMPOSE LA PRIMA PARTE DELLE SINFONIE



Il primo gruppo comprende la 2<sup>a</sup> *Sinfonia* (1887-1894), detta *Auferstehungs-Symphonie*, in cinque movimenti, che introduce un Lied per contralto (*Utrlicht*) con quattro movimenti ed il corale di Klopstock (*Der grosse Appel*, integrato da alcuni versi scritti da Mahler per coro misto, soprano e contralto) come quinto movimento; la 3<sup>a</sup> *Sinfonia* (1893-1896) in due parti, di cui il primo movimento costituisce la prima parte ed altri cinque la seconda parte: qui Mahler ha introdotto uno dei suoi più puri ed espressivi Lieder, su testo di Nietzsche (*O Mensch, Gib Acht!* dall'*Also sprach Zarathustra*); il quinto movimento su un testo del *Des Knaben Wunderhorn* è per coro di ragazzi e di donne.

Elementi melodici della 3<sup>a</sup> *Sinfonia* compaiono nella 4<sup>a</sup> *Sinfonia* (1899-1900) con la quale Mahler ritorna ai quattro movimenti della forma-sinfonia classica; soltanto il quarto movimento è un purissimo Lied per soprano (*Das himmlische Leben*).

Il gruppo delle *Instrumental-Symphonien* comprende la 5<sup>a</sup> *Sinfonia* (1901-1902), in cinque movimenti divisi in due parti; la 6<sup>a</sup> *Sinfonia*, detta "Tragica" (1903-1905), in quattro movimenti; la 7<sup>a</sup> *Sinfonia* (1904-1905) in cinque movimenti.

La 9<sup>a</sup> *Sinfonia* (1908-1910), anch'essa puramente strumentale (come doveva esserlo la *Decima*, di cui Mahler completò solo il vasto Adagio) e la raccolta sinfonica *Das Lied von der Erde* sono considerati da

P. Bekker come il ciclo del "Congedo" mentre l'8<sup>a</sup> *Sinfonia* (1906-1907) è detta anche *Goethe-Symphonie*: essa è suddivisa in due grandi affreschi sinfonico-corali; la prima parte comprende l'inno *Veni creator Spiritus*; la seconda la *Faust-Schlusszene* (la scena finale di *Faust*) per tre soprani, due contralti, tenore, baritono, basso e doppio coro misto e di ragazzi.

Le Sinfonie sono caratterizzate da strutture di grandiose proporzioni: Mahler giustificava l'ampiezza delle sue Sinfonie in rapporto alle proporzioni di un'opera teatrale che occupa un'intera serata.

I movimenti della Sinfonia acquistano così la struttura di veri e propri "atti" o "quadri" di una "rappresentazione" sinfonica. Come Wagner aveva introdotto la "Sinfonia" nell'Opera, così si può dire che Mahler porta "l'Opera" nella Sinfonia. Quasi sempre ad un primo movimento irruente ed infuocato di ampie proporzioni succede un movimento di estremo candore, di apparente serenità, di abbandono al mito della natura; ma tosto, in urto con il linguaggio musicale stesso nella sua situazione, il "troppo umano" riprende il sopravvento traboccando spesso

nell'angoscia sino a spezzarsi nuovamente.

Mahler non conclude mai una sua Sinfonia, ma la tronca, giacché il suo discorso musicale potrebbe continuare all'infinito, alla ricerca di una trascendenza che, all'atto stesso che appare come possibile, si annulla nel "contingente" di un linguaggio trito e consueto.

## LA CASETTA DOVE MAHLER COMPOSE LA SECONDA PARTE DELLE SINFONIE



Per quanto Mahler si attenga nelle Sinfonie allo schema della forma-sonata, il bitematismo è travolto, numerosi temi secondari, subito spezzati e ripresi in nuove immagini, s'intrecciano in un quadro sonoro spesso di tragica grandiosità.

Il mondo interiore di Mahler è analogo a quello di un Dostoevski per la potenza della penetrazione psicologica, mentre dall'altro lato l'immagine sonora mahleriana appare anche immersa in un'accesa aspirazione trascendente a sfondo panteistico (come in Nietzsche), in lotta coi limiti stessi del discorso musicale, per il raggiungimento di una tonalità essenziale, che si risolve in una visione serena, goethianamente compiuta.

In Mahler è quindi la ricerca di una "ascesa" verso una trascendenza religiosa che "proprio come in Kierkegaard" tende a superare la sfera sensibile dell' "estetico", causa dell'angoscia del mondo, ma non si realizza mai.

In questo senso si può dire che Mahler anticipa già la "Weltanschauung" dell'espressionismo musicale, al pari di G. Buchner e di F. Wedekind, che anticipano l'espressionismo letterario, come Van Gogh ed E. Munch quello pittorico. Dal punto di vista formale la Sinfonia mahleriana appare intimamente legata alla tradizione musicale tedesca, o meglio austriaca, a quelle radici che da Mozart salgono da un lato a Beethoven e dall'altro a Schubert e si riuniscono quindi in Brahms. Gli schemi della Sinfonia classica, la forma-sonata e la costruzione contrappuntistica sono presenti in Mahler talvolta in modo rigoroso, anche se vengono continuamente spezzati ed allargati.

Ma alla base dell'intuizione melodica e del mondo armonico mahleriano sta il canto popolare nella sua genuina linfa, inteso come ritorno all'innocenza originale, all'"Urgrund der Natur" (il fondamento primordiale della Natura). Nel segno spirituale del canto popolare magiaro ed austriaco in particolare, nascono la 2<sup>a</sup>, la 3<sup>a</sup> e la 4<sup>a</sup> *Sinfonia*, ma molti spunti melodici ed immagini ritmiche del ciclo Liedericistico *Des Knaben Wunderhorn* si ritrovano trasfusi ed elaborati anche nelle altre Sinfonie.

Il canto popolare non viene recuperato filosoficamente dal musicista, bensì rivissuto nell'interno della tradizione romantica, come "reminiscenza". Per questo quasi sempre le rare citazioni di brani popolari servono come spunto per una varia e ricca invenzione melodica, immersa in un'atmosfera armonico-timbrica che abbonda di anticipazioni

della più viva modernità.

L'unità tematica e l'unità tonale della costruzione appaiono continuamente scosse; il colore armonico, rivestito del più intenso ed inconfondibile strumentale, acquista inquietanti vibrazioni e costituisce certo uno degli elementi più indicativi che portarono alla *Klangfarbenmelodie* schonberghiana.



**DAS KLAGENDE LIEDE**  
**(IL CANTO DEL LAMENTO E DELL'ACCUSA)**  
**CANTATA IN TRE PARTI PER SOLI, CORO E ORCHESTRA**

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Gustav Mahler

1. Waldmärchen (Fiaba della foresta) - Langsam und träumerisch
2. Der Spielmann (Il menestrello) - Mit sehr geheimnisvollem Ausdruck
3. Hoch zeitsstück (Scena di nozze) - Mit höllischer Wildheit

**Organico:** soprano, contralto, tenore, baritono, voce bianca, coro misto, 2 ottavini, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, 4 corni (il quarto anche corno Waldhorn) 4 trombe (1 e 2 anche cornette), 3 tromboni, 2 tube, timpani, triangolo, piatti, tam-tam, grancassa, 6 arpe, archi

Fuori scena: ottavino, 2 flauti, 4 clarinetti, 3 fagotti, 4 flicorni, 2 cornette, timpani, triangolo, piatti

**Composizione:** Testo ultimato il 18 marzo 1878, partitura ultimata il 1° novembre 1880

**Prima esecuzione:** Vienna, Opernhaus am Ring, 17 febbraio 1901

**Edizione:** Waldheim-Eberle, Vienna, 1899

### La storia

#### Waldmärchen ("Fiaba della foresta")

Una regina orgogliosa, d'incomparabile bellezza, decide di accettare in matrimonio soltanto il cavaliere capace di trovare nella foresta un certo fiore rosso bello quanto lei. Due fratelli cercano di conquistare i suoi favori. Il più giovane è dolce e gentile; l'altro sa solo imprecare! Vicino a un vecchio salice verde, il primo cavaliere trova il fiore e si stende per riposare. Ma il crudele fratello maggiore, con gioia selvaggia, lo sorprende nel sonno e lo trafigge con la spada.

## Der Spielmann ("Il menestrello")

Accanto al salice, in mezzo alla foresta, il biondo cavaliere giace coperto da un manto di foglie e fiori. Tutto è soave e profumato, e un pianto sembra diffondersi nell'aria. Un menestrello errante, trovandosi a passare, vede risplendere un ossicino bianco e ne ricava un flauto. Quando comincia a suonarlo ne esce, così strano e triste, eppure così bello, il canto del lamento del giovane cavaliere che accusa il suo assassino. Facendo riecheggiare ovunque questo canto, il menestrello s'incammina verso il castello dove la regina sta festeggiando il suo matrimonio.

## Hochzeitsstück ("Scena di nozze")

Per la celebrazione risuonano cornette e tamburi; sull'alta rupe risplende il castello. Ma in tanta gioia, lo sposo è stranamente pallido e taciturno. Appare il menestrello col suo flauto. Comincia a far sentire il canto lamentoso del giovane cavaliere assassinato. Il re balza dal trono, afferra lo strumento e lo accosta alle labbra. Dall'osso emerge la terribile storia: la voce di suo fratello lo accusa di averlo assassinato. La regina sviene; i tamburi e le cornette tacciono; gli ospiti fuggono terrorizzati; le antiche mura crollano.

## Il titolo

Di solito viene tradotto come *Il canto del lamento*, ma la migliore traduzione italiana di *Das klagende Liede* ci sembra essere quella di Quirino Principe, *Il canto del lamento e dell'accusa*.

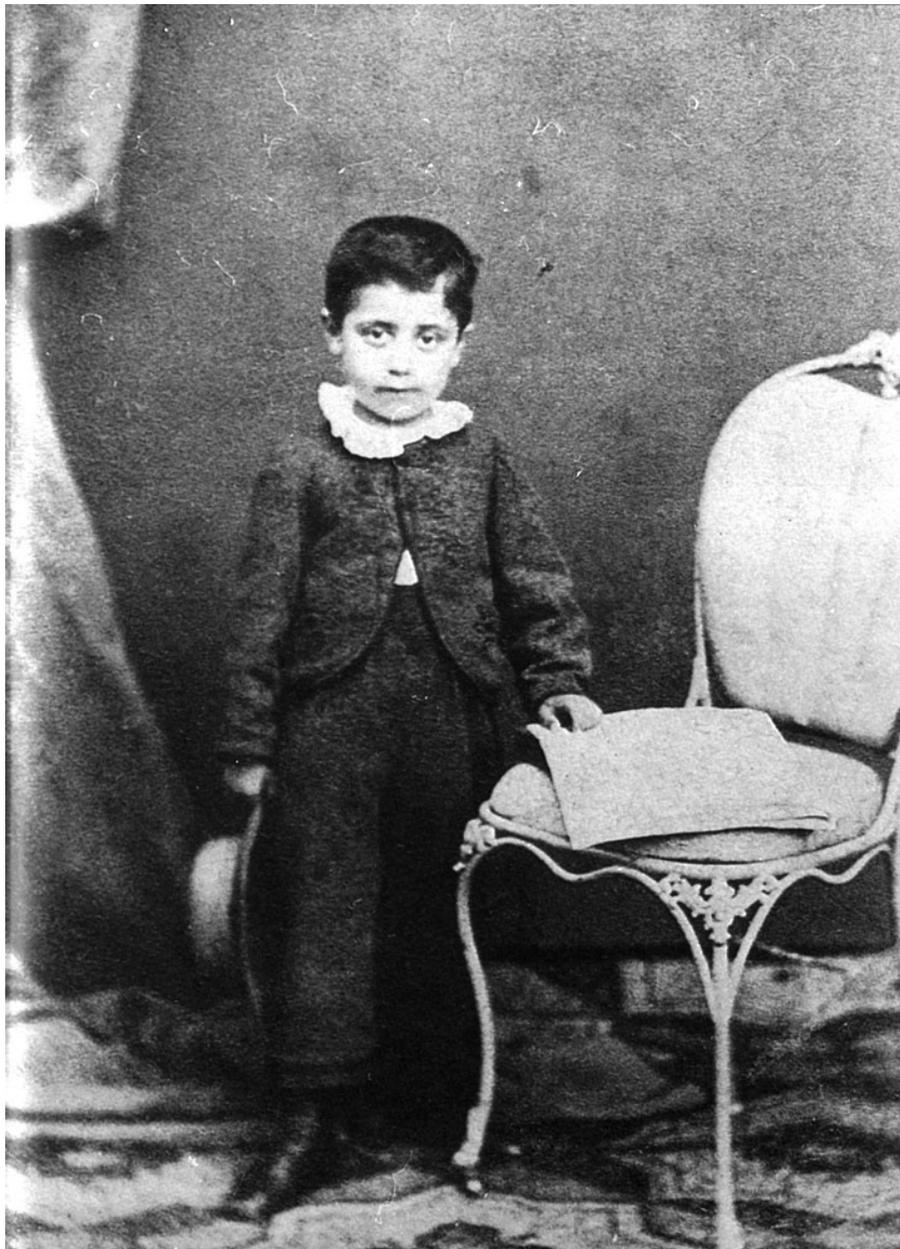
Il verbo *klagen* infatti, come segnalano sia Principe che Edward R. Reilly, in tedesco ha due significati diversi: lamentarsi, ma anche accusare, citare in giudizio, e sono entrambi fondamentali per capire il senso della storia.

Il termine *Liede* inoltre, qui non si riferisce al genere musicale, bensì al canto che funge da tema centrale della vicenda: quello che esce dall'osso del cavaliere ucciso.

## Il genere

*Das klagende Liede* è una Cantata fiabesca in tre parti, dai toni epico-drammatici. Nella forma ricorda le Ballate dell'ultimo Schumann (*Der Königsohn*, op. 116, oppure *Des Sängers Fluch*, op. 139), composte per soli, coro e orchestra, in cui si narra una serie di eventi leggendari. È scritta nello stile *Durchkomponiert* wagneriano, cioè in sviluppo continuo, senza Recitativi, Arie o numeri chiusi.

## MAHLER BAMBINO



Le voci soliste non equivalgono mai a personaggi, ma hanno un ruolo puramente musicale e narrativo, mentre il coro, come nella tragedia greca, commenta l'azione. L'obiettivo dei solisti non è quello di interpretare dei personaggi, bensì di raccontare una storia. Si tratta di un dramma il cui vero protagonista non è il fratello malvagio, e neppure l'orgogliosa regina, bensì l'osso che canta: l'unico che si esprime in prima persona, attraverso la voce bianca di un bambino. Questa voce non va concepita in senso naturalistico. Il fratello ucciso era un giovane in lotta per la conquista della mano di una regina. La voce del bambino dovrebbe quindi suggerire una sfera metafisica, quella della vita dopo la morte: come una di quelle sculture che possono trovarsi nelle cattedrali romaniche e gotiche, dove l'anima del defunto viene raffigurata da un bambino.

### Peripezie di un *Schmerzenskind* ("Figlio del dolore")

Nel settembre del 1875 Mahler lascia Iglau (oggi Jihlava), in Moravia, dove ha vissuto dai sei mesi in poi, e si iscrive al Conservatorio di Vienna. Studia pianoforte e composizione, ottenendo vari primi premi in entrambe le discipline. Nel luglio 1878 si diploma. Il 18 marzo 1878 termina il libretto di *Das klagende Liede*, ispirato a racconti e a leggende popolari del romanticismo tedesco, che preannuncia la sua passione futura per *Des Knaben Wunderhorn* ("Il corno magico del fanciullo"). Nonostante alcune ingenuità, il testo ha un'indubbia efficacia ed è molto adatto ad essere musicato. Nel 1879, presumibilmente nel mese di settembre, Mahler inizia a comporre la partitura, ma la necessità di guadagnarsi la vita impartendo lezioni private di pianoforte lo costringe a interrompere di continuo il suo lavoro.

Nell'estate del 1880 accetta il suo primo incarico come direttore d'orchestra in un mediocre teatro di provincia, nella stazione termale di Bad Hall, nell'Austria settentrionale. A fine agosto torna a Vienna, completa la partitura di *Das klagende Liede* con sforzo immane, e il primo Novembre del 1880 può scrivere a un amico: «Il mio *Märchenspiel* ("rappresentazione fiabesca") è finalmente finito, un vero *Schmerzenskind* ("figlio del dolore"), a cui lavoro già da più di un anno. Ma ne è valsa la pena. Il mio prossimo obiettivo: farlo eseguire a qualunque costo». L'impresa, però, risulterà ben più ardua di quanto avesse sperato il giovane Mahler. Nel dicembre del 1881, egli presenta la

partitura al concorso per il prestigioso "Beethoven Preis" (premio organizzato dalla Società degli Amici della Musica di Vienna), ma *Das klagende Liede* viene bocciato da un'autorevole giuria composta da direttori d'orchestra, professori del Conservatorio e compositori, tra cui Johannes Brahms. Nel 1883 propone la partitura a Franz Liszt per un'eventuale esecuzione nel suo festival, "Allgemeiner Deutscher Musikverein". Non viene accettata, e Mahler resta profondamente ferito dal rifiuto. Nel 1891 presenta la partitura all'editore B. Schott's Söhne di Mainz, ma anche stavolta viene rifiutata. In previsione di un'eventuale esecuzione, fra il dicembre 1893 e il gennaio 1894 realizza una prima revisione della partitura. Elimina i titoli di ognuna delle tre parti e taglia la prima parte, *Waldmärchen*. In vista della pubblicazione, nel maggio del 1898, provvede a una seconda revisione della partitura.

Nel 1899, oppure nel 1902, a seconda delle fonti, il lavoro viene finalmente pubblicato dall'editore viennese Josef Weinberger nella versione in due parti. Solo il 17 febbraio 1901, cioè più di vent'anni dopo aver terminato la partitura, Mahler dirige la prima assoluta di *Das klagende Liede* nella sala d'oro del Musikverein di Vienna, nella versione in due parti. Il 18 maggio 1911 muore senza aver mai ascoltato *Waldmärchen*.

Nel 1934 (il 28 novembre in lingua ceca e il 2 dicembre nell'originale tedesco), il nipote di Mahler Alfred Rosé, che aveva ereditato (senza farla mai vedere) la partitura manoscritta, dirige in terra morava, per Radio Brno, la prima assoluta di *Waldmärchen*. L'8 aprile del 1935, per Radio Vienna, Rosé dirige la prima assoluta di *Das klagende Liede*, completa delle tre parti, ma in una versione mista: *Waldmärchen* nella versione del 1880, e *Der Spielmann* e *Hochzeitsstück* nella versione riveduta del 1898.

In seguito Rosé ritira di nuovo la partitura, rifiutandosi di farla conoscere. Nel 1969, dopo molte esitazioni, spinto da problemi economici, accetta di venderla all'Università di Yale ed è così che il 13 gennaio 1970 può avere luogo la *première* di *Waldmärchen* in una sala da concerto, diretta da un tale Frank Brieff, con la New Haven Symphony Chorale and Orchestra. Nello stesso anno Pierre Boulez realizza la prima registrazione discografica della partitura integrale in tre parti. Nel 1973 Jack Diether cura la prima edizione di *Waldmärchen* per

la Belwin-Mills di New York, nel 1997 esce l'edizione critica della partitura originale in tre parti - nella prima versione del 1880 - a cura di Reinhold Kubik.

### **L'importanza di *Das klagende Lied***

In questa partitura sono evidenti gli influssi di vari compositori: Weber, Mendelssohn, ma soprattutto il Bruckner delle prime Sinfonie (in particolare la Terza, che Mahler aveva trascritto per pianoforte a quattro mani) e il Wagner dei primi drammi musicali (nel suo primo anno di Conservatorio, nel novembre del 1875, Mahler poté assistere alla rappresentazioni di *Tannhäuser* e di *Lohengrin* all'Opera di Vienna, e lo stesso Wagner era presente) e del *Götterdämmerung* (la cui prima viennese risale al 1879).

## **YOEL LEVI**



D'altra parte l'originalità di Mahler, la sua specifica personalità di autore, emergono con chiarezza. Studiando la partitura, Henry-Louis de La Grange sottolinea come Mahler, a soli vent'anni, dimostrasse già un'incredibile padronanza delle risorse sinfoniche e un'eccezionale fantasia per gli impasti strumentali. E aggiunge che un'abilità del genere è difficilmente spiegabile in un giovane appena diplomato al Conservatorio di Vienna, con una sola esperienza pratica come direttore del teatro d'operetta di Bad Hall, nella provincia austriaca.

Anche Pierre Boulez si stupisce di scoprire "in un musicista tanto giovane, una tale maestria nel trattare le masse orchestrali e corali. Questo è un dono del cielo: alcuni compositori lo possiedono fin dalle prime opere, pur non avendo ancora avuto alcun contatto con la prassi musicale quotidiana. Mahler, in questa sua opera, ha già una conoscenza ben precisa del timbro e una geniale intuizione della sua 'resa'." Fin d'ora "è possibile constatare la perfezione con cui l'idea musicale viene restituita dal materiale strumentale". In questa partitura, Mahler non solo scopre per la prima volta la sua passione per il paradiso perduto della Germania medioevale, che si sarebbe dimostrata tanto feconda nelle sue future rivisitazioni del variegato mondo del *Corno magico del fanciullo*, ma dimostra la sua capacità di integrare nel mondo musicale una dimensione romanzesca; i temi ricompaiono con significato drammatico, come personaggi che, sviluppando una trama, la raccontano in musica. Non solo: qui Mahler introduce per la prima volta la sua tipica contrapposizione tra il registro gioioso e quello sinistro, l'ingenuità popolare e la colta raffinatezza; il meraviglioso si mescola al macabro, il tragico all'ironia.

Affiorano nella composizione anche tutti gli elementi più caratteristici di quello che si sarebbe definito come il tipico stile musicale mahleriano: i concitati ritmi puntati, le alternanze tonali fra maggiore e minore, la costruzione di strutture sinfoniche a partire da motivi molto brevi, spesso con funzione di *leitmotiv* wagneriano, le continue alterazioni della dinamica degli strumenti per ottenere effetti di contrasto tra luce e ombra, il *Naturlaut* ("suono della natura"), le fanfare militari, le marce, i corali. E poi ancora il principio del *Durchkomponieren* ("sviluppo continuo"), contrario a qualsiasi ripetizione, lo sviluppo di una composizione sinfonica a partire dalla canzone, l'articolazione

trasparente del contrappunto orchestrale, l'innovativa organizzazione della musica fuori scena che espande considerevolmente il senso dello spazio sonoro, e che crea, in sede di concerto, una specie di teatro immaginario, con veri e propri effetti scenici. Non a caso Mahler, in una lettera del 1896 a un critico musicale scrive: «Il primo lavoro in cui mi sono veramente affermato come "Mahler" è una fiaba per coro, solisti e orchestra: *Dos klagende Liede*. Classifico quel lavoro come il mio Opus I».

### Fonti del libretto

A Iglau, quand'era bambino, Mahler sentiva spesso una cuoca cantare una melodia popolare, la *Ballade vom Brudermord* ("Ballata del fratricidio"). E da Nanni, la governante di Theodor (suo amico d'infanzia e figlio del suo primo maestro di musica Heinrich Fischer), che conosceva molte fiabe, aveva ascoltato il racconto di una storia sinistra, intitolata *Das klagende Liede*. Negli anni in cui studiava al Conservatorio, Mahler non riuscì a completare alcuna composizione. Abbozzò tre progetti operistici, di cui ci resta a malapena un libretto: *Herzog Ernst von Schwaben*, *Die Argonauten* e *Rübezahl*. Sono ambientati tutti e tre in un passato remoto, fiabesco, oppure sono stati tratti da antiche leggende. Scrive Boulez: "Mahler tenta di arrivare alle sorgenti stesse del romanticismo tedesco, ricorrendo al racconto e alla leggenda popolare che, a partire da Arnim e Brentano, hanno rappresentato il filo conduttore di una certa visione romantica. In questa ricerca delle origini è implicita una grande nostalgia del paradiso perduto".

Nel periodo 1877-1880 (la stessa epoca dei suoi studi al Conservatorio), Mahler segue in modo irregolare, per pura curiosità culturale, alcuni corsi dell'Università di Vienna, tra cui uno di Storia della Letteratura Medioevale Tedesca, dedicato alla poesia amorosa dei Minnesinger, e al ciclo di leggende sul Santo Graal, e un altro di Storia della filosofia con Franz Brentano, nipote del celebre Clemens Brentano (il quale, insieme a Achim von Arnim, aveva curato la prima antologia di vecchi canti tedeschi, il *Corno magico del fanciullo*, che Mahler, in seguito, avrebbe musicato in decine di Lieder). È in quello stesso periodo che Mahler fonda un club letterario insieme a un gruppo di amici, giunti da Iglau per

studiare letteratura a Vienna. La sua passione è tale che considera addirittura la possibilità di lasciare la musica per diventare poeta.

Per il testo di *Das klagende Lied*, seguendo la pratica wagneriana, è lo stesso Mahler a scrivere il libretto, su cui compone in seguito la musica. Inizia il lavoro con uno studio approfondito di tutte le possibili fonti letterarie del racconto. Nella colpevolezza della coppia reale, Henry-Louis de La Grange trova un parallelo con l'*Hamlet* di Shakespeare, mentre Quirino Principe ipotizza un affascinante parallelo con la saga del *Ring* wagneriano.

La maggior parte degli studiosi tuttavia, segnala come fonti dirette del libretto di Mahler due racconti dei fratelli Grimm: *Jorinde und Joringel* (dove compare la ricerca del fiore rosso sangue), e soprattutto *Der singende Knochen* ("L'osso che canta"), dove due fratelli - il maggiore astuto e sprezzante, il più giovane innocente e semplice - fanno a gara per conquistare la mano di una principessa. La sfida consiste nell'uccidere nella foresta un cinghiale impazzito. Ne derivano il fratricidio e il già citato episodio dell'osso che canta.

È stata segnalata inoltre l'influenza di *Das klagende Lied*, poema di Martin Greif, *nom de plume* dell'oscuro poeta bavarese Friedrich Hermann Frey (1839-1911), che venne rappresentato in versione teatrale a Vienna, il 3 maggio 1876, dagli allievi di arti drammatiche del Conservatorio, dove Mahler studiava da sette mesi. Questa versione teatrale è scomparsa ed è sopravvissuta soltanto la sua versione poetica originale, datata 1869. Il poema di Greif è basato su un racconto di Ludwig Bechstein (1801- 60), intitolato *Das klagende Lied* (è la prima volta che compare in stampa questo titolo), e compreso in una sua antologia di leggende popolari (*Neues deutsches Märchenbuch* - "Nuovo libro di fiabe tedesche", pubblicata a Lipsia nel 1856), che Mahler lesse nel 1878.

La storia è quella di un fratello e una sorella in gara nella ricerca di un fiore che farà conquistare il trono; la ragazza trova il fiore e viene uccisa nel sonno dal fratello; un pastore trova un osso, ne ricava un flauto e resta sconvolto dall'ascolto della voce di un bambino, che esce dallo strumento denunciando il fratricidio. Mahler, sul solco dei fratelli Grimm, trasforma i protagonisti in due fratelli; aggiunge l'arroganza della

principessa e la sua pretesa del rarissimo fiore rosso, nonché il senso di colpa del fratricida che porterà alla distruzione finale.

### **La cultura musicale di Mahler all'epoca di *Das klagende Lied***

Abbiamo già segnalato i compositori che influirono sulla partitura: Weber, Mendelssohn, e soprattutto Bruckner e Wagner. A questo punto vale la pena di chiedersi quale musica Mahler avesse ascoltato e studiato prima di comporre la sua Cantata fiabesca.

## **YOEL LEVI**



Da giovane, Mahler aveva ricevuto in dono dai genitori l'abbonamento a una biblioteca che gli consentiva di prendere in prestito degli spartiti. Perciò riceveva ogni settimana pacchi di musica che leggeva al pianoforte in modo indiscriminato e vorace. Si trattava di trascrizioni di Opere liriche, di antologie, di album per il pianoforte, di musica da ballo e d'altro. Era inevitabile, in questo modo, che togliesse tempo allo studio sistematico dello strumento. Ma fu sempre un entusiasta della lettura a prima vista, utilissima non solo per il suo futuro lavoro come maestro sostituto e direttore d'opera, ma anche per la sua attività di compositore.

A Vienna, il direttore del Conservatorio Joseph Hellmesberger (figlio di un noto musicista contemporaneo di Beethoven), attraverso il suo celebre Hellmesberger Quartett, offriva agli studenti la possibilità di conoscere la grande tradizione viennese della musica da camera, in particolare attraverso esecuzioni leggendarie degli ultimi *Quartetti* di Beethoven. Il 19 settembre 1875, subito dopo l'inizio del suo corso al Conservatorio di Vienna, insieme ad altri allievi di composizione, Mahler chiese all'Onorevole Società dei Filarmonici di Vienna di essere ammesso alle prove generali dei concerti Filarmonici. La richiesta non fu accettata: il nuovo direttore dei Filarmonici, Hans Richter (passato alla storia come direttore della prima assoluta dell'*Anello dei Nibelunghi* a Bayreuth, nel 1876), aveva appena iniziato la sua attività di direttore sinfonico, e non voleva essere osservato alle prove da studenti del Conservatorio.

I Filarmonici decisero comunque di concedere agli allievi di composizione alcuni ingressi gratuiti. Così, nel suo periodo in Conservatorio (1875-1878), Mahler riuscì a sentire Hans Richter dirigere Beethoven (le *Nove Sinfonie*, le più importanti *Ouvertures per orchestra*, il *Concerto n. 5* con Liszt al pianoforte), Schubert (le *Sinfonie* n. 8, *Incompiuta*, e n. 9 in Do maggiore, *La Grande*), Berlioz (la *Sinfonia Fantastica* e il *Carnevale Romano*), Wagner (*Faust ouverture* e l'*Idillio di Sigfrido*), Brahms (*Variazioni su un tema di Haydn*) e Mendelssohn (*Sinfonia n. 3, Scozzese* e l'*Ouverture Calma di mare e viaggio felice*).

Opere che si ritroveranno nel futuro repertorio di Mahler direttore d'orchestra, e che ispirarono l'attività del giovane compositore.

## La sconfitta di Mahler al "Beethoven Preis" del 1881

Nel 1898 Mahler confidò all'amica Natalie Bauer Lechner: «Se la Giuria del Conservatorio mi avesse concesso i 600 Gulden del "Beethoven Prize" per *Das klagende Liede*, tutta la mia vita sarebbe stata diversa... Mi sarebbe stata risparmiata questa degradante carriera nel mondo dell'Opera. Invece... sono stato condannato per sempre a quest'infernale vita in teatro.»

Forse, se la sua attività nel teatro d'Opera (Bad Hall, Laibach, Olmütz, Kassel, Prague, Leipzig, Budapest, Hamburg, Vienna, New York) non avesse assorbito la maggior parte delle sue energie e del suo tempo, Mahler, durante la sua vita, avrebbe potuto essere un compositore ben più prolifico. Nel 1881 aveva appena cominciato la sua attività come direttore e la vittoria del "Beethoven Preis" per *Das klagende Liede* gli avrebbe dato certamente più fiducia nella sua attività di compositore.

Non a caso, quando nel 1883 anche Liszt rifiutò la sua partitura, Mahler ebbe una forte crisi creativa; e fino al 1888 compose solo *Lieder* per canto e pianoforte. Il lauto compenso, insieme a un'esecuzione pubblica dell'opera (garantita dal premio), avrebbero fatto del giovane Mahler un compositore noto a Vienna, facendogli forse ottenere delle commissioni che avrebbero costituito per lui un'alternativa all'attività di direttore d'opera.

Brahms rappresenta un buon esempio di autore votato quasi esclusivamente alla composizione, con indipendenza artistica e successo. Richard Strauss, all'opposto, ottenne fin dalle composizioni giovanili un grande successo di pubblico, e questo gli permise di sviluppare la carriera di compositore parallelamente a quella di direttore d'orchestra.

Anzi, l'attività di direttore fu certamente uno stimolo essenziale per quella creativa; è quindi lecito pensare che anche per Mahler il lavoro di direttore, al contrario di quanto avesse confidato egli stesso a Natalie Bauer-Lechner, abbia costituito un nutrimento fondamentale per l'attività compositiva.

## **Era *Das klagende Lied* l'Opera lirica che Mahler non compose mai?**

Nella già citata lettera del primo novembre 1880 al suo amico Emil Freund, Mahler annuncia la fine di *Das klagende Lied*, descrivendolo come "il mio *Märchenspiel*" ("rappresentazione fiabesca"). Qualche anno dopo avrebbe raccontato a Ernst Decsey che, all'inizio, aveva pensato di scrivere un *Märchenspiel für die Bühne* ("una rappresentazione fiabesca per il palcoscenico")

## **ANTON BRUCKNER**



Nella partitura di *Das klagende Liede* spiccano segni che fanno pensare a un progetto destinato al teatro lirico: la divisione della vicenda in tre parti; la voce bianca nel racconto dell'osso che canta; l'inizio brillante della terza parte, che descrive la festa nuziale e la banda fuori scena.

Ma, come osserva Donald Mitchell, è evidente che qualora ci fosse stata inizialmente un'intenzione teatrale, questa fu abbandonata già prima di scrivere il testo, che non risponde affatto alle esigenze di un libretto d'Opera. Sia il testo che la musica infatti, furono scritti per una Cantata drammatica, dove, come s'è già detto, le voci soliste non s'identificano mai con personaggi veri e propri.

Risulta illuminante, in tal senso, la lettura del libretto di un vero *Märchenspiel* mahleriano, *Rübezahl*, scritto nello stesso periodo di *Das klagende Liede*. Questo libretto, che è sopravvissuto (non così la musica, forse mai composta), dimostra quanto fosse diverso un testo destinato al palcoscenico: esso non prevede alcuna narrazione, ma viene recitato da veri personaggi teatrali.

### Musica sinfonica con voci

In tutta la sua opera, Mahler ha dimostrato un interesse particolarmente spiccato per le voci. Nel suo primo periodo compositivo, i generi del Liede, della Sinfonia, del Poema Sinfonico e della Cantata appaiono strettamente collegati. Ad eccezione della *Prima Sinfonia* (che comunque è in gran parte costruita a partire da alcuni suoi Lieder precedenti), tutte le sue composizioni fino al 1900 (i tre *Poisl Lieder*; i cinque *Lieder giovanili*; *Lieder eines fahrenden Gesellen*; *Des Knaben Wunderhorn*; *Seconda*, *Terza* e *Quarta Sinfonia*) utilizzano la voce umana.

Il suo interesse per l'uso delle voci nella musica sinfonica riaffiorerà nelle ultime composizioni (*Rückert Lieder*, *Kindertotenlieder*, *Ottava Sinfonia* e *Das Liede von der Erde*). Per questo *Das klangende Liede*, con il suo connubio tra Liede, coro e passaggi sinfonici, non va considerato un'eccezione all'interno dell'opera mahleriana.

## Autocitazioni: *Das klagende Liede* in altre partiture mahleriane

La partitura di *Das klagende Liede* è un serbatoio per varie future composizioni di Mahler. Segnaliamo alcuni esempi: La sezione di *Der Spielmann* che precede il passaggio cruciale in cui il menestrello suona il flauto di osso (*O Wunder, was nun da began* - "Oh prodigio, cosa comincia ora qui"), che riappare nel *Hochzeitsstück* (*Was ist der König so bleich und stumm* - "Perché è così taciturno e pallido il re?"), viene utilizzato anche in *Im Lenz*, il primo dei tre *Lieder* composti nello stesso periodo per Josephine Poisl, che all'epoca era la sua innamorata a Iglau.

Inoltre le ultime battute di *Waldmärchen* vengono riutilizzate nella coda finale per pianoforte solo di *WinterLiede*, secondo dei *Poisl Lieder*. Sono questi, senz'altro, i primi esempi di autocitazione che compaiono nella sua opera. Una pratica che Mahler utilizzerà più volte nelle composizioni a venire.

Il passaggio di *Waldmärchen* dove il cavaliere più giovane trova il fiore presso il salice e si stende a riposare, subito prima di essere assassinato, riapparirà quasi identico alla fine dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, quando il viandante si sdraia sotto un tiglio. In entrambi gli esempi, la musica accompagna il protagonista nel suo sprofondarsi in un sonno da cui non si risveglierà mai più.

L'inizio di *Der Spielmann* ricorda chiaramente il mondo sonoro e l'atmosfera dell'inizio della *Seconda Sinfonia*: la stessa tonalità (Do minore), le stesse associazioni funeree; simile il lungo crescendo orchestrale alla Bruckner e lo stesso intenso tremolo delle viole, mentre gli archi gravi presentano un motivo-guida denso di presentimenti. Va ricordata, in tal senso, anche l'entrata inaspettata e magica del coro, che già lascia intravedere la celebre entrata del coro, non meno impreveduta e accattivante, nel Finale della stessa *Seconda Sinfonia*.

Quando la musica di *Der Spielmann* evolve in una gentile evocazione pastorale (in Fa maggiore), con tanto di canti degli uccelli, siamo immersi nel mondo del primo movimento della *Prima Sinfonia*. E l'apocalittico *climax* di *Hochzeitsstück*, col crollo dei muri del castello, verrà ripreso due volte nell'ultimo movimento della stessa Sinfonia.

## **Fernorchester ("L'orchestra collocata in lontananza")**

La collocazione di gruppi strumentali fuori scena, risorsa teatrale suggerita ai compositori dalla stessa azione scenica, è stata utilizzata più volte nel teatro d'Opera. Un esempio per tutti: la tromba che suona fra le quinte nel momento culminante del *Fidelio* di Beethoven, annunciando l'arrivo del Ministro (poi utilizzata nell'*Ouverture di Leonore n. 3*).

## **ORCHESTRA DI SANTA CECILIA**



Berlioz fu tra i primi a introdurre la stessa tecnica nella musica sinfonica: basti pensare agli interventi *derrière la scène* sia dell'oboe nella *Scène aux champs* che delle campane nel *Songe d'une nuit du Sabbat*, all'interno della *Symphonie fantastique*. Ma è stato proprio Mahler (come ricordano Donald Mitchell e Reinhold Kubik) a sviluppare al massimo le potenzialità dello spazio acustico nella musica sinfonica, sia sovrapponendo suoni generati da vari gruppi strumentali collocati in posizioni diverse, sia utilizzando livelli dinamici contrapposti e ritmi e tonalità contrastanti. L'esempio più famoso è la banda *In weitester Ferne aufgestellt* ("collocata alla massima distanza"), che il compositore

introduce nel drammatico passaggio della resurrezione dei morti nel gran Finale della Seconda Sinfonia.

L'introduzione di una *Fernorchester* ("orchestra collocata in lontananza") nella partitura di *Das klagende Liede* (nella seconda parte, *Der Spielmann*, e soprattutto nella terza, *Hochzeitsstück*) rappresenta un'innovazione radicale nell'ambito della musica sinfonica, sia perché anticipa ciò che Mahler farà nei suoi capolavori futuri, sia perché sviluppa questa tecnica compositiva ben oltre quanto fosse stato fatto fino a quel momento nel repertorio sinfonico.

Il primo intervento appare in *Der Spielmann*, nel momento in cui il menestrello finisce di costruirsi il flauto dall'osso del fratello assassinato e il coro prova a dissuaderlo dal suonarlo (*O Spielmann, lieber Spielmann mein! - O liessest du das Flöten sein - "Oh menestrello, mio caro menestrello! - Lascia stare quel flauto."*). Segue una sezione strumentale che riprende la scena che in *Waldmärchen* precede l'assassinio. Mahler anticipa, in lontananza, la musica nuziale, che sentiremo nella terza parte (*Hochzeitsstück - "Scena di nozze"*). Questa musica, in tutti i sensi, è 'fuori': infatti, mentre la *Fernorchester* suona in ritmo di 3/4 e nella tonalità di do maggiore, l'orchestra principale, in scena, suona in ritmo di 4/4 e in do bemolle maggiore.

Il radicale contrasto ritmico e armonico che ne scaturisce incrementa la drammaticità di questo passaggio cruciale del racconto. Nella *Hochzeitsstück* Mahler intensifica l'intervento della *Fernorchester*, in modo veramente teatrale (seguendo probabilmente un modello illustre: la banda fuori scena all'inizio del Terzo Atto del *Lohengrin*, che Mahler aveva ascoltato all'Opera di Vienna nel novembre del 1875). Pone fuori scena una vera banda, strumentata secondo i modelli militari, che fa suonare *forte* o *fortissimo*, ma il cui suono ci arriva sempre da lontano, creando due spazi sonori molto diversi tra loro.

Il primo intervento avviene all'inizio della scena, subito dopo le parole: *O Freude, heia! Freude!* ("Oh gioia, ohé! Gioia!"). Il secondo segue le parole cruciali dell'osso che canta: *Mein Bruder freit ein wonnig Wieb!* ("Mio fratello sposa una donna incantevole"), per accompagnare il commento del coro: *O Leide! Weh, o Leide!* ("Oh sventura! Ahimè, oh sventura!"). Il terzo e ultimo intervento appare al culmine del dramma

con le parole: *Hört ihr die Märe wüst und bang?! ("Non udite voi la storia terribile e spaventosa?!")*, dopo che il re balza dal suo trono per afferrare lo strumento e suonarlo. Qui Mahler utilizza di nuovo tonalità diverse e contrastanti: il Do maggiore della gioiosa banda fuori scena che accompagna lo scatenato festino regale, indifferente alla tragedia in atto sulla scena, si scontra in grande dissonanza con, in successione, le tonalità di Do diesis, Fa diesis e Sol diesis nella musica dell'orchestra in scena. Oltre alla creazione di diversi spazi sonori, Mahler sottolinea in modo significativo il contrasto fra piani espressivi antitetici. E attraverso questa banda, scrive La Grange, la musica popolare (la cosiddetta volgarità spesso rimproverata al compositore) irrompe con forza, per la prima volta, nel "sacro" ambito dell'arte sinfonica. Nel 1893, nel corso della prima revisione della partitura, Mahler aveva eliminato tutta la musica fuori scena, onde facilitare un'eventuale esecuzione. Ma nel 1898, in occasione della seconda revisione, decise per fortuna di ripristinarla.

### IL VERO DRAMMA DI *DAS KLAGENDE LIEDE*

Il centro drammatico della Cantata non è il fratricidio in sé, bensì l'accusa e la punizione che ne conseguono. Questo, come abbiamo visto, è segnalato dal duplice significato del verbo *klagen* che appare nel titolo. La figura centrale risulta quindi essere il menestrello, che ha costruito il flauto dall'osso e che lo suona, il che permette alla vittima di lanciare la sua accusa; attraverso la sua arte, il menestrello rivela il crimine e rovescia il regime corrotto. In una storia dove la figura di un popolano cita in giudizio un aristocratico criminale, Edward R. Reilly vede l'influenza diretta di due autori fondamentali nel pensiero di Mahler: Wagner e Nietzsche.

In particolare fu molto influenzato dalla loro concezione della potenzialità drammatica dei miti e dall'importanza che attribuivano alla musica e ai musicisti nella redenzione della società. Inoltre Wagner non solo aveva scritto sulla rivoluzione sociale, ma l'aveva fatta. Reilly suggerisce quindi di leggere *Das klagende Liede* come un'allegoria politica dove, indirettamente, è la corona a incitare i suoi sudditi a commettere un fratricidio, e dove un umile musicista, armato solo del suo talento artistico, fa crollare una società crudele e competitiva.

## Ripristinare *Waldmärchen*

Nel corso delle sue varie revisioni della partitura, Mahler tagliò la prima parte, intitolata *Waldmärchen* ("Fiaba della foresta"). Alcuni esperti hanno collegato questa decisione a un problema psicoanalitico: i rimorsi inconsci provati da Mahler nel 1874, in occasione della morte di suo fratello Ernst, più piccolo di lui di dieci mesi, avrebbero reso intollerabile al compositore la vicenda del fratricidio.

## YOEL LEVI



Già Theodor Reik aveva segnalato come il nome Ernst riguardasse anche un'altra partitura di Mahler: così si chiamava infatti uno dei figli morti ai quali Rückert dedicò i suoi poemi sulla morte dei bambini, utilizzati in seguito da Mahler nei *Kindertoten Lieder*. Sappiamo inoltre che il nome di Ernst fu annotato più volte da Mahler sui margini del manoscritto di *Das klagende Lied*.

Quest'argomento non è convincente, visto che anche dopo il taglio della prima parte l'episodio del fratricidio è mantenuto nelle due parti sopravvissute. È anzi il tema portante dell'intera partitura.

Più attendibile appare la tesi di Alfred Rosé, che vede nella durata eccessiva della versione originale l'impedimento all'esecuzione a cui aspirava il compositore.

La prima parte, infatti, dura quanto le altre due messe insieme.

Henry Louis de La Grange sostiene che tagliando la prima parte Mahler abbia evitato gravi problemi di monotonia, di mancanza di contrasti e di *déjà entendu*, giacché i Preludi delle prime due parti (*Waldmärchen* e *Der Spielmann*) hanno molti elementi in comune, e l'antefatto della prima parte (il fratricidio) viene comunque riassunto nella seconda.

La Grange vede quindi la prima parte come un'introduzione poetica e di ambientazione pastorale (wagneriani "mormorii della foresta"), e pensa che senza *Waldmärchen* aumenti molto l'intensità drammatica della composizione.

Noi siamo invece convinti che questa prima parte sia essenziale per la forma e per l'atmosfera di tutto il lavoro.

Il magnifico Preludio orchestrale ci immerge subito in un'atmosfera di tensione e mistero fondamentale per lo svolgersi della storia del fratricidio.

Oltre a presentare molta musica meravigliosa che non appare nelle altre due parti, *Waldmärchen* contiene una rete di *Leitmotiv* alla Wagner, che riappariranno nel resto della partitura stabilendo collegamenti trasversali utilissimi per la comprensione del lavoro nella sua globalità. Omettendo *Waldmärchen* inoltre, verrebbero a mancare alcuni importanti

collegamenti drammatici e narrativi, come la figura dell'orgogliosa regina, catalizzatrice della vicenda del fratricidio, e risulterebbero ridotti in modo considerevole la funzione espressiva dell'osso che canta, il significato del suo lamento e della sua accusa, e il senso di devastazione della scena finale.

**Gastón Fournier-Facio**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 Aprile 2005, direttore Yoel Levi**

**DAS LIEDE VON DER ERDE (IL CANTO DELLA TERRA)  
SINFONIA PER CONTRALTO, TENORE E ORCHESTRA**

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Hans Bethge da "Il flauto magico" su testi cinesi

1. Das TrinkLiede vom Jammer der Erde (Il brindisi dei mali della terra)  
Allegro pesante. (Ganze Takte, nicht schnell)
2. Der Einsame im Herbst (Solitario nell'autunno)  
Etwas schleichend. Ermüdet
3. Von der Jugend (Della giovinezza)  
Behaglich heiter
4. Von der Schönheit (Della bellezza)  
Comodo Dolcissimo
5. Der Trunkene im Frühling (L'ubriaco a primavera)  
Allegro. (Keck, aber nicht zu schnell)
6. Der Abschied (Congedo)

**Organico:** tenore, contralto o baritono, ottavino, 3 flauti (3 anche altro ottavino), 3 oboi (3 anche corno inglese), clarinetto piccolo, 4 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti (3 anche controfagotto), 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo, triangolo, grancassa, piatti, glockenspiel, 2 arpe, celesta, mandolino, archi

**Prima esecuzione:** Monaco, Tonhalle, 20 Novembre 1911

**Edizione:** UE, Vienna, 1912

Della vita e della morte parla anche l'ultimo ciclo di Lieder di Gustav Mahler, *Das Lieder von der Erde*. Il nucleo filosofico di quest'opera inafferrabile e dai molteplici volti scaturisce dalla medesima fonte ideale di Tod und Verklärung, ossia la lacerante separazione dell'individuo dall'eterno ciclo di morte e rinascita del mondo. A differenza del precedente Poema Sinfonico, però, *Das Lieder* si pone al termine del percorso creativo dell'autore, che raggiunge in questo ciclo l'esito più raffinato di quella combinazione di organicità e cura del dettaglio, così tipiche del suo stile. La perfezione dei mezzi tecnici non riguarda soltanto il processo compositivo, ma coinvolge la complessa strategia poetica e musicale dell'intero lavoro.

Tutto, in quest'opera, corrisponde a una duplice natura. Ciascun elemento si vede riflesso sia nel macrocosmo che nel microcosmo, in un gioco di specchi tra vita e morte in alcun modo leziosamente futile e decorativo, come la cornice esotica del testo indurrebbe a credere.

La forma del lavoro, pur nella salda unità della sua concezione globale, sfugge a una definizione precisa. Mahler fonde magistralmente in un unico blocco due mondi diversi, quello del *Lieder* e quello della *Sinfonia*. Le due dimensioni avevano sempre coabitato nella sua opera, percorrendo strade che a volte s'incrociavano e a volte rimanevano parallele, ma che si erano sempre mantenute nell'ambito della propria autonomia espressiva. *Das Lieder* invece tenta di oltrepassare i confini di ciascun mondo, per congiungere forme eterogenee di pensiero musicale in una nuova e più elevata unità spirituale. E anche questa, in fondo, è una forma di trascendenza.

L'originalità formale di *Das Lieder* rimanda senza equivoci al mondo della Sinfonia, di cui condivide per intero il complesso percorso ideale, dalla formulazione della materia drammatica fino alla soluzione musicale

e poetica. Questo non significa, tuttavia, che il lavoro corrisponda, sebbene in maniera peculiare, alla forma tradizionale, articolata in quattro movimenti, come spesso è stato affermato. Il tentativo di adattare a forza *Das Liede* in una griglia di questo genere, interpretando *Der Einsame im Herbst* come il tempo lento e i tre Lieder centrali (*Von der Jugend*, *Von der Schönheit*, *Der Trunkene im Frühling*) come un articolato Scherzo sinfonico, impoverisce la ricchezza inventiva del suo impianto musicale. In realtà Mahler ha creato una forma nuova, diversa da tutto ciò che l'aveva preceduta e rovesciata, per così dire, rispetto alle monumentali proporzioni dell'*Ottava Sinfonia*, con cui era giunto al termine di una fase del suo percorso filosofico e poetico. *Das Liede*, accostabile sotto molti aspetti alla *Seconda Sinfonia*, costituisce piuttosto un nuovo inizio del mondo sinfonico di Mahler, una rinascita rimasta purtroppo muta per l'autore, che non poté ascoltare questo lavoro, né la successiva *Nona Sinfonia*. *Das Liede von der Erde* fu eseguito postumo, a Monaco di Baviera, il 20 novembre 1911, nell'ambito di due giornate commemorative dell'autore, scomparso da appena sei mesi. Bruno Walter diresse l'orchestra del Munich Konzertverein, solisti furono il tenore William Miller e il contralto Sarah Charles Cahier.

*Das Liede*, definito da Mahler una "Sinfonia per voce di contralto, di tenore e grande orchestra", è diviso in due parti, che si contrappongono in termini musicali e spirituali. La prima è formata dal blocco dei primi cinque Lieder, la seconda è costituita da *Der Abschied* (Il congedo), le cui 572 battute bilanciano per durata l'altra metà. In questa architettura simmetrica generale si distingue una seconda forma, disegnata dalla struttura della prima parte. Essa è incorniciata dalle due *chansons à boire*, che iscrivono tutta la sezione all'interno di un arco armonico che va dal La minore iniziale del *TrinkLiede vom Jammer der Erde* (Il brindisi dei mali della terra) al La maggiore conclusivo di *Der Trunkene im Frühling* (L'ubriaco a primavera). All'interno di questa sagoma, i tre Lieder centrali formano a loro volta un'ulteriore simmetria e articolano una struttura ancora più interna. Il carattere melanconico di *Der Einsame im Herbst* (Il solitario nell'autunno), sottolineato dalla tonalità di Re minore, contrasta infatti con il tono leggero e vitale di *Von der Jugend* (Della giovinezza) e di *Von der Schönheit* (Della bellezza), entrambi configurati in modo maggiore. All'interno di questo equilibrato contrappeso di caratteri, tuttavia, si nasconde un altro rapporto ad arco. I

due *Lieder* laterali, infatti, sono cantati dalla voce di contralto e al loro interno sta, racchiuso come in un guscio di noce, il delicato *Liede* del tenore. Al centro di queste simmetrie concentriche, dunque, si trova il leggero, ineffabile e breve *Von der Jugend*.



Questa fragile memoria di un tempo felice, di una gioventù piena di vita e ricca di aspirazioni artistiche (*Manche schreiben Verse nieder*, alcuni buttan giù versi), rappresenta il nocciolo poetico della prima parte e si configura, in una contrapposizione singolare, come lo specchio filosofico e musicale di *Der Abschied*. Il confronto tra gli *incipit* dei due *Lieder* mostra la sottile affinità tra i loro mondi, che rende percepibile il filo rosso che li lega. Ciascuna delle due introduzioni orchestrali è una marcia, ma mentre la prima è una sfilata di figurine in un paesaggio di porcellana (*leicht und phantastisch*, aveva indicato Mahler nel manoscritto della sua versione per pianoforte), la seconda si manifesta come un'irreale e trasfigurata marcia funebre. Che le due musiche intreccino tra loro un sotterraneo rapporto è rivelato dal colore del suono. *Von der Jugend* è introdotto da due misure di sonorità nitida e pura, un Fa acuto del corno e un tocco sul battere del triangolo. La verticalità del *Liede* trova espressione immediata nel canto, che spicca il salto con l'intervallo di quarta (in battere, anziché in levare!), per tentare un rapido volo nel registro acuto. Il movimento ascensionale della musica giunge al culmine nelle battute finali del *Liede*, che termina sulla ripetizione degli ultimi versi (*Freunde, schön gekleidet, trinken, plaudern*, amici siedono, ben vestiti: bevono, chiacchierano), cantati rigorosamente sopra la tonica di Si bemolle. La musica evapora nell'aria, con un ultimo accordo in posizione sovracuta e in pianissimo.

Al limpido ciclo di *Von der Jugend* corrispondono, come una tragica parafrasi, le due sconvolgenti misure iniziali di *Der Abschied*. Il mondo di *Von der Jugend* ricompare, ma nel rovescio negativo. Tutto è attratto in basso nella prima parte di *Der Abschied*. Mentre prima la marcia era sostenuta dal Fa del corno, la nota dominante della tonalità di Si bemolle, ora la tonica di Do minore prende il sopravvento, manifestando la forza di gravità, l'arcano potere della terra. La vibrazione cupa del tam-tam s'impasta al suono grave di arpe, corni e controfagotto, mentre il timbro acuto del triangolo precipita nella scura pulsazione del pizzicato di violoncelli e contrabbassi.

L'asse musicale del ciclo è tracciato sulla congiunzione delle due unità formali estreme, la minima e la massima, sulla cui coordinata disuguaglianza, simile alle ruote sproporzionate di un velocipede, si sviluppa la strategia poetica e filosofica di *Das Liede*. Se la vita è sogno,

domanda il protagonista di *Der Trunkene*, perché tanta fatica e pena? A questo interrogativo, che riassume il senso complessivo della prima parte di *Das Liede*, s'incarica di dare una risposta *Der Abschied*, con una soluzione che indica la strada della *Verklärung*, ma nell'ambito di un finale aperto, sospeso, irrisolto.

Il titolo del testo originale di *Der Trunkene im Fruhling* (L'ubriaco in primavera) era *Der Trinker im Frühling* (Il bevitore in primavera). È un cambiamento significativo, che offre l'opportunità di indagare più da vicino il rapporto di Mahler con il testo.

Nell'autunno del 1907 fu pubblicata un'antologia di poesia cinese, *Die chinesische Flöte*, formata da un centinaio di liriche, di autori compresi tra il XII secolo a. C. e l'epoca contemporanea. Il curatore, Hans Bethge, per rendere più accessibile al pubblico occidentale le particolari sfumature di una raffinata quanto lontana *Kunst der Worte*, arte delle parole, come la definì nella postfazione, compose delle parafrasi poetiche, delle *Nach-dichtungen*. Bethge elaborò i testi sulla base di precedenti traduzioni in prosa, apparse in Germania (Hans Heilmann), in Francia (Judith Gautier, Marquis d'Hervey-Saint-Denys) e in Inghilterra.

Mahler venne a conoscenza del libro appena uscito. Forse non nell'estate del 1907 come ricordava la moglie Alma nelle sue memorie - la pubblicazione del volumetto avvenne in ottobre - ma in ogni caso ben presto. L'incontro con le poesie del *Flauto cinese* ebbe immediati riflessi musicali, toccando evidentemente corde profonde della sua sensibilità. Nell'estate successiva, 1908, a contatto con il nuovo paesaggio delle Dolomiti, dove trascorse le ultime estati della sua vita, Mahler compose il ciclo, basato su sette poesie della raccolta. *Der Abschied*, infatti, accorpa due testi, *In Erwartung des Freundes* di Mong-Kao-Ien e *Der Abschied des Freundes* di Wang-Wei. Le liriche da cui traggono spunto gli altri *Lieder* sono tutte di Li-Tai-Po (702 - 763), tranne *Die Einsame im Herbst*, che è di Tschang-Tsi, vissuto verso l'anno 800.

L'unico titolo mantenuto nell'originale è *Das TrinkLiede von Jammer der Erde*, il *Liede* che apre il ciclo, gli altri sono stati modificati da Mahler. *Der Einsame* cambia il genere, passando da quello femminile al maschile. *Von der Jugende* e *Von der Schönheit* s'intitolavano rispettivamente *Der Pavillon aus Porzellan* e *Am Ufer*, mentre *Der*

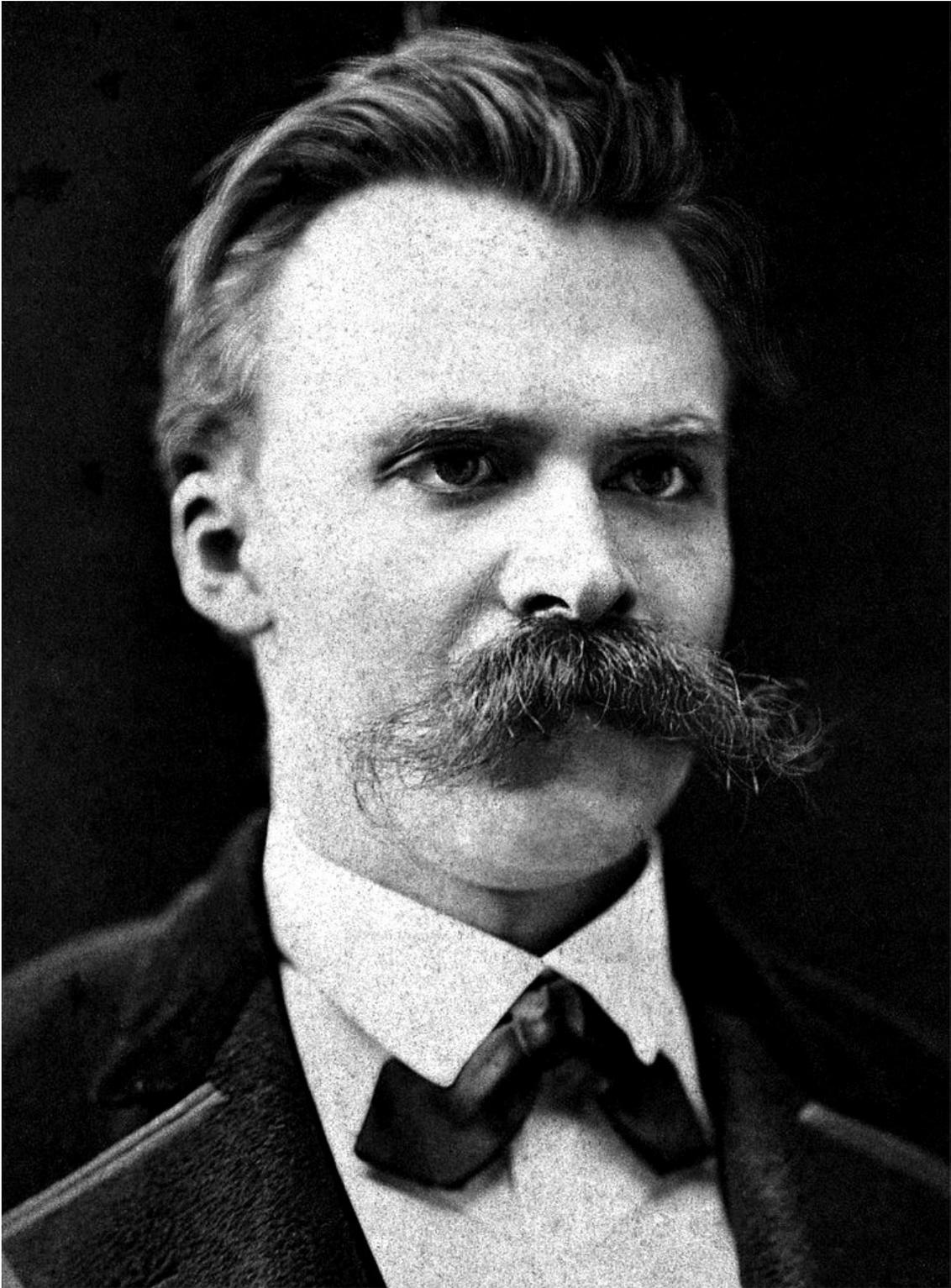
*Trunkene*, come abbiamo visto, nasce più sobriamente come *Der Trinker*. Anche all'interno dei testi Mahler intervenne con molti cambiamenti, soprattutto per quanto riguarda l'ultimo Lied, *Der Abschied*. Il senso più evidente delle modifiche va in direzione di rendere uniforme il punto di vista dell'Io narrante, corrispondente all'immagine di un solo personaggio, che diventa il protagonista di una sorta di articolato monodramma.



La metafora del vino occupa una posizione determinante, per lo svolgersi del percorso poetico. Non è l'unica simbologia che attraversi *Das Lied*. Un altro motivo poetico unificante è il tema delle stagioni, del ciclo del tempo, che compare in varie forme in tutti i *Lieder*. I due brindisi, che incorniciano la prima metà del lavoro, indicano nel vino una soluzione all'angosciosa domanda posta dal protagonista nel *TrinkLied*, "*Du aber Mensch, wie lang lebst denn du?*" (Ma tu, uomo, quanto tempo vivi?). Nel primo *Lied* il vino è ancora un'ipotesi ("Il vino attende già nei boccali dorati, ma non si beva ancora, prima vi canterò un Lied!"), un'arma estrema per contrastare l'orrore del trionfo della morte, incarnata nell'immagine allucinante dell'ultima strofa, la visione lunare della scimmia che grida sulle tombe. In *Der Trunkene*, invece, l'ebbrezza rappresenta, con tragica ironia, il compimento del percorso di autocoscienza del protagonista, che ha compreso quanto sia illusorio ogni tentativo di contrastare il dominio della natura. "Che m'importa della primavera?" grida il bevitore, con un salto finale che oltrepassa l'intervallo d'ottava, "Lasciatemi stare ubriaco!". Ciascuna delle due canzoni corrisponde nella forma musicale alla reciproca posizione poetica. *Das TrinkLied* ha una complessa struttura, che ingloba nella sequenza delle strofe la forma sonata e presenta allo stesso tempo una netta simmetria bipartita. L'estrema flessibilità della forma è articolata dal ritornello, "Oscura è la vita, è la morte", che rappresenta la sintesi poetica e musicale del problema aperto dal primo *Lied* su tutto il lavoro.

Il secondo brindisi si presenta in una forma strofica molto più semplice. Ma l'apparente ingenuità è solo ironia, estremo disincanto. La musica è ricca di sottili allusioni, rimandi, citazioni, di cui la più importante compare al centro del Lied, riferita a uno dei *KindertotenLieder*, "*Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*". L'ubriaco si accorge, dal canto degli uccelli, che è arrivata la primavera, e il ricordo musicale di Mahler va, con un processo che oggi definiremmo proustiano, a un'analoga situazione poetica dei *KindertotenLieder*, dove il sorgere del sole porta sollievo perché nella notte non è accaduta alcuna disgrazia. *Der Trunkene* è una sorta di sotto-finale, una conclusione provvisoria del dramma aperto dal *TrinkLied*. La presa di coscienza della finitezza del destino umano giunge attraverso il percorso dei tre *Lieder* centrali. *Der Einsame* ha un carattere profondamente lirico, che lo avvicina più di ogni altro allo stile dei *KindertotenLieder* e dei *Rückert-Lieder*.

**FRIEDRICH NIETZSCHE**



L'autunno del titolo è una delicata confessione dello stato d'animo dello stesso autore. La nostalgia struggente per il "dolce profumo dei fiori" accompagna la solitudine del protagonista, che Mahler ha voluto impersonare in un uomo, malgrado il testo sia affidato alla voce femminile. *Der Einsame* fu il primo *Liede* del ciclo a essere composto, e riflette più d'ogni altro l'amara rassegnazione personale dell'autore. Tra la primavera e l'estate del 1907, Mahler aveva subito una serie di duri colpi. In maggio aveva dato le dimissioni dalla direzione dell'Opera di Vienna, prendendo atto che il suo progetto di rinnovamento del teatro era stato alla fine sconfitto. In luglio morì, a soli cinque anni, l'adorata figlia primogenita. In settembre, infine, la diagnosi di una grave disfunzione cardiaca lo pose drammaticamente di fronte al problema personale della morte. Come conseguenza immediata, Mahler fu costretto a diminuire il carico di lavoro, che aveva costituito, per sua stessa ammissione, la sua forma di ebbrezza esistenziale, il suo "vino". Una serie di rovesci, come si comprende facilmente, che risuonano nell'amara dolcezza del *Liede*.

*Von der Jugend e Von der Schönheit* echeggiano, probabilmente, lo *Zarathustra* di Nietzsche, riflettendo lo stile con cui sono intitolati alcuni capitoli del libro. Entrambi raffigurano il carattere illusorio delle esperienze ritenute più belle della vita, la gioventù e l'amore. Il protagonista non si manifesta in prima persona, ma si esprime per immagini. *Von der Jugend* ha un carattere puramente descrittivo, è un quadretto dipinto sulla porcellana. Il carattere illusorio del *Liede* è sottolineato anche da altri aspetti, come per esempio l'uso della scala pentatonica e in generale l'imitazione dello stile orientale, quasi a indicare la natura di cartapesta della scena. Per ottenere una perfetta forma ad arco, Mahler ha spostato anche la posizione delle strofe del testo originale, erigendo il corrispondente musicale dell'arcuato ponte a schiena di tigre, che congiunge e separa i giovani amici dal mondo. Ma nel cuore di questa luccicante illusione di giava, sorge come una premonizione il pensiero della morte, con l'immagine dello specchio evocata dall'acqua perfettamente calma. Il ritmo sembra afflosciarsi su se stesso, esausto, in un disfarsi del Sol minore, che allude alla marcia funebre finale.

La seconda immagine, *Von der Schönheit*, è più complessa. Il protagonista di *Das Liede* racconta una piccola storia. L'orchestra

partecipa alla narrazione, costruendo una scenografia musicale di estrema efficacia e di rara finezza. Mahler, nella parte centrale del *Liede*, ha illustrato la più raffinata cavalcata in musica della storia. Ma, anche qui, il carattere illusorio dell'innamoramento è rivelato dalla coda dell'orchestra, che mostra chiaramente come il *Liede* non fosse altro che una magnifica fiaba.

Questo è dunque il mondo, su cui la conclusione nichilistica di *Der Trunkene* abbassa il sipario. La vita è un sogno, o forse un incubo, in cui l'uomo scorge la raccapricciante figura della scimmia. Meglio bere vino fino a non poterne più, senza riuscire più a distinguere se c'è la primavera o solo il suo ricordo.

«Questo è il "canto della terra" - scriveva Alban Berg alla moglie il 20 novembre 1911 - il nostro canto della terra, frainteso o denigrato dai materialisti, che non hanno bisogno della divinità, perché si creano da sé il loro sapere e tutte le marce sciocchezze di questa terra, per i quali "la vita e la morte" non sono "oscure", ma scientificamente spiegabili».

La natura, nella sua misteriosa bellezza, offre la soluzione al problema della vita e della morte, drammaticamente formulato nel *TrinkLiede* e risolto solo parzialmente in *Der Trunkene*. Nell'oscurità, "il ruscello canta a piena voce" e il colore dei fiori si stinge nel crepuscolo, ma il loro intenso profumo permane nella frase inebriante dei violini. *Der Abschied* si conclude con l'immagine dell'"amata terra" che fiorisce di nuovo, nell'eterna luce azzurra dell'orizzonte. Il ciclo delle stagioni, vissuto nella prima parte come inesorabile falce del tempo, ritorna nell'ultimo *Liede* a simboleggiare l'eterno ciclo di vita, morte e rinascita. La primavera, così disperatamente negata dal canto dell'ubriaco, ricompare alla fine nelle parole d'addio dell'amico misterioso, come promessa di nuova vita, nella pagina più dolce e rappacificata di *Das Liede*.

*Der Abschied* si contrappone alla prima parte e allo stesso tempo ne è lo specchio trasfigurato. Tra il mondo dei primi cinque *Lieder* e *Der Abschied* c'è una cesura netta di stile, di forma e di metodo. La struttura complessiva della prima parte costituisce una forma unica, cucita in modo organico da una fittissima rete di relazioni poetiche e musicali. Il loro insieme evoca un gran teatro del mondo, in cui un personaggio rappresenta se stesso, attraverso un mosaico di frammenti, esprimendosi

con una pluralità di mezzi che comprendono il racconto, la descrizione e il monologo. Il protagonista del ciclo, sotto la cui maschera scorgiamo il volto stesso di Mahler, si confronta in modo drammatico con il significato della vita e della morte, in una lotta interiore a cui lo squillo iniziale dei corni conferisce sin dall'inizio un carattere eroico.



*Der Abschied* contrappone al metodo della rappresentazione la solenne funzione di una cerimonia musicale, che celebra la morte e la rinascita del personaggio raffigurato nella prima parte. Mahler prende le distanze dal protagonista, che fin lì s'identificava con il punto di vista dell'autore. Il personaggio di *Der Abschied* esprime i suoi sentimenti sullo sfondo di un altro pensiero emotivo, superiore alla sua parzialità, creando un processo di duplice immedesimazione, individuale e universale, caratteristico dei riti religiosi. Donald Mitchell ha suggerito l'interpretazione di *Der Abschied* in riferimento alle *Passioni* di Bach, che Mahler aveva studiato intensamente in quegli anni. Il paragone è certamente pertinente, se si considera l'importanza strutturale di alcuni elementi che rimandano al mondo di Bach, come il gruppetto barocco che apre il *Liede* o il ruolo preminente dell'oboe, lo strumento che incarna l'anima patetica del pietismo.

La trasformazione della strategia drammaturgica riguarda soprattutto l'orchestra, che nell'ultimo *Liede* acquisisce un peso di gran lunga maggiore rispetto alla parte precedente. La fusione del mondo del *Liede* con quello della Sinfonia, che prima era avvenuto mediante un'originale polifonia di voce e strumenti, si traduce ora in una partecipazione autonoma dell'orchestra al progetto filosofico di *Das Lied*. Nella sua sfera si risolvono le apparenti contraddizioni del testo, che raggruppa, come abbiamo visto, due poesie del *Flauto cinese*, con sostanziali modifiche e aggiunte di Mahler.

L'autonomia dell'orchestra si manifesta nel modo più evidente nella grande marcia funebre, che costituisce da un punto di vista formale lo sviluppo del materiale iniziale e allo stesso tempo l'inizio della ripresa. In partitura la pagina occupa ben 68 battute, ma soprattutto rappresenta il culmine della celebrazione della morte, la cui presenza aveva dominato il *Liede* fin dal primo suono del tam-tam. La marcia funebre, inoltre, rappresenta il ponte che unisce e separa la poesia di Mong-Kao-Jen da quella di Wang-Wei. L'attesa dell'amico, infatti, si trasforma dopo di essa nel loro brindisi d'addio. La marcia funebre esprime la necessità drammaturgica che il vecchio personaggio debba morire, perché il nuovo possa "rifiore in primavera". La musica dell'aria finale, raggiunta finalmente la tonalità di Do maggiore, nella tersa luce dello stile dell'ultimo Mahler, rivela che non c'è differenza tra l'Io e l'Altro. Esiste

un unico personaggio, trasfigurato e appacificato con l'idea di morte, in cui palpita lo stesso cuore che prima di lasciare la *liebe Erde* cantava la dolorosa gioia di vivere: "O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!" (O bellezza, o mondo d'amore e di vita eternamente inebriato).

**Oreste Bossini**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 29 maggio 2004**

## **KINDERTOTENLIEDEER (CANTI PER I BAMBINI MORTI) PER VOCE E ORCHESTRA**

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Friedrich Rückert

1. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n - Langsam und schwermütig;  
nicht schleppend (Re minore)  
(E oggi il sole vuole ancora sorgere così splendente)
2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen - Ruhig, nicht  
schleppend (Do minore)  
(Ora vedo bene perchè fiamme così oscure)
3. Wenn dein Mutterlein - Schwer, dumpf (Do minore)  
(Quando la tua mamma)
4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen - Ruhig bewegt, ohne zu  
eilen (Mi bemolle minore)  
(Spesso penso siano solo usciti per una passeggiata)
5. In diesem Wetter - Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck (Re  
minore)  
(Con questo tempo, in questa bufera)

**Organico:** soprano o baritono, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, timpani, tamtam, campanelli, celesta, arpa, archi

**Prima esecuzione:** Vienna, Grober Musikvereinsaal, 29 gennaio 1905

**Edizione:** C. F. Kahnt, Lipsia, 1905

Nell'esegesi mahleriana il 1901 è comunemente considerato un anno di svolta per diverse ragioni: nella vita privata il compositore conosce un grave periodo di malattia a febbraio, dovuta ad emorragia, e una convalescenza a marzo durante la quale termina la *Quarta Sinfonia*. A novembre si colloca l'incontro con la giovane Alma Schindler, che diverrà sua moglie nel marzo 1902.

## ALMA SCHINDLER MAHLER



In campo propriamente musicale si fa strada, con l'inizio della composizione in estate dello *Scherzo* della *Quinta*, una nuova idea della Sinfonia non più apertamente legata al mondo del Liede e alla consuetudine dei programmi esplicativi utilizzati ancora nella Quarta, l'ultima delle *Wunderhorn-Symphonien*. Ancora, il 1901 è l'anno dell'abbandono "ideologico" del volume di Arnim e Brentano *Des Knaben Wunderhorn*, fedele *livre de poche* sin dagli esordi, a favore dell'incontro con la poesia non più "popolare", ma "d'arte" di Friedrich Rückert, già musicato da Schubert e Schumann.

Questi eventi - che formano il contesto biografico utile a delineare una periodizzazione di comodo per comprenderne l'opera - vanno comunque letti come una graduale evoluzione della poetica del compositore, una maturazione di profonde esigenze che si configurano da un lato in una costruzione più autonoma e rigorosa dell'edificio sinfonico, permeato da una nuova coscienza delle proprie capacità tecniche, in particolare dell'elaborazione polifonica; dall'altra in un più preciso e chiaro obiettivo estetico, permeato dalla ricerca di una astrattezza contemplativa, della pittura di un dolore trasfigurato, più alto e universale.

I cinque *KindertotenLieder* (anticipati da altre poesie di Rückert) inaugurano appieno questo periodo. Furono scritti tra il giugno 1901 (i primi tre) e l'estate 1904 (gli ultimi due) ed eseguiti per la prima volta a Vienna il 29 gennaio 1905 con il baritono Friedrich Weidemann. Se nella biografia di Rückert i "*canti per i bambini morti*" traevano origine da un'esperienza realmente vissuta dallo scrittore, Mahler li compose ben sei anni prima che lo colpisse la disgrazia della morte della figlia Maria di quattro anni, quasi "anticipando la sua vita" come scrisse nel diario una sconvolta Alma. È stato osservato spesso come Mahler fosse probabilmente attratto dal tono "ingenuo", venato di un certo misticismo, di queste liriche.

In realtà esse, e tutto il mondo rückertiano, giungono nel percorso mahleriano a sostituire il mondo "naturale" del *Wunderhorn*, prediletto per quarantanni dal compositore "nella piena consapevolezza del suo carattere e del suo tono", con una lirica più attonita e riflessiva, illuminata da risvolti psicanalitico-filosofici. Il "nuovo" Mahler intende prendere le distanze dal mondo consolatorio della fiaba popolare, ma anche collocarsi lontano dai "rumori del mondo", secondo quanto volle

suggerire tramite i versi del Lied *"Ich bin der Welt abhanden gekommen"*, suo autoritratto musicale scritto nell'agosto 1901. Si direbbe dunque che egli ricerchi ora una ingenuità "di secondo grado" nella scelta delle cinque poesie da una raccolta che ne contemplava ben 241, indice di una precisa e sapiente strategia di percorso che fa comunque dei *KindertotenLieder*, come dei giovanili *Lieder eines fahrenden Gesellen*, un ciclo narrativo in sé concluso, ancorché frammentario. Vibrano qui le "nuove" corde nel raggiunto pessimismo cosmico, che non contempla più alcuna gioia terrestre, nemmeno nella apparente innocenza della vita infantile, vissuta come illusione di felicità, vuoto assoluto.

Il senso del ciclo è dato dal percorso emotivo che passa dallo sconcerto ad una apparente rassegnazione, attraversando le stazioni del dolore, del rimpianto, del presentimento, della paura. *"Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n"* dipinge l'impossibilità di credere che dopo una notte tragica il sole indifferente possa ricominciare a splendere; *"Nun seh' ich wohl"* è il presentimento di uno sguardo di morte non afferrato in tempo; la visione di un'ombra usuale e familiare percepita vicino alla figura materna dà il tono a *"Wenn dein Mütterlein"*; *"Oft denk'ich"* si carica dell'illusione ostinata che i bimbi siano solo usciti per passeggiare in montagna e presto i genitori li raggiungeranno; ed è dopo la paura della tempesta, che è anche profondo senso di colpa (*"In diesem Wetter"*), che le acque si placano in una visione di illusoria ricomposizione.

I cinque *Lieder* vivono di una luce irreal e questo senso di vuoto, di sottrazione del tempo, Mahler lo definisce nell'apparente essenzialità dei mezzi musicali usati e in una struttura tonale concentrata su un registro assai ridotto, che privilegia le tonalità minori.

L'organico non può chiamarsi cameristico, poiché contempla tutti i legni, quattro corni, *glockenspiel*, celesta, arpa e tam tam. Ma l'uso di timbri puri, l'utilizzo delle tessiture gravi, la parsimonia nei colori, producono un effetto cameristico. In *"Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n"* (Re minore) il contrappunto intrecciato di oboe e corno *klagend*, lamentoso ma "senza portamento", stabilisce il clima di una stanchezza attonita che la voce riprende con una linea melodica per gradi molto vicini, quasi reticente all'espressione.

Frammenti di quel lamento passano agli altri fiati, punteggiati dal tintinnare del Glockenspiel - quasi un sonaglio che ricorda quello dello slittino della *Quarta Sinfonia* e la visione del paradiso che hanno i bambini. Gli archi con le sordine hanno un tocco discreto e solo per poche battute di "rubato" increspano il clima per poi rasserenarsi in *pp* nella conclusione.



Un sospiro "tristaniano" al ricordo delle "fiamme oscure degli occhi", che è allo stesso tempo una reminescenza del tema dell'*Adagietto* della *Quinta* inaugura "*Nun seh' ich wohl*" (Do minore) ai violoncelli.

In questo Lied la cantabilità si espande, gli archi sostengono discretamente il canto, mentre riemerge per poche battute, affidato all'oboe, il tema del primo Lied quando appare il concetto "non presentivo.. ovattato da nebbia...". È invece il corno inglese indicato "pesante, cupo" a dare il colore dominante al terzo Lied "*Wenn dein Mitterlein*" (Do minore), una filastrocca malinconica che si snoda per note ribattute sul passo implacabile dei violoncelli, assenti i violini. Il tono dolente si accresce al ricordo del "caro visetto", in una straordinaria concrezione canora del grido di dolore.

Un moto ampio dei corni doppiati dagli archi dà al quarto Lied, "*Oft denk'ich*", (Mi bemolle maggiore) un tono più fiducioso, subito smentito dall'attacco in minore del canto. Ancora in Re minore è l'ultimo, più drammatico e celebre dei cinque Lieder, "*In diesern Welten*" in un pesante tempo intero marcato dai trilli ostinati di violoncelli e contrabbassi con sordina.

È una delle più straordinarie pitture della tempesta interiore, scandita da colori taglienti, tra i quali si staglia ancora una reminescenza tematica dello *Scherzo* della *Quinta*. Nel passaggio al maggiore che conclude il pezzo, "come una ninnananna" emergono i violini in tessiture acute, l'arpa e la celesta, mentre si riascolta, come un presagio sinistro, il tintinnio del Glockenspiel.

Le stesse parole, prima minacciose, si distendono ora in una linea morbida, vagamente allucinata. La pace è desiderata, voluta, agognata, e solo qui la cadenza conclusiva, sempre evitata prima, si fa perfetta.

La cifra stilistica del ciclo è - come opportunamente rilevato da Paolo Petazzi - una sorta di *Jugendstil* funerario nel succedersi di immagini "frantumate e irreali", nel quale cioè la decorazione è diventata essa stessa linea portante.

**Marco Spada**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 5 maggio 2002**

## LIEDEER DA "DES KNABEN WUNDERHORN" PER VOCE E ORCHESTRA

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Ludwig Achim von Arnim e Clemens Brentano

### "Humoresken", 1892

1. Der Schildwache NachtLiede (Canto notturno della sentinella) - Si bemolle maggiore  
Composizione: Amburgo, 28 Gennaio 1892 (versione per contralto e pianoforte)  
Prima esecuzione: Berlino, Singakademie am Unter den Linden, 12 Dicembre 1892 (versione per contralto e orchestra)
2. Verlor'ne Müh'! (Fatica sprecata) - La maggiore  
Composizione: Amburgo, 1 Febbraio 1892 (versione per contralto e orchestra)  
Prima esecuzione: Berlino, Singakademie am Unter den Linden, 12 Dicembre 1892 (versione per contralto e orchestra)
3. Trost im Unglück (Conforto nell'infelicità) - La maggiore  
Composizione: n. 3 Amburgo, 22 Febbraio 1892 (versione per baritono e pianoforte)  
Prima esecuzione: Amburgo, Stadttheater, 27 Ottobre 1893 (versione per baritono e orchestra)
4. Wer hat dies Liedelein erdacht?! (Chi ha inventato questo piccolo canto?) - Fa maggiore  
Composizione: Amburgo, 6 Febbraio 1892 (versione per soprano e pianoforte) - 10 Febbraio 1892 (versione per soprano e orchestra)  
Prima esecuzione: Amburgo, Stadttheater, 27 Ottobre 1893 (versione per soprano e orchestra)
5. Das himmlische Leben (La vita celeste) - Sol maggiore  
Prima esecuzione: Amburgo, Stadttheater, 27 Ottobre 1893 (versione per soprano e orchestra)

## Lieder, Humoresken und Balladen, 1892-1901

6. Das irdische Leben (La vita terrena) - sol maggiore  
Composizione: Steinbach, 8 Luglio 1893 (versione per baritono e pianoforte) - 1 Agosto 1893 (versione per baritono e orchestra)  
Prima esecuzione: Vienna, Opernhaus am Ring, 14 Gennaio 1900 (versione per soprano e orchestra)
7. Des Antonius von Padua Fischpredigt (Sant'Antonio da Padova predica ai pesci) - Do minore  
Composizione: Steinbach, 8 Luglio 1893 (versione per baritono e pianoforte) - 1 Agosto 1893 (versione per baritono e orchestra)  
Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 29 Gennaio 1905 (versione per baritono e orchestra)
8. Urlicht (Luce originaria) - Re bemolle maggiore  
Composizione: 8 Steinbach, 19 Luglio 1893 (versione per voce e orchestra)
9. Rheinlegendchen (Piccola leggenda renana) - La maggiore  
Composizione: Steinbach, 9 Agosto 1893 (versione per baritono e pianoforte) - 10 Agosto 1893 (versione per baritono e orchestra)  
Prima esecuzione: Amburgo, Stadttheater, 27 Ottobre 1893 (versione per baritono e orchestra)
10. Es sungen drei Engel (Bimm bamm, bimm, bamm) - Fa maggiore  
Composizione: Amburgo, 11 Agosto 1895 (versione per voce e orchestra)
11. Lob des hohen Verstandes (Lode all'alto intelletto) - Re maggiore  
Composizione: Amburgo, 21 Giugno 1896 (versione per voce e pianoforte) - 28 Giugno 1896 (versione per voce e orchestra)  
Prima esecuzione: Vienna, Opernhaus am Ring, 18 Gennaio 1906 (versione per voce e orchestra)
12. Liede des Verfolgten im Turm (Canto del prigioniero nella torre) - Re minore  
Prima esecuzione: Amburgo, Stadttheater, 27 Ottobre 1893 (versione per baritono e orchestra)
13. Wo die schönen Trompeten blasen (Dove suonano le belle trombe) - Re minore  
Prima esecuzione: Vienna, Opernhaus am Ring, 14 Gennaio 1900 (versione per soprano e orchestra)

14. Revelge (Sveglia) - Re minore  
Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 29 Gennaio 1905 (versione per baritono e orchestra)
15. Der Tamboursg'sell (Il tamburino) - Re minore  
Composizione: Vienna, 16 Agosto 1901 (versione per baritono e orchestra)  
Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 29 Gennaio 1905 (versione per baritono e orchestra)

**Composizione:** 1888 - 1901

**Organico della versione orchestrale:** ottavino, flauti, oboe, clarinetti in Si bemolle, in La e in Mi bemolle, corno inglese, fagotti, corni in Fa, trombe in Si bemolle e in Fa, tromboni, tuba, timpani, triangolo, tamburo militare, piatti, grancassa, archi

**Edizione:** Weinberger, Vienna, 1900 (i numeri 1-4 e 6-13 nella versione per voce e pianoforte)

Weinberger, Vienna 1900 (i numeri 1-4, 6, 7, 9 ed 11-13 nella versione per voce ed orchestra)

C. F. Kahnt, Lipsia, 1905 (i numeri 14 e 15 nella versione per voce ed orchestra)

Il primo incontro di Gustav Mahler con l'antologia «*Des Knaben Wunderhorn*» di Achim von Arnim e Clemens Brentano, che, pubblicata in Germania agli inizi dell'Ottocento aveva contribuito al risveglio nazionalista dopo il Trattato di Lunéville (1802), si verificò al tempo in cui era secondo direttore dello Stadttheater di Lipsia, precisamente quando frequentava la casa di Karl e Marion von Weber ed attendeva all'orchestrazione dei frammenti dell'opera *Die drei Pintos*. Complessivamente Mahler mise in musica circa due dozzine di canti dal «*Des Knaben Wunderhorn*» tra il 1888 e il 1901 e si possono distinguere due diversi gruppi di composizioni: i nove per canto e pianoforte, cioè *Um schlimme Kinder artig zu machen*, *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wld*, *Aus Ausi*, *Starke Einbildungskraft*, *Zu Strassburg auf der Schanz*, *Ablosung im Sommer*, *Scheiden und Meiden*, *Nicht Wiedersehen* e *Selbstgefühl*; i dieci per canto e orchestra, suddivisi in due album di cinque ciascuno, cioè *Der Schildwache NachtLiede*, *Verlor'ne Muh*, *Trost im Unglück*, *Wer hat dies Liedlein erdacht?*, *Das irdische Leben*, *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, *Rheinlegendchen*, *Liede*

*des Verfolgten im Turm, Wo die schonen Trompeten blasen, Lob des hohen Verstandes*; cui sarebbero da aggiungere anche la prima stesura di *Urlicht*, assorbita nel Finale della *II Sinfonia*, *Es sungen drei Engel*, confluito nella *III Sinfonia*, e magari anche *Revelge* e *Der Tamboursg'sell* che sono stati poi riuniti nel ciclo dei *Sieben letzte Lieder*, assieme ai *Fünf Lieder nach Rückert*.

## L'ATTUALE GROBER MUSIKVEREINSAAL



I primi quattro lavori dei *Wunderhorn-Lieder* per canto e orchestra furono composti e strumentati in breve tempo, nel gennaio-febbraio del 1892, assieme alla musica che costituirà il Finale della *IV Sinfonia*, e portavano il titolo *Humoresken*, caduto in seguito (1893) perché ritenuto troppo estetizzante: la loro articolazione orchestrale è davvero sinfonica nella concezione, ed il loro clima espressivo va in misura notevole smarrito nella riduzione pianistica. Non costituiscono un ciclo a sé stante, essendo determinata la raccolta unicamente dalla successione cronologica di scrittura.

Stilisticamente si collocano nell'alveo della tradizione romantica delle ballate di Schubert e Loewe, pur evidenziandosi già in essi, come appresso verrà rilevato, caratteri autonomi ed originali, sintomatici della poetica di Mahler. In linea generale si nota altresì che fa parte della prassi concertistica moderna, nonché discografica, distinguere l'interpretazione dei Lieder a duo tra una voce maschile e una voce femminile ma l'autografo non autorizza affatto tale abitudine che pure conferisce una maggiore vivacità: anzi lo stesso Mahler ebbe a scrivere nel 1903 al direttore Nicodé che tutti i suoi Lieder di questo ciclo erano assegnati ad un registro maschile, pur se si annoverarono saltuarie esecuzioni di Clementine Prosska già nel 1893 e di Selma Kunz nel 1900. Ancora, in una lettera del 2 marzo 1905 a Karpath, Mahler descrisse i *Wunderhorn Lieder* come « nettamente distinti nello spirito dai poemi o da qualsiasi caratterizzazione letteraria, traendo linfa direttamente dalle sorgenti dell'arte, la natura e la vita ». Contrariamente alle *Sinfonie*, di cui è quasi ultimata l'edizione critica a cura della «Mahler Gesellschaft» di Vienna, per i Lieder la ricognizione unitaria delle fonti non è stata ancora avviata e si annoverano varie stesure nel tempo.

Il SCHILDWACHE NACHTLIEDE è l'unico della serie ad esser stato abbozzato parecchio prima di vedere la luce con varie modifiche al testo e la composizione, iniziata nel 1888, fu portata a termine il 28 gennaio 1892 ed eseguita nel 1893 dal baritono Paul Bulss. In tempo di marcia, in 4/4 e poi in 6/4, nella tonalità di Si bemolle, ha la struttura del rondò secondo lo schema A-B-A-B-A-B, esige una marcata presenza delle percussioni e presenta netti e ascendenti intervalli di quarta. La melodia è assai affine ad un antico canto della Westfalia.

In VERLOR'NE MÜH', ultimato il 1° febbraio 1892, nella tonalità di La maggiore, il tempo è di 3/8 ed ha un carattere di Ländler moderato. Fu eseguito la prima volta dal contralto Amalie Joachim nel 1892. Rispetto al poema, contenuto già in una precedente edizione di Arnim (1790), Mahler conservò solo la prima e la terza strofa, dando al canto l'aspetto di un «Tanz-Lieder» strofico.

Il manoscritto di TROST IM UNGLÜCK porta la data del 22 febbraio 1892 con l'indicazione della tonalità nel La maggiore, del tempo in 6/8 e poi 2/4, con la continua alternanza ritmica ora binaria ora ternaria anche

simultanea tra la voce e l'accompagnamento. Conosciuto la prima volta nel 1893 col baritono Paul Bulss, questo Liede segue una struttura prossima al rondò, secondo lo schema però di A-A-B-A, con relazione ritmica tra la prima strofa e la seconda, che pur è in 2/4 e in Sol maggiore, per fondersi nella strofa conclusiva. Evidente è l'ascendenza con un noto motivo del folclore della Slesia, «Husarenliebe».

La tonalità di WER HAT DIES LIEDELEIN ERDACHT è in Fa maggiore e il Liede porta la data del 6 febbraio 1892: la prima interprete fu il soprano di coloratura Clementine Prosska nel 1893. Il ritmo è da Ländler, nel tempo di 3/8 e la forma è quella del «Tanz-Liede» strofico. La seconda strofa, variata ed interpolata nel testo, inizia in *Re minore*, instaurando un efficace contrasto dialettico con le battute iniziali e conclusive del brano, secondo un procedimento tecnico di scrittura vocale che sembra anticipare quello esperito dall'autore nel Finale della *IV Sinfonia*.

La composizione di DAS IRDISCHE LEBEN risale all'estate 1893, la tonalità iniziale è in si bemolle minore, nel modo lidio, e la prima esecuzione ebbe luogo nel 1900 con Selma Kunz: è un canto strofico in 2/4, animato, in un sinistro crescendo drammatico, che viene sottolineato dalla continua permutazione di tonalità, al Mi bemolle minore, Si bemolle minore, Do bemolle minore, Fa bemolle minore sino al definitivo ed angosciato Sol bemolle. Negli scarni mezzi espressivi impiegati, si impone la monotona e ribadita fissità dell'ostinato d'accompagnamento, d'arcaica origine, con presumibile riscontro in antiche cantilene popolari.

DES ANTONIUS VON PADUA FISCHPREDIGT porta nell'autografo la data di composizione del luglio-agosto 1893 e fu cantato la prima volta dal baritono Anton Moser nel 1905; la tonalità è in do minore con una sezione in Fa maggiore, ha l'aspetto del «Ländler» in tempo moderato, 3/8, mentre la struttura è quella del rondò strofico secondo lo schema A-A-B-A, trattato però liberamente, con la sezione B che funge da Trio. Si esalta in questo Liede il magistero contrappuntistico di Mahler allorché, invece, nell'atmosfera fondamentale convengono le reminiscenze del melos moravo della sua infanzia, magari proposto anche dalle zampogne contadine.

In RHEINLEGENDCHEN è l'istanza musicale del compositore a precedere la suggestione del testo - secondo la confessione dell'autore a Natalie Bauer-Lechner. Fu ultimato il 9 agosto 1893, la tonalità è in La maggiore, il tempo è in 3/8 e fu conosciuto nell'autunno dello stesso anno con il baritono Paul Bulss. Il testo è rimasto invariato e la melodia denuncia scoperti richiami al folclore delle popolazioni delle montagne tra Baviera e Tirolo. Ha l'aspetto del «Tanz-Liede», secondo la tradizione austriaca assimilata da Mahler: nella tecnica di scrittura e nel clima espressivo si riallaccia inequivocabilmente al Finale della *IV Sinfonia*, con l'intensificazione intellettualistica del motivo popolare «Das Märchen von Ringlein» anche nell'ambito armonico che dal Fa diesis bruscamente ritorna al Mi maggiore. Già in Schubert era comparso del resto un procedimento abbastanza analogo, nel Trio della *Sonata in Sol maggiore* D. 894.

## L'ALLORA STAATSOPER DI VIENNA



La data di composizione del LIEDE DES VERFOLGTEN e del WO DIE SCHÖNEN TROMPETEN BLASEN è sconosciuta ma si presume vada ricondotta all'estate del 1895, dopo il completamento della *II Sinfonia*. Il primo Lied, nella tonalità di Re minore, è un motivo appassionato e fervido in tempo di 12/8 che trapassa in 6/8 all'intervento della fanciulla. Fu conosciuto pure nel 1895 con il baritono Anton Moser. Il testo è invariato rispetto alla silloge originaria e la melodia sembra sia riconducibile ad un'ascendenza svizzero-tedesca: la struttura è di nuovo nella forma del rondò, secondo lo schema A-B-A-B-A-B-A, come tutti i canti dialogici, e la tonalità varia di strofa in strofa, passando dal Re minore, al Sol maggiore, al Sol minore, al La bemolle maggiore, al Do maggiore, al Fa maggiore, per tornare al Re minore. La ritmica segue la scansione marcata dello «yodel» e della marcia militare, ma contemporaneamente si pone in risalto il magistero contrappuntistico, assai scaltrito, dell'autore.

Invece fu il soprano Selma Kunz a presentare nel 1900 Wo DIE SCHÖNEN TROMPETEN BLASEN, il cui testo fonde assieme due distinti poemi, «Unbeschreibliche Freude» e «Bildchen», oltre a presentare versi scritti appositamente da Mahler: la tonalità è in Re minore. La struttura è quella del rondò dialogico, tra il 2/4 in minore del soldato con accompagnamento di strumenti a fiato e il 3/4 in maggiore della ragazza. sullo sfondo degli archi. Lo schema infine è all'incirca A-B-A-(C)-A-B-A ma i vari episodi non conservano la tonalità d'origine, che trascorre dal Re minore al Re maggiore e poi di nuovo al minore, al Sol bemolle, al Si minore e poi ancora al Re, maggiore e minore. Il clima «notturno» e spettrale del Lied è confermato dai lontani rintocchi delle percussioni e da una ritmica variata e assai originale. Secondo il Pamer, vi si trovano reminiscenze sia di «Funiculì Funiculà» di Denza, sia di un canto tedesco, «Die Freundenlose».

LOB DES HOHEN VERSTANDES fu composto nel giugno del 1896, mentre Mahler attendeva alla stesura dei primi abbozzi introduttivi della *III Sinfonia*, e strumentato immediatamente: secondo dichiarazioni dell'autore, l'intento era di prendersi garbatamente beffa dei critici e, nonostante ciò, il testo dal «*Des Knaben Wunderhorn*» risulta sostanzialmente invariato. La tonalità è in Re maggiore, il ritmo binario di danza ricorda la «bourrée» in 2/4 ed anche un canto a cinque voci del

XVI secolo a Norimberga. La struttura è a strofe semplice, con lo schema A-A-A-B-A: la terza sezione attacca in minore con accompagnamento sardonico di corni, fagotto e tromboni, ma viene troncata bruscamente alla fine della prima frase, per esser ripresa dall'orchestra con la voce che compare dopo alcune battute in unisono agli archi; ogni interludio strumentale provvede a sommuovere l'equilibrio della strofa corrispondente ma all'ultima si torna alla riproposta della prima ed il passaggio strumentale assume la funzione di Coda. Un arcaismo di base sottende anche a questo Liede, come attestato dal canto per terze dell'interprete che corrisponde al cuculo. Sempre secondo il Pamer, anche in questo lavoro è ribadito il solido background culturale di Mahler dalle simiglianze, troppo precise per essere casuali, con un frammento di un canto popolare di Tubinga, «Es wohnte eine Müllerin», immanente anche al «Quodlibet» delle bachiane *Goldbergvariationen*, nonché con un passaggio dell'ultimo movimento della schubertiana *Sonata in Re maggiore* D. 850.

Pur essendo normalmente classificati tra i SIEBEN LETZTE LIEDEER dopo la morte di Gustav Mahler, furono ispirati a poemi dell'antologia «Des Knaben Wunderhorn» anche REVELGE e DER TAMBOURGESELL, la cui composizione rispettivamente porta la data del giugno-luglio 1899 (con prima esecuzione a Vienna il 29 gennaio 1905) e dell'estate 1901 (con prima esecuzione a Vienna nella medesima serata del 29 gennaio 1905). Sia in REVELGE sia in DER TAMBOURGESELL i cambiamenti al testo originario sono minimi e per lo più dettati da ragioni onomatopeiche ma, anche nell'aspetto psicologico, risultano assai interessanti, specie il primo che ripropone la stessa tematica di un Liede giovanile *Zu Strausburg auf der Schanz*, mentre l'elemento melodico popolare in entrambi questi ultimi *Wunderhorn Lieder* appare, rispetto agli anni giovanili ed ai precedenti lavori della serie, maggiormente mediato dalla complessa personalità dell'autore che ha trovato ormai modo di esprimersi con più intense prospettive nelle grandi forme sinfoniche.

Su un piano più generale, sembra opportuno soffermarsi brevemente su alcuni rapporti esistenti tra Mahler e il «Liede» e sulla collocazione dei *Wunderhorn Lieder* nell'ambito della produzione del musicista moravo. Come Liedeerista, Mahler indubbiamente discende dalla tradizione

romantica tedesca di Schubert-Schumann-Loewe ecc., che aveva trovato nell'epos del weberiano *Freischütz* il suo più preciso momento focale d'avvio, rispetto al quale Malher venne ad identificare praticamente la sua poetica nella conclusione dell'itinerario di tale genere musicale, il cui estremo revival si ebbe forse con gli straussiani *Vier letzte Lieder*.



Proprio negli anni in cui il musicista moravo attendeva alla composizione dei suoi primi Lieder, vedeva la luce l'ultima silloge dei *Deutsche Volkslieder* di Brahms: ma, in rapporto al mondo circostante, la concezione individuale ed artistica dei due musicisti è radicalmente differente. In tali composizioni dell'Amburghese, il rifiuto solipsistico del mondo, che contraddistingue la maggior parte della sua Liederistica, non solleva ambiguità o mostra indecisioni di carattere, quanto invece concede un franco attestato alla vitalità popolare, alla grandezza e all'importanza di tutto ciò che è oggettivo. In Mahler invece si coglie sempre la sua diversità di fondo, l'origine morava ai margini dell'impero asburgico e l'origine ebraica, ma in pecie si avverte come nel tempo in cui egli vive risulti totalmente in crisi il mondo contadino che aveva dato vita al Lied.

Uno studioso americano, alquanto ignorato dalla musicologia ufficiale, Abraham Skulsky, ha notato che nell'unione Mahler-*Wunderhorn* venivano a realizzarsi le tre fondamentali componenti del temperamento del musicista, cioè il senso del dramma, il senso del popolare e il senso del religioso. Con maggiore pregnanza è stato però Ugo Duse a rilevare che «è soprattutto nei *WunderhornLieder* che Mahler realizzò la sintesi tra una evoluzione, nella direzione segnata da Schubert, e una forma espressiva di tipo lisztiano... armonicamente Mahler fu rigorosamente diatonico ma del diatonicismo proprio del canto popolare, rimanendo fondamentalmente un bruckneriano.

E specialmente nei *WunderhornLieder* si coglie tutta l'immensa ricchezza della conoscenza di Mahler della ritmica, delle danze e delle marce del XVIII secolo e anche di quelli precedenti». Intelligentemente ancora Duse confuta il pregiudizio della banalità della musica mahleriana, anche a proposito di certi momenti di questi *WunderhornLieder*: «così parlano coloro che non hanno compreso la sua arte... quella che è detta in Mahler *banalità*, altro non è se non la cosciente ricerca del substrato empirico del concetto attraverso la massima purezza concettuale, la ricerca del fenomeno più per immagini che per esplicazioni, la sostituzione delle parole con l'ideogramma, l'unica via per arrivare a comunicare agli altri, con il meno alterato dei mezzi, cioè quello della poesia e della musica popolare appunto, il proprio credo nuovo». E Duse ancora ha notato che Mahler «andò al

Liede perché nel Liede poté esprimere la propria concezione del mondo con maggior sicurezza e più compiutamente... e riportò il Liede al di là del Romanticismo, ricollocandolo nel suo tempo attraverso il proprio, perché il proprio tempo fu da lui sentito, vissuto come il tempo dei suoi Lieder. Sappiamo bene che è una risposta insufficiente, tuttavia per ora è la sola possibile. Perché Mahler non fu solo un grande sinfonista che scrisse molti Lieder, perché fu l'ultimo grande Liederista che scrisse alcune Sinfonie. E si tratta di una vita sola, di una sola poetica, di una sola visione del mondo. Probabilmente della fine di una stessa stagione».

Resta da osservare ancora che l'organico strumentale dei *WunderhornLieder* richiede ottavino, flauti, oboe, clarinetti in Si bemolle, in La e in Mi bemolle, corno inglese, fagotti, corni in Fa, trombe in Si bemolle e in Fa, tromboni, tuba, timpani, triangolo, tamburo militare, piatti, grancassa, archi e, nel primo Liede del II album, anche una frusta. Può risultare utile anche una considerazione riassuntiva sulle forme predilette, in ossequio all'esigenza, sempre congeniale in Mahler, di far soggiacere le forme ai contenuti. Per alcuni Lieder si è trattato di impiegare la forma variata del Liede strofico, non solo nel contrappunto delle voci o nella melodia ma più frequentemente nel trascorrere dal maggiore al minore o attraverso tonalità diverse, in genere tendendo all'acuto. Se non spesso, fu adottata la forma strofica tripartita e comunque secondo un libero trattamento, mentre sintomatico appare l'impiego del «rondò», con la presenza di intermezzi e contrasti melodici che sembrano ricondurre ai tempi interni della Sinfonia. In conformità agli studi del Pamer (cfr. *Gustav Mahler Lieder* in "Studien zur Musikwissenschaft" voll. XVI e XVII dei «Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich») si è constatato come essenzialmente fosse il principio della sistematica variazione del tema non come una semplice tecnica della libera trasformazione strofica quanto piuttosto un particolare caso di applicazione del «durchkomponiert» in condizioni di esasperata espressività inerenti al carattere del testo, cioè all'antologia di Arnim e Brentano, le cui fonti di ispirazione risalgono per la maggior parte all'età della guerra dei Trent'anni che lasciò tracce profonde, e dolorose, per tutta la Boemia e Moravia.

Ed infine va sottolineata la costante di un atteggiamento arcaico assai spesso presente nella scrittura mahleriana, la predilezione per gli

intervalli di quarta che, particolarmente quando inseriti in una triade di sesta maggiore, sono infatti tipici dell'antica musica fiamminga, nonché il continuo cimentarsi con la polifonia e con un tipo di strumentazione che imitava i vecchi bassi d'organo di ascendenza bruckneriana.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 14 novembre 1976**

## LIEDEER EINES FAHRENDEN GESELLEN

### (CANTI DI UN GIOVANE IN VIAGGIO)

#### Versione per voce e orchestra

**Musica e testo:** Gustav Mahler

1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht - Schneller - Sanft bewegt  
(Quando il mio tesoro va a nozze)
2. Ging heut' morgen übers Feld - In gemächlicher Bewegung  
(Andavo stamattina per la campagna)
3. Ich hab' ein glühend Messer - Stürmisch, wild  
(Ho un coltello incandescente)
4. Die zwei blauen Augen - Mit geheimnisvoll schwermüthigem Ausdruck - Ohne Sentimentalität  
(Gli occhi azzurri del mio tesoro)

**Organico:** contralto o basso, 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi (1 e 2 anche corno inglese), 3 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, piatti, grancassa, glockenspiel, tamtam, archi

**Composizione:** 1892 - 1893

**Prima esecuzione:** Berlino, Philharmonie, Konzert der Berliner Philharmonie, 16 marzo 1896

Nel corso della sua vita Mahler ebbe modo di ritornare su uno dei temi che più spesso lo avevano messo al centro di polemiche accademiche, il rapporto cioè con la cosiddetta "musica a programma". Più volte aveva preso le distanze da Liszt e dallo stesso Strauss, fino a rifiutare, per definitivo amor di chiarezza, il termine di "poema sinfonico" che inizialmente aveva posto in testa alla sua *Prima Sinfonia*. "Chiamiamole entrambe Sinfonie e nient'altro" ebbe a scrivere all'amica Natalie Bauer-Lechner nel 1893, mentre anche il progetto della *Seconda* prendeva forma.

## PAAVO JÄRVI



Tuttavia il compositore non rinnegò mai che la sua ispirazione muoveva sempre da un suggerimento esterno, che occasionava, per così dire, la specifica composizione di un brano, anche se ciò accadeva solo quando detto evento fosse "già" in sintonia col suo mondo creativo, con la sua *Weltanschauung*: «La mia esigenza di esprimermi musicalmente, sinfonicamente, inizia solo là dove dominano le oscure sensazioni, sulla soglia che conduce all'"altro mondo", il mondo in cui le cose non si scompongono più nel tempo e nello spazio". È una visione totalizzante in

cui la realtà ha valenza solo in quanto produce il "clima espressivo" di un brano; qualcosa che, molti anni prima e in altri contesti (ma per le stesse ragioni) Rossini aveva definito per i suoi coevi "l'atmosfera morale che riempie il luogo".

Mahler, da tardo romantico porta in sé una visione cosmica della vita, uno sguardo che dal microcosmo dell'esistenza quotidiana, con i suoi rumori, le sue banalità e le sue ripetitività, si eleva al macrocosmo di panorami metafisici di sconvolgente profondità. Al centro della sua indagine, sempre, è la concezione panica di una natura tiranna, la *hybris* che suscita la sua incomprendibilità all'uomo che ne è in balia. L'anelito che dall'"oscura sensazione" deve prendere forma, passa attraverso la parola, che chiarisce, esplicita, e fa emergere il contenuto universale. "Quando concepisco una forma musicale di grandi proporzioni arrivo sempre al punto in cui devo inserire la parola, come portatrice della mia idea musicale". E la parola per Mahler è quella delle poesie popolari, delle ballate strofiche di cui è accanito lettore. Si nutre degli stessi temi che avevano ispirato i maggiori cicli Liedeeristici schubertiani - *Winterreise*, *Die Schöne Müllerin* -, l'impossibilità per l'uomo di godere il presente e l'amore, condannato com'è ad un continuo vagare attraverso la precarietà dell'esistenza. Come Schubert anche egli ha bisogno, più che di grandi poeti, di testi che si attaglino ai suoi intendimenti e si prestino a interpolazioni e riscritture. Prima ancora di scoprire il volume di poesie raccolte da Arnim e Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, che sarà la sua fonte principale di ispirazione fino al 1901, Mahler fu rielaboratore e poeta di sé stesso, iniziando la sua attività di compositore attraverso il Lied, o meglio il ciclo di Liedeer.

Così fu per *Das klagende Lied*, il "canto del lamento", opera prima del diciottenne compositore (1878) in cui rielaborò diverse fonti romantiche per una "fiaba musicale in tre parti" di ambientazione medievale. Ed anche per il breve ciclo *Liedeer und Gesänge aus der Jugendzeit* (1880-83).

L'attitudine al Lied sarà il filo rosso dell'intera produzione musicale di Mahler, fino al testamento spirituale *Das Lied von der Erde* (1907-1909) - una vera e propria "Sinfonia" di Liedeer - costituendo al contempo il terreno di sperimentazione e creazione di materiali che poi variamente riutilizzerà nelle grandi cattedrali sinfoniche.

Anche il "clima espressivo" della composizione di alcune poesie destinate ai *Lieder eines fahrenden Gesellen* fu determinato da un evento esterno della vita del compositore: un'infelice passione per la cantante lirica Johanna Richter Kassel. Sembra che le liriche fossero inizialmente sei, ma Mahler ne trascrisse in musica (per canto e pianoforte) soltanto quattro: *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* ("Quando il mio amore andrà a nozze"), *Ging heut'Morgen übers Feld* ("Questa mattina andavo per i prati"), *Ich hab' ein glühend Messer* ("Ho un coltello rovente") e *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* ("I due occhi azzurri del mio tesoro").

## IL BARITONO BOSKOVHUS



Il lavoro nacque di getto tra il Natale 1884 e il gennaio 1885, ma la versione definitiva, orchestrata, sarà conosciuta solo quattordici anni dopo, nel 1896, quando lo stesso compositore ne diresse la prima esecuzione il 16 marzo a Berlino, in un concerto di enorme rilevanza personale, poiché vi presentava anche la *Prima Sinfonia* e il primo tempo della *Seconda*, tre lavori tematicamente e progettualmente affini.

I "canti di uno in cammino", come traduce Quirino Principe, sono un ritratto dell'infelice viandante schubertiano, ma il pastello delicato, grigio e nevoso, si tinge di colori squillanti, il verde e il giallo dei campi, l'azzurro del cielo, il rosso del coltello, l'azzurro degli occhi che abbacinano e creano un effetto di straniamento doloroso, sottolineando per contrasto la solitudine dell'eroe.

Mahler ne fece un'orchestrazione come di consueto rigogliosa, comprendente anche glockenspiel e arpa. Il primo Lied, in Re minore, si apre con un sussulto all'idea del prossimo matrimonio dell'amata; l'effetto è dato dalla battuta in 2/4 in cui il gruppetto di note alla sottodominante (affidate al timbro livido dei clarinetti) sposta l'accento sul tempo debole della seconda battuta. Deve essere *schneller*, più veloce rispetto all'ingresso del canto, una trenodia lamentosa di grande semplicità che, nel giro delle modulazioni, espone per intero il momento del dolore. Nella sezione centrale in Mi bemolle *Sanft bewegt*, ha un movimento più regolare in 6/8 che nella sua ingenuità fa irrompere l'illusione della gioia per la primavera, appena tinta dell'ombra del Sol minore alle parole "Ah, com' è bello il mondo".

Al primo Lied fortemente connotato dal rimpianto e dalla ironia tragica per "l'indifferenza della natura" succede il più robusto, contadinesco *Ging heut'Morgen*, in Re maggiore, il cui tema, notissimo, sarà utilizzato nel primo tempo della *Prima*. Una progressione di minime dal tono affermativo e scanzonato, un "suono della natura" diremmo, perfettamente adatto a un Sigfrido domestico, che gioiosamente suona flauti, ottavino e arpa. Il clima ottimistico in cui il viandante dà il "buongiorno" al mondo si stempera subito però con una modulazione in Si maggiore, un vero e proprio velarsi della luce, in cui anche il canto appare più stanco e dimesso. La natura non potrà più fiorire e il Lied si conclude nel *pianissimo*, con un ripiegamento e una straordinaria sospensione sulla parola "mai, mai". L'ultima battuta è al primo violino

che disegna una "domanda" tipicamente mahleriana, prefigurazione rovesciata del tema dell'*Adagietto* della *Quinta*.

L'orchestrazione rarefatta e quasi cameristica dei primi due *Lieder* si tramuta nel terzo in una violenta esplosione di tutte le risorse dei legni, degli ottoni e del timpano. Il "coltello rovente" che non da tregua né di notte né di giorno è un colpo netto sul tempo forte della battuta in 9/8 dal carattere "selvaggio", flati e archi a terzine.

Il tono *klagend*, lamentoso, è una classica figurazione di seconda minore alle parole "Oh weh!", il *Weltschmerz* "il dolore del mondo" appartenuto anche a un altro illustre viandante, Wotan. I colori violenti, accecanti e illusori, come il giallo dei campi, il biondo dei capelli, l'azzurro degli occhi, creano nella sezione finale in Mi bemolle minore un clima di allucinata fissità ottenuta con le sordine degli archi.

## PAAVO JÄRVI



Per il quarto Liede in Mi minore Mahler prescrive l'esecuzione "senza sentimentalismo". La battuta di 4/4 stacca un tempo di marcia funebre, e l'espressione è attonita, stordita.

Gli occhi azzurri nella loro fredda distanza costringono il viandante a dire addio "al più caro dei luoghi".

Le battute in 5/4, intercalate, aggiungono una pausa, quasi una sosta nel cammino, un voltarsi indietro per cercare forse l'ultimo sguardo dell'amata.

Nel suo percorso dove solo "amore e dolore" lo accompagnano, il viandante trova l'ultimo ristoro sotto iliglio, mentre l'arpa in terzine (ancora un presagio dell'*Adagietto*), sposta la tonalità nel Do maggiore/minore e "dolcemente fino alla conclusione" il canto si spegne nel *pianissimo* mentre i flauti per frammenti rievocano il tema della marcia funebre.

Tutta la sezione conclusiva di questo Liede sarà citata da Mahler nel terzo tempo del *Titano*, a suggellare il binomio inscindibile tra Liede e Sinfonia, l'ultima definitiva temperie della cultura romantica tedesca.

**Marco Spada**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 28 febbraio 2004, direttore Paavo Järvi, baritono Bo Skovhus**

## RÜCKERT-LIEDEER, CINQUE LIEDEER PER VOCE E ORCHESTRA

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Friedrich Rückert

1. Blicke mir nicht in die Lieder (Non spiare le mie canzoni)  
Sehr lebhaft (Fa maggiore)
2. Ich atmet' einen linden Duft (Respiravo un dolce profumo)  
Sehr zart und innig (Re maggiore)
3. Ich bin der Welt abhanden gekommen (Perduto ormai io sono per il mondo)  
Äußerst langsam und zurückhaltend (Fa maggiore)
4. Um mitternacht (A mezzanotte)  
Ruhig, gleichmäßig
5. Liebst du um Schoenheit? (Mi ami per la bellezza?)  
Innig

**Organico:** contralto o baritono, 2 flauti, oboe d'amore, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, celesta, arpa, pianoforte, archi

**Composizione:** Vienna, n. 1 il 14 Giugno 1891, n. 3 e 4 il 16 Agosto 1901

**Prima esecuzione:** Vienna, Grober Musikvereinsaal, 29 Gennaio 1905

**Edizione:** C. F. Kahnt, Lipsia, 1905, 1907, 1910

Il 1901 fu un anno di svolta nella vita di Mahler. In novembre conobbe Alma Schindler, che quattro mesi più tardi sarebbe diventata sua moglie. Durante l'estate aveva cominciato a comporre la *Quinta Sinfonia*, oltre ai suoi primi Lieder su testi di Rückert. A differenza di quanto era avvenuto fino ad allora, la composizione dei Lieder non si innestò su quella della Sinfonia e procedette parallelamente ad essa: la *Quinta* non è, come le precedenti, una Sinfonia vocale, bensì puramente strumentale, e non ha più nulla a che fare con l'atmosfera del *Des Knaben Wunderhorn*, la collezione ottocentesca di poesia popolare tedesca *Il corno magico del fanciullo* che aveva influenzato la *Seconda*, la *Terza* e la *Quarta Sinfonia* ed era stata utilizzata nei relativi movimenti vocali.

Al periodo del *Wunderhorn* seguì un periodo in cui Mahler si rivolse alla lirica più raffinata di Friedrich Rückert (1788-1866), poeta dalla vena intima e suggestivamente familiare, che nella storia del Lied vantava già illustri precedenti di incontri con la musica di Schubert, Schumann e Loewe.

È probabile che l'interesse per Rückert fosse destato in Mahler dalle poesie, ben 448, che egli aveva composto, tra il 1833 e il 1834, in seguito al lutto per la tragica morte dei suoi due bambini Ernst e Luise: ed Ernst era anche il nome del fratello di Mahler, morto adolescente nel 1874.

## MARGARET PRICE



Fatto sta che durante l'estate del 1901 Mahler compose, insieme all'ultimo Lied del *Wunderhorn*, *Der Tamboursg'sell*, ben sette Lieder su testi di Rückert: tre di essi sarebbero poi confluiti nel ciclo dei *KindertotenLieder* (Canti dei bambini morti), completato nel 1904 con l'aggiunta di altri due Lieder. Gli altri quattro, invece, più un quinto Lied sempre di Rückert (*Liebst du um Schönheit*) composto nell'agosto 1902 per la moglie Alma, furono pubblicati nel luglio 1905, preceduti da due Lieder tratti da *Des Knaben Wunderhorn* (*Revelge*, del 1899, e appunto *Der Tamboursg'sell*), col titolo complessivo *Sieben Lieder aus*

*letzter Zeit* (Sette ultimi Lieder). I cinque Lieder da Rückert vengono tuttavia eseguiti generalmente nei concerti separati dai due ultimi Lieder del ciclo *Wunderhorn*, a loro volta integrati nel gruppo dei dodici *Wunderhorn-Lieder*.

La prima esecuzione avvenne a Vienna il 29 gennaio 1905 nel medesimo concerto in cui Mahler diresse anche i *KindertotenLieder*, anch'essi poi pubblicati nel corso di quell'anno. Verosimilmente riteneva che le due opere si completassero a vicenda e che potessero coesistere in una stessa presentazione: il che è almeno in parte esatto. Al tono ossessivamente lugubre dei *KindertotenLieder*, gli altri cinque Lieder da Rückert oppongono una maggiore varietà di atteggiamenti e di stati d'animo, senza connessione, nell'atmosfera generale di una distaccata, quasi decantata contemplazione della vita terrena. A rigor di termini non si può parlare di un vero e proprio ciclo. Mahler non dette alcuna indicazione per l'ordine di esecuzione dei cinque Lieder (a differenza dei *KindertotenLieder*, per i quali prescrisse la successione del ciclo e la sua assoluta indivisibilità), lasciandone la scelta agli esecutori anche in rapporto alla voce, che può essere sia maschile (baritono) che femminile (contralto). Inoltre usò una diversa orchestra per ciascuno dei pezzi.

Un'atmosfera estatica domina il Lied *Ich atmet' einen linden Duft* (Respiravo un dolce profumo,): la didascalia "Sehr zart und innig: langsam" sembra definirne il carattere tenero e intimamente delicato, sottolineato anche dalla strumentazione per fiati solisti, arpa, celesta, violini e viole con sordina (mancano violoncelli e contrabbassi). L'oboe e il corno intessono un tenue disegno ornamentale con la voce su uno sfondo di mormorii estivi, che la musica sembra quasi evocare. Il profumo del ramo di tiglio portato dall'amata sospende ogni ricordo doloroso in una visione di supremo appagamento.

*Liebst du um Schönheit* (Se ami per la bellezza), orchestrato per legni senza flauti, quattro corni, arpa e archi, è un Lied fresco e gioioso, quasi ingenuo e infantile. È un canto d'amore che Mahler compose pensando alla moglie: "Se mi ami per la bellezza, la gioventù o la ricchezza, non amarmi: se mi ami per amore, amami per sempre". Il gioco delle domande e delle risposte ha qualcosa della filastrocca popolare, come nel gesto dell'affidarsi al destino sfogliando la margherita, ma la conclusione a cui giunge è un salto nell'utopia, nell'assoluto. L'amare non ha oggetto,

ma solo desiderio. *Blicke mir nicht in die Lieder!* (Non spiare nelle mie canzoni!), in tempo "Sehr lebhaft" (Molto vivace), si basa sulla contrapposizione fra un senso di attesa protratto nel fluire continuo del tempo (la figura scorrevole delle quartine di crome che avvolge il canto,) e l'orgoglioso riconoscimento di una bellezza intatta, che non deve essere osservata nel suo nascere e crescere: quasi che lo sguardo potesse annullarne lo splendore.

## GEOFFREY PARSON



E un Lied non privo di ironia maliziosa, pungente, e nello stesso tempo lieve e affettuosa. *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Sono ormai perduto al mondo) segna il trasognato distacco dal mondo e può essere considerato una sorta di personale omaggio a Schubert filtrato attraverso la poetica tardo-romantica di Mahler. Proviene da Schubert infatti l'immagine del Viandante che, dopo aver percorso le strade del mondo, se ne è reso libero e può contemplarne tutt'intera la bellezza, consapevole che essa non gli appartiene più.

E non v'è rimpianto o nostalgia in questa consapevolezza, ma solo una rassegnata, mite malinconia. Il Lied, forse il più ispirato della serie, è orchestrato per oboe, corno inglese, due clarinetti, due fagotti, due corni, arpa e archi.

Anche *Um Mitternacht* (A mezzanotte) allude a un luogo tipico della tematica del Viandante, la notte; e della notte, mahlerianamente, il momento dello scoccare fatale dell'ora dei patti e delle scelte senza appello. Rispetto alla timbrica preziosa e ornata dei Lieder precedenti, questo presenta uno spessore più compatto (è per tutti i legni, ottoni con trombe e tromboni, timpani, arpa e pianoforte, ma senza archi), segnato dal terrore del giudizio e caratterizzato da una scrittura sinfonico-contrappuntistica di severa grandezza.

I malinconici pensieri sull'oscuro destino dell'uomo si intrecciano ancora una volta con le voci della natura (uno stilizzato lamento d'uccello è affidato all'oboe d'amore) e si addensano in un drammatico crescendo, per sciogliersi in un sonoro corale d'ottoni che al terrore dell'inesorabile giudizio della mezzanotte oppone la fiducia nella bontà divina per chi ha tanto sofferto.

**Sergio Sablich**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 22 Febbraio 1985; Margaret Price soprano, Geoffrey Parson pianoforte**

# SINFONIA N. 1 IN RE MAGGIORE IN QUATTRO TEMPI PER ORCHESTRA (VERSIONE DEFINITIVA)

**Musica:** Gustav Mahler

1. Langsam, Schleppend, Wie ein Naturlaut; im Aanfang sehr gemächlich; belebtes Zeitmass  
(Lentamente, trascinato, come un suono della natura; all'inizio molto tranquillo)
2. Kräftig, bewegt, doch nicht zu schnell; Trio, Recht gemächlich  
(Vigorosamente mosso, ma non troppo presto; Trio, Molto tranquillo)
3. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen  
(Solenne e misurato senza trascinare)
4. Stürmisch bewegt. Energisch  
(Tempestosamente agitato)

**Organico:** 2 ottavini, 4 flauti, 4 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto piccolo, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto; 7 corni, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, triangolo, tam-tam, arpa, archi

**Composizione prima versione:** Budapest, 30 Marzo 1888

**Composizione seconda versione:** Vienna, 16 Agosto 1893

**Prima esecuzione prima versione:** Budapest, Redoutensaal , 20 Novembre 1889

**Prima esecuzione seconda versione:** Amburgo, Stadttheater, 27 Ottobre 1893

**Prima esecuzione terza versione:** Berlino, Neues Königliches Opernhaus, 6 Marzo 1896

**Edizione:** Verlag Weinberger, Vienna, 1899

Rispetto alla prima versione Mahler ha eliminato il secondo tempo "Blumine" ed i titoli delle singole parti

### **Genesi della Sinfonia n. 1 in Re maggiore**

- |                  |   |
|------------------|---|
| 30 Marzo 1888    | Mahler termina a Budapest la composizione della sua prima Sinfonia in due parti e cinque movimenti.   |
| 20 Novembre 1889 | Mahler dirige nella Redoutensaal del Municipio di Budapest la prima versione della Sinfonia con il sottotitolo "Poema sinfonico in due parti".  |
| 16 Agosto 1893   | Mahler termina a Vienna la stesura della seconda versione della Sinfonia alla quale applica il titolo di "Titano" ed inserisce una didascalia programmatica all'inizio dei singoli movimenti.   |
| 27 Ottobre 1893  | Mahler dirige nello Stadttheater di Amburgo la seconda versione della Sinfonia.   |
| 6 Marzo 1896     | Mahler dirige nella Neues Königliches Opernhaus di Berlino la terza versione della Sinfonia con il titolo "Sinfonia in quattro tempi".<br>In questa ultima versione il compositore ha cancellato il titolo e tutte le didascalie dei singoli movimenti ed eliminato l'Andante "Blumine" originariamente posto come secondo tempo. |

La *Prima Sinfonia* di Gustav Mahler fu eseguita nel novembre 1889 a Budapest. In seguito, la partitura venne sottoposta ad una revisione generale prima della pubblicazione, dieci anni dopo. Composta originariamente di cinque movimenti, fu ridotta a quattro con l'eliminazione del secondo, un *Andante* intitolato *Blumine* (*Raccolta di fiori*) ritenuto da Mahler eccessivamente sentimentale e pubblicato solo nel 1967. Il sottotitolo di "Il Titano. Un poema sinfonico in forma di Sinfonia", che accompagnava la prima esecuzione di Budapest e in seguito eliminato, era stato scelto dal compositore pensando al romanzo

*Der Titan* di Jean Paul Richter, definito da Ladislao Mittner «opera pseudotitanica, un canto di lode della primavera tedesca e delle forze primaverili dell'anima tedesca».

## ANTONIO PAPPANO



Come riporta il programma di Budapest, nel primo movimento Mahler intendeva infatti rappresentare una "primavera senza fine", ossia «il destarsi della natura dal lungo sonno invernale». Musica d'atmosfera, quindi, destinata a trasformarsi nel corso della composizione e ad acquistare, nell'ultimo movimento, il carattere liberatorio di una sfida prometeica.

L'opera tende, infatti, verso il gigantesco finale che rievoca i movimenti precedenti attraverso precisi richiami tematici, come avviene nella *Nona* di Beethoven. Ma non è estraneo a questa partitura il ricordo della *Pastorale*: il senso della natura impregna tutto il primo movimento, echeggiante di richiami boscherecci, ritmi di danza, versi di uccelli, in particolare quello del cuculo, che assurge quasi a motivo conduttore. «Con il primo suono - disse Mahler alla violista Natalie Bauer-Lechner - il lungo la degli archi con armonici, siamo in mezzo alla natura: nel bosco, dove la luce del sole estivo scintilla, tremolando tra i rami».

Ma la natura di Mahler è ben lontana dalla religiosità panica della campagna beethoveniana: mentre questa appare come un tutto organico, perfettamente conosciuto dal soggetto che lo contempla, la natura di Mahler è un labirinto, popolato di voci segrete. In quel bosco pullula già la vita di un misterioso animismo che la musica espressionista farà proprio, deformandolo, pochi anni dopo, con effetti di terrore. Così i versi degli animali, i richiami degli uccelli acquistano un significato nuovo. Qui lo spettro dell'inquietudine viene sempre ad attraversare anche i momenti più sereni: basta un brivido d'armonia dissonante, o l'improvviso incupirsi della strumentazione nella comparsa di timbri sinistri, per incrinare una serenità nostalgicamente desiderata ma oramai irraggiungibile.

Inoltre, il bosco che ci accoglie nel primo movimento è caratterizzato da una immensa profondità spaziale. Dalla *Pastorale* di Beethoven, Mahler mutua il gioco degli echi interni, frammenti tematici che si rispondono da punti diversi e con diversi colori, ora in primo piano, ora di lontano. Lo spazio, così, s'incrocia con il tempo in una nuova dimensione della musica; le trombe con sordina suonano remote, i corni spalancano prospettive di valli e di montagne mentre, dopo i richiami iniziali, ad un certo punto la vita prende forma: un tema circolare, affettuoso, che si

snoda passando da uno strumento all'altro, acquista movenze danzanti, e cresce sino a vere e proprie esplosioni vitali.

È la melodia del secondo dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, "Ging heut' morgen übers Feld" ("Me ne andavo stamane sui prati / sull'erba c'era ancora la rugiada") che domina l'esposizione di una forma-sonata assai libera, dotata di una ripresa molto sintetica. Nello sviluppo, sembra che il tempo si arresti per poter tendere l'orecchio ad ascoltare pulsazioni segrete. Schubert è all'origine di questa stupefazione, che a un certo punto si sblocca. Nella seconda sezione dello sviluppo risuona un tema di caccia esposto dai corni: richiamo silvestre che rimanda ad antichi effetti weberiani, e porta all'esplosione di una travolgente fanfara, alle trombe, ai corni e ai legni.

## ANTONIO PAPPANO



Il secondo movimento (*Kraftig bewegt, doch nicht zu schnell*) uno Scherzo in forma tripartita, salta con andamenti di danza rustica. Sono i ricordi delle danze contadine morave che Mahler aveva ascoltato in gioventù, e che formano, qui, un quadro di vita paesana il cui umorismo, rude e quasi sarcastico, si esprime nell'aspro suono dei bassi, nello squillo di corni e trombe, nel tinnire della percussione e nel continuo sobbalzare dei ritmi puntati.

Una vena d'umor nero conferisce a questo girotondo sussultorio e frenetico un tono presago, mentre al centro del pezzo, annunciato da un lontano richiamo del corno, volteggia un ritmo di valzer viennese.

Queste allusioni "dialettali" acquistano in Mahler una carica di nostalgia per uno stato d'innocenza ormai perduto. L'irruzione dell'elemento popolare non è nuova, risale ai *Minuetti* di Haydn e di Mozart: ma in Mahler acquista un carattere di fulminante ricordo nell'ambito di una emotività incontrollabile, come ci suggerisce l'orgiastica ripresa dello Scherzo iniziale, con i suoi ritmi ostinati e lo stridore delle dissonanze.

Il terzo movimento (*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*) è una "Marcia funebre alla maniera di Callot", ispirata al compositore da una vecchia stampa caricaturale per bambini: "Il funerale del cacciatore". Mahler stesso la descrive nel programma di Budapest: «Gli animali del bosco accompagnano alla tomba la bara del cacciatore morto: le lepri portano lo stendardo, davanti c'è un gruppo di musicanti boemi con i quali suonano gatti, rospi, cornacchie ecc. e cervi, caprioli, volpi, e altri animali del bosco, alati o a quattro zampe, seguono il corteo in atteggiamenti farseschi». L'atmosfera è dunque ambigua, e oscilla tra ironia, sarcasmo e sinistri presagi.

I timpani pulsano nel silenzio: e su quel rintocco si profila, lugubre e spettrale, un canone sulla melodia della canzone popolare *Fra Martino campanaro*, trasposta in tonalità minore. Come scrive Bruno Walter, «siamo condotti in un inferno che non ha forse l'eguale nella letteratura sinfonica». Il suono è terribilmente cupo, la melodia strisciante e, sopra questo abisso, il primo oboe saltella, triste e insieme beffardo.

Una melodia ungaro-boema introduce un moto volteggiante, ma tutto sfocia in una ripresa di *Fra Martino campanaro*, che sembra attirare tutto

nel suo gorgo oscuro. Anche la melodia paradisiaca, tratta dall'ultimo dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, che evoca il riposo primaverile, è rimossa dal ritorno della marcia, nella sua originalissima sovrapposizione di elementi sublimi e infernali, funebri e sarcastici, umoristici e funesti.

La Sinfonia termina con il gigantesco finale in forma-sonata, *Sturmisch bewegt*. Si notino: il vastissimo primo tema, battagliero e tumultuoso, vera immagine di lotta e di sofferenza; la meravigliosa dolcezza del secondo, che dura a lungo in una sorta di adagio lirico e nostalgico; il ritorno del clamore combattivo nello sviluppo, in cui cominciano ad affiorare gli spunti trionfali che porteranno alla comparsa di un motivo religioso, derivante dal *Parsifal*, ma non immemore dell'*Alleluja* del Messia di Händel

## ANTONIO PAPPANO



Questo tema, libero e slanciato, esprime l'impulso verso la redenzione, ma viene respinto, come ricacciato indietro da nuove catastrofi, dal ricordo dei "suoni di natura" del primo movimento, da un fugato laborioso e duro, prima di trionfare in un'affermazione conclusiva. La vittoria è definitiva?

Il dubbio resta, leggendo Adorno: «nel Finale della Prima Sinfonia il dissidio interiore si potenzia, al di là di ogni possibilità di mediazione, in un'integrale disperazione, rispetto alla quale evidentemente la spensierata conclusione trionfale si sbiadisce diventando un semplice accorgimento di regia. Il compatto specchio sonoro si frantuma dando origine a una musica nuova con mezzi antichi».

**Paolo Gallarati**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 12 Marzo 2011, direttore Antonio Pappano**

**SINFONIA N. 2 IN DO MINORE "RESURREZIONE"  
IN CINQUE TEMPI PER SOPRANO E CONTRALTO SOLI,  
CORO MISTO ED ORCHESTRA**

**Musica:** Gustav Mahler

1. Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck  
(Allegro maestoso. Con espressione assolutamente seria e solenne)
2. Andante moderato. Sehr gemächlich  
(Andante moderato. Molto comodo)
3. In ruhig fließender Bewegung  
(Con movimento tranquillo e scorrevole)
4. "Urlicht" (Luce primigenia) - Sehr feierlich, aber schlicht,  
Choralmässig  
(Molto solenne ma con semplicità, come un corale)  
testo tratto da "Die Wunderhorn" di Ludwig Achim von Arnim e  
Clemens Brentano (vedi al n. 23/8 la versione per voce e orchestra)
5. Im Tempo des Scherzo. Wild herausfahrend. Allegro energico.  
Langsam. Misterioso  
(Tempo di Scherzo. Selvaggiamente. Allegro energico. Lento.  
Misterioso)  
contiene l'inno "Die Auferstehung" (La Resurrezione) di Friedrich  
Klopstock rielaborato da Malher

**Organico:** soprano, contralto, coro misto, 4 flauti (3 e 4 anche ottavino),  
4 oboi (3 e 4 anche corno inglese), 3 clarinetti (3 anche clarinetto basso),  
2 clarinetti piccoli, 4 fagotti (4 anche controfagotto), 10 corni (dal 7 al 10  
anche "in lontananza"), 10 trombe (4 "in lontananza"), 4 tromboni, basso  
tuba, timpani, grancassa, piatti, triangolo, 2 tam-tam, frusta,  
Glockenspiel, 3 campane, arpa, archi, organo

**Edizione:** Hofmeister, Lipsia, 1897

**Prima esecuzione:** Berlino, Singakademie am Unter den Linden, 13  
Dicembre 1895

Il Lied "Urlicht" (Luce primigenia) inserito nel secondo tempo, è tratto da "Die Wunderhorn" di Ludwig Achim von Arnim e Clemens Brentano mentre il quinto tempo contiene l'inno "Die Auferstehung" (La Resurrezione) di Friedrich Klopstock rielaborato da Malher.

Lunga, tanto quanto mai in nessun altro lavoro di Mahler, e complessa fu la genesi della *Seconda Sinfonia* in Do minore. Essa si intrecciò con la conclusione della *Prima Sinfonia* in Re maggiore (marzo 1888), stabilendo con essa una continuità non soltanto cronologica, almeno per quanto riguarda il primo movimento, portato a termine di getto il 10 settembre 1888. Per quanto in origine pensata come movimento iniziale di una Sinfonia, la pagina fu provvisoriamente considerata finita e dotata di un titolo a sé stante, *Totenfeier* (Rito funebre), modellato sull'esempio del poema sinfonico. L'eroe celebrato nel finale della *Prima Sinfonia* veniva ora accompagnato alla tomba, e il rito funebre del poema sinfonico a questo si riferiva.

Per quanto non avesse mai rinunciato all'idea della Sinfonia, *Totenfeier* avrebbe trovato un seguito soltanto nel 1893. Negli anni che vi intercorsero Mahler fu impegnato come direttore d'orchestra prima a Budapest (1888-1891), poi ad Amburgo, e questi incarichi finirono per assorbirne quasi tutte le forze; come compositore produsse appena una manciata di Lieder, per pianoforte e per orchestra, tutti tratti dalla celebre raccolta di Arnim e Brentano intitolata *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno meraviglioso del fanciullo), sua principale riserva in questi e anche negli anni a venire.

Ma nel corso dell'estate 1893 vennero composti di seguito altri tre movimenti di Sinfonia: un Andante moderato (finito il 30 luglio), uno Scherzo (già il 16 luglio il materiale musicale elaborava spunti del Lied coevo *Des Antonius von Padua Fischpredigt*) e un Lied per orchestra sempre dal *Wunderhorn*, *Urlicht*, già scritto in precedenza come pezzo indipendente. Ancora non era chiaro come e in quale ordine questi brani dovessero disporsi in una Sinfonia e quale ne sarebbe stato il Finale, e difatti nella seconda metà del 1893 l'opera non progredì, in attesa di una conclusione. Mahler intuiva che, in una forma musicale di grandi proporzioni, dopo l'impiego di un'orchestra colossale, spettasse alla "parola", alla parola redentrica, il compito di portare a compimento l'idea

musicale. *Urlicht* per voce sola era un passo in questa direzione, ma non ancora il passo definitivo verso la conclusione.

## MAHLER GIOVANE



Questa arrivò finalmente nel 1894. Assistendo alla fine di marzo alla cerimonia funebre in onore di Hans von Bülow, il celebre direttore d'orchestra appena scomparso che tanto lo aveva aiutato nel periodo amburghese, Mahler ebbe la rivelazione: "Già da tempo riflettevo sull'idea di introdurre il coro nell'ultimo movimento e solo la preoccupazione che ciò potesse essere inteso come superficiale imitazione di Beethoven [*Nona Sinfonia*] mi faceva sempre esitare. Allora morì Bülow, e io assistetti alla cerimonia funebre in suo onore. Lo stato d'animo in cui mi trovavo stando là seduto e i pensieri che rivolgevo allo scomparso erano nello spirito del lavoro che portavo dentro di me. In quel momento il coro accompagnato dall'organo intonò il corale su testo di Klopstock 'Auferstehen!'. Mi colpì come una folgore e tutto apparve limpido e chiaro alla mia anima! Chi crea attende questo lampo, è questo il 'sacro concepimento'! L'esperienza che allora vissi dovetti crearla in suoni. Eppure, se non avessi già portato in me quell'opera, come avrei potuto vivere tale esperienza? [...] Così è sempre per me: soltanto se vivo un'esperienza, compongo, soltanto se compongo, la vivo!...".

Dopo una rapida revisione del primo movimento, in estate Mahler lavorò alacremente al Finale della Sinfonia, il cui punto culminante sarebbe stato dunque costituito dall'Inno alla Resurrezione di Klopstock (dove il titolo che poi l'avrebbe accompagnata), preceduto dalla grandiosa evocazione del Giudizio Universale. La composizione, ultimata nella strumentazione il 18 dicembre 1894, trovò a lenti passi, quasi mettendo insieme le tessere di un mosaico, il suo compimento, raggiungendo solo così la sua unitarietà, seppur di un carattere alquanto speciale. Prova ne sia che un'esecuzione limitata ai soli primi tre movimenti, diretta da Mahler a Berlino il 4 marzo 1895, ebbe un'accoglienza fredda e sconcertata, mentre miglior successo arrivò alla prima esecuzione completa, diretta da Mahler sempre a Berlino il 13 dicembre 1895.

Una genesi così lunga e complessa per un'opera di proporzioni e organico così insoliti (legni a 4, 10 corni, 8 trombe, 4 tromboni, 2 arpe, organo, 6 timpani e percussioni smisurate, senza contare le voci) non era soltanto il risultato di cause accidentali o esteriori. Se il progetto non vacillò mai, stentò a trovare una strada lineare per realizzarsi e dovette impantanarsi più volte prima di trovare la via risolutiva e definitiva. I tre

grandi blocchi di cui si compone la *Sinfonia in Do minore* - il primo movimento, i tre movimenti centrali, il Finale - non nacquero da un piano predeterminato, ma si aggiunsero l'uno all'altro strada facendo, via via che Mahler ne individuava il filo conduttore. Nonostante la sua eterogeneità e la sua discontinuità, la Seconda non manca di un progetto chiaro, ma questo progetto si chiarificò per così dire solo a posteriori, dimostrando fino in fondo per la prima volta la volontà del compositore di scrivere una musica che fosse al tempo stesso rappresentazione del mondo e totalità di esperienze vissute.

## MARK WIGGLESWORTH



Dai funerali di un eroe al Giudizio Universale e alla Resurrezione passando attraverso il mondo ingenuo, incantato e fiabesco del *Wunderhorn*: che cosa lega fra loro questi momenti nell'arco colossale di un'ora e mezzo di musica? È certo che la domanda dovette impensierire non poco anche Mahler. Non si trattava tanto di problemi musicali, che sarebbero stati risolti volutamente per aspri contrasti e contrapposizioni, senza ricercare il principio dell'unità tradizionale, quanto in primo luogo di rapporti e di riflessioni sul problema della Sinfonia e della musica a programma. Questo tema, particolarmente attuale allora, all'epoca dei

primi *Poemi sinfonici* di Richard Strauss, non aveva mancato di interessare anche Mahler (non si dimentichi che la *Prima Sinfonia* e *Totenfeier* erano stati in un primo tempo definiti Poemi sinfonici secondo la terminologia lisztiana), senza che sull'argomento si fosse ancora fatta completa chiarezza. In una testimonianza del 1893 resa a Natalie Bauer-Lechner, il compositore affermava: "Chiamiamoli entrambi Sinfonie e nient'altro! Denominazioni come Poema sinfonico sono logorate e imprecise, e fanno pensare alle composizioni di Liszt, dove ogni tempo descrive qualcosa senza una più profonda coerenza interna. Le mie due Sinfonie esauriscono il contenuto di tutta la mia vita".

Per quanto, rispondendo a un critico musicale, Max Marschalk, che dopo la seconda esecuzione berlinese gli aveva chiesto chiarimenti, Mahler si affrettasse a precisare che "nella concezione di quest'opera [la *Seconda Sinfonia*, appunto] non ho mai inteso descrivere dettagliatamente un evento, ma tutt'al più un modo interiore di sentire", in una lettera successiva allo stesso critico, del 1896, quasi rettificava il tiro: "In quanto a me, so che non farei certo musica sulla mia esperienza vissuta finché la posso riassumere in parole. La mia esigenza di esprimermi musicalmente, sinfonicamente, inizia solo là dove dominano le oscure sensazioni, sulla soglia che conduce all'altro mondo"; il mondo in cui le cose non si scompongono più nel tempo e nello spazio. Come trovo banale inventare musica su un programma, così considero insoddisfacente e sterile voler dare un programma a un'opera musicale. Con ciò non cambia il fatto che l'occasione per un'immagine musicale è certamente un'esperienza dell'autore, dunque pur sempre qualcosa di abbastanza concreto per poter essere rivestito di parole". E ancora: "Dall'essenza della musica è facile comprendere che poi spesso in diversi singoli passi io immagino che davanti a me si svolga un evento reale, al modo, per così dire, di una rappresentazione drammatica". Dove si gettava un ponte non soltanto tra Sinfonia e Poema Sinfonico, ma anche tra Sinfonia e teatro.

Sta di fatto che per un'esecuzione della sua Seconda Sinfonia a Dresda nel 1901, dunque a una certa distanza dalla composizione, Mahler pubblicò un programma in cui si sforzava di offrire chiavi di lettura più esplicite, al fine di fornire all'ascoltatore qualche cartello indicatore e pietra miliare per il viaggio ("una carta astronomica, per comprendere il

cielo notturno con i suoi mondi lucenti", secondo le sue stesse parole), evidentemente ritenuto di ardua decifrazione: una specie di guida che, attaccandosi a qualcosa di "conosciuto", impedisse di perdersi. Ecco il testo del programma:

*Primo movimento.* Siamo accanto alla bara di una persona amata. Ripercorriamo col pensiero ancora una volta, un'ultima volta, la sua vita, le sue lotte, quel che ha sofferto e quel che ha voluto.

## MARK WIGGLESWORTH



E ora, in questo momento grave e profondamente commovente, in cui ci liberiamo, come di una benda, di tutto quel che nella vita di ogni giorno ci distrae e ci degrada, una voce terribilmente seria che non percepiamo mai nell'agitazione assordante del giorno, ci colpisce fin nel profondo del cuore: e ora? Che cos'è la vita? Cos'è la morte?

Esiste per noi una continuazione nell'aldilà? Tutto ciò è solo un sogno disordinato, oppure vita e morte hanno un senso? E dobbiamo trovare una risposta a questa domanda se vogliamo continuare a vivere. I tre tempi seguenti sono concepiti come Intermezzi. *Secondo movimento. Andante.* Descrive un momento felice della vita del defunto a noi caro e fa rivivere il mesto ricordo della sua gioventù e della sua innocenza perduta.

*Terzo movimento. Scherzo.* Lo spirito dell'incredulità, della negazione si è impossessato di lui, egli affonda lo sguardo nel brulichio dei fenomeni e, insieme con la purezza dell'animo infantile, perde il saldo punto d'appoggio che solo l'amore può dare; dispera di sé e di Dio. Il mondo e la vita diventano per lui una ridda sconclusionata; il disgusto di tutto ciò che è e diviene lo stringe come in un pugno di ferro e lo incalza fino a strappargli un urlo di disperazione.

*Quarto movimento. Urlicht* (solo di contralto). La voce commovente della fede ingenua risuona al nostro orecchio. "Vengo da Dio e voglio tornare a Dio! Il Buon Dio mi darà un lumicino, mi illuminerà la strada che porta alla vita eterna e beata!".

*Quinto movimento.* Ci troviamo di nuovo di fronte a tutti i paurosi interrogativi; e nello stesso stato d'animo della fine del primo tempo. Si ode la voce di Colui che chiama: l'ora della fine è scoccata per tutti gli esseri viventi - il Giudizio Finale sovrasta, è sopravvenuto il terrore dell'Ultimo Giorno. La terra trema, le tombe si scoperchiano, i morti si alzano e procedono in un corteo infinito. I grandi e i piccoli della Terra - i re e i mendicanti, i giusti e i senza Dio - tutti vogliono avanzare - l'invocazione di misericordia e di grazia risuona spaventosa al nostro orecchio. La marcia del corteo si fa sempre più terrificante - tutti i nostri sensi vengono meno, vien meno la nostra coscienza nell'avvicinarsi dello Spirito eterno. Risuona il "Grande Appello" - echeggiano le trombe dell'Apocalisse; nel silenzio raccapricciante sembra di sentire un usignolo lontano lontano, come un'ultima eco tremolante della vita terrena! Si innalza, tenue, un coro di santi e di creature celesti:

"Risorgerai, sì, risorgerai". E ora appare Iddio nella Sua gloria! Una luce meravigliosa, soave, penetra fino al nostro cuore - tutto è pace e beatitudine! E vedi: non c'è giudizio, non c'è peccatore, né giusto, né grande, né piccolo - non c'è punizione né premio! Una sensazione irresistibile d'amore pervade e illumina tutto il nostro essere di una consapevole beatitudine.

## MARK WIGGLESWORTH



Si suole giudicare molto severamente queste note esplicative, ritenendole troppo semplicistiche, quasi banali, e indegne della cultura di Mahler. Se è vero che ingenuità ed enfasi erano parte integrante del suo carattere, al pari della profondità e della nobiltà del sentire, è altrettanto vero che qui il tracciato della Sinfonia è delineato con una certa precisione, e tutto sommato svela, sia pure in forma letterariamente fiorita, i nodi cruciali del suo percorso dalla tomba al cielo, dalla morte alla trasfigurazione. Soprattutto sono indicati gli snodi di esso: il rapporto che intercorre tra il primo e l'ultimo movimento (questo idealmente riattacca là dove era terminato l'altro) e la funzione di sospensione, di parentesi legata al ricordo, dei tre movimenti centrali (in realtà il quarto, dove l'improvvisa

entrata del contralto solo getta una luce illuminante sui tempi precedenti, è in un certo senso già premessa del Finale).

Idealmente, si è detto, la *Seconda* inizia là dove era terminata la *Prima*. "Ho chiamato il primo tempo *Totenfeier*", scriveva Mahler al critico Marschalk, "e se vuole saperlo è l'eroe della mia *Sinfonia in Re maggiore* che porto alla tomba, e la cui vita osservo riflessa in un limpido specchio, come in una visione d'insieme dall'alto. E intanto ecco il grande interrogativo: Perché sei vissuto? Perché hai sofferto? Tutto questo è soltanto un immane, atroce scherzo? A queste domande dobbiamo in qualche modo rispondere, se è nostro destino continuare a vivere, o anche solo continuare a morire! Chi anche una sola volta nella vita si è sentito risuonare dentro questa domanda deve dare una risposta; questa risposta la do nell'ultimo tempo".

Di che risposta si tratta? L'idea fondamentale è espressa chiaramente nelle parole del coro finale: "Risorgerai, sì risorgerai, mia polvere / dopo un breve riposo! / Vita immortale! Immortale / vita ti darà Colui che ti chiamò. / Di nuovo sarai seme per rifiorire!". E ancora, più esplicitamente: "Credi, mio cuore, credi: / nulla andrà perduto per te! / Tuo è, tuo, sì tuo quello a cui anelavi! / Tuo quello che hai amato, per cui hai lottato! / Credi, non sei nato invano! / Non invano hai vissuto, sofferto! / Ciò che è nato deve perire! / Ciò che è passato, risorgere!". L'approdo finale alla fede, musicato con forza propulsiva incalzante, quasi trionfalistica, come di chi si voglia e voglia convincere dell'assunto delle parole, converte la visione apocalittica del "Grande Appello", nei cui squarci annichilenti si toccano i confini di un teatro immaginario, in certezza della rigenerazione.

La resurrezione, dunque, intesa proprio nel senso cristiano della salvezza dalla morte e della conquista della vita immortale in virtù di una *pietas* che tutto abbraccia. Qui Mahler non parla più soltanto del suo eroe, nella cui scomparsa si sublima la vicenda individuale, ma dell'umanità intera, accomunando in quell'abbraccio pervaso d'amore tutti gli esseri viventi passati, presenti e futuri, in un messaggio ecumenico che nel bagliore accecante della luce "che nessun occhio ha penetrato" assume quasi i toni del *Paradiso* dantesco. E ciò offre anche la definitiva giustificazione della sofferenza umana, l'interpretazione della morte come promessa di

vita eterna nella riconciliazione con l'Essere Supremo; gli ultimi versi infatti recitano: "Quello per cui hai combattuto / ti porterà a Dio!".

Rispetto a questo tracciato che conduce direttamente dalle tenebre alla luce, sia pure per passaggi progressivi assai estesi, i tre movimenti centrali, pensati come interludi, sono, come si è visto, pause di riflessione, *ricordi e sogni* delle esperienze, liete e tristi, della vita passata. Nel secondo movimento si contempla "un raggio di Sole, puro e senza ombre, uscito dalla vita di questo eroe". Mahler arriva perfino a immaginare come possano originarsi queste memorie, che sospendendo il tempo e lo spazio invitano quasi a fare un bilancio retrospettivo della vita: l'eroe visto dunque da se stesso.

## ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Osservava infatti, sempre a Marschalk: "Le sarà già accaduto di aver accompagnato alla tomba una persona cara, e poi forse sulla via del ritorno di vedersi improvvisamente davanti l'immagine di un'ora lontanissima di felicità, che si posa nell'anima come un raggio di sole, in nulla oscurato: quasi si potrebbe dimenticare ciò che è avvenuto! Questo è il secondo tempo! Quando poi Lei si desterà da questo malinconico sogno, e dovrà tornare alla nostra vita confusa, Le potrà facilmente accadere che questo movimento della vita, incessante, senza posa, sempre incomprensibile, Le appaia ripugnante, come il vorticare di figure danzanti in una sala da ballo ben illuminata, nella quale Lei guardi da fuori, stando nella oscurità notturna, da tale distanza che non sente più la musica! La vita, allora, appare priva di significato, un incubo spaventoso da cui scuotersi d'un tratto con un grido di raccapriccio. Questo è il terzo tempo!".

Quanto al quarto, esso è la chiave di volta che collega il passato al futuro: se musicalmente esiste anche un collegamento tematico tra il Liede e il Finale, la tenera cantilena del contralto solo "O rosellina rossa", fin nelle fibre più intime impregnato di atmosfera *Wunderhorn*, evoca una promessa di pace, una speranza di beatitudine nei termini di infantile semplicità di un piccolo posto in Paradiso. Ciò che separa la vita dalla morte è soltanto una lunga attesa, bruciata nell'attimo della rivelazione della fede.

Un'atmosfera tragica, luttuosa, cadenzata al passo di una marcia funebre, pervade tutto il primo movimento, *Allegro maestoso*, in testa al quale l'autore prescrive "un'espressione assolutamente seria e solenne". Lo introduce un tremolo di violini e viole in *fortissimo*, con suono aspro e tagliente, su cui scabri frammenti di violoncelli e contrabbassi sempre in *fortissimo* che percorrono tempestosamente la scala di Do minore sembrano arrampicarsi verso qualcosa che li respinge e li fa ripiombare in basso con sordi tonfi. La cupa concitazione di questo inizio non da origine a un tema vero e proprio, ma a una serie di incisi frantumati, carichi di energia disgregata. Una prima aggregazione di questo materiale si ha quando inizia la presentazione del primo tema, esposto dagli oboi e dal corno inglese. Si tratta però di un'aggregazione instabile, sottoposta a continua, irrequieta trasformazione, con una varietà cangiante di prospettive. Ai violini in *pianissimo* è affidato il secondo

tema, una lunga e visionaria linea melodica ascendente verso l'acuto, subito interrotta dal ritorno improvviso del tremolo iniziale e dall'esplosione di violoncelli e contrabbassi, ora però accompagnata da fanfare degli ottoni: quando queste a poco a poco si spengono, ha termine l'esposizione.

## MARK WIGGLESWORTH



Lo sviluppo inizia con il ritorno del secondo tema in Do maggiore e prosegue con una multiforme varietà di trasformazioni retta da una fitta rete di relazioni per così dire "paratematiche". Una dissolvenza in *pianissimo* segna la conclusione della prima sezione dello sviluppo, marcata dal ritorno in *fortissimo* dell'introduzione (ma slittata a Mi bemolle minore) con le tormentose scalette degli archi. Un insistente ritmo di marcia avvia poi la seconda parte dello sviluppo, in cui, con *crescendo* ad ondate di concitatissimi impulsi ad agire, si consuma, tra irruzioni e crolli improvvisi, una sorta di catastrofe che spalanca abissi di terrore. Da questa tessitura estremamente complessa e al tempo stesso vivida, oscillante tra i caratteri del Corale e della Marcia funebre, emergono con netto profilo due figure tematiche destinate ad avere grande importanza nel corso della Sinfonia: un intervallo di seconda minore intonato dal corno inglese (che ricorda la figura caratteristica del lamento) e un soggetto quasi di corale affidato ai corni riprodotto nelle prime quattro note la melodia medievale della celebre sequenza del *Dies irae*.

La ripresa, riassetata in Do minore, ha funzione di ricapitolazione e di epilogo. Essa procede nel segno di una maggiore concisione del materiale tematico e di una radicalizzazione dei contrasti, che conduce a una dimensione elementare di dissoluzione, quasi eco di un processo che va esaurendosi: ne è suggello definitivo, dopo un'estrema reminiscenza idilliaca, la trasformazione di un accordo di Do maggiore in minore, la quale si apparenta a un velo funebre che avvolga il corpo dell'eroe. A questo punto spetta alla coda negare l'apoteosi precipitando la musica in un ultimo crollo.

Dopo il primo movimento, quasi a riprendersi da tanta agitazione, Mahler prescrive in partitura "una pausa di almeno cinque minuti" (raramente rispettata), che serve anche a preparare lo stacco netto con il secondo movimento, *Andante moderato (Molto comodo)*, in La bemolle maggiore. Esso occupa un posto a sé e in un certo senso sospende la faticosa, solenne progressione degli eventi. Formalmente si tratta di un Landler di neppur troppo nascoste reminiscenze classiche, viennesi, articolato in uno schema elementare di rondò in sviluppo (A B A' B' A"). Già si è accennato che la sfera in cui vive è quella della memoria, della

rievocazione nostalgica di una felicità perduta eppure possibile, almeno nella dimensione irreali del sogno.

## MARK WIGGLESWORTH



Tutto si colora di tenerezza e di trasparenza, anche nella strumentazione sovente rarefatta (il primo tema è esposto dai soli archi, con i violoncelli divisi), anche se nella sezione B, in Si maggiore, si insinuano i presagi di una oscura inquietudine, come nel passo dei clarinetti sul fluire regolare di terzine degli archi. In A' il bellissimo controcanto molto espressivo dei violoncelli introduce una nota struggente. La tensione si accumula con il ritorno delle sezioni, fino al progressivo assottigliarsi e spegnersi del movimento (in partitura, "morendo") nel registro acuto dei violini, sui tocchi delicati dell'arpa. Complessivamente si può notare una vivace contrapposizione tra l'energico impianto ritmico e il carattere raccolto, come velato e nebbioso, dei temi, spesso trattati in una fitta trama di sovrapposizioni contrappuntistiche.

Un aggressivo doppio colpo di timpano in fortissimo apre il terzo tempo, *In ruhig fliessender Bewegung* (In movimento tranquillamente scorrevole), nella tonalità di Do minore. Anche se Mahler non lo indica come tale, la forma è quella tradizionale dello Scherzo, con una sezione centrale di Trio (A B A). Il materiale musicale fondamentale è tratto da un Lied del *Wunderhorn*, *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (La predica ai pesci di Sant'Antonio da Padova), dove si immagina che Sant'Antonio, trovata vuota la chiesa dove doveva predicare, rivolga la sua predica ai pesci, che lo ascoltano con attenzione devota ma poi ritornano immediatamente ai loro comportamenti abituali: il flessibile e scorrevole fluire delle sestine di sedicesimi, che caratterizza quasi ininterrottamente lo svolgimento del pezzo, allude all'indaffarato affiorare e inabissarsi dei pesci attorno a Sant'Antonio predicatore. Naturalmente lo spunto è innalzato da Mahler a ben altri significati, per i quali si rimanda alla succitata lettera esplicativa; l'elaborazione sinfonica procede su un terreno compositivo autonomo, estremamente dilatato e rifinito, sovente imprevedibile. L'incessante, insensato movimento di sedicesimi, che Adorno paragonò al "corso del mondo", dà vita a varianti, sviluppi, apparizioni di nuove idee, precipizi e lacerazioni che rendono ancora più ossessiva l'inesorabile monotonia del ritmo, come in un caleidoscopio sempre uguale eppure sempre diverso. Ed è proprio questa sensazione di immutabilità nella mutevolezza più variegata a costituire il timbro del terzo movimento.

I personaggi di questa ronda satanica, di questa danza macabra in una zona d'ombra, oltre al crepitare dei timpani e ai mulinelli dei violini, sono il chiocciare di clarinetti e oboi, l'ottuso rimbombo della grancassa e il tremolare delle bacchette di legno. Al clarinetto piccolo in Mi bemolle il compositore prescrive un passo *mit Humor*, dell'umorismo più nero e sarcastico che si possa immaginare; alla tromba, protagonista di un episodio di struggente mestizia che prefigura lo squallore di certi cabarets di periferia, si accompagna l'irrompere di triviali disegni dei fiati con carattere di fanfara, come quello che corrisponde al "grido d'orrore" di cui parlava l'autore nei suoi commenti.

## MARK WIGGLESWORTH



Ogni volta che il discorso sembra assestarsi, ecco l'inabissarsi nella vertigine del vuoto che vuole spazzar via tutto, anche visivamente rappresentata da una ripetuta discesa cromatica a precipizio. Una luce appena più serena è diffusa dal Trio, sostenuto dai tocchi magici delle arpe, che nella descrizione di Mahler corrisponde alla scena immaginaria delle "figure danzanti in una sala da ballo ben illuminata", ma vista dal di fuori nell'oscurità: un diaframma sembra qui frapporsi tra la visione

consolatrice e l'estraneità di chi guarda. La ricapitolazione dello Scherzo condensa tutti i motivi principali in un fitto intreccio contrappuntistico, prima che una nuova esplosione riduca tutto il materiale in frantumi: da questo urto apocalittico si origina una melodia di corale dei corni e delle trombe che sarà sviluppata nel quinto movimento. La coda porta a conclusione il movimento rapidamente, sospendendolo su una sola nota di contrabbassi, arpe, tam-tam, corni e controfagotto dal timbro spettrale. Si ricorderà il magistrale ripensamento di questo straordinario perpetuum mobile operato da Luciano Berio nella terza parte della sua *Sinfonia per otto voci e orchestra* (1969).

Segue senza interruzione il quarto movimento, in Re bemolle maggiore, "Molto solenne ma con semplicità (come un Corale)" La voce di contralto, raddoppiata dagli archi, intona sommessa *O Röschen roth!* (O rosellina rossa!); quindi si effonde un dolce corale di corni e trombe al cadere del quale al contralto è affidato il Lied di *Des Knaben Wunderhorn, Urlicht* (Luce primordiale). Il suo procedere è caratterizzato dai continui passaggi da un ritmo binario a un ritmo ternario. La prima strofa si uniforma all'andamento di Corale, mentre un andamento più libero e mosso, da racconto infantile, sostiene la seconda (*Da kam ich auf einen breiten Weg*), impreziosita dalle terzine del clarinetto, dal timbro favoloso di arpa e Glockenspiel e dagli arabeschi del violino solo e dell'ottavino.

L'espandersi del canto (*Ich bin von Gott una will wiederzu Gott!*: questo spunto tematico ritornerà nel quinto movimento, come motivo di reminiscenza) tocca l'apice di un'implorazione appoggiata dagli archi, che si spegne delicatamente su un gesto di fiduciosa attesa. Dirompente è invece il gesto che apre il quinto movimento, *Wild herausfahrend* (Prorompendo selvaggiamente), in Fa minore e poi Mi bemolle maggiore, che da solo occupa oltre i due quinti dell'intera Sinfonia. Una violenta scala ascendente dei bassi riporta di colpo al clima del primo tempo, ma a un grado ancora più ardente di temperatura. Da questo caos organizzato, tutto sussulti e deflagrazioni, solcato dal segnale dei corni che devono suonare *fortissimo* ma disposti il più lontano possibile, si originano a poco a poco alcune figure tematiche riconoscibili, come il tema di Corale, amplificazione del motivo del *Dies irae* del primo movimento e l'intervallo di seconda minore con il suo carattere di

lamento. Gli strumenti si rispondono ad eco, misurando teatralmente lo spazio musicale con ieratici intervalli di quinta. Ritornano gli squilli degli ottoni, possenti come *voces clamantes in deserto*, poi poco per volta tutto si ricompone in un quadro di immota attesa. È il Giudizio Universale.

## HANS WON BULOW



Preceduta da un formidabile rullo delle percussioni, si scatena una nuova, selvaggia marcia che rielabora il tema del Corale *Dies irae*, evocando, ancora una volta con piglio decisamente teatrale, i "morti che si alzano e procedono in un corteo infinito"; quando le energie si placano, si squaderna il "Grande Appello", introdotto dai corni e da quattro trombe che suonano in direzioni diverse e fuori dall'orchestra, in lontananza, all'uso delle fanfare militari.

Agli ottoni in lontananza rispondono prolungati ricami di flauto e ottavino, sotto i quali Mahler annota *wie eine Vogelstimme*, "come la voce di un uccello": sono i "suoni di natura" che si fanno udire nell'ora estrema, eco tremolante della vita terrena.

Quando anche questa voce di natura si è spenta, attacca il coro a cappella in *pianissimo*, lento e misterioso, con un effetto di arcana, purissima suggestione emotiva.

Tutti gli elementi che concorrono a definire quest'ultima sezione vocale della Sinfonia avevano già fatto la loro apparizione in precedenza e si trovano qui rifusi e completati: soprattutto il tema della Resurrezione (una quinta discendente seguita da un disegno ascendente per gradi congiunti), che era stato preannunciato ma solo accennato, assume ora un rilievo decisivo.

La distribuzione vocale va dal coro a cappella dell'inizio agli interventi solistici del contralto cui si aggiunge un soprano (*O glaube, mein Herz, o glaube*), fino alla massima espansione di coro e solisti insieme (*O Schmerz! Du Alldurch-dringer!*). La ripresa del coro "con la massima forza" e a piena orchestra dell'*Aufersteh'n* conduce all'epilogo osannante, cui partecipano ora anche l'organo con il suo sonoro ripieno e tre campane dal suono grave e solenne.

Rispetto all'inno di Klopstock da cui prese lo spunto, Mahler utilizzò soltanto i primi otto versi del testo originale con alcune piccole modifiche, proseguendo poi con un proprio libero corso di idee e di immagini.

Anche in questo tratto si manifestava la volontà di affermare un principio del tutto personale, di tradurre in parole i propri pensieri e sentimenti a coronamento di un ciclo di morte e redenzione nel quale alla musica, con inesausta tensione, era toccato di compito di rappresentare tutta la sua vita e di indicare la strada verso la salvezza.

**Sergio Sablich**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 25 Ottobre 2003, direttore Mark Wigglesworth**

**SINFONIA N. 3 IN RE MINORE**  
**IN SEI TEMPI PER CONTRALTO, CORO FEMMINILE,**  
**CORO DI BAMBINI ED ORCHESTRA**

**Musica:** Gustav Mahler

**Parte I:**

1. Kräftig. Entschieden  
(Con forza, Deciso)

**Parte II:**

2. Tempo di minuetto: sehr mässig  
(Tempo di minuetto: molto moderato)
3. Comodo, Scherzando, Ohne Hast  
(Comodo, Scherzando, Senza fretta)
4. Sehr langsam, Misterioso "O Mensch! gib acht"  
(Molto lento, Misterioso "Uomo sta' attento")  
assolo di contralto da "Also sprach Zarathustra" di F. Nietzsche
5. Lustig im Tempo und keck im Ausdruck "Es sungen drei Engel"  
(Allegrementemente nel ritmo e vivace nell'espressione "Cantarono tre Angeli")  
per contralto, coro femminile e coro di voci bianche da "Des Knaben Wunderhorn"
6. Langsam, Ruhevoll, Empfundener  
(Lento, Tranquillo, Sentito)

**Organico:** contralto, coro femminile, coro di voci bianche, 4 flauti (3 e 4 anche ottavino) 4 oboi (4 anche corno inglese), 3 clarinetti (3 anche clarinetto basso), 2 clarinetti piccoli, 4 fagotti (4 anche controfagotto), 8 corni, 4 trombe, 4 tromboni, bassotuba, timpani, tamburello, tamburo militare, tamtam, grancassa, triangolo, piatti, frusta, 4 campane, 2 glockenspiel, 2 arpe, archi

**Composizione:** Amburgo, 6 Agosto 1896

**Prima esecuzione:** Krefeld, Stadttheater (Vereinigte Städtische Bühnen), 9 Giugno 1902

**Edizione:** Weinberger, Vienna, 1899

## Hic manebimus optime

Nel giugno del 1894 il signor Lesch, capomastro del villaggio di Steinbach sull'Attersee - un lago del Land dell'Alta Austria -, consegnava ai fratelli Gustav e Otto Mahler una costruzione che gli era stata commissionata da loro l'anno precedente. Appena sei metri per sei, con sole tre finestre più l'ineluttabile porta d'ingresso, immersa in un panorama di prati, lago e solitudine che piacquero immediatamente a Gustav mentre Otto, perplesso, ripartiva quasi subito.

## LOCANDINA PER LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE



La quiete e la natura erano, infatti, l'ideale per il lavoro creativo di Mahler, un rifugio estivo dal massacrante mestiere invernale di Kapellmeister che in quel periodo svolgeva ad Amburgo, punteggiato dagli scontri con la direzione del teatro, le maestranze e gli artisti, e condito da sotterfugi, meschinità, corruzione e tutto ciò che può fiorire sotto e dietro un palcoscenico. Così in quella che lui affettuosamente chiamò "Schnützelputz-Häusel", piccola casina bella, e oggi definiremmo un tugurio, il compositore boemo portò a compimento in quello stesso 1894 la *Seconda Sinfonia* e nei due anni successivi vi compose anche la *Terza*.

La creazione di quest'ultima avvenne speditamente, ma non senza ripensamenti: nell'estate del 1895 Mahler progettava il piano della partitura inizialmente in sette movimenti e ne portava a compimento cinque, dal secondo al sesto. La nuova Sinfonia avrebbe dovuto concludersi con il Lied *Das himmlische Leben* (La vita celestiale), composto nel 1892 su una lirica dell'antologia *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo), e che invece Mahler decise di usare come conclusione della *Sinfonia n. 4*. Di questa, viceversa, avrebbe dovuto far parte un altro Lied, *Es sungen drei Engel* (Cantavano tre angeli), su testi tratti dalla medesima antologia di Achim von Arnim e Clemens Brentano, che invece venne spostato nella *Terza*. Questi ripensamenti - come vedremo non saranno gli unici -, testimoniano una parentela non solo musicale tra le due Sinfonie, e si conclusero con la riduzione dei movimenti della *Terza* a sei.

Durante l'inverno, benché preso dal lavoro in teatro ad Amburgo, Mahler stese la strumentazione senza completarla, per affrontare nell'estate del 1896 quella che si sarebbe rivelata la parte più complicata del lavoro, la stesura del massiccio movimento di apertura: uno sforzo notevole come testimoniano le lettere scambiate con il soprano Anna von Mildenburg.

Il 6 agosto del 1896, con una lettera a Max Marschalk, Mahler annuncia al suo amico compositore la conclusione del lavoro di composizione, anche se la strumentazione sarebbe stata ultimata nel novembre successivo.

## Caos creativo

Nelle prime due Sinfonie Mahler sembra essersi ispirato alla figura dell'eroe, che nella sua accezione romantica era ormai in caduta libera. La *Prima* aveva avuto come titolo "Der Titan" in omaggio all'omonimo romanzo di Jean Paul; nella *Seconda*, intitolata "La risurrezione", a risorgere altri non era che l'eroe morto della *Prima*.

Inizialmente deciso a dare un titolo anche alla *Terza*, durante il lavoro di composizione Mahler lo cambiò almeno sei volte.

## GUSTAVO DUDAMEL



Maggio-Giugno 1895: "La vita felice. Sogno di una notte d'estate" (non da Shakespeare, nota per i critici conoscitori di Shakespeare)  
Giugno 1895: "Sogno di una notte d'estate" Luglio 1895: "La mia gaia scienza"

Agosto 1895: "La gaia scienza. Sogno di un mattino d'estate"  
Giugno 1896: "La gaia scienza. Sogno di un mezzogiorno d'estate"  
Agosto 1896: "Sogno di un mezzogiorno d'estate"

L'ultimo titolo compare nella lettera già citata a Marschalk, insieme all'elenco dei sei movimenti:

#### I. *Abteilung* (Prima sezione)

*Einleitung: Pan erwacht* (Introduzione: Pan si desta)

a) *Der Sommer marschiert ein. Bacchuszug* (L'estate irrompe marciando. Corteo di Bacco)

#### II. *Abteilung* (Sezione seconda)

b) *Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen* (Che cosa mi narrano i fiori sul prato)

c) *Was mir die Tiere im Walde erzählen* (Che cosa mi narrano gli animali nella foresta)

d) *Was mir der Mensch erzählt* (Che cosa mi narra l'uomo)

e) *Was mir die Engel erzählen* (Che cosa mi narrano gli angeli)

f) *Was mir die Liebe erzählt* (Che cosa mi narra l'amore)

Nel corso del lavoro anche questi titoli avevano subito più di un cambiamento: fatto sta che Mahler in un secondo momento espulse sia quello dell'intera Sinfonia che quelli dei singoli movimenti, come del resto avrebbe fatto con la *Prima* e la *Seconda*, ripensamenti tutti che hanno causato più di un fraintendimento sulla natura della sua musica. Comunque, in prima istanza nel caso della *Terza*, i titoli suggeriscono un evidente percorso ascensionale, che vuole abbracciare il creato, dalla

materia inanimata al risveglio dell'estate, attraverso il mondo della flora, della fauna compreso l'essere umano, fino a spiccare il volo verso una dimensione metafisica.

## GUSTAVO DUDAMEL



Lo conferma lo stesso Mahler che parlando della *Terza* a più riprese disse: "Per me Sinfonia significa appunto: costruire un mondo con tutti i mezzi tecnici a disposizione", e in una lettera del 1896 a Richard Batka, redattore musicale della "Prager neue musikalische Rundschau" proseguiva: "Ma ora è il mondo, la natura come totalità, che viene destata da un silenzio, per così dire, insondabile [nel primo movimento], per [successivamente], risuonare ed echeggiare".

Dunque dalla dimensione eroica dei primi due lavori sinfonici, Mahler passa a una visione del mondo, che per certi versi caratterizzerà anche la *Quarta*.

Mahler inoltre non manca di chiarire che la musica della *Terza* è "sempre e in ogni sua parte "suono di natura", vale a dire il celeberrimo "Naturlaut", indicazione che ricorre non solo in questa Sinfonia ma anche in altre partiture, a indicare non esclusivamente una modalità esecutiva ma atmosfere ben precise.

### Vecchi arnesi, esiti nuovi

Mondo, natura e "suoni di natura": è un triangolo concettuale che forma uno dei nuclei forti del pensiero musicale di Mahler e che nella *Sinfonia n. 3* appare forse con più chiarezza che altrove, tanto da meritare un approfondimento. A dire il vero non si tratta di idee così nuove: fin dal Settecento arte e natura camminavano a braccetto - la prima doveva essere imitazione dell'altra - e che la Sinfonia, la musica e più in generale l'arte dovessero costituire un mondo era stato un chiodo fisso della "Romantik". Senza posa Wilhelm Heinrich Wackenroder, Arthur Schopenhauer, Friedrich Schlegel, Novalis, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, nonché il già menzionato Jean Paul avevano battuto su questo chiodo. L'arte così aveva preso le sembianze di un mondo poetico, sublime, che si opponeva a quello reale, irrimediabilmente squallido, da guardarsi, se non dall'alto in basso almeno da notevole distanza. In un'ottica più moderna, l'arte rivolta solo ai sensi manteneva il suo dorato isolamento, dando luogo a un mondo di pure forme. Nessun dubbio che Mahler subisse il fascino degli ultimi raggi del tramonto romantico, tuttavia partendo da simili premesse giunse a un risultato ben diverso.

Come ha evidenziato Hans Heinrich Eggebrecht in un libro non facile ma che gli appassionati di Mahler dovrebbero comunque provare a leggere, l'universo musicale del compositore boemo è, come diremmo oggi, inclusivo: vi si trova il mondo in sé, evocativo, talmente desiderato da provocare inconsulti moti di nostalgia, ma in bella evidenza vi si trova anche quello di tutti i giorni, volgare, conflittuale, ripugnante, dotato a volte di un sorprendente vitalismo. Il passaggio dall'uno all'altro nella sua musica può avvenire "ex abrupto", con il cambio di una piccola nota nell'accompagnamento, con la velocità e il fruscio di una voltata di

pagina. Ma non passa mai inavvertito. I due mondi talvolta convivono e capita che l'uno invii segnali, spesso tormentati, all'altro.

Soprattutto questi segnali spiccano come "suoni di natura": in molti casi si tratta della trasposizione di versi di uccelli, oppure di percussioni che ricordano l'incedere delle greggi con i loro campanacci. In senso più largo però, dei "suoni di natura" fanno parte anche universi sonori che difficilmente oggi definiremmo naturali: le orchestre zingane, in omaggio alla naturalità tutta romantica della musica popolare, e perfino le bande militari e la musica di consumo.

## GUSTAVO DUDAMEL



Questo irritava non poco un certo pubblico contemporaneo a Mahler: comunque il compositore osava anche di più, trattava la musica d'arte, la raffinata e poderosa tradizione occidentale, come fosse un pezzo di musica da manipolare alla stregua delle altre, come uno dei già citati "mezzi tecnici a disposizione".

E questo non gli fu perdonato per almeno quaranta anni: quando la musica di Mahler diventa graziosa, perfino compunta oppure temerariamente sentimentale, non di rado nasconde quell'ironia,

corrosiva più che ridanciana, che anche oggi si fatica a comprendere fino in fondo. Ne consegue una visione tutt'altro che idilliaca della natura: "Mi colpisce in modo singolare che i più, quando parlano di natura - spiega ancora Mahler a proposito della *Terza* nella sua lettera a Batka - pensano sempre a fiori, uccellini, profumo del bosco ecc. Nessuno conosce il dio Dioniso, il grande Pan." La natura contiene in sé anche la sofferenza, e non solo i bei meriggi dell'estate. E soprattutto nasconde dinamiche incontrollabili. È proprio questa idea della natura a riportarci al percorso ascensionale che Mahler aveva indicato con i titoli provvisori dati ai sei movimenti della *Terza*.

### Sveglia!

"Wotan ha mal di pancia e per distrarsi va a vedere una marcetta": così non moltissimi anni fa un noto critico musicale italiano descriveva il primo tempo di questa Sinfonia. Giudizio un po' paradossale, certo ingeneroso, e che tuttavia non andrebbe preso troppo sottogamba. In prima battuta mostra l'estrema difficoltà con cui ci si avvicina alla musica di Mahler: una musica "ideologica", basata su precise premesse filosofiche - in parte abbiamo appena provato a decifrarle - che perciò ha in sé qualcosa del racconto, della narrazione, eppure diviene fuorviante cercare il bandolo di una storia.

Mahler stesso ha più volte precisato che cominciava a comporre quando non era più in grado di usare le parole. L'aver messo dei titoli ai movimenti può apparire anche contraddittorio, ma denuncia il suo timore, tutt'altro che privo di fondamento, di non essere compreso dai suoi contemporanei. E d'altra parte i cambiamenti che intervennero durante la stesura della Sinfonia mostrano come i titoli seguissero la musica e non viceversa. Secondo una brillante lettura di Carl Dahlhaus questi erano le impalcature di una costruzione: ultimati i lavori, i titoli/impalcatura potevano essere rimossi, senza che accadesse nulla se l'edificio fosse stato solido.

Guardando pertanto alle strutture schiettamente musicali del primo movimento è possibile farle rientrare nella forma-sonata: un'introduzione, aperta da una fanfara di otto corni all'unisono, precede l'esposizione, seguita da uno sviluppo e da una ripresa.

Tuttavia la dialettica non è più, come nella forma-sonata, tra i temi, ma tra due ritmi di marcia: la prima solenne e dal carattere funebre, contraddistinta da un suono scuro dove spiccano gli archi e i fiati gravi. La seconda più gaia e irridente è arricchita da un fraseggio sapientissimo dei fiati più acuti - trombe, oboi, clarinetti e flauti. La contrapposizione è tanto più evidente in quanto tra le due marce si aprono momenti di silenzio glaciale, trapuntato da un sommesso brontolio delle percussioni. Per di più la seconda marcia acquista un carattere così impetuoso che Theodor Wiesengrund Adorno vi ha voluto vedere l'irruzione giacobina dei generi musicali inferiori nel tempio della musica classica borghese.

## GUSTAVO DUDAMEL



Una interpretazione ideologica quella di Adorno, su cui oggi, mentre i giacobini sono sempre meno di moda, pesa il dissenso dell'attuale critica musicale che punta invece a evidenziare come tutti i caratteri popolari della musica di Mahler siano sempre profondamente stilizzati. Naturalmente la musica di Mahler non è mai realista, neo-realista, e tanto meno, orrore!, citazionista in senso postmoderno. Ma che la sguaiatezza delle bande zingare ben di rado traspaia dalle *Rapsodie Ungheresi* di Liszt o di Brahms con la veemenza con cui appare in Mahler, dipende da un uso ben diverso: in Liszt e Brahms le melodie vengono assunte e manomesse per ottenere un idilliaco carattere popolare, in Mahler interi blocchi musicali vengono ricostruiti e stilizzati con la premeditazione di far "irrompere" una forza disgregatrice e caotica tale da far esplodere nell'organismo sinfonico anche tensioni musicali fortissime.

Non a caso lo sviluppo è condotto con estrema libertà: i materiali riappaiono dilatandosi in diverse direzioni, anzi si potrebbe dire che procedano un po' anarchicamente in tutte le direzioni. I gesti musicali si fanno più ampi, ora lamentosi, ora enfatici e quindi grotteschi, per arrivare a un momento idilliaco che precede la conclusione dello sviluppo. È uno dei momenti più densi e inquietanti: il ritmo di marcia riprende, ma l'orchestra sembra afferrata da una forza tellurica e convulsa: si scatena una pazza festa musicale dalle tinte dionisiache che spinge verso il caos fino a sgretolarsi.

Alla ripresa torna la marcia funebre, stavolta conclusa da uno slancio patetico e accorato prima del trombone e poi dei violoncelli che finisce nel vuoto. È commovente che gli strumenti dell'orchestra tornino a suonare in ordine sparso come sbigottiti, ma lentamente si comportino come se nulla fosse accaduto. Anzi in questa ripresa la marcia appare meno insubordinata e irridente, e si avvia al crescendo conclusivo più nitida nei suoi contorni.

Nel complesso questo primo movimento appare come la chiarificazione progressiva di materiale musicale che, presentato in forma all'apparenza disordinata, è in realtà articolato in modo da sprigionare tutta la sua energia cinetica raggiungendo momenti di altissima tensione.

Il secondo movimento invece ubbidisce a un processo opposto, di distensione. Si tratta di un *Tempo di Menuetto* - la definizione arcaica

non è casuale, ma umoristica - articolato su due sezioni che tornano brillantemente variate secondo il classico schema ABAB. Un andamento circolare che naturalmente richiama la forma dei fiori o la ciclicità stagionale della vita delle piante, ricordate nel titolo provvisorio dato a questo movimento.

## GUSTAVO DUDAMEL



Il tono generale grazioso, appena increspato da qualche ombra, aveva facilitato l'apprezzamento di questo brano da parte dei contemporanei di Mahler, favorendo molte sue esecuzioni disgiunte dal resto della Sinfonia, il che probabilmente non doveva piacere troppo a Mahler che dovette aspettare il 1902 per dirigere lui stesso la prima esecuzione pubblica della sua Terza Sinfonia.

### Altrove da qui

Il terzo movimento, che contiene il celeberrimo episodio della "cornetta del postiglione", svolge il ruolo che nella Sinfonia classico-romantica era dello *Scherzo*, come testimonia anche la sua struttura che può essere schematizzata in ABACABCA. In A Mahler ricicla un suo Lied del 1891 per canto e pianoforte, *Ablösung im Sommer* (Cambio della guardia in estate), qui arrangiato per sola orchestra. Il testo del Lied era uno dei molti momenti di umorismo cimiteriale che vivacizzano l'antologia *Des Knaben Wunderhorn*: il cuculo che rallegra con il suo canto le notti d'estate è morto, ma niente paura "Il signor usignolo che posa sul verde ramo" ha già preso il suo posto. La scelta di questo Lied richiama il titolo provvisorio che Mahler aveva dato a questo movimento, "Che cosa mi narrano gli animali nella foresta", e la morale del testo rimanda al famoso motto romano "morto un papa se ne fa un altro". Messo a suo tempo in musica con leggera e disincantata ironia, nella versione orchestrale grazie agli interventi dei fiati non sfugge a una certa tinta ornitologica.

Il secondo episodio, B, è basato su musica nuova, più vivace e innervata da tinte popolari. Senonché, dopo la seconda ripetizione di AB, irrompe l'episodio C, detto della "cornetta del postiglione": non dissimile dalla tromba, questa cornetta in origine era usata per le segnalazioni militari e poi era entrata in uso per le diligenze (non essendo uno strumento facile da trovare in orchestra la parte può essere eseguita anche dal flicorno). La dilatazione del ritmo, la fonte sonora lontana - la cornetta o il flicorno dovrebbero essere suonati fuori orchestra - e il fraseggio più libero degli strumenti provocano un brusco cambio di atmosfera, fino a questo punto un po' campestre. È questo uno dei momenti in cui Mahler sembra rifugiarsi in un "altrove" lontano, rarefatto e nostalgico. Di qui anche le letture molto diverse che si sono volute dare a questo episodio: momento *kitsch* e sentimentale (Adorno e Dahlhaus), oppure manifestazione

dell'enfasi del "bello" avvolto da grande mestizia (Eggebrecht e Paolo Petazzi). Due interpretazioni molto lontane, che tuttavia potrebbero addirittura convergere considerando la complessa personalità di Mahler.

## GUSTAVO DUDAMEL



L'episodio della cornetta del postiglione si comprende meglio considerandolo anche come un'anticipazione del successivo quarto movimento, il *Liede* per mezzosoprano e orchestra *O Mensch!*, uno dei più riusciti tra quelli composti da Mahler appositamente per una Sinfonia, il cui testo è tratto da *Also sprach Zarathustra* di Friedrich Nietzsche.

L'arrivo della voce segna un momento cardine nello svolgimento della *Terza*: il lirismo oracolare del testo è una riflessione notturna sull'uomo, l'unico tra i viventi a essere dotato di una coscienza che gli permette di vedere nel "profondo" la sua condizione esistenziale - il dilemma "profondo" ricorre ben sette volte nella poesia -, e di converso la gioia è sempre intrecciata al dolore e alla sofferenza. Suggestioni in secondo piano sono suggerite dalla mezzanotte "profonda" più di quanto il giorno

"ha mai pensato", con rinvio al contrasto romantico tra il mondo diurno e gli universi notturni che dalle poesie di Novalis sbarcarono nella Cornovaglia del *Tristan* di Wagner. La lirica di Nietzsche è segmentata da Mahler in due strofe con l'aggiunta all'inizio della seconda della ripetizione *O Mensch!*, certo per ragioni di simmetria.

Tre sono gli elementi musicali usati da Mahler per questo Lied: a un accompagnamento sommesso, caratterizzato dagli intervalli di tono e semitono su cui si leva il canto elegiaco, si somma un intervallo di terza ascendente intonato per la prima volta dall'oboe, un "suono di natura" segna Mahler nella partitura, la cui apparizione, subito dopo la parola "mezzanotte", ricorda il verso di un uccello notturno e ha qualcosa di lamentoso e funereo.

Il terzo elemento interviene nel breve interludio tra le due strofe ed è uno slancio melodico dei violini, in cui si è voluta vedere una citazione di *La Paloma* di Sebastián de Yradier. Fatto sta che questa melodia riappare nella linea del canto nella seconda parte alle parole "ma ogni piacere vuole eternità", mentre il violino solista fiorisce brevi risposte liriche alla voce solista. L'atmosfera è di tensione sospesa tra gli appelli funerei dei fiati e gli slanci dei violini, un'attesa che suggerisce la dimensione esistenziale cui Mahler probabilmente voleva alludere.

### Verso il tempo sospeso

Come già aveva fatto tra il primo e il secondo movimento, con il quinto Mahler sfoga la tensione accumulata da *O Mensch!* voltando pagina: *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck* (In tempo gioioso e sfacciato nell'espressione), anche questo è un Lied, *Es sungen drei Engel* ma di sapore assai diverso: il testo tratto dal "Wunderhorn", da cui eredita una religiosità semplice e popolare, narra del pentimento di Pietro e del suo perdono. Al mezzosoprano si aggiungono i cori femminili e di voci bianche, queste ultime intonando "Bimm Bamm" a mo' di campane, rimarcano un'atmosfera giocosa e infantile. La struttura, tipicamente Liedistica, è ABA, con al centro la parte solista del mezzosoprano che dà voce alle parole di pentimento di Pietro. La critica ha talvolta sottolineato l'estrema leggerezza di questo brano, ma non la scrittura arcaica - con richiami alla musica religiosa anche protestante - al contempo cristallina e dotata di un'orchestrazione brillante e luminosa.

Senza interruzione si passa al conclusivo sesto movimento, il primo finale in tempo lento scritto da Mahler per una Sinfonia. Oltre a quello provvisorio citato prima - "Cosa mi narra l'amore"-, per questo Finale il compositore aveva anche pensato al titolo "Cosa mi narra Dio". Non stupisce dunque la pervasiva atmosfera spirituale basata soprattutto sul suono degli archi, mentre i fiati appaiono soprattutto in funzione di espansione sonora.

## GUSTAVO DUDAMEL



Apri un'estesa melodia, cantabile ma non appassionata, articolata in tre parti - ABA', con A' che riprende variando il nucleo melodico iniziale. È questo il filo conduttore dell'intero movimento, che può essere diviso in quattro sezioni caratterizzate, oltre che da variazioni e da ampliamenti in diversi modi del materiale della citata melodia, da un andamento conclusivo, un crescendo che si spegne ripiegandosi dolcemente su se stesso e alla fine assume invece le sembianze di una risonante apoteosi in Re maggiore di archi e ottoni.

La scrittura musicale è qui raffinata, decantata e a tratti inquieta, intessuta da un uso erudito del contrappunto: tuttavia ciò che segna inequivocabilmente questo Finale è la deliberata opacità del fluire temporale nella musica: all'ascolto infatti il ritmo è chiaramente scandito solo molto di rado.

Il tempo sospeso libera una luce spirituale e metafisica intensa, anche se venata d'inquietudine non troppo rassicurante. Più che la passione cristiana, sembra suggerire la compassione delle filosofie orientali che molto affascinavano il compositore.

### **Integrazione, frattura, direzionalità e tono**

Nella *Terza* Mahler raggiunge la massima articolazione nei movimenti, che in nessun'altra sua Sinfonia raggiungono il numero di sei: i ritorni del materiale musicale, evidenti nel primo, nel quarto e nell'ultimo movimento, più sottili e talvolta impalpabili negli altri, garantiscono solo in parte l'unitarietà di questa poderosa partitura. In realtà l'intero lavoro si basa sulla logica del contrasto, come abbiamo cercato sin qui di suggerire.

Uno sguardo retrospettivo dovrebbe bastare a scorgere come l'intero edificio si regga su uno studiatisimo ed equilibrato alternarsi di situazioni musicali diverse, talvolta volutamente contrastanti.

La strategia è sottile, basti pensare alla presenza della voce umana: prima quasi evocata nel terzo movimento, in parte basata su un *Liede* per voce e pianoforte trasformato per sola orchestra, nel quarto affidata al solo mezzosoprano, infine nel quinto destinata ai due cori, voci femminili e bianche, oltre al solista.

Un *climax* cui segue inevitabilmente un *anticlimax*. Contrasti e *liaisons* da cui complessivamente emerge la premeditata direzionalità di questa partitura, dichiarata fin dai titoli provvisori poi espunti, in un genere come la Sinfonia che spesso tende invece alla circolarità.

Senza dubbio, oltre a ricercate qualità dei contrasti e alla direzionalità, ciò che tiene insieme questa ora e mezza di musica è il "tono" di Mahler che qui, come nella *Quarta*, acquista una sua vena umoristica particolare.

Integrazione formale, frattura stilistica e unità di "tono", categorie così difficili da conciliare, Mahler le ha inquadrato tutte nella sua Terza Sinfonia anche a viva forza e a costo di esplosivi stridori.

**Luca Del Fra**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 24 Maggio 2008, direttore Gustavo Dudamel**

## **GUSTAVO DUDAMEL**



## SINFONIA N. 4 IN SOL MAGGIORE IN QUATTRO TEMPI PER ORCHESTRA E SOPRANO SOLO

**Musica:** Gustav Mahler

1. Bedächtig, Nicht eilen, recht gemächlich (Riflessivo, Non affrettato, Molto comodo)
2. Im gemächlicher Bewegung, (Con movimento tranquillo, Senza fretta)
3. Ruhevoll (Calmo)
4. Sehr behaglich "Das himmlische Leben" (Molto comodamente "La vita celeste") per soprano solo da "Des Knaben Wunderhorn"

**Organico:** soprano, 4 flauti (3 e 4 anche ottavino), 3 oboi (3 anche corno inglese), 3 clarinetti (2 anche clarinetto piccolo e 3 anche clarinetto basso), 3 fagotti (3 anche controfagotto), 4 corni, 3 trombe, timpani, grancassa, piatti, triangolo, tamtam, glockenspiel, sonagliera, arpa, archi

**Composizione:** Vienna, 5 Agosto 1900

**Prima esecuzione:** Monaco, Tonhalle, 25 Novembre 1901

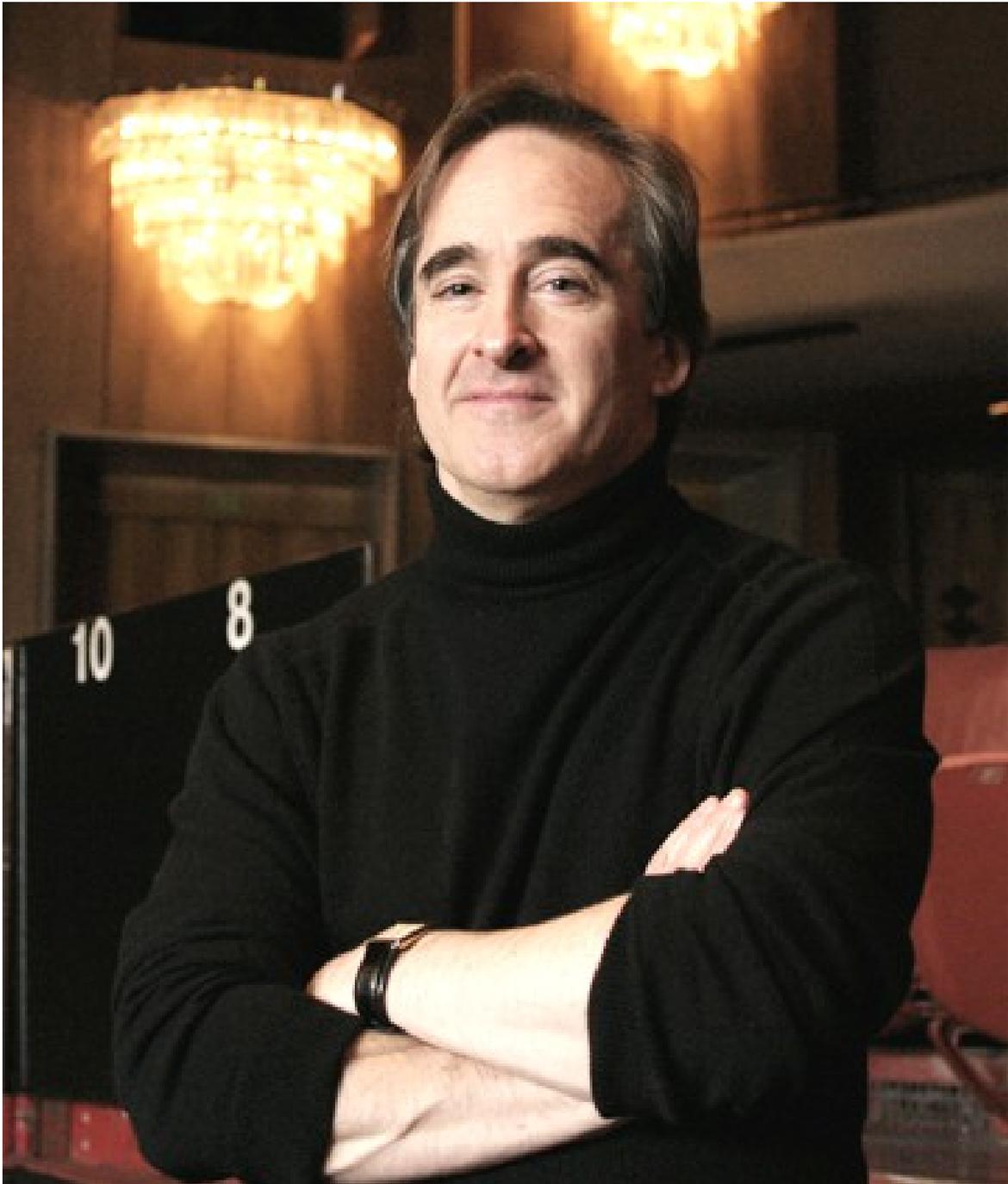
**Edizione:** Doblinger, Vienna, 1902

Con la *Quarta Sinfonia* si conclude il ciclo delle Sinfonie di Mahler (*Seconda, Terza e Quarta*) che impiegano al loro interno Liederei tratti da *Des Knaben Wunderhorn* e allo stesso tempo finisce la prima fase della produzione sinfonica del compositore, quella che Mahler definì ironicamente la sua 'Tetralogia'. Il riferimento a Wagner, compositore amatissimo da Mahler, non è casuale: con le prime quattro Sinfonie Mahler dà voce infatti a una concezione della musica fortemente condizionata dall'opera di Wagner e dalla sua visione dell'artista come colui che, seppure isolato dalla società, è allo stesso tempo il portavoce di esigenze collettive, di un'utopia di riscatto morale e sociale, drammaticamente però destinata alla sconfitta.

Nelle prime Sinfonie di Mahler emergono tuttavia anche influenze differenti (Beethoven, Bruckner, Richard Strauss, ma anche le canzoni popolari o le marce militari del tempo), che si fondono, in modo unico e inconfondibile, con elementi provenienti dall'ambiente culturale in cui

Mahler visse e dalle sue stesse esperienze biografiche, come i ricordi infantili o le suggestioni delle Voci della natura'.

## JAMES CONLON



La *Quarta Sinfonia*, che fa da cerniera tra la produzione sinfonica degli anni Novanta dell'Ottocento e quella della decade successiva, costituisce sotto questo punto di vista un caso esemplare, poiché in essa ricorrono molti dei fattori che caratterizzano la musica di Mahler: la pluralità e la mescolanza di stili, con influenze provenienti tanto dalla musica 'alta' quanto da quella popolare o di consumo, l'ironia, la sovrapposizione di stati d'animo contrastanti e le brusche svolte espressive, le autocitazioni e le citazioni stilistiche, le reminiscenze interne tra i singoli movimenti della Sinfonia e l'irruzione improvvisa del 'mondo esterno', cioè di sonorità tratte dalla vita reale (i sonagli che compaiono nel primo e nell'ultimo movimento della *Quarta*), il mondo dei ricordi, deformato dalla distanza temporale, il candore della visione infantile contrapposto alla consapevolezza disillusa dell'adulto, lo slancio ideale e l'abbattimento disperato, l'esaltazione utopica e l'angoscia della sconfitta, l'incombente della morte. La cifra più caratteristica della musica di Mahler consiste infatti proprio nella pluralità e ambiguità del messaggio; ciò impedisce una lettura univoca della sua musica.

A rendere ancora più affascinante ed avvincente l'ascolto e l'esegesi della musica di Mahler contribuiscono le affermazioni, spesso discordanti e contraddittorie, dell'autore circa le reali intenzioni espressive e il messaggio contenuto nelle sue opere. Il caso più celebre, che riguarda da vicino anche la *Quarta Sinfonia*, è quello relativo all'esistenza o meno di programmi letterari delle sue Sinfonie. Mahler ha infatti iniziato la sua carriera scrivendo 'musica a programma', ed esistono programmi dettagliati delle sue prime quattro Sinfonie; eppure nell'ottobre 1900, dopo aver eseguito a Monaco la *Seconda Sinfonia*, egli si espresse pubblicamente contro la musica a programma e i poemi sinfonici nello stile di Liszt e Richard Strauss; successivamente ritirò i programmi delle sue Sinfonie e affermò che non ne avrebbe fatto più uso. Eppure nelle testimonianze della moglie e degli amici più intimi egli continuò ancora a lungo a parlare di 'programmi'.

Come dobbiamo interpretare allora le sue prime Sinfonie, e la *Quarta* in particolare? Si tratta di musica 'assoluta', spiegabile solo attraverso l'immanenza del linguaggio musicale, oppure la musica allude ad altro da sé, 'illustra' un programma d'altra natura? Probabilmente sono vere entrambe le cose: la *Quarta* non contiene un 'programma' nel senso

straussiano, cioè non fa riferimento a un testo letterario narrativo come chiave di lettura, tuttavia essa illustra 'qualcosa'. Ciò che viene illustrato è una sorta di 'panorama interiore', un Erlebnis (esperienza vissuta), e una visione del mondo: "Se si vuole scrivere della musica - scriveva Mahler nel 1904 in una lettera all'amico e direttore d'orchestra Bruno Walter - non è possibile dipingere, poetare, descrivere.

## JAMES CONLON



Tuttavia ciò che si mette in musica è sempre l'essere umano *globale* (dunque con i suoi sentimenti, pensieri, respiri, sofferenze, ecc.). Non ci sarebbe nulla da dire contro un 'programma' (anche se non è il gradino più alto della scala), ma è un musicista che vi si deve esprimere, non un letterato, un filosofo, un pittore (tutte queste figure sono contenute nel musicista). Per mezzo della musica Mahler vuole dunque esprimere se stesso, e può esprimere con mezzi musicali solo ciò che lo anima nel profondo.

Il mondo interiore che viene alla luce nelle tre *Wunderhorn-Symphonien* è quello fantastico, ingenuamente popolaresco e nostalgicamente infantile della raccolta *Alte deutsche Lieder: Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808), un'antologia di poesie e antiche canzoni popolari tedesche raccolte e rivisitate dai due poeti romantici Achim von Arnim e Clemens Brentano, che Mahler affermava di aver scoperto nel 1887 a Lipsia grazie ai figli di una coppia di amici. Tra il 1892 e il 1898 Mahler aveva composto dodici Lieder, in parte per voce solista e pianoforte, in parte con accompagnamento orchestrale, basati su altrettante liriche del *Wunderhorn*. Alcuni di questi Lieder erano poi confluiti nella *Seconda e Terza Sinfonia*.

Anche il Lied per soprano *Das himmlische Leben*, scritto nel 1892, era stato inserito inizialmente nella *Terza Sinfonia*; date le dimensioni eccessive di quella composizione, Mahler decise alla fine di impiegarlo come ultimo movimento di una nuova Sinfonia, la *Quarta*, che iniziò a comporre nell'estate del 1899 e terminò l'estate successiva (ulteriori revisioni seguirono dopo la pubblicazione della partitura nel 1901). La prima esecuzione avvenne sotto la direzione di Mahler il 25 novembre 1901 a Monaco; poco dopo la Sinfonia venne ripresa a Berlino e Vienna. L'accoglienza iniziale non fu unanimemente positiva, ma dopo la morte del compositore e sino ai nostri giorni la *Quarta* è divenuta una delle Sinfonie più eseguite di Mahler.

Mahler compose dunque la *Quarta Sinfonia* letteralmente partendo dal Finale, il "canto popolare bavarese" *Das himmlische Leben*, le cui cinque strofe di dieci versi furono trasformate nelle quattro strofe del Lied. Lo stile ricorda quello peculiare dei *Wunderhorn-Lieder* degli anni Novanta. Mahler inizialmente aveva concepito la *Quarta* come una Sinfonia di sei Lieder dal titolo *Humoreske*, impiegando altri brani già composti, con

tipiche visioni allegoriche e una struttura formale che amplia la struttura del Lied strofico in direzione di un discorso quasi sinfonico e narrativo.

In *Das himmlische Leben* (La vita celestiale), a cui inizialmente doveva contrapporsi un altro Lied dal titolo *Das irdische Leben* (La vita terrena), viene descritta con occhi infantili come una sorta di luogo paradisiaco, nel quale si beve vino a volontà, si mangiano asparagi e fagioli, i santi sono intenti a macellare gli animali e a cucinare, e persino la seria Sant'Orsola ride osservando le ragazze ballare al suono della musica eseguita da Santa Cecilia in persona e dai suoi *Hofmusikanten* (musicisti di corte).

È una visione ironica e grottesca, nella quale si mescola una smaliziata interpretazione dei dogmi del cattolicesimo (San Giovanni che macella l'agnello, simbolo di Cristo) e la tragedia della morte per fame dei bambini, che abbandonano senza rimpianti la vita terrena per essere felici in quella celeste.

## JAMES CONLON

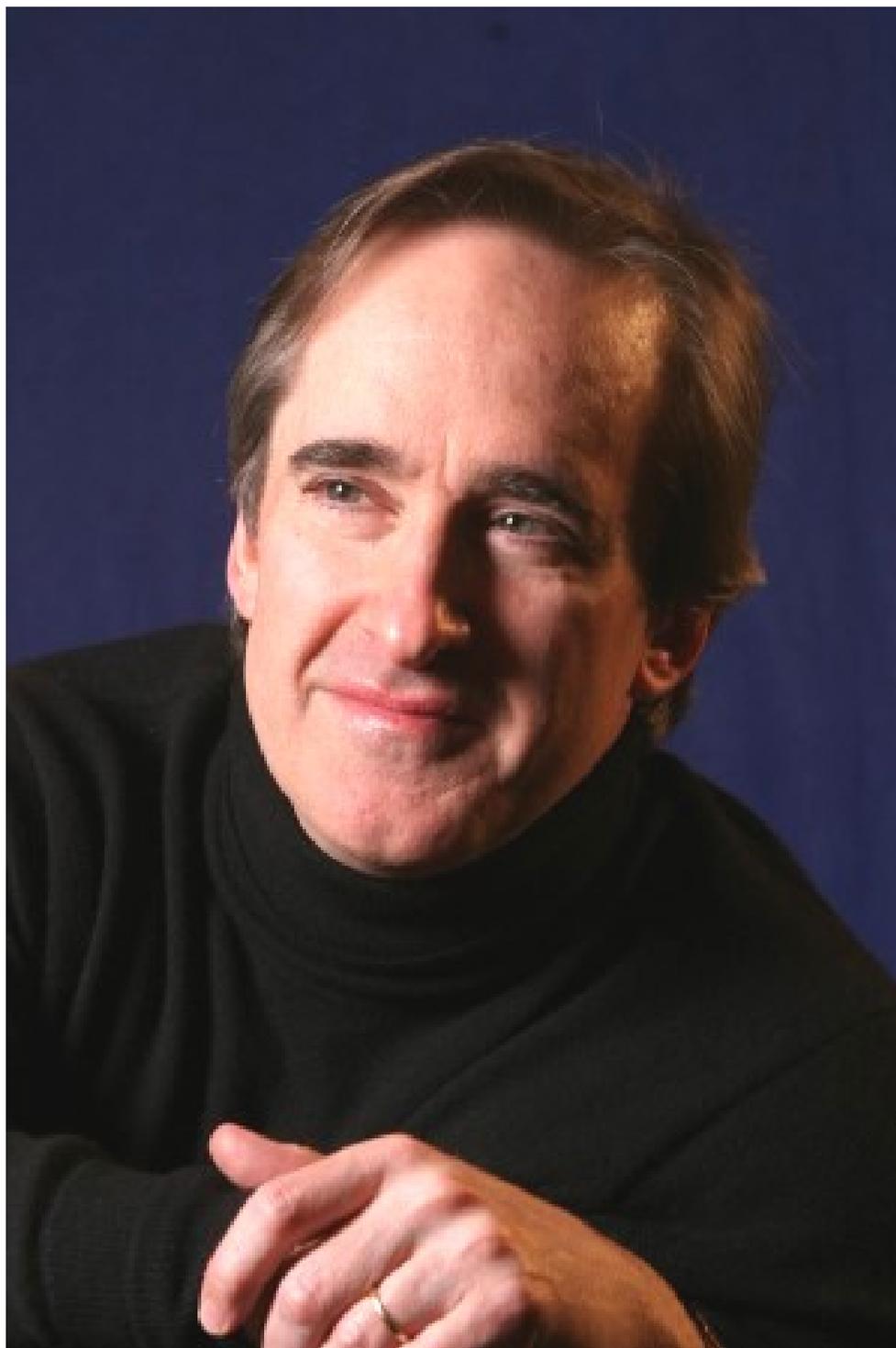


Il significato della poesia, e la musica che l'accompagna, costituiscono la chiave di lettura di tutta la Sinfonia, poiché il materiale musicale che compare in *Das himmlische Leben* è alla base dei temi dei tre movimenti che lo precedono. Non si tratta solo di un legame musicale, poiché a ciascun tema del Lied è associata un'immagine; nei singoli movimenti lo sviluppo e la variazione dei temi musicali del Lied, che a volte li rende quasi irriconoscibili all'ascolto rispetto alla forma originaria, va interpretata dunque anche come un'espansione dell'immagine contenuta nella lirica. Con sottile ironia Mahler ribalta la logica espositiva, e colloca alla fine il brano che fornisce la corretta interpretazione degli altri. Si tratta di una proiezione di quel 'mondo alla rovescia' che viene raffigurato in *Das himmlische Leben*; in una lettera all'amica Natalie Bauer-Lechner il musicista scriveva: "Che tono birichino vi si trova, unito al più profondo misticismo! Tutto è sconvolto e rovesciato, la causalità non ha assolutamente alcun valore! È come se di colpo tu guardassi l'altra faccia della luna". Non si tratta solo di una trovata ironica: nella cultura mitteleuropea *fin de siècle*, soprattutto quella proveniente dalla Boemia e dalla Moravia, il tema del 'doppio', dell'alter ego, dell'"altra parte" delle cose, misteriosa e inquietante (*L'altra parte* è il titolo di un celebre romanzo di Alfred Kubin), era assai presente, e perdurerà ancora nell'arte espressionista.

Sebbene Mahler non volesse pubblicare il programma della Sinfonia, esso venne esposto da Bruno Walter, nella funzione di portavoce del compositore, in una lunga lettera del 1901 al musicologo Ludwig Schiedermair. Secondo Walter dunque "i primi tre tempi potrebbero ritrarre una vita celeste: nel primo tempo si potrebbe pensare all'uomo che comincia a conoscerla; vi predomina un'inaudita serenità, una gioia non terrena, che attrae quanto allontana, una luce e un'aria prodigiosa, dove certo non mancano anche suoni umani e commoventi. Il secondo tempo potrebbe essere intitolato: *Freund Hein* [nome che si usava in tedesco per indicare la morte] suona per accompagnare la danza; la morte sfrega in modo assai singolare le corde del suo violino [nella partitura Mahler ha indicato che il primo violino deve accordare lo strumento un tono sopra, in modo da ottenere un suono stridulo e spettrale] e con quel suono ci spinge su in cielo. [...] *Anche Sant'Orsola ride* potrebbe essere il titolo del terzo tempo; la più seria delle sante ride, tanto serena è questa festa; [...] una pace solenne, felice, una serenità seria e dolce è il carattere

di questo tempo, cui pure non mancano anche contrasti profondamente dolorosi come reminiscenze della vita terrena e un crescendo dalla serenità fino alla vivacità".

## JAMES CONLON



Il primo movimento si apre con un tintinnio di campanelli; un ricordo dell'infanzia che sebbene costituiscano una sorta di intrusione della vita reale nel mondo dell'arte, servono a collocare immediatamente il brano in una sfera irreal e ironicamente distaccata. Il movimento ha un carattere classicheggiante, con il tema iniziale dei violini di stampo quasi haydniano e, dopo una breve Marcia a mo' di transizione, un secondo tema, la cui semplice melodia cita una Gavotta per pianoforte dal titolo *Espoir secret* del compositore olandese Arthur D'Haenens.

L'apparente struttura classica in forma-sonata del primo movimento viene tuttavia messa continuamente in discussione, poiché i temi sono sottoposti a un continuo processo di trasformazione.

Il secondo movimento è una danza macabra (Mahler stesso userà quest'espressione nel programma di sala di Amsterdam, nel 1904) dal tempo di *Ländler* lento e con due Trii; ma è anche una visione della 'vita terrena' e della sua ineluttabile fine, vista con sguardo nostalgico e ironico. Inizialmente Mahler aveva concepito in questa posizione il *Liede Das irdische Leben*, poi stralciato dalla Sinfonia.

Secondo la testimonianza di Natalie Bauer-Lechner, Mahler considerava il terzo movimento della *Quarta Sinfonia* «la sua cosa in assoluto migliore»; il brano è suddiviso in cinque sezioni ed è percorso "da una melodia divinamente serena e profondamente triste, che vi farà piangere e ridere".

La struttura ricorda quella del tema con variazioni, che coinvolge due motivi principali: il primo, estatico e appena sussurrato, è esposto nelle prime battute dagli archi, il secondo, delicato e nostalgico, viene intonato poche battute dopo dall'oboe (gli ascoltatori più attenti riconosceranno tra le variazioni anche una citazione dei *KindertotenLieder*). Un drammatico gesto espressivo in *fff* al termine della quinta sezione, quando il brano sembra concluso, anticipa ai corni e alle trombe il tema della 'musica celeste' dell'ultimo movimento.

Il Finale ha una forma peculiare, che ricorda quella del Rondò. Le quattro strofe del *Liede* si concludono con un verso finale, intonato a mo' di Corale e in funzione di ritornello, che chiude ogni volta una sezione musicale. In ciascuna di esse viene illustrato un aspetto della 'vita

celeste': il piacere delle gioie paradisiache, nelle prime due strofe, la lode della musica celeste, nella terza, infine nella quarta la presentazione di Santa Cecilia e dei suoi musicisti.

La parte del soprano ha un carattere popolaresco e vagamente infantile, nella partitura si legge la seguente indicazione: "La voce con espressione allegramente infantile; assolutamente senza parodia!", divagando frequentemente in melismi di giubilo. La conclusione riserva un'ultima sorpresa, con gli strumenti che progressivamente tacciono e l'arpa che intona in pianissimo un intervallo di quarta. "Se l'uomo meravigliato chiede che cosa significa tutto ciò - scriveva Walter - gli risponde un bambino: *questa è la vita celeste*".

**Marco Marica**

### **Testo della parte vocale**

#### **DAS HIMMLISCHE LEBEN**

Wir geniessen die himmlischen  
Freuden,  
Drum tun wir das Irdische meiden,  
Kein weltlich Getümmel  
Hört man nicht im Himmel,  
Lebt alles in sanfter Ruh;  
Wir führen ein englisches Leben,  
Sind dennoch ganz lustig daneben,  
Wir tanzen und springen,  
Wir hüpfen und singen;  
Sankt Peter im Immel sieht zu

Johannes das Lämmlein auslasset,  
Der Metzger Herodes drauf passet,  
Wir führen ein geduldigs,  
Unschuldigs, geduldigs,  
Ein liebliches Lämmlein zum Tod.

#### **LA VITA CELESTIALE**

Noi godiamo le gioie celesti,  
quel che giù in terra è gioia, ci è  
molesto;  
di nessun mondano frastuono  
s'ode qui in cielo il suono.  
Tutto vive in pace dolcissima.  
La nostra è una vita d'angeli,  
e siamo in tutto felici,  
danziamo e saltiamo,  
balziamo e cantiamo:  
San Pietro nel ciclo ci guarda fisso.

Giovanni lascia l'agnello in libertà,  
Erode il beccaio all'erta sta:  
noi portiamo un paziente,  
un innocente, un paziente,  
un caro agnellino alla morte.

Sankt Lukas den Ochsen tut  
schlachten  
Ohn einigs Bedenken und Achten,  
Der Wein kost kein Heller  
Im himmlischen Keller,  
Die Engel, die backen das Brot.

Gut Kräuter von allerhand Arten,  
Die wachsen im himmlischen  
Garten,  
Gut Spargel, Fisolen,  
Und was wir nur wollen,  
Ganze Schüssel voll sind uns bereit.  
Gut Äpfel, gut Birn und gut  
Trauben,  
Die Gärtner, die alles erlauben.  
Willst Rehbock, willst Hasen?  
Auf offener Strassen  
Zur Küche sie laufen herbei.  
Sollt ein Fasttag etwa kommen,  
Alle Fische gleich mit Freuden  
angesckwommen!  
Dort läuft schon Sankt Peter  
Mit Netz und mit Köder  
Zum himmlischen Weiher hinein;  
Sankt Martha die Köchin muss sein.

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,  
Die unsrer verglichen kann werden,  
Elftausend Jungfrauen  
Zu tanzen sich trauen,  
Sankt Ursula selbst dazu lacht,  
Cäcilia mit ihren Verwandten,  
Sind treffliche Hofmusikanten,  
Die englischen Stimmen  
Ermuntern die Sinnen,  
Dass alles für Freuden erwacht!

San Luca manda al mattatoio il bue,  
senza pensarci troppo,  
senza scrupoli.

Il vino non costa un quattrino  
nella celeste cantina;  
gli angeli hanno messo il pane in  
forno.

Erbe buone e verdure d'ogni genere  
crescono qui nel celeste giardino,  
buoni asparagi, buoni fagiolini,  
e tutto quello che più ci va a genio.  
Pieni e pronti, ecco, son tutti i  
vassoi.

Ottime mele e pere, uve rare,  
e gli ortolani, qui, lasciano fare.  
E caprioli, e lepri, chi li vuole?  
Dal mezzo della strada, le bestiole  
coron dentro in cucina qui da noi.  
E se un giorno di magro poi verrà,  
tutti i pesci, con gioia, a galla  
nuoteranno!

Già là San Pietro pesca  
con la rete e con l'esca  
nel vivaio celeste:  
e Santa Marta sia la cuoca, presto!

Nessuna musica giù in terra suona,  
che stia qui con la nostra a  
paragone.

Undicimila vergini preclare  
si fan coraggio ed osano danzare.  
Anche Sant'Orsola ride, a quei  
gesti.

Cecilia con i parenti  
sono musici di corte eccellenti.  
Le voci angeliche

scuotono i sensi dal gelo,  
perché tutto alla gioia si desti!

**Traduzione di Quirino Principe**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di  
Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 1 aprile 2006,  
direttore James Conlon**

## SINFONIA N. 5 IN DO DIESIS MINORE

**Musica:** Gustav Mahler

### Parte I:

1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt  
(Marcia funebre, Con andatura misurata, Severamente, Come un corteo funebre)
2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz  
(Tempestosamente mosso, Con la massima veemenza)

### Parte II:

3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell  
(Scherzo, Vigoroso, non troppo presto)

### Parte III:

4. Adagietto. Sehr langsam  
(Adagietto, Molto lento)
5. Rondo-Finale. Allegro. Allegro giocoso. Frisch  
(Rondo-Finale, Allegro, Allegro giocoso, Briosio)

**Organico:** 4 flauti (3 e 4 anche ottavino), 3 oboi (3 anche corno inglese), 3 clarinetti (3 anche clarinetto basso), 2 fagotti, controfagotto, 6 corni, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo, grancassa, piatti, triangolo, nacchere, glockenspiel, tamtam, arpa, archi

**Composizione:** Maiernigg, 24 Agosto 1902

**Prima esecuzione:** Colonia, Tonkünstlersaal, 18 Ottobre 1904

**Prima edizione:** C. F. Peters, Lipsia, 1904

Conosciuto nella sua epoca più come direttore d'orchestra che come compositore Gustav Mahler nasce a Kaliste in Boemia il 7 Luglio del 1860 nella famiglia di un modesto commerciante ebreo. Nonostante le ristrettezze dell'infanzia che lasciarono un segno visibile nel suo carattere si avvicina presto agli studi musicali che porta a termine nel 1878 presso il conservatorio di Vienna.

La sua carriera di direttore d'orchestra inizia nel 1880 dal teatro d'opera di Bad Hall in Austria e prosegue poi con Lubiana (1882), Olmütz (1883), Kassel (1883-1885), Praga (1885-1886), Lipsia (1886-1888), Budapest (1888-1891), Amburgo (1891-1897).

## ALDO CECCATO



Nel 1897 nominato direttore dell'Opera di Vienna vi resta per dieci anni portando il teatro ad uno splendore sconosciuto prima di allora, sia per la qualità delle esecuzioni che per le scelte coraggiose ed innovative dei programmi.

Il periodo viennese di Mahler in cui ebbe l'importanza che negli stessi anni Arturo Toscanini aveva in Italia, registra anche il matrimonio con la giovanissima Alma Schindler avvenuto nel 1902.

Infastidito dai contrasti sorti nell'Opera di Vienna e con la stampa, nel 1907 accetta un invito dal Metropolitan di New York dove assume anche la direzione della Philharmonic Society.

Rientrato in Europa nel 1911 muore a Vienna il 18 Maggio stroncato da un male inesorabile.

Nel periodo viennese si inserisce la composizione della *Quinta Sinfonia* nella quale Mahler decide di recidere i suoi legami con il mondo Liederistico ed in particolare con la voce umana (quasi sempre presente nelle sue precedenti composizioni) per concentrarsi su una musica puramente orchestrale.

Nel 1901 reduce da una grave e dolorosa emorragia interna che lo aveva portato in fin di vita, acquista una villa a Maiernigg sulle rive del Wörthersee nella quale trascorre l'estate occupandosi come d'abitudine di composizione.

In questo ambiente nascono alcuni lavori che celebrano il trionfo dell'uomo sul dolore e sulla morte ed in particolare il primo movimento della Quinta che con il suo carattere funebre risente chiaramente dell'angoscia provata da Mahler per aver sfiorato la morte.

Il piano generale della Quinta è stato tracciato nel 1901 ma l'anno successivo quando torna a Maiernigg con la giovane sposa Alma Schindler, il suo animo è totalmente trasformato e completa la Sinfonia con l'introduzione dello Scherzo che diventa la parte centrale di tutto il lavoro.

Il 24 Agosto condivide la sua soddisfazione per il lavoro terminato con Alma alla quale suona al piano tutta la Sinfonia che a questo punto si presenta composta dallo Scherzo come movimento centrale, da un primo doppio movimento comprendente la Marcia funebre e da un'ultima parte con il celebre Adagietto ed il Rondo-Finale.

Ma la Quinta si rivelerà la sua creazione più difficile e l'evoluzione della sua tecnica di orchestrazione oltre al suo bisogno di esprimere chiarezza, lo porterà a ritoccarla per tutto il resto della vita presentando l'ultima revisione nel 1910.

ALMA SCHINDLER MAHLER



## Prima parte

1. *Trauermarch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.* (Marcia funebre. Con passo misurato. Severo. Come di un corteo funebre). La fanfara della tromba in Si bemolle è una delle ultime evocazioni nell'opera mahleriana, del mondo caro alla sua infanzia: i richiami lontani della caserma e le sfilate della marcia militare davanti alla casa dei suoi genitori. La stessa fanfara tornerà nuovamente come una specie di ritornello per legare i diversi episodi della marcia. Nel primo episodio *Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild.* (All'improvviso più rapido. Appassionato. Selvaggio) il dolore fin qui contenuto scoppia con violenza e si scatena in rapidi motivi di crome sostenuti dagli accordi sincopati dei corni. La ripresa della marcia funebre e l'introduzione di un tema consolatore ristabilisce la calma e conduce al secondo episodio. Benché la sua atmosfera di dolcezza e di rassegnazione sia così lontana da quello che lo precede, il tema principale di questo episodio, non è che una variante del primo mescolato ad altri motivi già sentiti. Una breve coda si va affievolendo fino ad un pizzicato sforzato degli archi.

2. *Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz.* (Tempestoso ed animato. Con la più grande veemenza). Come dichiara Mahler stesso, questo Allegro in forma sonata, è il primo vero movimento della Sinfonia. L'inizio dell'esposizione non presenta un vero tema ma soltanto un breve ostinato dei bassi seguito da un motivo agitato di scale ascendenti e discendenti. Il primo vero tema compare in seguito con i violini primi. Il secondo *Bedeutend langsamer* (Nettamente più lento) non è altro che una semplice citazione quasi letterale, del secondo episodio della Marcia funebre iniziale. L'esposizione è seguita da un'ampio movimento nel quale l'angoscia e la febbre raggiungono dei parossismi di violenza che raramente si trovano in tutto il repertorio sinfonico. Nella ripresa gli elementi ascendenti ed ottimisti sembrano trionfare progressivamente fino al momento in cui gli ottoni intonano un inno di vittoria in forma di corale. Ma questa vittoria resta senza futuro perché termina nella notte nell'angoscia e nel mistero.

## Seconda parte

3. Scherzo: *Kräftig, nicht zu schnell*. (Vigoroso, non troppo veloce). Nessuna transizione addolcisce il contrasto tra la disperazione dell'Allegro ed il felice buonumore che regna lungo tutto lo Scherzo. Non solo si tratta dello Scherzo più esteso di Mahler ma è uno dei pochi in cui non si tocca alcun elemento volontariamente parodistico o caricaturale. La cosa più notevole non è nelle proporzioni gigantesche ma nell'elaborazione tematica molto complessa. Il tema iniziale è affidato al corno che ha il ruolo di solista durante tutto il movimento, accompagnato sempre da un controcanto.

## ALDO CECCATO



Quanto al tema secondario è un fugato di crome la cui prima apparizione è relativamente breve tra due esposizioni del tema principale. Segue un Trio dal ritmo graziosamente esitante che ne fa un caratteristico Valzer viennese molto differente dal tema iniziale che è di origine popolare malgrado il controcanto di cui Mahler lo ha ornato. Questo Trio è separato da un secondo dalla ripresa dello Scherzo e da uno sviluppo

dell'episodio fugato. La melodia nostalgica del secondo Trio affidata soprattutto ai corni, sospende a sua volta il ritmo della danza. Un recitativo del corno avvia un lungo sviluppo dalle caratteristiche molto complesse, nel quale ricompaiono variamente intrecciati elementi di tutti i temi fin qui esposti. Il ritmo della grancassa dà poi inizio alla Coda conclusiva.

### Terza parte

4 Adagietto: *Sehr langsam* (Molto lento). Dopo una tale esplosione di gioia di vivere sarebbe stato inconcepibile terminare la Sinfonia in modo tragico e più ancora piazzare dopo lo Scherzo un altro movimento dello stesso carattere. Bisognava dunque creare un contrasto.

Questa è la ragion d'essere del delizioso Adagietto (una semplice romanza senza parole) affidato ai soli archi dell'orchestra su un accompagnamento discreto degli arpeggi dell'arpa. E' il momento del raccoglimento e dell'oblio dalle cose del mondo. Coloro che giudicano la grazia di questa nuova fantasticheria troppo facile e la sua attrattiva troppo immediata dovrebbero esaminare la partitura e vedere con quale sottigliezza, quale raffinatezza e quale amore ogni misura è stata finemente cesellata.

5. *Rondò-Finale: Allegro giocoso*. L'introduzione affidata ai legni che espongono ognuno un proprio tema, prende l'andamento insolito di un "divertimento" improvvisato. I differenti motivi che come tirati a sorte danno al movimento tutto il suo succo melodico, sono una serie di fugati ispirati a Mahler dai compositori classici viennesi. Il primo soggetto di questo movimento deriva direttamente dal Finale della *Seconda Sinfonia* di Beethoven.

Il successivo fugato è apparentato al tema secondario dello Scherzo. Il tema del *Wunderhorn Liede* del 1861 *Lob des hohen Verstandes* (Elogio dell'intelligenza superiore) nutre poi un episodio "grazioso" che dura solo qualche battuta e sfocia in una ripresa del primo soggetto, sempre preceduto dal suo divertimento. L'intermezzo successivo che al contrario è lungamente sviluppato, combina diversi motivi che abbiamo già sentito

con un nuovo delizioso giro degli archi in cui riconosciamo che tutto ciò è una semplice metamorfosi dell'Adagietto qui ripreso quasi completamente.

Dopo un accelerando improvviso gli ottoni ripropongono un corale che assomiglia a quello del secondo movimento. Ora simbolizza la vittoria definitiva delle forze della vita sull'angoscia, sul dolore e sulla morte.

**Terenzio Sacchi Lodispoto**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 9 Maggio 1982, direttore Aldo Ceccato**

## ALDO CECCATO



## SINFONIA N. 6 IN LA MINORE "TRAGICA"

**Musica:** Gustav Mahler

1. Allegro energico, ma non troppo
2. Scherzo. Wuchtig (Pesante)
3. Andante moderato
4. Finale. Allegro moderato - Allegro energico

**Organico:** ottavino, 4 flauti (3 e 4 anche ottavino), 4 oboi (3 e 4 anche corno inglese), corno inglese, clarinetto piccolo, 4 clarinetti (4 anche clarinetto basso), 4 fagotti, controfagotto, 8 corni, 6 trombe, 4 tromboni, basso tuba, timpani, glockenspiel, campanacci, tamtam, campane, martello, xilofono, grancassa, piatti, triangolo, tamburo militare, tamburello, frusta, nacchere, celesta, 2 arpe, archi

**Prima esecuzione:** Essen, Stadttheater (Städtische Bühnen), 27 maggio 1906

**Edizione:** C. F. Kahnt, Lipsia, 1906

La *Sesta Sinfonia* fu composta nei mesi estivi degli anni 1903 e 1904, finita di strumentare il 1° giugno 1905, eseguita per la prima volta a Essen il 27 maggio 1906 sotto la direzione dell'autore, pubblicata nel 1906 in tre diverse versioni, ritoccata nel 1907 e quindi ancora tenuta sotto osservazione almeno fino al 1910. Non per questo si deve pensare a una creazione particolarmente travagliata: erano, quelli, tempi e procedimenti del tutto consoni al *modus operandi* mahleriano. In realtà, se si eccettua un problema effettivamente centrale, relativo alla posizione dei due movimenti intermedi (Mahler fu per qualche tempo indeciso se far precedere o posporre l'*Andante* allo *Scherzo*, e optò poi per quest'ultima soluzione, di fatto ritornando alla scelta originaria), negli altri casi, più che di vere e proprie revisioni, si trattò di aggiustamenti marginali, soprattutto di strumentazione, volti a ottenere una maggiore trasparenza nella densissima tessitura della Sinfonia; salvo il dettaglio, che marginale non è per via della sua importanza simbolica, del terzo colpo di martello aggiunto nella coda del *Finale*, anzi prima introdotto e poi eliminato, ma mai definitivamente cancellato dalla memoria.

Non sfuggiva a Mahler che il carattere negativo della Sinfonia, da lui stesso definita "tragica" (ma di qui a far passare quest'appellativo nel

titolo, come comunemente si usa, il passo è lungo e non del tutto giustificato), poteva impressionare sfavorevolmente per la mancanza di una catarsi dopo tante reiterate, spasmodiche tensioni; sicché proprio il gesto esibito di quei colpi di martello, che si abbattono come micidiali mazzate del fato a segnare la fine dell'eroe, gli sembrava in enigmatico equilibrio tra una conclusione necessariamente ricondotta nell'ambito dell'elaborazione compositiva e una strisciante, forse dalla musica non completamente chiarita, sovrabbondanza retorica.

## MYUNG-WHUN CHUNG



Benché le sue dichiarazioni vadano sempre un po' prese con le molle, non si può dubitare della sincerità di quanto egli scrisse, in pieno furore creativo, al suo biografo Richard Specht a proposito della Sinfonia in questione: «La mia Sesta proporrà enigmi la soluzione dei quali potrà essere tentata solo da una generazione che abbia fatto proprie e assimilato le mie prime cinque Sinfonie».

Enigmi, dunque. Come sempre in Mahler un po' ingenuamente (artatamente?) alonati di mistero. Ma di che genere? Nel caso della *Sesta* molti di questi enigmi, o presunti tali, sono illustrati dalla sensibilità tutta femminile di Alma Mahler, moglie del compositore e vestale di un fuoco mai spento, loquacissima prima commentatrice di questa Sinfonia e delle sue ambiziose premesse filosofiche. Si comincia col ricordo di «quell'estate [del 1904 nella quiete di Maiernigg sul Wörthersee] bella, felice, senza conflitti. Alla fine delle vacanze Mahler mi suonò la Sesta Sinfonia, ormai completa. Dovevo rendermi libera da tutti i lavori di casa, aver molto tempo a disposizione per lui. Salivamo di nuovo a braccetto nella sua casupola nel bosco, dove eravamo sicuri di non esser disturbati, in mezzo agli alberi. Tutto ciò si svolgeva sempre con grande solennità».

All'idillio segue l'autocelebrazione, con un'inattesa oscura premonizione molto "casa Mahler" (e par di leggere davvero il copione di una tragedia antica): «Dopo aver abbozzato il primo tempo, Mahler era sceso dal bosco e aveva detto: "Ho tentato di fissare il tuo carattere in un tema - non so se mi è riuscito. Ma devi lasciarmi fare". È il grande tema pieno di slancio del primo tempo della *Sesta Sinfonia*. Nel terzo tempo [in realtà secondo, lo Scherzo] descrive i giochi senza ritmo delle bambine che corrono traballando nella rena. È spaventoso: le voci infantili diventano sempre più tragiche, e alla fine non resta che una vocina lamentosa che va spegnendosi. Nell'ultimo tempo descrive se stesso e la sua fine o, come ha detto più tardi, quella del suo eroe. "L'eroe che viene colpito tre volte dal destino, il terzo colpo lo abbatte, come un albero"». Queste sono parole di Mahler, assicura la signora e consorte. Non c'è ragione di dubitarne. Ma chissà che allegria in famiglia, la sera a cena.

Le parole conclusive di Alma sono invece ribollenti del sacro fuoco: «Nessun'opera gli è sgorgata tanto direttamente dal cuore come questa. Piangevamo quella volta, tutti e due, tanto profondamente ci toccava questa musica e quel che annunciava con i suoi presentimenti. La *Sesta* è un'opera di carattere strettamente personale e per di più profetico. Tanto con i *KindertotenLieder* che con la *Sesta* Mahler ha messo in musica "anticipando" [scritto in italiano] la sua vita. Anch'egli fu colpito tre volte dal destino e il terzo colpo lo abbattè. Ma quell'estate era allegro,

cosciente della grandezza della sua opera e i suoi virgulti erano verdi e fiorenti». Così Alma Mahler nelle sue *Erinnerungen*.

## ALMA SCHINDLER MAHLER



A chi non conoscesse la biografia di Mahler, alcuni passi di quest'appassionante rievocazione potranno sembrare oscuri. Ma ci vuole poco a chiarirli. Proprio nel giugno del 1904 Alma aveva dato alla luce una seconda bambina, Anna Justine, che aveva dunque pochi mesi quando, alla fine delle vacanze, la Sinfonia stava nascendo; durante la composizione della *Sesta*, nell'estate del 1904, Mahler aveva ripreso le poesie di Friedrich Rückert ricavandone i due ultimi brani del ciclo dei *KindertotenLieder*, quasi uniformandoli al messaggio tragico della Sinfonia: e quell'ostinato cantare la morte di bambini era sembrata ad Alma un "voler chiamare le disgrazie". Presentimenti di sciagure che si sarebbero avverate nell'estate del 1907 con un triplice colpo del destino: alla scomparsa improvvisa della figlia primogenita Maria, vittima di una malattia infettiva dell'infanzia, seguirono la prima diagnosi della grave disfunzione cardiaca che avrebbe portato Mahler alla tomba e le sue dimissioni da direttore dell'Opera di Vienna sotto la pressione di meschini intrighi locali. Alma non aveva dubbio che i colpi di martello introdotti nel *Finale* della Sinfonia - un unicum davvero sorprendente - anticipassero questi eventi lugubri: in questo senso Alma vedeva la *Sesta Sinfonia* come un'opera non solo strettamente personale e profetica ma anche intimamente autobiografica, il cui "eroe" altri non era che Mahler stesso, rappresentato in un autoritratto "ideale".

Dobbiamo essere grati a Ugo Duse e Quirino Principe, autori di due monografie su Mahler assai diverse tra loro e che onorano la nostra cultura, per aver da lungo tempo gettato acqua sul fuoco della retorica e ricomposto un quadro forse meno fiorito e sensazionale ma certamente più oggettivo e credibile. Giungendo, a proposito della *Sesta*, a decifrare gli enigmi con conclusioni opposte. Per Duse, razionalmente: «Caratterizzata da una grande unità tematica, da un trattamento contrappuntistico eccezionale, questa Sinfonia non trova però quella via della chiarezza che il suo autore perseguiva come fine supremo. La *Sesta Sinfonia* è un passo indietro. Nell'economia dell'opera mahleriana ha indubbiamente un suo peso ma è in sostanza sintomo di una posizione negativa». Per Principe, esotericamente: «S'intravede una catena di corrispondenti figure in sequenza, come gli arcani di un mazzo di carte o le stazioni di una *via crucis* mahleriana: carcere, evocazione di demoni per sfuggire al proprio peso, speranze e frustrazioni, duro e misconosciuto lavoro, affermazione di sé e solitudine, impossibilità di

concludere la propria opera, catastrofe premonitrice, morte. Attraverso questi arcani o stazioni, Mahler sembra finalmente identificarsi senza ataviche insufficienze nella tradizione musicale europea intesa come collettiva dichiarazione di angosce e di sconfitte. L'artista che si realizza in rigoglio è pur sempre minacciato, insieme con la propria opera, dalla morte, sicché l'opera incompiuta non è casuale ma inevitabile».

## MYUNG-WHUN CHUNG



La *Sesta*, in blocco con la *Quinta* e la *Settima*, segna il ritorno di Mahler alla sola strumentalità, dopo l'impiego della voce (solistica e corale) nella *Seconda*, *Terza* e *Quarta Sinfonia*. A differenza delle sue due sorelle più prossime, che sono in cinque movimenti con lo Scherzo al centro, essa si articola nei quattro tempi tradizionali - Allegro, Scherzo, Andante e Finale -, come non accadeva più dai tempi della *Prima*: Sinfonia peraltro *sui generis*, permeata di reminiscenze Liedeeristiche giovanili e popolari. Pur rinunciando ai testi poetici, o a citazioni che a questi direttamente rimandino, la partitura della *Sesta* è disseminata di programmi interiori, di drammi e di visioni che configurano un mondo costellato di simboli e di allusioni; tanto che parlare di strumentalità "pura", e di costruzione sinfonica assoluta, è praticamente impossibile anche in assenza di concreti riferimenti a elementi extramusicali.

L'idea che sta alla base della *Sesta Sinfonia* - ma sarebbe meglio dire che Mahler vi "mette in scena" un dramma universale personalizzandolo, proprio come fa la tragedia classica quando incarna in personaggi conflitti ideali - è di natura paradossale: essa risponde all'intenzione di costringere un disegno drammatico generale fortemente individualizzato a realizzarsi nelle forme di una Sinfonia tradizionale in quattro movimenti. Una Sinfonia in quattro movimenti è inevitabilmente legata a schemi e simmetrie più compatti rispetto a un ciclo in cinque o sei parti: e Mahler l'adotta proprio per dare unità e compattezza a un programma interiore che, pur nelle sue intermittenze, si presenta con un carattere grandiosamente monotematico. Tutta la Sinfonia, con la parziale eccezione dello *Scherzo*, si dipana in tempo binario, in una scansione serrata, marcata, quasi martellata: ritmo di marcia che, nella sua inesorabile brutalità, sembra voler affermare qualcosa di ineluttabile, alla stregua di un'idea fissa. Di solito Mahler rifugge dall'idea fissa per mostrare piuttosto, del suo mondo, gli aspetti più variegati e contrastanti, tra paesaggi della natura e dell'anima, esaltazioni e depressioni, luci e ombre: qui essa diviene invece il motore stesso della Sinfonia.

Volendo racchiudere questo programma in una formula, si potrebbe parlare, citando l'autore, di una «lotta dell'uomo contro il destino»: una lotta che annulla la carica ideale, di forza positiva e autoaffermativa, dell'umanesimo eroico beethoveniano per ribaltarsi in corsa verso l'annientamento totale, in tremenda catastrofe cosmica senza palingenesi.

E proprio qui sta il cuore del paradosso, della sfida: per realizzare questo assillo in modo incontrovertibile Mahler si sottomette alla prova di forza della Sinfonia tradizionale, rispettandone in principio gli equilibri, stabilendo collegamenti armonici e tematici tra i tempi esterni e usando i tempi centrali in funzione di questi, per far risaltare ancor più l'evidenza della dimostrazione.

## MYUNG-WHUN CHUNG



Solo che la prospettiva di fondo è diametralmente rovesciata: il colossale edificio sinfonico punta a un approdo lucidamente negativo, non costruisce un sistema di valori che si affermino nella saldezza della forma organica ma al contrario progressivamente li dissolve in una furiosa, allucinante danza macabra, per lasciar da ultimo posto alle macerie di una terribile disfatta. È il buio che si annuncia, i cui echi fantasmatici risuoneranno negli appelli strazianti e nelle spettrali apparizioni della lunga notte della *Settima Sinfonia*.

Di conseguenza Mahler accresce enormemente nella *Sesta* lo spessore compositivo, accentuandone la componente dotta, contrappuntistica e

combinatoria; ma al tempo stesso dissemina lungo il percorso simboli precisi, che alla stregua di indicatori stradali orientano il senso del cammino e ribadiscono i significati che vi sono sottesi. La novità sta nel fatto che questi simboli, ai quali è possibile ma non indispensabile attribuire il valore di un messaggio più o meno filosofico, sono espressi con mezzi interamente musicali, senza implicazioni dall'esterno: in altri termini, sono figure che irrompono con forte individualità propositiva - vedi il caso estremo dei colpi di martello - ma che si realizzano con valore di simbolo nell'autonomia del linguaggio sonoro, presentandosi in veste di ritmi, di temi, di armonie e di timbri. Citeremo solo i due esempi più pregnanti. Il primo è il motto delle tre trombe che appare subito nel primo movimento, un accordo di tonalità maggiore in *fortissimo* che si trasforma in minore diminuendo al *pianissimo*, accompagnato dalle sei note del timpano che scandiscono il ritmo del destino: il modo in cui Mahler lo isola e lo riprende senza alcuna trasformazione nei momenti culminanti della Sinfonia ne fa il segnale di qualcosa di imm modificabile.

Il passaggio immediato dal maggiore al minore richiama, fin dai tempi di Schubert, una sensazione precisa, a cui è però difficile dare un contenuto: uno stato d'animo più che un concetto. Mahler se ne serve proprio per collegare questo stato d'animo all'idea fissa di un destino eternamente presente, ostile all'uomo e alla sua autonomia: quasi una trappola che non lasci scampo, illudendo e subito irridendo. L'ambiguità però permane, è per così dire strutturale, e non può esser sciolta in immagine di un programma. (Come semplice curiosità noteremo che, in palese osservanza dell'estetica wagneriana dei *Leitmotive*, se non di quella del poema sinfonico, molti commentatori hanno cercato di dargli un nome e un contenuto, riducendo la pregnanza del simbolo a etichetta: motivo della "hybris" cosmica, dell'ineluttabilità del destino, della speranza che si muta in disperazione, e via dicendo).

Il secondo esempio riguarda l'uso di alcuni strumenti del tutto inusuali, come lo xilofono (unica presenza in tutte le Sinfonie di Mahler), le nacchere, la frusta, il già più volte citato martello, le campane tubolari e soprattutto i campanacci delle mucche ("Herdenglocken"). Anche qui la tentazione di assegnare a questi interventi un significato simbolico di natura extramusicale è molto pronunciata: nacchere e xilofono hanno fatto pensare ai ghigni sardonici del diavolo, le campane basse ai

rintocchi delle chiese di paese, la frusta ai colpi sferzanti del destino, prima che il martello compia l'opera di abbattimento. Non negheremo che Mahler potesse essere attratto da questi ingenui accostamenti, che appartenevano al mondo delle sue esperienze sensibili e delle sue visioni all'aria aperta; nel campo vastissimo della Sinfonia essi contribuiscono però in primo luogo a creare un'atmosfera timbrica, a comunicare uno stato di disagio e di angoscia che rapidamente si materializza in epifanie di opposti, in folgorazioni e ricordi, sogni e disincanti, malinconie e improvvise euforie: un magma psicologico che continuamente ribolle e freme, s'inabissa e riemerge trasfigurato, senza che il processo mai si arresti.

## MYUNG-WHUN CHUNG



Aver dato consistenza sonora a questa eruzione senza precisarne univocamente i riferimenti, con una strumentazione di magistrale illusionismo, dove i trucchi del mestiere si confondono con le verità più disarmanti, ci pare un pregio perfino superiore alla indifferibile partecipazione umana che la musica di Mahler provoca beatamente in noi, con le sue perorazioni di sciagure e salvazioni. Poco importa dunque certificare che i campanacci delle mucche, di cui ognuno di noi ha

un'esperienza diretta non necessariamente nostalgica di purezze perdute, simboleggino per Mahler la più profonda solitudine e lontananza dal mondo; quando li udiamo inaspettatamente nella compagine tesa e fremente di questa Sinfonia essi aprono davvero, con un effetto magico, una visione di sogno, trasportandoci là dove Mahler vuole: a vibrare con lui con l'emozione più sincera nelle rarefatte altitudini montane e nello stesso tempo a sorridere di tanta capacità incantatoria.

Nel primo movimento (*Allegro energico, ma non troppo*), in La minore, i tre capitoli della forma-sonata, esposizione sviluppo e ripresa, marmorizzati nella loro monumentale saldezza, sono scossi da tumultuose vicende tematiche. Il materiale è fin dall'inizio sovrabbondante, scolpito a colpi d'accetta il primo tema, che irrompe con tutta la sua energia devastante su un impetuoso movimento di marcia. Salti d'ottava, subitanee discese nell'abisso, ritmi barbaricamente scanditi si raggelano più avanti in una sorta di corale intonato in *pianissimo* dai legni sul pizzicato degli archi, in pietrificata atmosfera di attesa.

Da esso nasce, sull'affermazione prepotentemente ascensionale degli archi, il tema di Alma, una frase in maggiore, vibrante di passione, luminosa di espressività, vitalistica nella disperazione, come di cosa desiderata con ardore ma anche forse irraggiungibile, spinta com'è in quella tessitura così acuta dei violini. Tre concetti principali caratterizzano dunque l'esposizione; cui lo sviluppo, dopo l'elaborazione di questi nuclei tematici, sollecitati da trilli e tremoli e resi talvolta diabolicamente sarcastici dalla presenza dello xilofono, aggiunge un episodio del tutto nuovo, in tempo moderato: ai timbri già rarefatti di celesta, archi in *pianissimo*, corni con sordina e tromboni vaghi di sonorità arcaiche, si uniscono i campanacci delle mucche, a rappresentare l'altrove di intatte solitudini alpestri, il distacco dai tumulti della valle di lacrime, lassù nella pace dei suoni della natura. L'oasi è sogno, effimera la sua durata. La ripresa rimette in discussione tutta la materia già esposta con incisive e complesse varianti, combinate in modo da far campeggiare nella conclusione, euforicamente ripetuto in maggiore, il tema di Alma, gonfio di esaltazione e di tragedia.

A stabilire la continuità dell'idea fissa, lo *Scherzo* si apre in La minore, sullo stesso ritmo di marcia del primo movimento, ribadito dal timpano solo con pesanti *sforzando* sul tempo debole. L'idea principale è dunque

di natura ritmica, ma si tratta ora di un ritmo zoppicante, in 3/8 martellati senza strascicare. L'atmosfera si fa grottesca, sinistra, a momenti forse ironica: il trillo ne è l'elemento caricaturale caratteristico. Attimi di calcolata sentimentalità, non si sa se oppressa o semplicemente trattenuta, vengono a interrompere il meccanico svolgersi della scena, che ad Alma ricordava gli innocenti giochi sulla rena delle sue due bambine, con orribili presagi.

## L'ALLORA METROPOLITAN



Il Trio in Fa maggiore è un grazioso intermezzo in tempo meno mosso che Mahler, quasi a voler sottolineare lo stacco, chiama "Altväterisch", ossia "alla maniera antica dei patriarchi": affettuosa rievocazione di un tempo lontano, colta in una luce fredda, con lo stupore di chi scopra in soffitta un vecchio teatrino di burattini e lo osservi con curiosa trepidazione animarsi.

L'*Andante moderato* che segue, in Mi bemolle maggiore, sembra ricollegarsi, all'inizio, con il clima espressivo di struggente rimpianto dell'*Adagetto* della *Quinta Sinfonia*, soprattutto quando la delicata trama degli archi viene impreziosita dai tocchi leggiadri dell'arpa; ma già l'uscita del corno con un'ampia e distesa frase melodica fa prendere alla pagina un respiro più robusto e vigoroso, meno crepuscolare ed elegiaco. La sezione del secondo tema, esposto dal corno inglese, ci trasporta nuovamente in vista di alture montane, con insistenti echi di *Jodeln* e di richiami pastorali, come in una panoramica cinematografica. Dal cuore di questa sequenza idilliaca si origina un violento sussulto, e la parte restante del movimento s'infiamma per salire a una temperatura incandescente, abbandonato il candore di visioni serene e assumendo sempre più il tono di una confessione soggettiva e appassionata, affidata alla voce spiegata degli archi. Raggiunto l'acme, la discesa avviene a poco a poco senza più concitazione, con dignità e misura di proporzioni classiche.

L'ultimo movimento è preceduto da un'estesa introduzione (*Sostenuto*), luogo di cupi e inquieti presagi, da cui si generano schegge di motivi in caleidoscopiche figurazioni: archi librati in slanci vertiginosi, grotteschi avvii di marcia del basso tuba, lontani richiami del corno, pallide fanfare dei legni, il tutto ossessivamente minacciato dal motto fatale della Sinfonia, l'accordo maggiore delle trombe che cambia in minore sui violenti colpi del timpano. Il vero e proprio movimento conclusivo si mette in marcia con l'*Allegro moderato*, poi energico, che organizza e riepiloga il conflitto tra volontà catartica e progressiva resa al disfacimento.

L'inserzione di un secondo elemento tematico, così teneramente conciliante e consolatorio, crea spazi d'inatteso lirismo e squarci di limpidezze più immaginarie che reali, frenando ma non arrestando il

corso impetuoso, sempre più pressante della marcia. La riapparizione dell'introduzione all'inizio della ripresa spinge gli eventi verso l'epilogo.

## GUSTAV MAHLER



Tra bagliori sinistri e demoniaci, il ritorno dei campanacci ha qualcosa di assurdamente irreal e fantomatico; il secondo tema è ora poco più che una larva e tutto sprofonda pesantemente nel gorgo terribile e tartareo della marcia. Nella notte cupa e senza speranza il destino afferra l'anima dell'eroe, dopo aver infierito sul cadavere a colpi di martello. Sui brandelli che rimangono si stende, in una sorta di preghiera intonata dagli ottoni gravi, un velo intriso di umanissima, amara pietà. Un'ultima impennata di disperazione si leva nel grido dell'accordo di La minore lanciato fortissimo a piena orchestra: annientato dalle pesanti mazzate del timpano. Il resto è silenzio, ben oltre il pizzicato degli archi che sigilla con un singhiozzo il verdetto su questo mondo.

**Sergio Sablich**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 5 febbraio 2005, direttore Myung-Whun Chung**

## SINFONIA N. 7 IN MI MINORE

**Musica:** Gustav Mahler

1. Langsam (Adagio). Nicht schleppen - Allegro risoluto, ma non troppo
2. Nachtmusik (Musica notturna). Allegro moderato
3. Scherzo. Schattenhaft - Trio
4. Nachtmusik. Andante amoroso
5. Rondo-Finale. Tempo I (Allegro ordinario) - Tempo II (Allegro moderato ma energico)

**Organico:** 2 ottavini, 4 flauti, 3 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, corno tenore, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tamtam, triangolo, glockenspiel, campanacci, campana, frusta, 2 arpe, mandolino, chitarra, archi

**Prima esecuzione:** Praga, Národní Divadlo (Teatro Nazionale), 19 Settembre 1908

**Edizione:** Berlino, Bote & Bock, 1909

Fra le Sinfonie di Mahler, la *Settima* contende all'*Ottava* il primato della meno eseguita e, di conseguenza, è con essa la meno conosciuta e apprezzata dal grande pubblico. Nel caso dell'*Ottava* la spiegazione risiede anzitutto nelle abnormi, anche per Mahler, proporzioni dell'organico, che come è noto le valsero l'appellativo di "Sinfonia dei Mille"; per la *Settima* tali ragioni non sono determinanti.

Questa *Sinfonia* ha infatti la durata media, cioè assai considerevole, di altre Sinfonie più celebri, come la *Seconda* o la *Quinta*; richiede un organico orchestrale vastissimo ma del pari non nuovo per Mahler, e anzi di lui caratteristico; non prevede l'impiego della voce e del coro, come avviene in altri casi: è dunque una Sinfonia puramente strumentale, priva di programma se non di contenuti extramusicali.

Sotto l'aspetto formale, si compone di cinque movimenti e di tre parti, ma lascia chiaramente intendere il legame con le forme della tradizione classica.

## GIUSEPPE SINOPOLI



Le ragioni di questa scarsa presenza della *Settima* sono perciò da cercare altrove, cioè nella sostanza musicale e nel carattere della composizione. Che si tratti di una Sinfonia ostica, perfino sgradevole in certi passaggi, è indubbio. Ma questo potrebbe valere anche per altre Sinfonie, come la *Sesta*. Del resto, nessuno pensa ormai più di accostarsi a un lavoro di Mahler attraverso un ascolto ingenuo e disimpegnato: la forza e l'interesse della sua musica stanno proprio in questa richiesta.

Ma se altrove Mahler colpisce nel segno soprattutto con abbandoni di semplicità disarmante, con gesti di presa immediata, con suggestioni poetiche e con pensieri musicali che comunque ci coinvolgono e ci raggiungono direttamente, questo nella *Settima* accade raramente, e sempre in modo problematico. Non parrà allora casuale che fra gli intenditori la *Settima* conti come una delle Sinfonie più alte e avanzate di Mahler, e da alcuni sia ritenuta addirittura la più grande di tutte: quasi che la stessa osticità e complessità fossero un segno della sua grandezza, magari in una lettura tutta tesa a ritrovare in essa le radici di tanta musica

contemporanea, nella direzione degli espressionisti viennesi; quando non un vero e proprio simbolo dell'inizio di un'epoca nuova della musica.

La consuetudine di considerare l'opera di Mahler secondo criteri evoluzionistici ha buon gioco nel vedere nella *Settima* il punto di arrivo delle due Sinfonie che la precedono, quasi il chiudersi di una triade dialettica: la sintesi dopo la tesi e l'antitesi, il trionfo (nella *Quinta*) e la caduta (nella *Sesta*) dell'Eroe. In realtà, ove si eccettuino alcune analogie stilistiche che del resto si estendono a tutte le Sinfonie, questa posizione critica rivela ben presto la sua insignificanza. Vero è piuttosto che Mahler ha sempre riscritto la stessa Sinfonia, alla ricerca di una identità - se si vuole esistenziale non meno che creativa - di problematica definizione. E se questo è ciò che lo rende oggi così attuale, è altrettanto evidente che ogni Sinfonia costituisce un mondo a sé, nel quale la citazione e l'autocitazione entrano come archetipi compositivi, come costanti di situazioni variabili, continuamente riplasmate e analizzate.

Nella *Settima* il linguaggio di Mahler raggiunge il massimo dell'estraneazione e insieme il massimo del suo contrario, la partecipazione, trattando del tema che è oggetto della sua riflessione: il rapporto con la natura, l'interrogarsi sull'alienazione dell'uomo dalla natura e sulla spinta che continuamente lo porta a cercare il contatto con essa, per partecipare alla sua vita e compenetrarsi nella sua purezza. "Qui la Natura fa udire la sua voce", è il motto che Mahler pensava di apporre all'introduzione della *Sinfonia*. Compositivamente, la soluzione è volutamente estremizzata: soltanto la piena coscienza dell'alienazione, e soprattutto la sua completa, brutale rappresentazione, possono aprire la strada alla salvezza e forse alla riconquista dello stato di natura originario. In questo estremismo è contenuta già la critica, e soggettivamente l'autocritica, del proponimento: Mahler sa che è impossibile riconciliarsi con il mondo della natura, ritrovarne l'immediatezza e l'innocenza. Quel mondo gli appare, appena lo evoca, livido, notturno, spettrale: già nell'intitolazione dei tre movimenti centrali, pietoso escamotage della cattiva coscienza. Il "sentimento della natura", dilatato soggettivamente oltre i limiti dell'identificazione romantica, si rivela come qualcosa di profondamente diverso dalla natura in sé: irreali o sordi i suoni e le voci della natura, marci, corrotti o banali i vocaboli, i sensi, i segni con cui si cerca di cogliere, nella proiezione

interiore, quei simboli, e di esprimerli. Quel che risulta alla fine è sogno quasi allucinazione; per Ugo Duse, "un grande grido di dolore scaturito dalla necessaria illusione di riconquistare la perduta innocenza attraverso il ludibrio della più profonda depravazione". Allora quello che rimane è solo la possibilità di controllare e di organizzare compositivamente questa perdita.

## GIUSEPPE SINOPOLI



Composta fra il 1904 e il 1905, durante i mesi estivi che Mahler abitualmente sottraeva alla sua attività principale di direttore dell'Opera di Vienna, la *Settima* esercita questo controllo sul piano dell'organizzazione formale. Quanto più i contenuti tendono a farsi molteplici e sfuggenti, tanto più Mahler accentua il peso della struttura, della costruzione e dell'architettura formale; e nella *Settima* giunge, apparentemente, all'equilibrio della proporzione perfetta, come se alla logica di un piano prestabilito fosse affidata la garanzia della sua

realizzazione. Il primo tempo (*Adagio - Allegro con fuoco*) e l'ultimo (*Rondò - Finale*) formano due parti a sé stanti e in un certo senso si riflettono a specchio: per quanto estesi e ramificati, Mahler si serve degli schemi classici della forma-sonata e del rondò. I tre movimenti centrali costituiscono invece un blocco omogeneo: quello di mezzo (*Scherzo*) è incorniciato da due serenate, cui Mahler dà lo stesso titolo di "Nachtmusik", ossia *Notturmo*, e stacchi di tempo simili, *Allegro moderato* e *Andante amoroso*.

Programmaticamente, dunque, Mahler pone a contrasto due forme proprie dell'elaborazione sinfonica con una parte centrale di carattere contemplativo ed evocativo, nella quale a parlare dovrebbe essere la natura stessa, in prima persona. Lo sdoppiamento del movimento lento nelle due serenate ha lo scopo di far risaltare il carattere dello *Scherzo*, apice della *Sinfonia*; nel quale l'illusione di riscoprire la natura nella sua oggettività si manifesta già dall'aggettivo che lo accompagna: "schattenhaft", fantomatico.

Assai istruttivi sono a questo proposito i dati che abbiamo sulla genesi della *Sinfonia*. Nell'estate del 1904 Mahler aveva composto il secondo e il quarto movimento, i due *Notturmi* in forma di serenata, senza pensare ancora a una nuova Sinfonia. La quieta contemplazione del paesaggio, con i suoi echi pastorali e le suggestioni dei suoni di natura, ma anche con le sovrimpressioni d'un'immaginazione romanticamente fiorita, si erano combinate armonicamente con la semplicità di canti notturni, per i quali, realisticamente, Mahler aveva impiegato strumenti tipici delle serenate, come la chitarra e il mandolino.

A detta di Alma Mahler, nelle "Nachtmusiken" gli si libravano dinanzi visioni di Eichendorff, mormorii di fontane, fruscii di boschi, il mondo romantico tedesco. Interrotti solo da enigmatici segnali militari e da improvvisi, sinistri richiami, come gemiti o sussurri, talvolta gridi lontani. L'estate seguente Mahler prese la decisione di por termine alla *Sinfonia*. Si ritirò come l'anno prima sulle rive del Wörthersee, a Maiernigg, senza riuscire però a concentrarsi e a lavorare. "Per due settimane" - ricorderà - "mi tormentai e mi disperai, come certo rammenti ancora, finché non presi la fuga nelle Dolomiti!

## GIUSEPPE SINOPOLI



La stessa storia, finalmente rinunciai e ripresi la via di casa persuaso che l'estate sarebbe stata perduta. Tu non eri ad aspettarmi a Krumpendorf, perché non ti avevo avvertita del mio arrivo. Montai in barca per farmi portare all'altra riva.

Al primo colpo di remo mi venne in mente il tema (o piuttosto il ritmo e il carattere generale) dell'introduzione al primo tempo e in quattro settimane il primo, il terzo e il quinto tempo erano bell'e finiti! ".

In questa lettera alla moglie, scritta nel giugno 1910, Mahler ricordava esperienze distanti nel tempo rivelando la genesi della *Settima Sinfonia*. Quel che gli premeva sottolineare ad Alma, forse per farle capire anche altre cose di lui, era quale fosse l'impulso che lo muoveva alla creazione: la spontaneità. "Sia nell'arte che nella vita la spontaneità mi è indispensabile. Se fossi obbligato a comporre, sono sicuro che non metterei insieme nemmeno due note", scriveva a colei.

La "spontaneità". Ma come riconoscere nella figura ritmica e nel carattere generale dell'introduzione alla *Settima* non si dice il suono di un colpo di remo nell'acqua ma semplicemente gli effetti della spontaneità? Per quanto sia avventato tentar di psicanalizzare Mahler, la decisione improvvisa, quasi febbrile, di riprendere il lavoro denuncia l'ansia nevrotica di un brusco ritorno alla realtà e tradisce la presa di coscienza di come, oltre i limiti da lui già fissati, gli fosse difficile dar corso alla spontaneità.

L'inizio della *Settima* è agghiacciante. Il lutto di una duplice tonalità minore (Si minore, Mi minore) si contorce nei timbri scarnificati di una marcia funebre su ritmi secchi, implacabili, e distrugge sin anche il ricordo dei profumi della notte e dell'armonia della natura. Importante è un pensiero di Duse: "La dilatazione del momento soggettivo oltre il mondo del reale ha portato l'uomo dei suoni di natura non più alle fonti della vita bensì a quel sentimento che non è già panico, non più pieno di orrore e stupore ma che partecipa mediatamente della natura solo in quanto ne esprime le storpiature del soggetto".

Fin dall'inizio, gli slanci melodici e le impennate liriche, che dovrebbero rappresentare la partecipazione al sentimento dell'uomo di fronte alla natura, assumono, nella strumentazione, colori lividi e funerei, tratti grotteschi e sardonici. Il grande arioso del corno tenore, che presenta il tema fondamentale dell'introduzione, ha scatti incontrollati, toni patetici, indugi singhiozzanti.

Anche quando Mahler imita le voci della natura - il canto degli uccelli o i mormorii della foresta - la raffigurazione è stravolta, artefatta, quasi caricata di simboli estranei. Le inserzioni realistiche, come i campanacci delle mucche, la frusta, le campane di villaggio, o i richiami dei corni da caccia, suonano sempre in lontananza ("in weiter Entfernung", molto

lontani, secondo le didascalie) e stentano ad aderire al paesaggio morale e spirituale.

L'idillio montano è solo pena e nostalgia in un mondo alienato. Del resto, neppure gli idiofoni valgono per il suono che danno, ma per l'orecchio che ascolta e per le associazioni mentali che essi, nel raccoglimento, producono.

## GIUSEPPE SINOPOLI



In tale contesto, muta anche la prospettiva delle due serenate. I "segnali" che Mahler pone ad apertura di ognuna di esse sono già di per sé enigmatici, cifrati. Nella prima "Nachtmusik", i suoni dei corni che si rispondono in eco sembrano proporre una disposizione d'animo placata, un ascolto franco, in sintonia con la natura. Ma via via che il dialogo pastorale dei legni si articola e si sviluppa infittendo la scrittura contrappuntistica, la distanza da quei richiami aumenta e la serenità svanisce in malinconia. Quasi dimostrativamente, ogni volta che il

contatto si perde Mahler riespone il richiamo dei corni, ma armonicamente variato e sfibrato. La notturna chiarezza della tonalità di Do maggiore si annuvola a poco a poco velandosi di "minore": e appare, quasi ineluttabilmente, la scabra successione accordale maggiore-minore che ben conosciamo dalla *Sesta Sinfonia*, come motivo del destino.

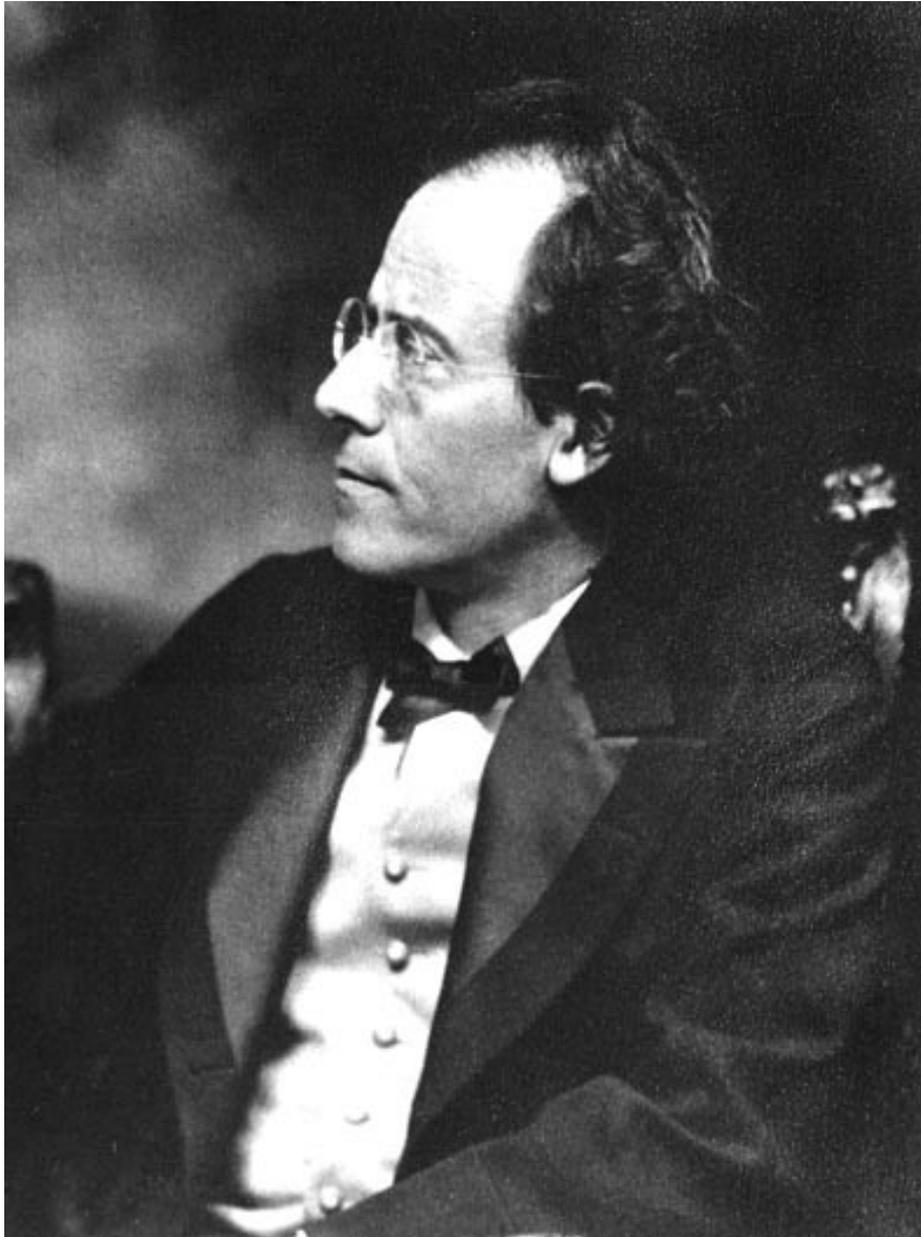
Nella seconda "Nachtmusik", l'assolo iniziale del violino gioca una parte ancora più ambigua. "Mit Aufschwung", con slancio la melodia s'innalza di ottava, poi si spegne mestamente scendendo alla nota di partenza: è un gesto plateale, intensamente patetico, quasi un lungo sospiro prima di iniziare la parodia della serenata con accompagnamento di chitarra e mandolino. È curioso notare la somiglianza di questa melodia con quella di "Amami, Alfredo" nella *Traviata*: Mahler scrive, in testa al movimento, "Andante amoroso". Il mondo dei ricordi e delle citazioni forse inconsapevoli, che qui diviene palesemente teatro, alza il suo sipario per lasciare intravedere, dietro il tranquillo procedere della umoristica serenata (ma si tratta di un umore che sa anche essere nero), un sorriso di ironia.

"Schattenhaft", fantomatico, è, come si è detto, l'aggettivo che Mahler usa per caratterizzare lo *Scherzo*. Oltre che spettrale, questo movimento è indistinto nella sua sinistra cupezza e fa rabbrivire con le sue visioni d'orrore. Colpi di timpano sempre più incalzanti, turbinii di archi sferzanti come tempesta, irreali dialoghi fra strumenti, armonie frementi e squarciate atmosfere, producono l'impressione di una danza macabra sfrenata, sullo sfondo di una natura in rivolta, quasi violentata.

La consolazione vana di un Trio nel quale la voce del violino solo, pateticamente, fa sentire il suo stupore e la sua nostalgia di canto, ha per risposta solo un valzer d'ignobile scompostezza; se ne ricorderanno molti testimoni dello sfacelo del mondo. Poi, da capo, lo *Scherzo*. Anche l'innocenza, ormai, ha dichiarato fallimento; anche se si trattasse di un incubo, o di ombre.

Se, alla radice, il problema fondamentale di Mahler era come riuscire a conciliare la spontaneità con l'elaborazione compositiva, nella *Settima* questo problema viene sospinto verso una strada senza ritorno. Ancora più significativa è perciò la via d'uscita che Mahler s'inventa nella costruzione dei due movimenti esterni della Sinfonia.

## GUSTAV MAHLER



Nel primo tempo, l'amplificazione della forma, l'estensione delle sezioni tematiche, la continua proliferazione delle figure motiviche all'interno della disposizione secondo lo schema di una grande forma-sonata, non conducono ad alcun contrasto, ad alcuno sviluppo, ad alcun "superamento": siamo invece di fronte a una situazione bloccata che via via si espande e si stabilizza, facendo emergere da una materia stagnante simboli oscuri, residui non integrati nonostante la loro marcata,

individuale pregnanza. Il ritorno periodico della marcia funebre dell'introduzione sottolinea proprio questa mancanza di direzionalità, senza tuttavia sostituirla con una linea di percorso circolare: questo, Mahler lo aveva già tentato altrove, già nella sua prima Sinfonia.

All'estremo opposto, il Rondò-Finale, con le sue proporzioni non meno che colossali, si pone coscientemente il problema del superamento del blocco, ossia, metaforicamente, dell'uscita dal regno delle ombre verso la luce. Con la scelta della tonalità di Do maggiore per l'ultimo movimento, Mahler gioca per così dire a carte scoperte: questo vasto "ditirambo in Do maggiore", come è stato definito non senza sarcasmo, trionfo dell'energia costruttiva e dell'abilità compositiva, ostenta un carattere positivo, ottimistico, smagliante e persino festoso. Ma quanto lo è in realtà? Non si dicono cose nuove: Mahler qui mente sapendo di mentire. Ancora un gesto retorico, questa volta spregiudicatamente esibito, apre il movimento: un assolo di timpano, nel quale l'autore raccomanda all'esecutore, con amabile ironia, di suonare la sua cadenza "con bravura". L'assoluta indifferenza espressiva, dichiarata già nell'indicazione del movimento come "Allegro ordinario", la più assoluta oggettività, ribadita anche dalla sorprendente scarsezza di didascalie, regnano deliberatamente nel Finale: solo suoni, come per incanto liberati dall'ossessionante rapporto con la natura, che chiamano vorticosamente altri suoni, e creano figure, ritmi, accordi, polifonie, armonie, parti, insieme.

Mahler era troppo scaltro per non sapere che affidare il "superamento" e la trasfigurazione a un Rondò è una contraddizione, un sotterfugio. Il Rondò, per definizione, è una forma chiusa su se stessa, una girandola di ritornelli che non conducono a niente, un movimento circolare vuoto quando è privo di sostanza. Abilmente, Mahler sottrae al suo Finale in forma di Rondò ogni sostanza, ogni punto fermo: la conclusione sarà positiva e trionfale, ma solo nell'apparenza formale. Avviluppandosi nel serrato intreccio di una tecnica compositiva basata sulla variazione perpetua, egli è così libero di spingersi in ogni direzione, di aprire ogni porta e di richiuderla subito; in un impeto di effusione, arriva perfino a citare il tema dei *Maestri cantori di Norimberga* e a costruirci su un fugato; per poi aggredire con la forza di un panegirico e spingere al massimo i riflettori.

Così facendo, Mahler sposta all'esterno il problema del Finale; prima lo maschera, poi lo elude: e con un meraviglioso colpo di scena ci lascia con un palmo di naso, senza certezze e nelle tenebre, al termine di una cavalcata fiammeggiante e stancante.

Fonti autorevoli informano che Mahler amasse scherzare sul Rondò finale della *Settima Sinfonia* e commentarne il carattere baldanzoso con un detto tipicamente austriaco: "Was kost' die Welt!", "Che costa il mondo!". Il "mondo" rappresentava ciò che quotidianamente lo opprimeva, con le sue miserie, le sue bassezze, le sue falsità, le sue incomprensioni, e che reclamava obblighi sempre più stretti per consentirgli di sopravvivere anche come compositore.

Nella natura, al suo opposto, Mahler aveva identificato la libertà, la purezza, la sua vera vita di creatore: mandato sulla terra non tanto per comporre, ma per esser composto dalle voci di natura, là aveva fissato i confini della spontaneità.

Oltre il mondo. La *Settima Sinfonia* è per quattro quinti un tragico, struggente e brutale commiato dalla natura; al mondo è dedicato il suo ultimo quinto.

**Sergio Sablich**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 29 ottobre 1989, direttore Giuseppe Sinopoli**

**SINFONIA N. 8 IN MI BEMOLLE MAGGIORE**  
**"SINFONIA DEL MILLE"**  
**PER SOLI, CORO DI FANCIULLI,**  
**DUE CORI MISTI E ORCHESTRA**

**Musica:** Gustav Mahler

**Parte I:**

1. Inno "Veni creator Spiritus" - Allegro impetuoso

**Parte II:**

2. Scena finale del Faust di Johann Wolfgang von Goethe - Poco adagio - Più mosso. (Allegro moderato)

**Personaggi:**

- Magna Peccatrix (soprano)
- Una poenitentium (soprano)
- Mater gloriosa (soprano)
- Mulier Samaritana (contralto)
- Maria Aegyptiaca (contralto)
- Doctor Marianus (tenore)
- Pater ecstaticus (baritono)
- Pater profundus (basso)
- Doppio coro misto
- Coro di fanciulli

**Organico:** 3 soprani, 2 contralti, tenore, baritono, basso, doppio coro misti, coro di fanciulli, 2 ottavini, 4 flauti, 4 oboi, corno inglese, 2 clarinetti piccoli, 3 clarinetti, clarinetto basso, 4 fagotti, controfagotto, 8 corni, 4 trombe e altre 4 trombe collocate in alto, 4 tromboni e altri 3 tromboni collocati in alto, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tamtam, triangolo, campane, glockenspiel, celesta, armonium, organo, pianoforte, 2 arpe, mandolino, archi

**Edizione:** UE, Vienna, 1911

**Prima esecuzione:** Monaco, Ausstellungshalle, 12 Settembre 1910

**Dedica:** alla moglie Alma

Nessuna delle dieci Sinfonie composte da Mahler richiama, per il carattere o il genere del movimento iniziale, quella che l'ha preceduta; sotto questo aspetto infatti ciascuna di esse è unica nel suo genere. All'inizio dell'*Ottava Sinfonia* però, l'improvvisa esplosione di un grandioso volume di suono prodotto da un colossale e diversificato insieme di masse corali ed orchestrali ci offre un'esperienza quasi extramusicale.

## MYUNG-WHUN CHUNG



Tale esordio non solo comprende una vigorosa affermazione dei materiali musicali fondamentali ma segna anche l'inizio di un discorso filosofico, che sostiene la Sinfonia dal principio alla fine e viene condotto a termine e chiarito soltanto alla fine della Seconda Parte, in cui Mahler mette in musica l'ultima scena della seconda parte del *Faust* di Goethe. Non ci meraviglia quindi che la nascita di quest'opera sia avvenuta in circostanze particolari come lo stesso Mahler ebbe a ricordare nel 1910 in una lettera alla moglie Alma. Nel 1906, egli si era

recato a Maiernigg per la consueta vacanza estiva "con il fermo proposito di trascorrere il periodo nell'ozio... e recuperare le mie energie. Senonché sulla soglia del mio vecchio studio... lo *Spiritus creator* s'impadronì di me, mi scrollò e mi costrinse al lavoro per le successive otto settimane finché la mia maggiore opera non fu portata a termine".

Un'ulteriore conferma del travolgente ed impetuoso slancio di quell'iniziale accesso di creatività ci viene fornita da Alma stessa, che così descrive gli eventi di quell'estate: "Dopo il nostro arrivo a Maiernigg, ci furono, come ogni anno, le solite due settimane in cui veniva ossessionato dalla mancanza di ispirazione; poi una mattina, mentre varcava la soglia del suo studio nel bosco, improvvisamente gli venne in mente il *Veni, creator spiritus*. Compose e annotò l'intero coro iniziale su quanti frammenti ricordava del testo. Ma le parole e la musica non combaciavano: la musica soverchiava il testo. In preda ad un'eccitazione febbrile telegrafò a Vienna e si fece mandare per telegramma l'intero testo dell'antico salmo latino. Il testo completo coincideva perfettamente con la musica: intuitivamente aveva composto la musica per ciascuna strofa di esso".

Alma Mahler parla di "frammenti di testo", ma di solito non si tiene sufficientemente conto della possibilità che Mahler conoscesse il famoso Salmo nella traduzione tedesca fatta proprio da Goethe nell'aprile 1820 e nella quale il verso iniziale recita "Komm heiliger Geist, du Schaffender". Inoltre, Goethe riteneva che il Salmo "fosse un appello al genio universale dell'umanità".

Come ha osservato Dieter Borchmeyer, a cui siamo grati per le sue ricerche, il *Veni, creator spiritus* e il *Chorus mysticus* del *Faust* si fondono assieme nella visione razionalista di Goethe. In quest'ottica pertanto, i due testi che a prima vista potrebbero sembrare privi di nessi in comune, anche per la diversità della lingua, rivelano invece la stessa logica, cioè: quel "discorso filosofico" già accennato e su cui tornerò in seguito.

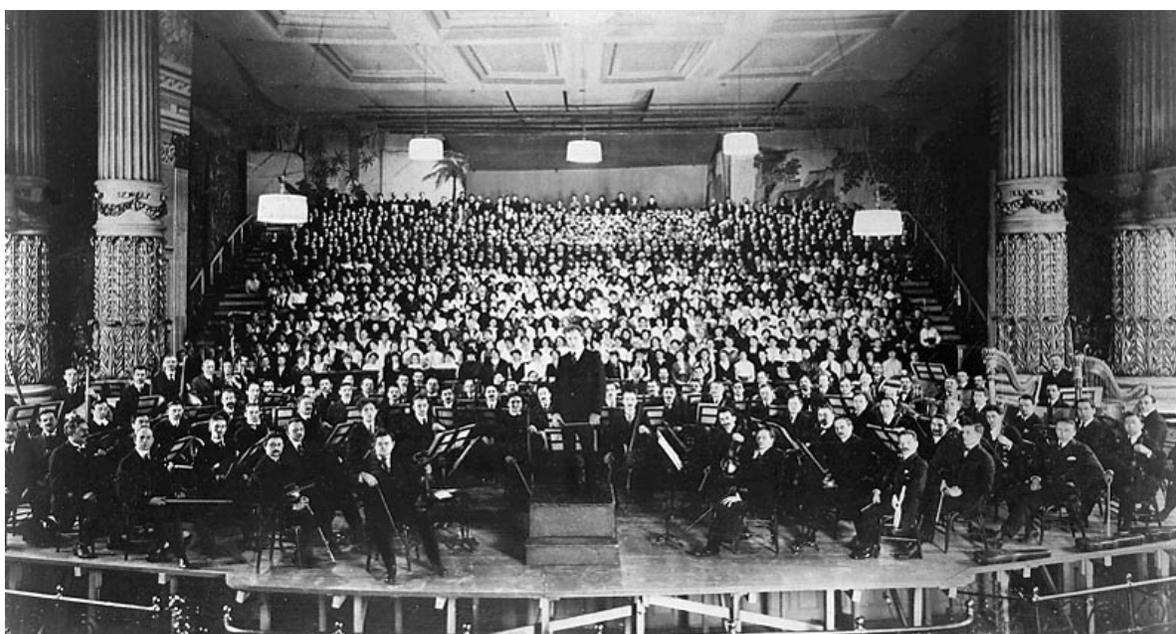
La prima esecuzione dell'*Ottava Sinfonia*, o "*Sinfonia dei Mille*" come divenne in seguito nota - otto solisti, coro di 850 elementi (comprendente un coro di 350 bambini), organo e l'orchestra allargata (170 orchestrali) del Konzertverein di Monaco diretti dal compositore stesso - ebbe luogo

nella nuova sala da concerto nel Parco Esposizioni della città il 12 settembre 1910.

Fu un avvenimento senza precedenti e come nessun'altra delle *première* di Mahler. Bruno Walter, che era presente, ricorda che al termine dell'esecuzione e mentre il pubblico applaudiva entusiasticamente, Mahler si affrettava a risalire il palcoscenico sino al coro dei bambini e, procedendo lungo le singole file, stringeva ciascuna delle piccole mani protese verso di lui.

Fu un simbolico atto di benvenuto alla gioventù. Fra gli innumerevoli amici ed ospiti illustri presenti (tra cui Thomas Mann) v'era anche Alma, a cui l'opera era stata dedicata solo poche settimane prima della *première*.

## LEOPOLD STOKOWSKI DIRIGE LA PHILADELPHIA ORCHESTRA NELLA PRIMA AMERICANA DELL'OTTAVA SINFONIA (1916)



Essa racconta: "L'attesa di tutta Monaco e di quelli che erano venuti da fuori per assistere a questa *première* era enorme. Già la prova generale aveva estasiato tutti quanti. Ma all'esecuzione l'entusiasmo superò ogni limite. All'apparire di Mahler sul podio tutto il pubblico si alzò in piedi. Un perfetto silenzio. Fu l'omaggio più commovente che sia mai stato fatto a un artista. Io ero in un palco sul punto di svenire per l'emozione. In questa Sinfonia Mahler, assurto ad altezze sovrumane, soggioga masse immani e le trasforma in fonti di luce. Fu un'esperienza indescrivibile, come indescrivibile fu il successo che seguì: tutti si precipitarono verso Mahler. Dopo - essa conclude - passammo una serata lieta e tranquilla durante la quale Mahler veniva acclamato e complimentato da tutti... Infine, restammo a conversare tra di noi sino al mattino con Gucki [Anna, la seconda figlia dei Mahler, la prima morì nel 1907], la nostra cara bambina che dormiva accanto a noi".

Desta una certa ironia il fatto che proprio in quell'epoca il matrimonio dei Mahler era entrato in crisi, tant'è che uno dei segni di quell'opprimente turbamento fu un breve informale consulto con Sigmund Freud; eppure, per quanto si possa disapprovare la sua sconcertante insensibilità all'infedeltà, non v'è dubbio che Alma abbia avuto un ruolo di primo piano nella concezione e immaginazione dell'*Ottava Sinfonia*.

Ne sono testimoni tanto i quesiti e le indagini molto perspicaci che Mahler le proponeva nelle lettere circa il "significato" dell'*Ottava*, quanto l'innegabile amore per la sua straordinaria seppur imprevedibile compagna.

Ritenere che l'*Ottava* sia incentrata esclusivamente su Alma sarebbe un errore grossolano. Riconoscere invece che il rapporto di Mahler con Alma abbia costituito una parte importante del discorso musicale - si tenga presente che la Sinfonia si conclude con il *Chorus mysticus* di Goethe, le ultime famose parole del quale sono "Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan" (l'Eterno femminile ci sospinge verso il cielo) - è essenziale per comprendere il complesso intreccio tra passione personale e alta filosofia che è stato l'assillo della definizione dell'*Ottava*.

Vista in questa luce e malgrado l'uso di un Salmo medievale in latino e di uno dei più famosi testi classici tedeschi, l'*Ottava* ci appare sorprendentemente come una testimonianza autentica di un'epoca segnata

da diverse tendenze critiche e, sempre più, laiche; un'epoca in cui emergevano nuove ardite considerazioni sulla psicologia umana e suscitava grande interesse la tesi che la sessualità fosse alla base di ogni creatività.

## GUSTAV MAHLER



Come d'abitudine, Mahler meditò a lungo sulla forma definitiva da dare all'opera. A tal proposito, un affascinante indizio rivelatore si può ricavare dallo schema in quattro movimenti dell'*Ottava* che doveva iniziare con il *Veni, creator spiritus* e terminare con un ulteriore "inno": *Schöpfung durch Eros* (Creazione tramite l'Eros). Il secondo movimento doveva chiamarsi *Caritas*, titolo che ricorre anche negli innumerevoli schemi della *Quarta Sinfonia*: il terzo movimento, uno Scherzo, viene descritto come *Weihnachtsspiele mit dem Kindlein* (Giochi natalizi con Gesù bambino).

Se è vero che l'idea del secondo movimento *Caritas* non fu portata avanti (mi domando se Mahler avesse in mente un movimento lento dedicato

all'Amore), certo lo fu il concetto ideale sotteso allo Scherzo. In una lettera inviata ad Alma poco prima della *première* dell'*Ottava*, Mahler precisa la sua immagine dei bambini come "portatori di una stupenda saggezza pratica"; ciò ci aiuta a comprendere l'innovativo ruolo che i bambini dovevano svolgere nel mondo sonoro dell'*Ottava*. Essi non dovevano rappresentare dei "piccoli adulti", ma caratterizzarsi con le loro virtù, con la loro musica, come immagini vocali della loro "saggia" innocenza. Ascoltiamo ciò non solo nel Salmo latino della Prima Parte della Sinfonia, in cui le voci bianche introducono un po' di colore nell'incessante polifonia del movimento ma anche nella Seconda Parte, dove i bambini impersonano i "Selige Knaben" (Bambini Benedetti) di Goethe. Tutto ciò spiega la pubblica attestazione di gratitudine che Mahler tributò fervidamente al coro dei bambini, al termine della prima esecuzione.

Lo schema in quattro movimenti ci fa arguire che l'inno finale fu prefigurato come una celebrazione dell'Eros ed è proprio a tal proposito che Mahler cerca di chiarire, sempre in una lettera ad Alma, la sua interpretazione dell'ultima scena del *Faust*. "La sua essenza è proprio l'idea di Goethe che qualsiasi tipo di amore è generativo, creativo e che esiste una genesi fisica e spirituale che è emanazione dell'Eros". Egli prosegue tracciando un provocatorio accostamento di Socrate a Cristo: ciascuno di loro, conclude, è una personificazione dell'"Amore Creatore del Mondo". È proprio così, quindi, che le due parti condividono lo stesso pensiero: nella prima con l'appello allo spirito creatore e nella seconda con il culminante coro finale che esprime il nesso tra creatività e suggestione dell'eterno femminile: Eros trionfante! Lo stesso Freud, se fosse stato più interessato alla musica, avrebbe subito capito ciò che Mahler voleva dire.

Alla luce di questo messaggio trasmesso dall'opera, non è certo sorprendente che Mahler abbia ritenuto l'*Ottava* la sua più grandiosa concezione; in essa, le ambizioni filosofiche gareggiano con la pluralità delle risorse e la potenza e ampiezza, veramente straordinarie, della musica. La stupefacente molteplicità di generi e forme realizza quasi un compendio di storia della musica, raccolto da un musicista come Mahler che, essendo a cavallo fra due secoli, aveva un punto di osservazione privilegiato.

Lungo la stesura della Seconda Parte, ad esempio, riscontriamo un gran numero di stili e generi vocali, come era d'altronde necessario dato che la voce umana doveva essere il veicolo principale delle idee filosofiche o poetiche: Cantata o Oratorio, canto solista o Aria d'Opera lirica, coro di fanciulli o Corale solenne, tutti questi generi vengono saccheggianti e raccolti da Mahler per far svolgere a ciascuno un proprio ruolo innovativo.

## MYUNG-WHUN CHUNG



Né vanno trascurati i gesti spiccatamente teatrali inseriti nella Seconda Parte, in particolare il momento intensamente drammatico in cui la Mater Gloriosa compare fluttuando ("schwebt einher", come annotò Mahler sulla partitura, appropriandosi della "regia" di Goethe per il "teatro della mente", dello spirito) e quindi esattamente come il grande poeta avrebbe immaginato la seconda parte del *Faust*.

Ed è proprio qui nell'*Ottava* che la domanda spesso ripetuta "perché Mahler non compose mai un'opera lirica?" trova una risposta folgorante con una musica di grande fascino che affonda le sue radici chiaramente nella tradizione italiana.

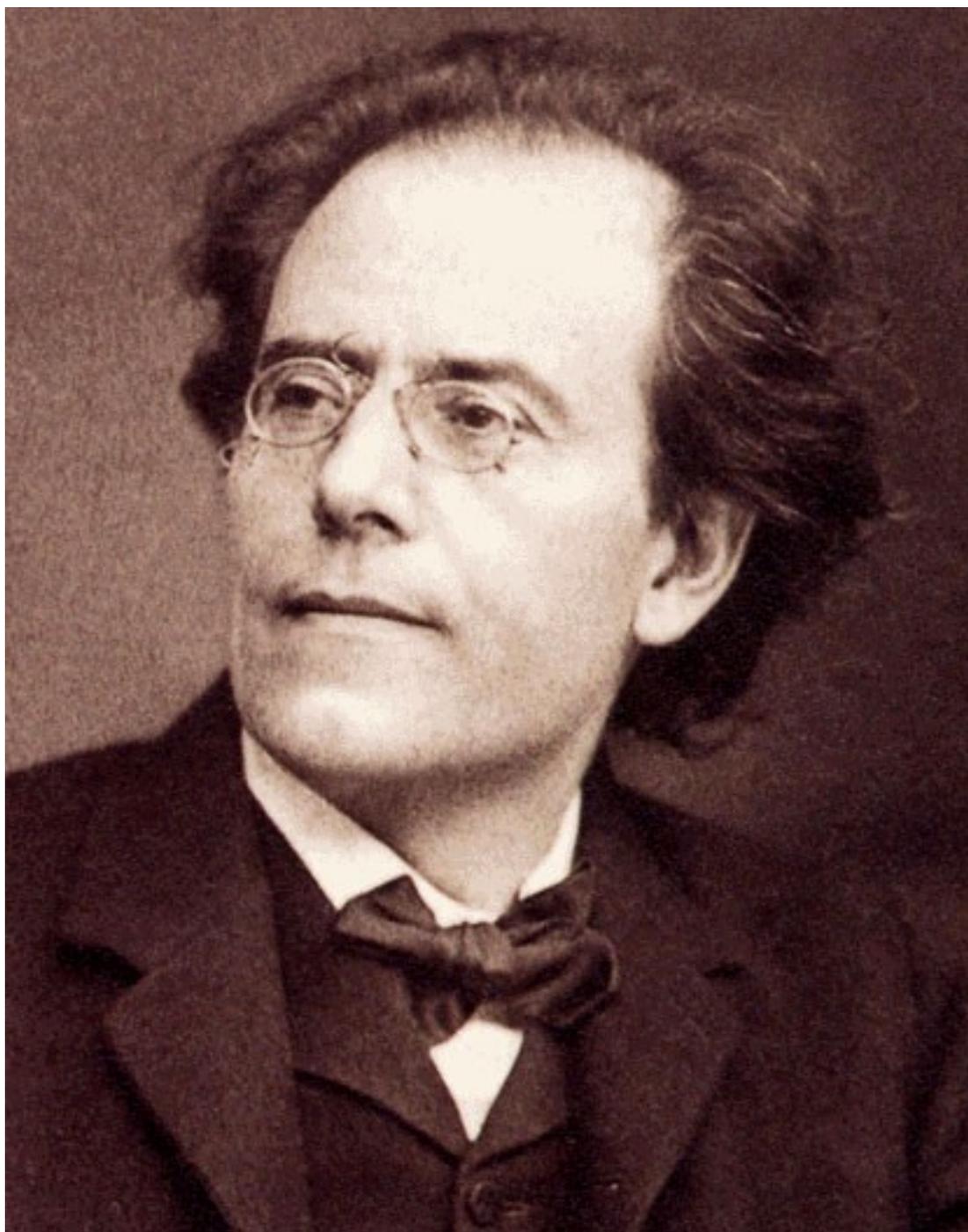
Lo stile italiano di Mahler viene spesso misconosciuto o sottovalutato. L'*Ottava Sinfonia* però ci suggerisce più volte che Mahler conosceva bene non solo Verdi - come ebbe a osservare egli stesso, l'evoluzione della sua concezione strumentale doveva moltissimo a Verdi - ma anche le opere di altri compositori famosi per il loro stile marcatamente italiano e specialmente per i loro contributi alla storia dell'opera lirica. Un esempio tipico a tal riguardo è Bellini. Si può forse mettere in dubbio che Bellini abbia costituito il modello per l'incantevole musica che accompagna la comparsa della Mater Gloriosa ?

È come se Mahler avesse immaginato di essere il siciliano Bellini mentre componeva quella musica, e soprattutto l'andamento dell'estasiante melodia. Mahler ovviamente fa suo lo "stile" italiano e possiamo riconoscere molto nettamente il Bellini di Mahler, seppur con un pizzico di mistero, nell'Aria che accompagna la fluttuante apparizione della Mater Gloriosa, accompagnata prevalentemente da archi e arpa, tessitura che Mahler aveva fatto sua negli anni precedenti la stesura dell'*Ottava* (echi dell'Adagietto della *Quinta* e dei *RückertLieder*). Non è casuale che in questo punto l'indicazione di tempo sia "Adagissimo", né che per precisare le sue intenzioni espressive per l'esecuzione della melodia Mahler abbia scritto, nuovamente in italiano, "sempre molto cantando" nella parte dei violini.

Questa lunga dissertazione su forme, generi e stili ci dimostra che Mahler, con l'*Ottava*, volle esplorare a fondo non solo la musica del passato ma anche il suo stesso percorso creativo, donde, ad esempio, i chiari riferimenti alla *Quarta Sinfonia* e alla "sublime" tonalità in Mi maggiore; per di più, giunti alla metà della Seconda Parte, vediamo apparire l'uso, non meno distinto ma sempre funzionale, dello stile e del carattere dei *Lieder* del *Wunderhorn*, che appartengono per la maggior parte ad una fase creativa addirittura anteriore.

Oserei affermare che ancora più significativa è la "scoperta" di Bach da parte di Mahler (si potrebbe dire la sua totale immersione in Bach) che si manifesta così chiaramente nel *Veni, creator spiritus*. Ciò che qui percepiamo, a mio avviso, è il tributo di Mahler a Bach e in particolare al mottetto, *Singet dem Herrn ein neues Lied*, molto ammirato da Mahler e che forse gli diede lo spunto per iniziare la nuova Sinfonia. Dietro quel flusso torrenziale di tessiture polifoniche e forme contrappuntistiche, che

caratterizzano il movimento, si erge infatti la figura di Bach. Una parte considerevole del movimento è costituita dalla famosa doppia fuga che accompagna, con intensità ed impeto crescenti, il verso "Per te sciamus da Patrem" (Per tuo tramite conosciamo il Padre); e come meglio esaudire tale preghiera se non con un virtuosistico sfoggio di "dotto" contrappunto?



L'entusiasmo pionieristico di Mahler per Bach prima e dopo l'inizio del secolo XX non fu affatto un "ritorno a Bach", tendenza estetica degli anni successivi, ma piuttosto un "Avanti con Bach".

Quello che la Prima Parte dell'*Ottava* preannuncia è lo sviluppo, nelle successive opere di Mahler (e in particolare nello scatenato movimento *Rondo-Burleske* della *Nona Sinfonia*), di un modo innovativo di pensare il contrappunto. Nonostante si sia ispirato originariamente a Bach, Mahler diede vita a una sorta di contrappunto dissonante, praticamente modernista, che produsse importanti conseguenze per la nuova musica del XX secolo.

Mahler descrisse l'*Ottava Sinfonia* come la sua opera più "grandiosa" a William Mengelberg, l'illustre promotore olandese della sua musica, e ad un altro amico, in una diversa occasione, come un "dono alla Nazione".

Queste affermazioni sono state talvolta fraintese come indicazioni di un latente sentimento di nazionalismo o di imperialismo culturale, il che mal s'accorda con quanto ci risulta della sua personalità e delle sue simpatie social-politiche.

Invece, per "dono" si deve intendere certamente la creazione di un'opera che in effetti richiese per la sua esecuzione il concorso di una vera e propria comunità di esecutori: bambini, cori, solisti virtuosi e orchestra. Inoltre, sembra logico che Mahler, avendo radunato sotto lo stesso tetto la totalità delle risorse disponibili ad un compositore agli inizi del nuovo secolo, volesse così presentare un compendio corrispondente alla sua visione della storia della musica sino al 1906, anno in cui venne composta l'*Ottava*.

In tale compendio di Mahler non viene tralasciata tuttavia una "profezia" sul futuro della musica, in parte anche come conseguenza della sua incessante creatività innovativa.

Ciò che comunque resterà, per sempre e nonostante l'avanzare del XXI secolo, una pietra miliare del pensiero filosofico musicale è il nesso da lui coraggiosamente attuato fra lo spirito creativo e l'Eros; cioè, una sincera affermazione, asserita magari ad un livello sublime, del fondamentale rapporto fra creatività e sessualità, per cui la sessualità è

finalmente riconosciuta come fonte di creatività. *L'Ottava Sinfonia* proclama stupendamente, ripetutamente e radicalmente che l'Eros è - nelle parole dello stesso Mahler - il "Creatore del Mondo".

**Donald Mitchell**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 Febbraio 2003, direttore Myung-Whun Chung**

## **SINFONIA N. 9 IN RE MAGGIORE IN QUATTRO TEMPI PER ORCHESTRA**

**Musica:** Gustav Mahler

1. Andante comodo, Mit Wut, Allegro risoluto, Leidenschaftlich, Tempo I Andante  
(Andante comodo, Con rabbia, Allegro risoluto, Appassionato, Tempo I Andante)
2. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers, Etwas täppisch und sehr derb  
(In tempo di un tranquillo Ländler, Un po' goffo e molto rude)
3. Rondò - Burleska, Allegro assai, Sehr trotzig - Adagio  
(Rondò - Burleska, Allegro assai, Molto ostinato - Adagio)
4. Adagio. Sehr langsam und noch zurückhalten  
(Adagio. Molto lento e ancora ritenuto)

**Organico:** ottavino, 4 flauti, 3 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 3 clarinetti, clarinetto basso, 4 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tamtam, triangolo, campana, glockenspiel, 2 arpe, archi

**Prima esecuzione:** Vienna, Grober Musikvereinsaal, 26 giugno 1912

**Edizione:** UE, Vienna, 1912

Nell'autunno del 1912 Alban Berg scriveva alla moglie: «Ho suonato di nuovo la *Nona* di Mahler. Il primo movimento è la cosa più Splendida che Mahler abbia scritto. È l'espressione di un amore inaudito per questa terra, del desiderio [*Sehnsucht*] di vivere in pace con la natura e di poterla godere fino in fondo, in tutta la sua profondità, prima che giunga la morte. Perché essa arriva senza scampo.

## L'ODIERNA GROBER MUSIKVEREINSAAL



L'intero movimento è permeato dal presentimento della morte. Si presenta in continuazione. Ogni sogno terreno culmina in questo (da qui la sempre nuova agitazione che cresce impetuosa dopo i passi più delicati), al massimo grado naturalmente in quel passo incredibile in cui il presentimento della morte diviene certezza, in cui la morte stessa si annuncia "con forza inaudita" proprio nel mezzo della più profonda e più dolorosa gioia di vivere. E poi il lugubre assolo di violino e viola e quei suoni soldateschi: la morte in corazzata! Contro tutto ciò non c'è più resistenza! Ciò che ancora sopraggiunge mi sembra come rassegnazione. Sempre con il pensiero all'aldilà, che si manifesta proprio in quel passo "misterioso" simile all'aria rarefatta - ancor più in alto delle montagne - sì, come nello spazio che si fa più rarefatto (Etere). E di nuovo, per l'ultima volta, Mahler si rivolge verso la terra - non più alle lotte e alle azioni, di cui si sbarazza (come già nel *Liede von der Erde*, con i mordenti passaggi cromatici discendenti), bensì soltanto ormai completamente alla natura.

Come e quanto a lungo vuole godere ancora delle bellezze della terra! Lontano da ogni fastidio, egli vuole mettere casa [*Heimat*] nell'aria libera e pura dello *Semmerin*, per respirare a pieni polmoni questa aria, la più pura di questa terra, con respiri sempre più profondi, perché questo cuore, il più splendido che mai abbia pulsato tra gli uomini, possa espandersi sempre di più, prima di dover cessare di battere».

L'interpretazione di Berg merita di essere riportata per intero, perché fornisce un punto di vista sicuramente vicino a quello di Mahler. La *Nona Sinfonia* rappresenta non solo l'ultimo percorso compiuto dell'autore, ma anche il canto del cigno di tutta la «civiltà della Sinfonia», giunta al termine del suo ciclo dopo un secolo e mezzo di storia.

Le osservazioni di Berg mettono in luce diversi elementi peculiari. Il primo e il più importante è il rapporto con la morte. Il tema è costante nel lavoro di Mahler, ma le sue ultime opere (*Das Lied von der Erde*, *Nona Sinfonia* e i frammenti della *Decima*) nascono da una riflessione così pervasa dal pensiero dell'imminente fine, sia nel contenuto, sia nella forma musicale, che il musicologo Hans F. Redlich le ha riassunte nella definizione «Trilogia della morte».

La morte in carne e ossa era comparsa nella vita di Mahler nell'estate del 1907. Il 5 luglio il compositore perse all'improvviso la figlia Marie. A distanza di pochi giorni, gli fu diagnosticata una grave disfunzione cardiaca congenita, che non lasciava molte speranze. In queste condizioni di spirito fu portata a termine l'erculea impresa dell'*Ottava Sinfonia*, ma con essa un ciclo si era ormai esaurito.

L'esperienza della morte fu una drammatica cesura, che separò due epoche della sua vita professionale e creativa. Altre circostanze, in quell'estate luttuosa, costrinsero infatti il compositore ad aprire una nuova fase. In primo luogo era finito il lungo braccio di ferro tra Mahler e Vienna. In primavera, dopo l'ennesima cabala orchestrata in sua assenza, Mahler aveva rassegnato le dimissioni dalla Hofoper. Accompagnato da veleni e polemiche, l'audace rinnovatore del teatro viennese decise di andare a New York per tentare una nuova e poco fortunata avventura.

Mahler lasciò quell'anno anche la villa di Maiernigg, in Carinzia, dove era solito trascorrere l'estate componendo. Si trasferì l'anno seguente in una piccola fattoria ad Alt-Schluderbach, nel Tirolo meridionale, vicino a Dobbiaco. Il differente paesaggio rispecchia la trasformazione profonda avvenuta nell'animo del musicista.

## CLAUDIO ABBADO



Mahler aveva abitudini piuttosto rigide. Si rinchiodava per lavorare in una casetta in mezzo al bosco, come se la sua anima si potesse nutrire solo a contatto con la natura, il mondo "altro" e "felice" contrapposto a quello meschino e di sofferenza degli uomini. Il confronto tra le due casette, quella di Maiernigg e quella di Alt-Schluderbach, è abbastanza impressionante.

La prima è una solida costruzione in muratura, nascosta e protetta dalla vegetazione, con i rami degli alberi che entrano fin quasi dentro la finestra; la seconda, invece, una fragile edicola in legno, ai margini del bosco di abeti, immersa nella luce radente filtrata dai rami. L'una pare un tempio, l'altra un eremo. In questa nuova dimensione ascetica Mahler

iniziò ad abbozzare la *Nona Sinfonia*, nell'estate del 1908. La *Nona*, cresciuta in simbiosi con il ciclo vocale *Das Liede von der Erde*, fu completata l'1 aprile 1910, secondo quanto scrisse l'autore a Bruno Walter. Mahler non poté ascoltare le sue ultime opere, che furono eseguite postume. Walter diresse la *Nona* a Monaco il 21 novembre del 1911 e *Das Liede von der Erde* a Vienna il 26 giugno 1912.

Ciascuna Sinfonia di Mahler racchiude un nucleo poetico, che stabilisce nella forma e nello stile musicale un determinato contenuto spirituale. Ciascuna è un romanzo, che contiene un mondo spirituale perfettamente compiuto. Le osservazioni di Berg, corroborate da altre informazioni di prima mano, ci indicano qual è il soggetto della *Nona*. Walter scrisse nel suo libro su Mahler: «Il titolo dell'ultimo canto [di *Das Liede von der Erde*], *Der Abschied* (L'Addio) si sarebbe potuto usare anche per la *Nona*». Un'altra persona a diretto contatto con Mahler, il direttore d'orchestra olandese Willem Mengelberg, annotò nel 1918 sulla sua partitura:

*Liede von der Erde* è: Addio all'«amico»! (all'umanità!)

9 Symphonie è: Addio a tutto ciò che ama

- e al mondo

-! e alla sua arte, alla sua vita, alla sua musica

- I mov. Addio ai suoi cari (sua moglie e sua figlia)  
malinconia!

- II mov Danza macabra («Devi scendere nella tomba»)  
Finché campi, dimentica il cattivo umore

- III mov. Humor nero -! Lavoro, affari, tutti gli inutili sforzi se li  
ingoia la morte!!

trio - un ideale estraneo (motivo originario)

- IV mov. Canto di vita di Mahler  
L'anima di Mahler canta il suo addio! Egli canta tutto il suo  
essere. La sua anima canta - canta -  
per l'ultimo addio: «Leb wohl» (addio)!

Le testimonianze non lasciano dubbi, ma per cogliere l'originalità dell'ultimo romanzo musicale di Mahler è necessario comprendere come lo specifico contenuto si trasforma in discorso musicale. Nel rapporto tra

musica e idea risiede il particolare carattere che contraddistingue in modo inconfondibile le opere dell'ultimo Mahler.

## CLAUDIO ABBADO



La struttura complessiva della Sinfonia si basa sull'equilibrio tra la forma ternaria e quella binaria. 3 contro 2 costituisce una proporzione instabile e coerente, che si rifrange anche nei moduli inferiori. Questo rapporto non è solo un principio formale, ma assolve, come vedremo, una funzione poetica ben precisa.

La Sinfonia è divisa in quattro movimenti: I *Andante comodo* - II «Im Tempo eines gemächlichen Ländlers» (*In tempo di un tranquillo Ländler*) - III *Rondò-Burleske* - IV *Adagio*.

I due movimenti centrali, però, sono concepiti come un unico pannello: sommati insieme, equivalgono in durata a ciascuno dei due movimenti esterni. Si delinea quindi una forma complessiva ad arco, ripartita in 3 sezioni: 1 + (1 + 1) + 1.

Il primo movimento è forse la pagina tecnicamente più complessa e raffinata che Mahler abbia mai composto. Non stupisce che un musicista estremamente sensibile alla costruzione formale come Berg sia stato colpito così a fondo dall'*Andante comodo*. Mahler combina assieme, con grandissima abilità, due principi della tecnica compositiva: lo sviluppo e la variazione. Il risultato è una forma che restituisce il senso di equilibrio architettonico caratteristico della forma-sonata, mantenendo allo stesso tempo il sapore di un'estrema libertà espressiva.

Un altro aspetto molto interessante della tecnica compositiva dell'ultimo Mahler è messo in luce dal modo in cui sono organizzate le battute iniziali.

La musica di Mahler procede quasi sempre per gesti, segnali, citazioni. Il primo di questi segnali, che costruisce anche il punto di partenza della Sinfonia, è la citazione del «tema della morte» dell'*Ottava Sinfonia* di Bruckner. Alla quarta battuta un corno suona un tema di cinque note, su cui Mengelberg annotò «Thema Liebe», tema dell'amore. Alla sesta battuta, in levare, i secondi violini aggiungono l'elemento decisivo, l'intervallo discendente di seconda, che costituisce il vero asse melodico e armonico di tutta la Sinfonia.

Il tono intero discendente è un vocabolo musicale molto preciso nel linguaggio dell'autore, sempre associato all'idea di abbandono e di distacco. L'intervallo, protagonista anche dell'*Adagietto* della *Quinta* e dello *Abschied* di *Das Lied von der Erde*, compare per la prima volta in Mahler nel Lied «*Ich bin der Welt abhanden gekommen*» ("Ormai non mi ha più il mondo, mi ha perduto", trad. it. di Q. Principe).

## GUSTAV MAHLER



La breve introduzione, sei battute in tutto, sembra insignificante, un semplice mormorio dell'orchestra, come se la musica si risvegliasse lentamente da un sogno. In realtà Mahler accumula uno dopo l'altro gli elementi essenziali, sui quali costruisce l'intero movimento. Ogni dettaglio, per quanto minuto, è organizzato con rigore matematico, ma per rendere più precisa l'espressione emotiva. Non a caso Leibniz definiva la musica come *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* "un esercizio inconsapevole di matematica in cui la mente non si rende conto di calcolare".

Il mondo sinfonico di Mahler è costituito da una fitta rete di associazioni e di rimandi con la propria musica. In Mahler occorre parlare di metamorfosi, più che di sviluppo, perché attraverso la trasformazione continua di piccoli elementi si conforma in modo nuovo la figura musicale. Alcune figure-segnaie sono distribuite lungo il percorso per articolare la forma secondo il progetto poetico dell'insieme. Dopo quello dell'amore ascoltato all'inizio, il più importante di tali richiami è il tema del destino, che risuona in un disegno cromatico discendente dei corni.

Il motivo, che annuncia il presagio della morte, si ripresenta varie volte, sempre in relazione alla struttura della forma sonata, indicando così un percorso poetico ben preciso. Per esempio, compare poche battute dopo l'inizio dello sviluppo, nel clima tragico stabilito dall'improvvisa modulazione a Mi bemolle minore. Il presagio della morte conferisce dunque al contesto un contorno narrativo nuovo. Alcuni elementi che nell'introduzione erano oggetti quasi neutri e privi d'espressione (un ritmo di tre note ribattute e una figura melodica dell'arpa), si trovano calati ora in una dimensione angosciosa, come dentro a un paesaggio illividito dall'oscurarsi del cielo.

La spaventosa tensione accumulata nello sviluppo raggiunge l'apice con l'esplosione del ritmo di tre note, suonato "alla massima forza" da tromboni e tuba, la cui sonorità allude per tradizione al mondo soprannaturale. Corni, controfagotto e contrabbassi contrappongono al Do degli ottoni un Fa diesis, da cui scaturisce un urto di tritono, l'intervallo più dissonante del sistema tonale. Dopo la conflagrazione, avviene un fatto inaudito. «*Wie sin schwerer Kondukt*», come un solenne corteo funebre, è indicato in partitura. Mahler crea un episodio che sembra la mimesi sonora di un autentico corteo e introduce un elemento

di realismo nel cuore della Sinfonia. Nella percezione del pubblico il motivo delle trombe sfilava attraverso lo spazio, come se provenisse da una banda di palcoscenico, sfruttando la dinamica (*f-ff-f*) e l'armonia (Do maggiore - Si maggiore - Re maggiore). Il *coup de théâtre* costituisce uno strappo alla logiformale della Sinfonia. L'irruzione della Marcia Funebre rappresenta un elemento volgare dal punto di vista estetico, ma il ritorno del primo tema, dopo un simile episodio, assume un significato drammatico di ben altra intensità.

## CLAUDIO ABBADO



Dopo aver assistito alla rappresentazione della propria morte, infatti, l'autore si abbandona al dolce respiro dell'intervallo discendente di seconda, nella cullante frase degli archi. Solo alla fine si chiarisce il senso di tutto il percorso. Il movimento è una celebrazione della morte, una drammatica rappresentazione della lotta, del combattimento, della sconfitta e della rassegnazione di fronte alla morte.

I due movimenti centrali offrono un netto contrasto rispetto ai movimenti estremi. Mahler rappresenta in questi due pannelli il mondo degli uomini. L'opposizione natura-civiltà è un tratto caratteristico del pensiero di

Mahler, fin dalla giovinezza. «Se l'odioso potere della nostra moderna ipocrisia e menzogna - scriveva a Joseph Steiner nel 1879 - mi ha condotto al punto di disprezzare me stesso, se il rapporto tra vita e arte, che in noi mai si interrompe, ha fatto sì che io provi disgusto per tutto ciò che mi è sacro, arte, amore, religione, non esiste altra scelta che l'autodistruzione». Poi la lettera prosegue in un'altra direzione: «il mio riso beffardo si scioglie in pianto d'amore. E devo amarlo questo mondo con i suoi inganni e la sua superficialità e con il suo eterno ridere». La frattura tra l'Io e il mondo non si ricompose mai in Mahler. Malgrado la posizione sociale e la stima della parte più aperta del pubblico, Mahler sentiva di non essere accettato fino in fondo a Vienna, in quanto ebreo e in quanto artista. Il senso di sradicamento, di separazione dalla società, trova in questo doppio pannello della Nona una tragicomica raffigurazione.

Il "comodo Ländler" dev'essere «un po' goffo e molto grossolano». Il tono intero discendente, sebbene mascherato in modo lezioso dal trillo, costituisce la risposta degli strumenti a fiato alle viole e ai fagotti, che scandiscono la danza rustica. - Il sentimento della nostalgia si salda in questo modo al carattere volgare della danza. La struttura formale è composta da tre elementi: la danza rustica in Do maggiore (A) - un tempo di Valzer più mosso, tonalmente instabile (B) - un Valzer lento di carattere dolce e languido in Fa maggiore (C)

Mahler è il primo autore a trasfigurare il Valzer in una grande metafora poetica. Le 621 battute che costituiscono il movimento sono forse il primo esempio dell'identificazione del Valzer con la civiltà viennese, alla stregua del *Rosenkavalier* di Strauss o della *Valse* di Ravel.

In questo movimento diventa particolarmente evidente la tecnica di Mahler del *collage* musicale. Il processo di frammentazione si nota particolarmente nella condotta dinamica. Mahler usa la dinamica secondo una logica spesso indipendente dal fraseggio, in modo quasi espressionista. Una melodia, per esempio, comincia in primo piano per poi diminuire bruscamente di volume a metà della frase, come se dall'oceano della memoria affiorassero relitti destinati a scomparire subito nel nulla.

Mahler ottiene effetti espressivi, senza ricorrere a violenti contrasti timbrici. Echi, ripetizioni, richiami risuonano all'improvviso come lampi nella notte aumentando il senso di straniamento.

## ALMA SCHINDLER MAHLER



L'ossessiva insistenza rende le immagini inquietanti, il trillo deforma la melodia in un orpello osceno. Il culmine della tragica pantomima è raggiunto all'inizio dell'ultima sezione, dove la grazia sensuale della danza si trasforma in brutalità quasi animalesca. I violini, come prostitute imbellettate, lanciano striduli arpeggi sopra lo *zum-pa-pa* degli ottoni e il tutto sfocia nella grottesca parodia di un'orchestrina da ballo. Non v'è dubbio che Alban Berg abbia visto in questa pagina un modello per la scena nella taverna di *Wozzeck*.

Per il *Rondò-Burleske* successivo Mahler adotta uno stile contrappuntistico. Per esser più precisi, la musica è la parodia di un contrappunto severo. «Sehr trotzig», molto cocciuto, è l'indicazione del movimento. Secondo l'opinione di Mengelberg, il movimento esprime gli inutili sforzi dell'uomo di fronte all'eternità della morte. L'ironia, nascendo dalla comprensione della distanza irriducibile tra l'uomo e il mondo, è un classico tema della cultura romantica, che Mahler accoglie in pieno. L'umorismo consiste qui nel collegare l'arte del contrappunto, luogo delle regole per eccellenza, con l'idea che le azioni umane siano durevoli.

Il mondo della tecnica appare subito deformato. La tromba scandisce all'inizio un motto, ma compie un'entrata sbagliata dal punto di vista tonale, perché cade sull'intervallo dissonante di quinta diminuita. La tonalità di La minore si afferma solo alla settima battuta, con l'esposizione corretta della testa del tema. Il concatenarsi irrazionale delle entrate crea la sensazione di un accumulo caotico di elementi; segue una banale Marcetta, costruita su frasi di otto misure, che fluttua in una sorta di eterea armonia.

La memoria della musica militare è uno degli elementi più caratteristici del linguaggio di Mahler, che associava il suono delle bande ai ricordi infantili di Jihlava e della caserma di fianco alla casa dei genitori. Alla fine del *Rondò* si apre all'improvviso una parentesi. Mahler spalanca le finestre su un panorama di pace e nel Corale compare una figura musicale, un gruppetto, che diventerà l'elemento fondamentale dell'*Adagio*. La transizione al *Burleske* conclusivo avviene gradualmente, in dissolvenza incrociata, a partire da una caustica figura graffiata dai clarinetti. Il ritmo squadrato del tema prende consistenza, fino a riportare

il movimento nell'alveo del suo carattere percussivo, che si tramuta alla fine in un'orgia sfrenata d'impeto selvaggio.

La densa materia poetica accumulata nel corso della Sinfonia trova sbocco nell'*Adagio* finale. L'autore risolve il conflitto tra arte e vita, anzi ogni conflitto tra l'essere e il mondo, in un totale abbandono al mistero religioso della morte. Il primo indizio lo troviamo proprio nel famoso gruppetto, chiave di volta della frase all'unisono dei violini. Il suo carattere espressivo discende dal mondo di Bach. Mahler, che non adopera mai a caso un elemento musicale, si rivolge nella pagina finale della sua «Sinfonia della morte» all'arte di Bach. La struttura dell'*Adagio* si articola in una serie di forme caratteristiche dello stile delle Passioni: Recitativo libero e accompagnato, Corale-Aria, Aria drammatica. Mahler racconta la storia della propria morte e della trasfigurazione nel divino, identificando se stesso nella figura di Cristo.

## CLAUDIO ABBADO



Nell'Ottocento la musica sacra aveva trovato un'alta espressione nel momento del conflitto, in autori come Beethoven, Schubert e Verdi.

Con Mahler ci troviamo di fronte a un atteggiamento diverso, che nasce dal carattere peculiare delle sue creazioni musicali.

Mahler sentiva la figura di Cristo, morto per redimere il mondo dalla sofferenza e dal dolore, come un modello drammatico. Il protagonista della Sinfonia rivive, nella propria morte e trasfigurazione, la passione di Gesù.

Nell'inquietante linea d'ombra che passa tra la chiesa e il teatro, l'*Adagio* della *Nona* è forse la musica sacra più profonda che il Novecento abbia prodotto.

Lo stile richiama l'*Abschied* di *Das Lied von der Erde*, nella straordinaria leggerezza con cui la musica sembra sollevarsi da terra. La prima frase, dal timbro scuro, è un Recitativo che ignora quasi il solfeggio.

L'ingresso del Corale porta un respiro di tranquillità, appena velato dalla tonalità di Re bemolle. Alla fine il fagotto, come un Evangelista narratore, introduce una frase in minore, un «Ecce homo» che ha la funzione di ritornello.

Lo schema Recitativo-Aria si ripete in varie forme, accumulando la tensione per la grande cadenza verso il grandioso ritorno del Corale in Re bemolle.

La trasfigurazione musicale raggiunge nella coda del movimento la più assoluta trasparenza, con un incredibile svuotamento e alleggerimento progressivo, per arrivare a un massimo di concentrazione espressiva con il minimo di materia possibile.

A battuta 153 Mahler scrive in tedesco «*esterbend*», mentre fino allora aveva usato l'italiano "morendo". Nella musica di Mahler il termine *esterbend* compare altre due volte: nel I movimento della *Seconda Sinfonia*, dove si parla di luce primordiale, e nel finale del *Canto della terra*.

Dunque la morte è la ricongiunzione dell'eterno oltre il suono e il silenzio. Nelle battute finali dell'*Adagio* si mormora un'ultima citazione, dai *KindertotenLieder*. "*Im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!*" ("in pieno sole! La giornata è bella su quelle alture", tr. it. Q. Principe).

L'addio alla vita è dunque nostalgia del calore e della luce. «Con intimo sentimento», indica la partitura.

L'armonia si ricompone, infine, nella nuda semplicità dell'accordo di Re bemolle. Rimane, a increspare la perfezione immobile dell'ultimo accordo, un alito di vita, il lento battito del gruppetto, prima che il suono scompaia per sempre nel nulla.

**Oreste Bossini**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Associazione  
Orchestra Filarmonica della Scala;  
Milano, Teatro alla Scala, 25 marzo 1991  
Direttore: Claudio Abbado**

## SINFONIA N. 10 IN FA DIESIS MAGGIORE

**in cinque tempi per orchestra (incompiuta)**

**Musica:** Gustav Mahler

1. Adagio. Andante
2. Scherzo. Schnelle Vierteln
3. Purgatorio oder Inferno. Allegretto moderato
4. [Scherzo. Allegro pesante. Nicht zu schnell]  
"Der Teufel tanzt es mit mir"
5. Finale. Einleitung. [Langsam, schwer]

**Organico:** 3 flauti (3 anche ottavino), 3 oboi, 3 clarinetti, 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba, arpa, archi

**Composizione:** 1910 - 1911

**Prima esecuzione parziale:** Vienna, Grosser Konzerthausaal, 14 ottobre 1924 - I e III tempo

La Sinfonia è incompiuta. Mahler prima della sua morte, ha steso il piano dell'opera ed ha terminato solo il I° tempo; nel 1924 Ernst Křenek ha ricostruito il III° movimento sulla base degli appunti di Mahler ed in seguito altri compositori hanno tentato di ricostruire tutta la Sinfonia. Attualmente nei concerti, si preferisce eseguire solo l'Adagio. Andante

Questo *Andante-Adagio* è ciò che di completamente compiuto in partitura rimane della *Decima Sinfonia*, composta da Mahler nel 1910 e interrotta a causa della morte, che lo colse a Vienna il 18 maggio 1911. Di questa si sono conservati anche numerosi schizzi manoscritti i quali, pubblicati per la prima volta dall'editore Paul Zsolnay di Vienna nel 1924, consentono di farsi un'idea abbastanza chiara dell'intero piano compositivo, che doveva comprendere cinque tempi. Dopo la prima esecuzione del primo, l'*Andante-Adagio*, assieme a un altro ricostruito da Ernst Křenek sugli abbozzi e indicato normalmente con il titolo di "Purgatorio" - esecuzione che avvenne a Vienna il 14 ottobre 1924 sotto la direzione di Franz Schalk -, si dovettero però attendere molti anni, fino al 1959, perché un musicologo inglese, Deryck Cooke, tentasse una ricostruzione completa di tutta la Sinfonia.

Da questo lavoro emerge un piano compositivo assai complesso e tormentato, sovente arricchito da annotazioni e postille, difficile ma non impossibile da interpretare.

La ricostruzione di Cooke, che fu presentata per la prima volta il 13 agosto 1964 agli "Henry Wood Promenade Concerts" della B.B.C, dalla London Symphony Orchestra diretta da Berthold Goldschmidt, ha incontrato molte resistenze. L'editore ufficiale di Mahler, la Universal di Vienna, non ha mai accettato questa versione continuando a considerare d'autore e dunque a pubblicare il solo torso dell'*Andante-Adagio* iniziale, il quale viene spesso eseguito e sentito come ultima testimonianza della musica di Mahler.

È chiaro che ciò comporta di per sé un'alterazione delle reali intenzioni del compositore. Il pezzo in questione non è una pagina conclusiva, né di una Sinfonia né di una vita, ma l'inizio di un percorso interrotto. Da questo punto di vista è essenziale tener conto di ciò che nella Sinfonia sarebbe dovuto accadere e che Cooke ha ricostruito in modo possibile e verosimile. Il secondo tempo doveva essere uno Scherzo di carattere fortemente e anzi ostentatamente demoniaco; il terzo, che reca il titolo originale di "Purgatorio" (Allegretto moderato), un momento di distensione e di purificazione, carico di reminiscenze e di attese. Ad esso seguiva un secondo Scherzo, definito dal motto che l'accompagna quasi come un sottotitolo: "Der Teufel tanzt es mit mir" (Il diavolo lo danza con me). Nell'ultimo tempo la Sinfonia si dilatava e si assottigliava secondo procedimenti analoghi a quelli impiegati nella *Nona* e si ricollegava all'inizio sia tematicamente che tonalmente - fa diesis maggiore - per riproporre un modello ciclico, assai tipico di Mahler.

Le affinità con la *Nona* (e in parte con la *Settima*, nell'impianto formale e soprattutto nella aspra tensione demoniaca degli Scherzi) appaiono evidenti, e non potrebbe essere diversamente: tutta l'ultima produzione di Mahler gravita attorno a nodi tematici e compositivi definitivamente individuati, al cui centro stanno il pensiero della morte e il senso ultimo del commiato.

Quirino Principe, nella sua monografia su Mahler, avanza ipotesi molto suggestive a questo proposito, utili anche per entrare nel clima dell'ultima Sinfonia incompiuta: "La *Nona* cerca il significato della

musica e dell'essere che essa sottintende, mentre la *Decima* ne cerca il destino, tentando di *vederlo*. Da questa Sinfonia sembra derivare un sillogismo: nulla persiste, in nulla ci si può identificare, la musica non ha un destino lieto così come per l'esistente non c'è salvezza; tuttavia, è assolutamente necessario che la musica non si fermi, e che l'esistente continui ad affermarsi *come se* l'affermazione fosse possibile e fondata; ciò va incontro inevitabilmente alla derisione e all'umiliazione da soli.

## ALDO CECCATO



Lo schermo gigante delle ultime grandi sinfonie non riflette più gli oggetti del mondo terrestre, ma la stessa psiche: diviene uno specchio".

L'*Andante-Adagio* della Decima si apre con un recitativo delle viole di sedici battute, nel quale si trovano tutti gli elementi che costituiscono il movimento.

La tendenza alla asimmetria continua, nonostante gli accenni di simmetria, si collega al principio della variazione perpetua, che nella astrazione della scrittura e nella fusione di contrappunto e armonia sembra ricollegarsi idealmente allo spirito degli ultimi Quartetti di Beethoven.

L'assenza di sviluppi è ribadita dal periodico ritorno della frase iniziale, secondo il modello formale del rondò: ma è un girare attorno a un centro assente, se non vuoto.

L'articolazione delle parti assume una tale indipendenza che gli accordi che ne risultano non sono più riconducibili a funzioni armoniche tradizionali: ogni strumento è per così dire il solista di un proprio mondo, che vive separato dal resto.

L'universo sonoro di Mahler è la costellazione di queste linee e di queste forze che si scontrano e si bloccano senza potersi ridurre a unità: tutto rimane come era al principio, e tuttavia continua a muoversi, a cercare l'integrazione in un linguaggio ancestrale, sentito come una presenza che la memoria continuamente ripropone e cita, ma che rimane irraggiungibile.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 19 maggio 1991,  
direttore Aldo Ceccato.**

## SINFONIA N. 10

Adagio

Scherzo: veloce

Purgatorio: allegretto moderato

Scherzo: con grande veemenza

Finale: lento

### Versone di Deryck Cooke

Mahler compose la *Decima Sinfonia* a Dobbiaco nell'estate 1910, l'ultima che poté dedicare alla composizione. Le circostanze non furono le più favorevoli, per il tempo che egli dovette dedicare alla preparazione della prima esecuzione dell'*Ottava Sinfonia* a Monaco (12 settembre 1910); ma soprattutto per la crisi che esplose nei rapporti con la moglie Alma.

## SIMON RATTLE



Il 4 giugno 1910 Alma, che si trovava a Tobelbad per cure, conobbe Walter Gropius, che allora aveva 27 anni (quattro meno di lei). Tra i due si accese subito una passione intensissima: racconta Reginald R. Isaacs (nella sua grande monografia in 3 volumi su Gropius) che la sera stessa in cui furono presentati Alma e Gropius andarono a fare una passeggiata, "si sdraiarono accanto a un ruscello e si intrattennero alla luce della luna fino a tarda notte".

Alma non rivelò mai a Mahler la passione per Gropius, e anche nei suoi ricordi, anni dopo, diede della vicenda una versione censurata; ma la crisi scoppiò perché Gropius, che abitualmente scriveva ad Alma a Dobbiaco fermo posta, mise il nome e l'indirizzo di Mahler sulla busta di una lettera in cui le aveva scritto che non poteva vivere senza di lei, chiedendole di lasciare il marito. Gropius dichiarò sempre, anche molti anni dopo, che la lettera era stata indirizzata a Mahler per errore: sembra lecito lo scetticismo dei suoi biografi e della stessa Alma su questo punto. Mahler rimase sconvolto dalla lettura della lettera, e ancor più dal modo in cui Alma gli rinfacciò di averla sempre trascurata dichiarandosi profondamente delusa dal loro matrimonio. La crisi fu superata, e lasciò tracce nelle disperate invocazioni ad Alma nel manoscritto della Decima, e inoltre nelle lettere, poesie o annotazioni che Mahler scrisse allora per lei.

Anche se alcune delle idee risalgono al 1908, Mahler ha composto gran parte di questa Sinfonia rimasta incompiuta nell'estate del 1910, lasciando l'orchestrazione completa solo del primo movimento e delle prime ventotto misure del terzo.

Svariati direttori preferiscono ancora eseguire l'Adagio solo, tuttavia, la versione completa della Sinfonia in cinque movimenti in lingua inglese su testo dello scrittore Deryck Cooko è stata eseguita spesso e più volte incisa.

Nel 1994, una versione più recente, scritta da un musicista americano, Remo Mazzetti Jr. grazie al patrocinio di Leonard Slatkin ha cominciato a raggiungere una certa notorietà.

Esistono anche le versioni di Joe Wheeler, un inglese, Clinton Carpenter, un americano, e Hans Wollschlagger, un tedesco.

Il primo tentativo di presentare una partitura completa della Sinfonia è stato intrapreso dal compositore Ernst Krenek nel 1924. Ha presentato

però solo il primo e il terzo movimento che furono eseguiti il 14 ottobre 1924 da Franz Schalk e la Filarmonica di Vienna.

Alban Berg aveva visionato la partitura di Krenek e le critiche che seguirono, anche se questi sembra non le abbia prese in considerazione con l'accortezza però in occasione della prima rappresentazione di incorporare alcuni re-toccamenti di Alexander von Zemlinsky e Schalk.

## ALMA SCHINDLER MAHLER



Deryck Cooke ha iniziato a lavorare su questa partitura nel 1959 in relazione con l'imminente centenario di Mahler, ed il 19 dicembre 1960 Berthold Goldschmidt, che aveva assistito Cooke, ha diretto una esecuzione parziale con la Philharmonia Orchestra di Londra.

Essa fu considerata alla pari di una lezione-didattica però dovette superare sempre le obiezioni della vedova di Mahler, Alma.

Alma Mahler, ad ogni sorta di "revisione", voleva essere presente prima che si effettuasse un'esecuzione pubblica. Questo avvenimento si completò nel 1963, ed il 13 agosto 1964 Goldschmidt e la London Symphony hanno eseguito per la prima volta l'esecuzione completa di Cooke.

Il primo però a non essere soddisfatto fu lo stesso Cooke.

Con l'assistenza di due giovani compositori, i fratelli Colin e David Matthews, ha preparato quello che lui chiamava la sua "versione completa, rivista e corretta" - generalmente nota come Cooke II - ed essa fu eseguita a Londra, il 15 ottobre 1972 da Wyn Morris con la New York Philharmonic.

Avendo iniziato a progettare nel 1980 la propria versione della *Decima Sinfonia*, Mazzetti ha iniziato seriamente questo lavoro del 1983 completandolo due anni dopo.

I primi tre movimenti sono stati eseguiti da Gaetano Delogu con l'orchestra sinfonica dei Paesi Bassi

La première completa è stata eseguita dagli stessi esecutori ad Utrecht , il 3 febbraio 1989.

La partitura di Mahler-Mazzetti è dedicata al compianto studioso americano Jack Diether.

Riguardo l'organico orchestrale Mahler-Cooke essa prevede: 4 flauti (quarto raddoppio Piccolo), 4 oboi (quarto raddoppio corno inglese), 4 clarinetti (quarto raddoppio clarinetto bemolle) e clarinetto basso, 4 fagotti (terzo e quarto raddoppio controfagotto), 4 corni, 4 trombe, 4 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo gran cassa militare a doppia faccia con un diametro di almeno ottanta centimetri, rullante, piatti, triangolo, tamburo, xilofono, glockenspiel, arpa e legni.

Quando Bruno Walter diresse le prime postume di *Das Lied von der Erde* a Monaco di Baviera nel novembre 1911 e la *Sinfonia n. 9* a Vienna nel giugno 1912, sembrava che tutta la musica di Mahler fosse stata offerta al pubblico in maniera definitiva.

È stata ipotizzata anche che la *Decima Sinfonia* fosse in uno stato troppo

frammentario perché potesse essere mai eseguita, e si suppose che Mahler avesse chiesto alla moglie di distruggere qualunque bozza rimasta.

Il biografo di Mahler Richard Specht ha scritto a proposito della "gaiezza" e della "esuberanza" della musica mahleriana, ma la sua formulazione rende evidente che Mahler non avesse visionato tutta la partitura, ma che la sua fonte descrittiva era Alma.

Nel 1912 Arnold Schoenberg, sulla consulenza tra il razionale ed il mistico, ha scritto: "Non sapremo mai come Mahler intendesse la propria Decima (per la quale, come anche nel caso di Beethoven esistono solo schizzi)".

## SIMON RATTLE



Nulla sapremo sulla *Decima* di Beethoven o di Bruckner, perché il numero 9 fu ritenuto un numero insuperabile per i compositori sinfonici. Mahler stesso nutriva dei dubbi sul proseguimento della composizione oltre la *Nona*. Aveva chiamato *Das Liede von der Erde* Sinfonia senza numerazione, in modo che la Sinfonia n. 9 fosse in realtà la Decima. Il parallelo Mahler/Beethoven di Schonberg non è molto adatto perché Schonberg non sapeva quale parte fosse quella descritta da Mahler.

Solo la vedova Anna sapeva, almeno fino al 1924 quanto di essenziale cotesse questa partitura quando chiese ad Ernest Krenek, futuro marito della figlia di Anna, di completarne il lavoro.

Krenek ritenne che questo fosse un incarico inadeguato per lui, benché non gli venne in mente allora che poteva ottemperare ad una soluzione intermedia come quella successiva di Cooke.

Mahler compose due movimenti: l'Adagio interamente completato ed il Purgatorio quasi ultimato.

Nello stesso tempo, Alma mahler, consentì al futuro secondo marito della figlia Anna, l'editore viennese Paul Zsolnay di pubblicare gran parte del manoscritto. Aveva fatto questo su consiglio di Specht, ed è stata una decisione a sorpresa.

Gustav Mahler, nel 1910, era un uomo molto tormentato e con un matrimonio in crisi con la giovane moglie sposata qualche anno prima.

Le esclamazioni verbali che Mahler inserì nella partitura di prima stesura della Decima Sinfonia sono riflessi di questa crisi, e la vedova ebbe poi notevoli problemi alla pubblicazione di quelle note anche decenni dopo la morte del compositore.

La cosiddetta edizione Krenek del Purgatorio (Adagio) è pressoché sparita, con la comparsa nel 1964 dell'Adagio nella edizione critica di Cooke del 1976.

Inoltre, l'abbinamento dell'intenso ed espressivo Adagio con il Purgatorio resta sempre un punto azzardato, non conoscendo quali fossero le intenzioni di Mahler.

Solo nel 1942, lo studioso canadese di Mahler Jack Diether cercò invano di coinvolgere Sciostakovic nel compito di ridarne la partitura completa.

Sette anni più tardi, quando l'infruttuosa corrispondenza con Sciostakovic era giunta al termine, Diether avverte Alma che Schonberg si era avvicinato.

Quest'ultimo però, dopo aver esaminato il manoscritto, declinò l'invito per via dell'avanzata età (aveva già settantacinque anni).

Nonostante i numerosi esempi passati di "composizioni completate da altri" che sono state poi accolte ed inserite in repertorio, alcuni direttori d'orchestra come Bruno Walter, Leonard Bernstein, Rafael Kubelik, Pierre Boulez ed Erwin Ratz (caporedattore per la Mahler Society International), si sono espressi contro la "Decima completata" di Mahler. Certo, non sapremo mai come Mahler avrebbe costruito e completato questa partitura, ma attraverso le trascrizioni di Cooke e di Mazzetti possiamo almeno averne un'idea.

## **BOURNEMOUTH SYMPHONY ORCHESTRA**



Nella Decima Sinfonia, Mahler tornò al disegno simmetrico a cinque movimenti che aveva usato nella Quinta e la Settima con l'incrocio di numeri e di denominazioni come "Finale" sulle cartelle che contengono il materiale per i diversi movimenti ed indica che ha cambiato idea varie volte in merito al loro ordine.

Ha scritto "Adagio" sulla cartella che contiene la musica per il primo movimento che inizia, piuttosto, con un pianissimo Andante per le sole viole, vagando, sorprendendo, versando una luce soffusa su molte regioni armoniche, rallentando fin quasi ad arrestarsi, finalmente ed inaspettatamente.

Aprire le porte all'Adagio. Questa è una melodia con un'ampia gamma e grande intensità emotiva, compresa l'indicazione "caldo" di Mahler ai violini, arricchiti dal contrappunto delle viole e del corno, diventando poi un duetto con i secondi violini e tornando infine nel mondo d'esordio musicale.

Una frattura drammatica in Si maggiore (Mahler annota come Do bemolle), con l'irruzione di ottoni sostenuti con ampie figurazioni degli Archi ed Arpa. Le trombe irrompono.

L'orchestra tenta di soffocarli in una serie terrificante di accordi densi e dissonanti ed infine, un immenso spazio con una cadenza solenne conduce la musica alla conclusione.

Il secondo movimento è uno Scherzo su larga scala in Fa diesis minore; la cartella porta ancora la denominazione "Scherzo-Finale".

Si muove in rapidi quarti di note, e la sua caratteristica più immediatamente distintiva è il continuo cambiamento di ritmica: 3/2, 2/2, 5/4, 2/2, 3/4, e così via. Ecco uno dei più sorprendenti balzi di Mahler verso il futuro ed anche così ampi che un direttore come Mahler avrebbe dovuto acquisire nuove tecniche di direzione per realizzare effettivamente in orchestra questo suo intenso orchestrale.

Solo la scena del delirio di Tristan può avvicinarsi come complessità di direzione orchestrale.

Il trio è una variazione melodica sull'Adagio. Vi è un secondo più breve interludio in una sequenza continua di trilli. Alla conclusione, lo spirito protagonista si muove causticamente sardonico ed è tradotto in allegria e in esuberanza come cita lo stesso Specht.

Cooke propone una decisa rottura alla fine del secondo movimento.

Un'altra interpretazione suggerisce come esso sia una variazione del movimento precedente a cui resta legato come accade ad esempio ai primi due movimenti della Sonata *Hammerklavier* di Beethoven.

Il dominio in entrambi i movimenti di Mahler dell'intervallo di una terza importante nel secondo movimento e minore nel terzo è un collegamento sorprendente e sicuramente udibile. Mahler ha dominato questi movimenti.

## Purgatorio ed Inferno

La partitura spettrale e ronzante ricorda *Das Leben irdische* (Vita terrena) e *Des Knaben irdische*, una canzone con la quale condivide la chiave di Si bemolle minore.

Il tempo principale è Allegretto moderato, ed è qui dove iniziano le soprascritte verbali del manoscritto.

Laddove la sezione musicale centrale diventa più intensa, Mahler scrive "Tod! Verk!", presumibilmente l'abbreviazione di "Verklarung" (Trasfigurazione).

## BOURNEMOUTH SYMPHONY ORCHESTRA



Il climax descrive il vocabolo "Erbarmen!" (Ringraziamento!!).

Nella parte superiore ed inferiore dello spartito, si leggono queste parole: "O Gott! O Gott! Warum Hast mich verlassen? (O Dio! O Dio! Perché mi hai abbandonato).

Sei misure più tardi, quando la stessa musica torna ad un livello ancora maggiore di intensità, egli scrive "Dein Wein geschehe!" (Sia fatta la tua volontà!).

Fino a questo punto, ogni movimento è molto più breve del precedente: il Purgatorio dura meno di un quarto della lunghezza dell'Adagio.

Il quarto movimento viene a contrappeso rispetto al secondo, e con esso, le dimensioni cominciano ad espandersi di nuovo.

Tutto sulla cartella è violentemente barrato tranne il numero romano IV e si evidenziano queste annotazioni: "Il diavolo balla con me! Follia mi domina anche se sono consapevole di aver sbagliato e quindi sono maledetto! Mi rabbrivisce solo il fatto che io non esista, che io possa cessare di essere!".

Jack Diether giustamente chiama questo movimento "demoniaco".

Mahler cita Motif "Misericordia" dal Purgatorio, alludendo così al *Das Liede von der Erde* (Il canto della terra) - il riferimento è al "Morschen Tand" ("trumpery marcio") passo delle prime battute della *Nona Sinfonia*.

Nelle ultime pagine la musica si disintegra nei borbottii delle percussioni. Un fortissimo colpo del tamburo militare smorzato è, per così dire, l'ultima parola di Mahler che riempie lo spazio rimanente della pagina con una dicitura esplicita: "Tu solo sai cosa significa. Addio anima mia".

Mahler racconta quest'episodio vissuto a New York

*"Marie Uchatius, una giovane studentessa d'arte è venuta a trovarmi all'hotel Majetic. Udendo un rumore confuso, ci sporgemmo dalla finestra ed abbiamo visto una lunga processione che percorreva una larga strada accanto la Central Park.*

*Era un corteo funebre di un vigile del fuoco sulla cui morte eroica avevamo letto sul giornale.*

*Le persone in lutto erano sotto di noi, quando il corteo si fermò, ed il maestro di cerimonie fece un breve discorso. Dalle nostre finestre dell'undicesimo piano abbiamo potuto solo immaginare quello che ha detto. Ci fu una breve pausa, poi un colpo su un rullio smorzato, poi il silenzio.*

*Il corteo ripartì e rimase solo il silenzio. Le scena mi fece venire le lacrime agli occhi e guardando il volto di quella studentessa vidi che anche lei provava la medesima sensazione.*

*Quella scena mi colpì talmente tanto che la usai per la mia Decima Sinfonia".*

Il Finale inizia senza interruzione, con lo stesso suono dell'ovattato tamburo e l'introduzione di un tentativo dispiegarsi di motivi ed è punteggiato da più di cinque ripetizioni del corpo del tamburo. La scala in aumento ed il più lento discendente ci portano lentamente alle porte del Purgatorio.

## ALMA SCHINDLER MAHLER



A poco a poco la musica prende velocità. Nel medesimo tempo, inizia il lungo itinerario che da Re minore, dove il quarto movimento si concludeva, torna a Fa diesis.

Una tortuosa melodia per flauto solo, una variante del valzer dello Scherzo precedente, porta ad una musica nuova suonata dagli archi.

Il tamburo irrompe con suoni di morte in questa pace per introdurre la musica veloce che forma la porzione centrale del Finale, sempre sulla base dei temi presenti nel movimento-Purgatorio: quali ricchezze incredibili si evidenziano, il movimento quasi incorporeo prende suono.

Di nuovo, come nel primo movimento, viene raggiunto un punto di rottura dalla tromba squillante in La sovracuto e dall'orchestra, così aumentando il volume sonoro.

Gli ottoni proclamano una melodia affidata alla viola in apertura, ma da questo momento Mahler si sposta in una musica che è ardente, eppure singolarmente qui trova pace secondo le parole di Michael Kennedy, "Una grande canzone di vita e di amore - il fervido intenso Finale di ogni Sinfonia mahleriana è una trionfale rivendicazione del suo coraggio spirituale".

Questa canzone d'amore è l'amore per Alma. Quando la musica sfuma oltre il nostro percepibile udito ed interporre i sospiri dolci dei flauti, Mahler scrive "Für Dich dich sterben" (Vivere Per Te! morire per voi!).

Alla conclusione di questo movimento vi è un terribile crescendo di violini che volta attraverso quasi due ottave ed in un unico battito d'ali, da fortissimo a pianissimo - e Mahler ha scritto: "Alma".

**LIBERA TRADUZIONE: CLELIA FRANCALANZA**

**[WWW.TUTTIALLOPERA.ALTERNVISTRA.ORG](http://WWW.TUTTIALLOPERA.ALTERNVISTRA.ORG)**

## QUARTETTO IN LA MINORE PER PIANOFORTE E ARCHI

**Musica:** Gustav Mahler

1. Nicht zu schnell. Entschlossen
2. Scherzo (Restano solo alcuni schizzi)

**Organico:** pianoforte, violino, viola, violoncello

**Composizione:** Vienna, termine anno scolastico del Conservatorio

**Prima esecuzione:** Vienna, 11 Luglio 1878

**Edizione:** Sikorsky, Amburgo, 1973

Distrutto da Mahler è stato recentemente ritrovato nell'archivio del Conservatorio di Vienna

Gustav Mahler dedicò tutta la propria vita artistica all'orchestra, il *medium* privilegiato per l'espressione della sua immaginazione sonora, sia come compositore sinfonico e Liedeeristico, sia come direttore e interprete di successo. Da questo punto di vista, il *Movimento di Quartetto* ("Quartettsatz") *con pianoforte in La minore* costituisce un unicum nella produzione mahleriana, che non comprende altre composizioni prettamente cameristiche.

Il Quartetto, inoltre, ha un grande valore documentaristico, in quanto rappresenta una delle poche testimonianze che ci sono giunte del periodo in cui Mahler studiava al prestigioso Conservatorio della "Gesellschaft der Musikfreunde" di Vienna (dal 1875 al 1878). Al Conservatorio Mahler era iscritto ai corsi di pianoforte di Julius Epstein, di armonia e contrappunto di Robert Fuchs e di composizione di Franz Krenn. Dei tre pedagoghi fu forse Epstein ad avere maggiore influenza anche sullo studente di composizione, se non altro per avergli trasmesso l'interesse e la conoscenza di un certo tipo di repertorio pianistico e cameristico, in particolare di Schubert e Brahms.

In quegli anni ebbero poi grande influenza, su tutti gli studenti di composizione, le esecuzioni della tarda produzione cameristica di Beethoven da parte del Quartetto Hellmesberger, il cui primo violino, Josef, era anche direttore del Conservatorio viennese. Tuttavia, nonostante un ambiente musicale indubbiamente stimolante, Mahler

giudicò a posteriori insoddisfacente e incompleto il suo periodo di studi. Della produzione compositiva di quegli anni Mahler stesso salvava solo il movimento del *Klavierquartett* (del 1876) che venne subito apprezzato, tanto da meritare una esecuzione pubblica patrocinata dal violinista Hermann Gradener.



Sul manoscritto del Quartetto, mai completato, è visibile il timbro dell'Editore Theodor Rattig, con il quale Mahler probabilmente entrò in contatto proprio negli, anni di studio al Conservatorio, quando, come membro del "Singverein" della "Gesellschaft der Musikfreunde", poteva assistere alle prove dei Wiener Philharmoniker, comprese quelle per l'esecuzione della *Terza Sinfonia* di Bruckner, malamente recepita dagli stessi Filarmonici.

In quella occasione l'editore Rattig si schierò apertamente dalla parte di Bruckner, commissionando a due suoi giovani sostenitori, Mahler e il suo collega di studi Krzyzanowski, la riduzione pianistica della Sinfonia. Si può forse ipotizzare che l'editore fosse interessato anche alle composizioni del giovane Mahler, il quale gli inviò curiosamente proprio il *Movimento di Quartetto*, piuttosto che un lavoro completo.

Pur trattandosi di un lavoro giovanile frutto di un solo anno di studi di composizione, il *Quartettsatz* rivela una notevole padronanza di tecniche compositive.

L'impianto di forma-sonata e l'interessante scrittura pianistica dimostrano la confidenza di Mahler col grande repertorio per pianoforte, da Beethoven a Schubert, Chopin, Schumann e Brahms.

Ed è proprio l'influenza brahmsiana quella che si percepisce con chiarezza nel tema di apertura del movimento, lirico e ben equilibrato, mentre il secondo gruppo tematico viene presentato in una nuova area armonica segnata da un deciso cambiamento di tempo, tratto che diventerà distintivo nella successiva evoluzione dello stile compositivo mahleriano.

La raffinata elaborazione tematica dello sviluppo rivela una notevole disinvoltura e inventiva ed uno stile già originale.

Nella ripresa, riproponendo il cambiamento di tempo, Mahler introduce un'inaspettata escursione armonica nella tonalità di fa diesis minore, per poi giungere ad una melanconica conclusione, preceduta da una sorta di breve cadenza per violino.

## L'ALLORA TEATRO DI BUDAPEST



Il brano si presenta dunque particolarmente ricco di interessanti dettagli che infrangono le convenzioni classiche nel trattamento della forma e dell'armonia, tanto da anticipare il clima espressivo della prima produzione cameristica di Schönberg.

**Anna Ficarella**

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorium Parco della Musica, 7 novembre 2008**

## ERINNERUNG (RIMEMBRANZA)

### Liede per voce e pianoforte

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Richard Leander

- Erinnerung (Rimembranza) - (Sol minore)

**Organico:** voce, pianoforte

**Composizione:** 1880 - 1883

**Prima esecuzione:** Budapest, Magyar Királyi Operaház (Teatro Reale Ungherese dell'Opera), 13 novembre 1889

**Edizione:** Lieder und Gesänge, vol. I, Schott, Magonza, 1892

### Testo

#### ERINNERUNG

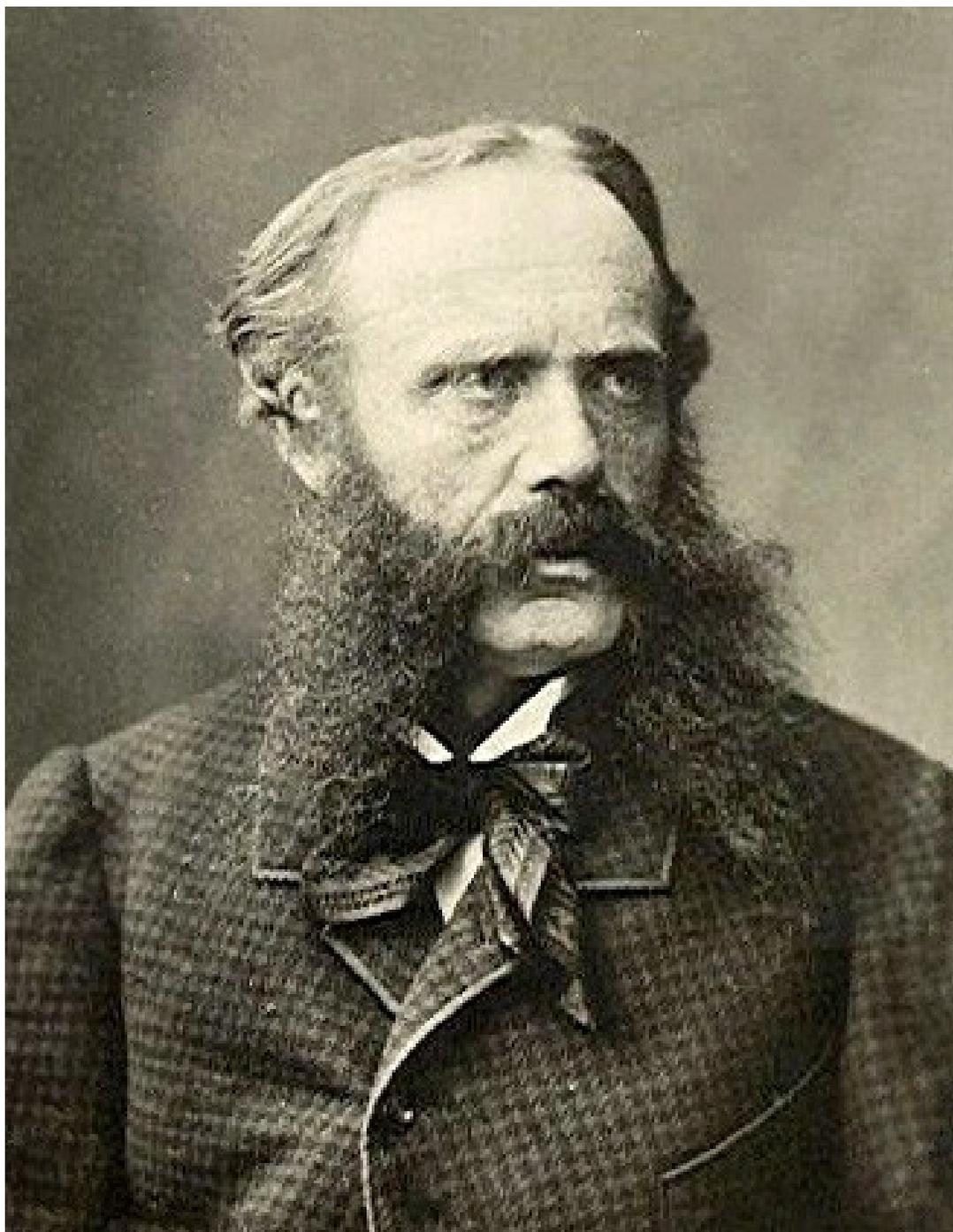
Es wecket meine Liebe  
die Lieder immer wieder!  
Es wecken meine Lieder  
der Liebe immer wieder!  
Die Lippen, die da träumen  
von deinen heissen Küssen,  
in Sang und Liedeesweisen  
von dir sie tönen müssen!  
Und wollen die Gedanken  
der Liebe sich ent schlagen,  
so kommen meine Lieder  
zu mir mit Liebesklagen!  
So halten mich in Banden  
die Beiden immer wieder!  
Es weckt das Liede die Liebe!  
Die Liebe weckt die Lieder!

#### RICORDO

Il mio amore ridesta  
ancora e sempre i canti:  
i miei canti ridestano  
l'amore, ancora e sempre!  
Le labbra, ora sognanti  
i tuoi ardenti baci,  
in melodie e in canti  
di te empion lor voci!  
E se i pensieri mirano  
a guarir dall'amore,  
quel che i miei canti ispira  
è lamento d'amore!  
Canti e amor sempre e ancora  
mi tengon prigioniero!  
Il canto desta amore:  
desta i canti l'amore!  
(traduzione di Quirino Principe)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma.**

**RICHARD LEANDER**



## FRÜHLINGSMORGEN (MATTINO PRIMAVERILE)

### Liede per voce e pianoforte

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Richard Leander

- Frühlingsmorgen (Mattino primaverile) - (Fa maggiore)

**Organico:** voce, pianoforte

**Composizione:** 1880 - 1883

**Prima esecuzione:** Praga, Deutsches Landestheater  
(Landesständischestheater), 18 aprile 1886

**Edizione:** Lieder und Gesänge, vol. I, Schott, Magonza, 1892

### Testo

#### FRÜHLINGSMORGEN

Es klopft an das Fenster der  
Lindenbaum  
mit Zweigen, blüthenbehangen:  
steh' auf! steh' auf!  
was liegst du im Traum?  
Die Sonn' ist aufgegangen!  
steh' auf! steh' auf!  
Die Lerche ist wach, die Büsche  
weh'n!  
Die Bienen summen und Käfer!  
steh' auf! steh' auf!  
Und dein munteres Liebe' hab' ich  
auch schon geseh'n.  
Steh' auf, Langschläfer!  
Langschläfer, steh' auf!  
steh' auf! steh' auf!

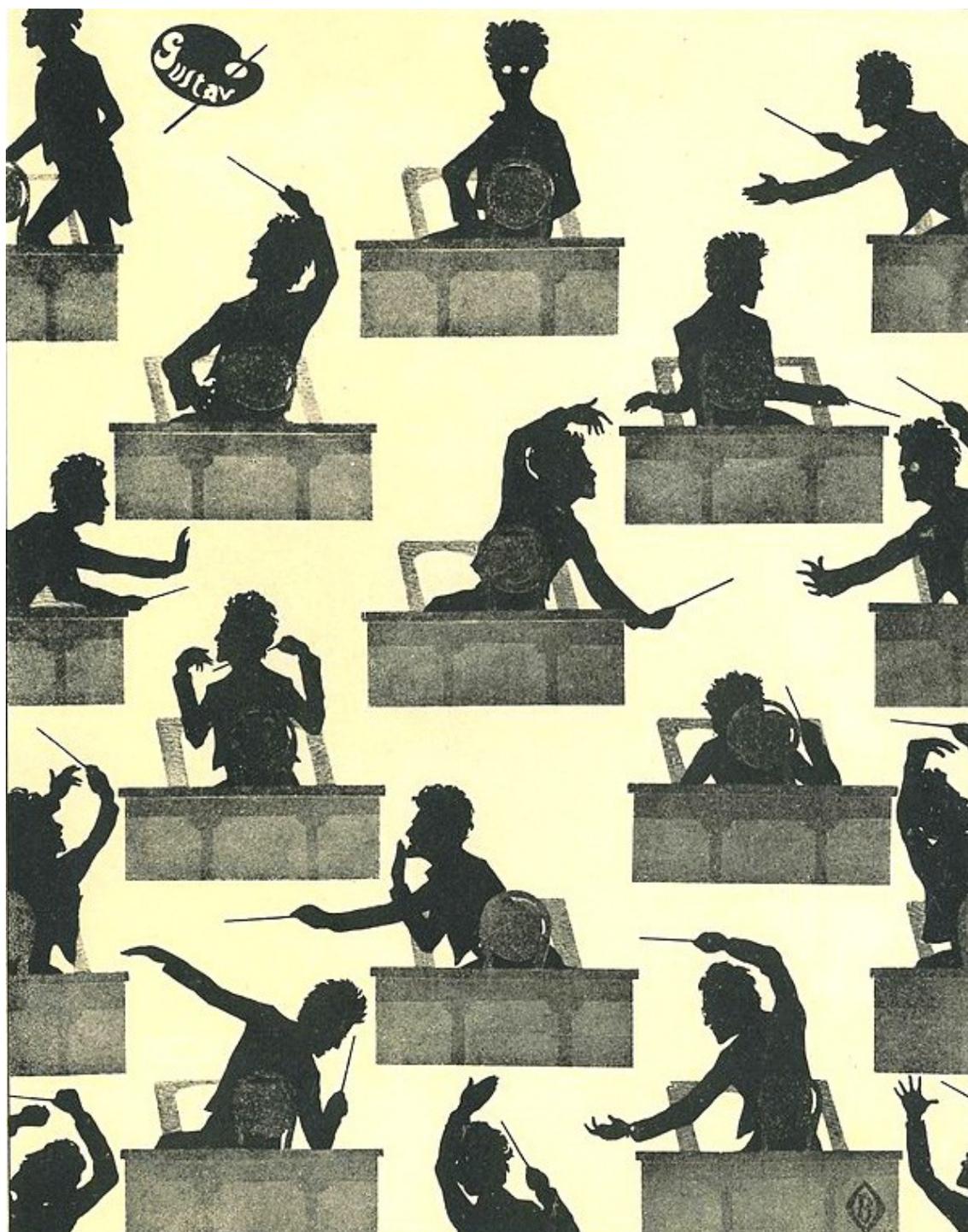
#### MATTINO DI PRIMAVERA

Bussa alla finestra il tiglio,  
con rami tutti in fiore:  
alzati, su! alzati, su!  
perché stai lì a sognare?  
Il sole è già spuntato all'orizzonte!  
Alzati, su! alzati, su!  
L'allodola si è destata, i cespugli  
fremono al vento!  
Il ronzio d'api e scarabei, lo senti?  
alzati, su! alzati, su!  
Ho visto la tua bella, fresca come una  
rosa.  
Alzati, dormiglione!  
Su, dormiglione,  
alzati! alzati, su! alzati, su!

(traduzione di Quirino Principe)

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 maggio 2000

## CARICATURA DEL COMPOSITORE



## HANS UND GRETHE (HANS E GRETE)

### Liede per voce e pianoforte

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Gustav Mahler

- Hans und Grethe (Hans e Grete) - (Re maggiore)

**Organico:** voce, pianoforte

**Composizione:** 1880 - 1883

**Prima esecuzione:** Praga, Deutsches Landestheater  
(Landesständischestheater), 18 aprile 1886

**Edizione:** Lieder und Gesänge, vol. I, Schott, Magonza, 1892

### Testo

#### HANS UND GRETHE

Ringel, ringel Reih'n!  
Wer fröhlich ist, der schlinge sich ein!  
Wer Sorgen hat, der lass' sie daheim!  
Wer ein liebes Liebchen küsst,  
wie glücklich der ist!  
Ei, Flanschen, du hast ja kein's!  
So suche dir ein's!  
Ein liebes Liebchen, das ist was Fein's,  
Juch-he! Juch-he!  
Ringel, ringel Reih'n!  
Ei, Gretchen, was stehst denn so allein?  
Guckst doch hinüber zum Hänselein!?  
Und ist doch der Mai so grün!?  
Und die Lüfte, sie zieh'n!  
Ei seht doch den dummen Hans!  
Wie er rennet zum Tanz!  
Er sucht' ein Liebchen, juch-he!  
Er fand's! Juch-he!  
Juch-he! Juch-he! Juch-he!  
Ringel, ringel Reih'n!

#### HANS E GRETHE

Giro giro tondo,  
venga con noi chi è contento  
del mondo!  
Chi ha brutti pensieri,  
a casa li lasci!  
Chi la sua bella copre di baci,  
come dev'esser felice!  
Di', Hans, e tu non ne  
hai proprio nessuna?  
Su, cercatene una,  
una cara ragazzina, che sia  
anche carina!  
Dai! Dai!  
Giro giro tondo!  
Ma, Gretchen, te ne stai  
sola soletta?  
Che fai? sbirci quel Hans?  
fai la civetta!?  
Già! maggio verde  
entra nelle vene!?

Ringel Reih'n! Ringel Reih'n! Reih'n!

Com'è frizzante,  
quest'aria che viene!  
E Hans, che fa? ehi,  
statelo a guardare!  
Eccolo là, che corre a ballare!  
Cercava una bella ragazzina,  
e... dai,  
dai, ecco che l'hai trovata!  
Dai, dai, dai!  
Giro giro tondo!  
Giro tondo! Giro tondo tondo!  
(traduzione di Quirino Principe)

Lieder eines fahrenden Gesellen,  
N<sup>o</sup>. 1.

Gustav Mahler.  
Dezember 1883

Singstimme. *Allegro.* *Langsam.*  
Wenn mein Schatz

Pianoforte. *Molto moderato.*  
*Auf den fortwährenden Tempowechsel ist genau zu achten.*

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,  
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 maggio 2000

## PHANTASIE AUS «DON JUAN» (FANTASIA DA DON JUAN)

### Liede per voce e pianoforte

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Tirso de Molina

**Organico:** voce, pianoforte

**Composizione:** 1880 - 1883

**Prima esecuzione:** Lipsia, Neues Gewandhaus Großes Saal, 27 ottobre 1887

**Edizione:** Lieder und Gesänge, vol. I, Schott, Magonza, 1892

L'Italia ha esercitato per decenni un'irresistibile attrazione per poeti e musicisti tedeschi; Mahler non è tra loro. Ma il richiamo del Sud era pur forte; il *Don Giovanni* era una delle Opere preferite dal direttore Mahler, ed *El Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina era stato un antico amore del compositore, che ne musicò due canzoni tra il 1882/83.

Durante la prima rappresentazione tedesca del *Burlador*, avvenuta a Lipsia nel 1887, forse è stata eseguita la *Phantasie aus "Don Juan"*, in cui si nota la predilezione di Mahler per temi acquatici.

**Johannes Streicher**

### Testo

#### PHANTASIE AUS «DON JUAN»

Das Mägdlein trat aus dem Fischerhaus,  
die Netze warf sie in's Meer hinaus,  
die Netze warf sie in's Meer hinaus,  
in's Meer hinaus!  
Und wenn kein Fisch in das Netz ihr ging,  
die Fischerin doch die Herzen fing,  
die Herzen, die Herzen!  
Die Winde streifen so kühl umher,  
erzählen leis' eine alte Mär',  
erzählen leis' eine alte Mär',  
eine alte Mär'!

#### Fantasia da «Don Giovanni»

La fanciulla uscì dalla casa  
di pescatori,  
venne a gettar le reti  
in mezzo al mare,  
venne a gettar le reti  
in mezzo al mare,  
in mezzo al mare!  
Se i pesci non le entravan  
nella rete,  
la pescatrice allor pescava i cuori,  
i cuori, i cuori!

Die See erglühet im Abendrot, die Fischerin fühlt  
nicht Liebesnot  
im Herzen, im Herzen!

Freschi spirano i venti tutt'intorno,  
narrano piano una  
lor vecchia fiaba,  
narrano piano una lor  
vecchia fiaba, una lor  
vecchia fiaba!  
Il mare avvampa  
al tramontar dei giorno,  
la pescatrice non ha mal d'amore  
nel cuore, nel cuore!  
(traduzione di Quirino Principe)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Filarmonica Romana,  
Roma, Teatro Olimpico, 26 novembre 1992**

## **SCHEIDEN UND MEIDEN (DIVIDERSI E PARTIRE)**

**Liede per voce e pianoforte**

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Ludwig Achim von Arnim e Clemens Brentano

**Organico:** voce, pianoforte

**Composizione:** 1888 - 1891

**Prima esecuzione:** Budapest, Magyar Királyi Operaház (Teatro Reale Ungherese dell'Opera), 13 novembre 1889

**Edizione:** Lieder und Gesänge, vol. II, Schott, Magonza, 1892

### **LUDWIG ACHIM VON ARNIM**



## Testo

### SCHEIDEN UND MEIDEN

Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus!  
Ade! Ade!  
Fein's Liebchen, das schaute zum Fenster hinaus!  
Ade! Ade! Ade!  
und wenn es denn soll geschieden sein,  
so reich' mir dein goldenes Ringelein!  
Ade! Ade!  
Ja, Scheiden und Meiden tut weh, tut weh!  
Ade! Ade! Ade!  
Es scheidet das Kind schon in der Wieg'! Ade! Ade!  
Wann werd' ich mein Schätzel wohl kriegen?!  
Ade! Ade!  
Und ist es nicht morgen,  
ach, war' es doch heut'!  
Es machte uns Beiden wohl grosse Freud'!  
Ade! Ade! Ade!  
Je, Scheiden und Meiden tut weh, tut weh!  
Ade!

### PARTIRE È UN PO' MORIRE

Tre cavalieri cavalcavano  
fuori porta!  
Addio! Addio!  
L'amata a guardar  
dalla finestra  
si era sporta!  
Addio! Addio! Addio!  
E se proprio  
dobbiamo dirci addio,  
dammi il tuo  
anellino d'oro!  
Addio! Addio!  
È triste, è triste  
lasciarsi e partire!  
Addio! Addio! Addio!  
Ci lascia il bimbo,  
ancora nella culla!  
Addio! Addio!  
Quando riavrò il mio tesoro?  
Addio! Addio!  
E se non è domani,  
ah, possa essere oggi!  
Che grande gioia  
per tutti e due!  
Addio! Addio! Addio!  
È triste, è triste  
lasciarsi e partire!  
Addio!  
(traduzione di  
Quirino Principe)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Filarmonica Romana,  
Roma, Teatro Olimpico, 26 novembre 1992**

## **UM SCHLIMME KINDER ARTIG ZU MACHEN (PER TRASFORMARE IN BUONI I BAMBINI CATTIVI)**

**Liede per voce e pianoforte**

**Musica:** Gustav Mahler

**Testo:** Ludwig Achim von Arnim e Clemens Brentano

**Organico:** voce, pianoforte

**Composizione:** 1888 - 1891

**Prima esecuzione:** Berlino, Singakademie am Unter den Linden, 14  
dicembre 1907

**Edizione:** Lieder und Gesänge, vol. II, Schott, Magonza, 1892

### **Testo**

#### **UM SCHLIMME KINDER ARTIG ZU MACHEN**

Es kam ein Herr zum Schlösseli  
auf einem schönen Röss'li,  
ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
Da lugt die Frau zum Fenster aus  
und sagt: « Der Mann ist nicht zu Haus,  
und niemand, und niemand,  
und niemand heim als meine Kind',  
und's Mädchen ist auf der Wäschewind! »,  
Der Herr auf seinem Rösseli  
sagt zu der Frau im Schlösseli:  
ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
« Sind's gute Kind', sind's böse Kind'?  
Ach, liebe Frau, ach sagt geschwind! »,  
ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
« In meiner Tasch' für folgsam Kind',

#### **PER TRASFORMARE IN BUONI I BAMBINI CATTIVI**

Venne un signore al castelluccio  
su un bel cavalluccio,  
cucù!, cucù!.  
La signora si affaccia  
alla finestra,  
e dice: « Non è in casa  
mio marito,  
e nessuno, e nessuno,  
e nessuno altro che i  
miei bimbi è qui,  
e la ragazza a far  
bucato è uscita! ».  
Il signore sul suo cavalluccio  
dice alla dama nel castelluccio:  
cucù! cucù!

da hab' ich manche Angebind »,  
ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
Die Frau die sagt: « Sehr böse Kind!  
Sie folgen der Mutter nicht geschwind! ».  
sind böse, sind böse! ».  
Die Frau die sagt: « Sind böse Kind!  
Sie folgen der Mutter nicht geschwind! ».  
Da sagt der Herr: « So reit' ich heim,  
dergleichen Kinder brauch' ich kein'! ».  
ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
Und reit' auf seinem Rösseli  
weit, weit entweg vom Schlösseli!  
ku-ku-kuk, ku-ku-kuk! .

« Son qui bimbi angioletti  
o bimbi peste?  
Dillo, cara signora,  
dillo presto! »,  
cucù! cucù!  
« Nelle mie tasche,  
per bimbi ubbidienti,  
ho regalucci e piccoli presenti »,  
cucù! cucù!  
Dice la donna:  
« Davvero cattivi,  
e con la mamma  
assai disubbidienti,  
cattivi, cattivi! ».  
Dice la donna:  
« Davvero cattivi,  
e con la mamma  
assai disubbidienti! ».  
Dice il signore:  
« A casa voglio andarmene,  
di bimbi simili non so  
che farmene! ».  
cucù! cucù!  
E sul suo cavalluccio  
parte dal castelluccio.  
cucù! cucù!  
(traduzione di Quirino Principe)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia  
Filarmonica Romana,  
Roma, Teatro Olimpico, 26 novembre 1992**

