

1985  
PRESENTAZIONE DELLA SETTIMA SINFONIA HENRY LOUIS DE LA GRANGE

Nell'ambito della produzione mahleriana le tre sinfonie strumentali costituiscono, in un certo senso, il punto centrale, un momento d'apparente stabilità. Mahler ha conseguito l'obiettivo che s'era prefisso: una forma d'arte astratta nel senso di Beethoven, un'arte che si distanzia dalla poetica sinfonica di Richard Strauss e che rifiuta ogni proposito ed ogni intento non propriamente musicale.

In quel periodo (1901-1905) Mahler acquisì una sua tecnica che divenne più ricca e raffinata rispetto a quella del periodo precedente. Nel contempo il contenuto vero e proprio si fa più astratto, più vago e, di conseguenza, di più ardua definizione.

Nell'ambito della trilogia costituita dalle tre sinfonie strumentali (la V<sup>a</sup>, la VI<sup>a</sup> e la VII<sup>a</sup>), la Settima rappresenta un caso particolare, un caso limite, per così dire, una sorta di non-plus-ultra. Certamente è possibile affermare che tutte le sinfonie di Mahler, sin dalla Prima, costituiscono ciascuna un fattore particolare di totale sorpresa e che egli fin dall'inizio s'è sempre rivelato un maestro dell'imprevisto, esente da titubanze nello spingere la propria vena innovatrice sino al paradosso o alla provocazione. In ciò è accostabile a Beethoven il cui tratto saliente, a mio avviso, è stato quello di sorprendere sempre. Mai egli ci offre ciò che noi ci attendiamo, nemmeno a quelli di noi che ritengono di conoscere perfettamente il suo stile e la sua opera.

Ciò nondimeno: il corso "ideologico" della Quinta Sinfonia (la prima delle sinfonie strumentali) appare relativamente semplice. Si tratta di un itinerario "per aspera ad astra" facile ad intendersi. Si inizia con un lamento, la marcia funebre, cui segue una folle disperazione in Allegro, per ritrovare quindi nello Scherzo il sano e genuino buonumore della vita quotidiana. Successivamente ci si tuffa nella trasognatezza dell' Adagetto e quindi nella gioia del Finale che si crede classico. Naturalmente però, già nel bel mezzo di questa gioiosa atmosfera, notiamo in delle inconfondibili intenzioni ironiche, soprattutto allorchè l'affascinante melodia dell' Adagietto ritorna nella forma d'un'agile ridda.

Ma nel mondo mahleriano dell'inizio del ventesimo secolo non trova più spazio la semplice e sana gaiezza. Su ciò ritorneremo tra breve quando parleremo dell'inquietante Finale della Settima.

La Sesta Sinfonia è interamente dominata dal senso dell'ineluttabile tragedia che incombe sull'umano destino, da un invincibile ed invitto pessimismo che, superando tensioni insostenibili, conduce ad una sconfitta che nulla è in grado di mitigare. Se noi confrontiamo questa sinfonia con l'opera precedente, essa ci potrà forse sembrare "classica". La Sesta consta di quattro movimenti. Essa incomincia e si conclude con la medesima tonalità. Prescindendo da ciò, in quest'opera non v'è nulla che possa infondere la sensazione della tranquillità, senz'altro non le grottesche

visioni ed il gioco di marionette dello Scherzo e men che meno la dispe-  
razione del Finale.

Mentre la sesta sinfonia è forse la più unitaria, la Settima è interamen-  
te composta di parti vicendevolmente contrastanti. Il compositore Mahler,  
ch'è solito infrangere ogni limite - egli stesso nutriva una profonda am-  
mirazione per le persone che amavano esagerare - raggiunge nel primo mo-  
vimento l'apice della sua modernità fino ad inficiare la tonalità; poi,  
nella sua prima "Nachtmusik" [il più semplice e romantico brano della  
sua più recente produzione musicale,<sup>1</sup>], volge lo sguardo per un attimo al  
passato [- al più semplice e romantico brano della sua più recente produ-  
zione musicale<sup>2</sup>]; quindi prosegue con il più diabolico tra tutti i suoi  
Scherzi, cui segue la seconda "Nachtmusik", forse la più sibillina tra  
tutte le sue composizioni, ad un tempo tenera e distaccata, ingenua e sag-  
cente, per terminare infine con il più pazzo e provocatorio di tutti i  
suoi Finali.

#### La COMPOSIZIONE

In quali circostanze ha dunque visto la luce questa particolare opera del  
musicista boemo? Come la maggior parte delle sinfonie di Mahler, che egli  
scrisse - com'è noto - durante le brevi vacanze estive (che costituivano

entweder ① oder ② je nach der Korrektheit der  
fast unverständlichen Verbesserung  
im deutschen Text

l'unica pausa nell'ambito della sua incessante attività di direttore d'Opera e direttore d'orchestra) la Settima sinfonia fu composta nel corso delle due estati del 1904 e del 1905.

In un primo tempo videro la luce i due lunghi ~~intervalli~~ Intermezzi chiamati "Nachtmusiken" ("Notturmi"). Essi costituirono per Mahler una sorta di diversivo nel corso o immediatamente dopo la conclusione del Finale della sinfonia precedente, che divenne il più complesso e pretenzioso brano del compositore boemo. Più volte, nel corso della composizione di quest'ultimo brano, egli si lamentò di non riuscire a trovare i temi adatti. In simili circostanze egli s'era abituato (come già Beethoven prima di lui) ad annotare, in qualsiasi momento, le proprie idee su di un brogliaccio, per poterle riprendere all'occorrenza in un secondo momento. Nel corso dell'estate del 1904 aveva faticosamente terminato la Sesta. Ora avvenne ciò che spesso gli succedeva allorchè abbandonava l'Opera di Vienna e la sua attività d'interprete e d'esecutore per dedicarsi alla composizione: interminabili tribolazioni alla ricerca dell'ispirazione necessaria per il Finale. Disperando ormai di sè e della propria vena creativa, abbandonò Maiernigg per recarsi a Dobbiaco e quindi all'amato lago di Misurina. Possiamo pertanto dedurre che, nel corso della ricerca dei temi per il Finale, egli si sia imbattuto nelle idee che divennero poi la materia delle due "Nachtmusiken". E quindi, improvvisamente e con tutta probabilità in modo folgorante (le sue ispirazioni erano spesso delle folgorazioni), gli

si configurarono le idee portanti per il Finale. Nonostante i suoi timori e le sue angosce, egli riuscì, ancor entro la fine dell'estate, a terminare -addirittura prima del previsto- questo brano nonché la prima stesura di entrambi le "Nachtmusiken", la marcia militare notturna in do-minore e l'affascinante serenata in fa-maggiore, che nella Settima sinfonia rappresenteranno rispettivamente il secondo ed il quarto movimento. Considerato ciò, si tratta della prima volta che Mahler ha lavorato a due sinfonie nel corso della medesima estate. Ora ch'egli aveva superato i timori e le angosce concettuali che avevano preceduto - e certamente pure accompagnato - la composizione del Finale aveva davanti a sé un fine-estate tranquillo. Ma si trattava di una tranquillità meramente esteriore.

Un anno più tardi, nel 1905, Mahler è nuovamente a Maiernigg dopo un'estenuante stagione all'Opera di Vienna. Di nuovo si struggerà per dieci giorni, dal 15 al 25 di giugno, alla ricerca dell'ispirazione necessaria per la composizione degli altri movimenti - soprattutto del primo - della sua nuova opera.

Ancora prima della fine di questo periodo si reca in treno a Dobbiaco recando seco, come al solito, l'inseparabile bicicletta. Il 25 giugno scrive alla moglie Alma d'essere giunto a destinazione afflitto da una terribile emicrania. Per due ore e mezza cammina disperatamente attorno al lago - si tratta molto probabilmente del laghetto di Braies. E' di cattivo umore

non solo per le sue condizioni fisiche, bensì pure perchè è il giorno del Corpus Domini e l'albergo è sovraffollato e la guarnigione dei soldati di Landro sembra volersi distinguere nel produrre un chiasso infernale. Per il giorno seguente - aggiunge - ha l'intenzione di recarsi a Misurina. Egli intende quindi ricercare nuovamente l'ispirazione sulle rive di questo magnifico lago. Ma questa volta non la troverà.

"Per due settimane mi strussi nella più tetra malinconia - come dovresti ancora ricordare - fino a quando fuggii tra le Dolomiti! Lì, la stessa danza ed alla fine desistetti, convinto ormai che l'estate fosse persa. Tu non mi attendevi a Krumpendorf, perchè io non avevo annunciato il mio arrivo. Salii in barca per farmi traghettare. Al primo colpo di remi mi si delineò improvvisamente il tema (o meglio il ritmo e la forma) dell'introduzione al primo movimento ed in quattro settimane il primo, il terzo ed il quinto movimento erano bell' e finiti! Ci pensi?"

Purtroppo gli appunti di Alma sono sempre stati più avari di notizie rispetto a quelli di Natalie Bauer-Lechner. Noi possiamo ritenerci felici di possedere questa preziosa lettera del 1910 in cui Mahler intende ricordare alla moglie d'essere in grado di comporre solo allorchè vi si sente interiormente attratto.

Il prodigioso remo del barcaiolo pose improvvisamente fine alla maledizione annualmente ricorrente ed all'angoscia che ~~in~~ assaliva Mahler allorchè do

veva riprendere l'attività creativa. Dal 15 agosto in poi scrive a Guido Adler ed a Richard Strauss e comunica loro che la settima Sinfonia è compiuta. Nel corso dei seguenti mesi invernali egli dovrà redigere la partitura definitiva. Ma l'edizione dell'opera dovrà attendere ancora alcuni anni.

#### L' EDIZIONE

Si, la sua pazienza. Egli ne aveva fatto cenno, nell'estate del 1905, nel corso d'una conversazione col critico Ernst Decsey di Graz, ma oggi è possibile affermare con assoluta certezza che questa sua pazienza gli fu imposta dagli eventi esterni. In effetti, dopo il successo della Terza Sinfonia, nel 1902 gli fu avanzata un'offerta per l'edizione della Quinta da parte di C.F. Peters, importante editore di Lipsia. Mahler aveva riscosso addirittura un acconto insolitamente elevato. Purtroppo l'editore non si dichiarò poi soddisfatto del numero delle rappresentazioni. Altrettanto avvenne con la sinfonia seguente, edita da Kahnt a Lipsia. In tal modo l'entusiasmo manifestato inizialmente dalle diverse case editrici si affievolì gradualmente. Per la Settima, ad alcune settimane dalla "prima", prevista e personalmente  
Praga il 19 settembre del 1908, Mahler dovette provvedere a far trascrivere partitura e relativa documentazione. Grazie alla mediazione di Oskar Fried, l'opera viene quindi edita dalla ditta Lauterbach e Kühn. Mahler si trova nell'avvilente condizione del postulante. Egli offre contemporaneamente

all'editore questa sinfonia ed anche la successiva; per indurlo ad accettare egli vanta il carattere allegro e piacevole dell'opera e gli racconta delle numerose associazioni che intendono inserire nel loro programma la sua nuova sinfonia.

Con suo sommo stupore, nella primavera del 1909 apprende che il catalogo generale delle opere della casa editrice "Lauterbach und Kühn" era stato venduto all'editrice berlinese "Fote und Bock", che possedeva già i diritti di molte opere di Strauss.

#### ANALISI

Nel breve lasso di tempo oggi accordatoci, mi pare doversi escludere la possibilità di analizzare un'opera tanto lunga e complessa qual è la Settima di Mahler. Mi dovrò pertanto accontentare d'offrire a coloro che non conoscono ancora l'opera in termini approfonditi alcuni "segnavia", come diceva Mahler, che li aiutino ad orientarsi nelle contrade ostiche e strane cui questa sinfonia li farà approdare.

#### IL PROGRAMMA (~~il programma~~)

Va ~~anche~~ inoltre rilevato il fatto che, dalla quinta sinfonia in poi, l'uditore lamenta la scomparsa dei "programmi" che Mahler all'inizio della sua carriera creativa metteva a disposizione del pubblico onde facilitargli la comprensione delle sue opere. In seguito egli abolì questa forma di programmi, senza indulgere in riguardi verso il pubblico, nonostante dovesse con-



temporaneamente ammettere che da Beethoven in poi non esisteva più musica senza un suo piano interno. Ogni tentativo di individuare un "programma interno" nella Settima sinfonia è più o meno destinato a fallire in quanto le indicazioni di cui ci si deve accontentare sono eccessivamente povere e limitate. Quali sono dunque queste indicazioni?

Innanzitutto il titolo di "Nachtmusik" preposto al secondo ed al quarto movimento. A prima vista paiono rivolgersi ad un'epoca passata, cioè a quella del "Rococò", allorché le "musiche notturne" venivano composte in occasione di feste notturne.

Le "Nachtmusiken" di Mahler sono estremamente diverse per atmosfera e carattere. L'unico loro comun denominatore è il loro legame con il passato. Il secondo movimento - vale a dire la prima "Nachtmusik" - è paradossale: l'impronta militare è inconfutabile. Raramente tuttavia s'è vista un'armata marciare di notte al ritmo d'una musica militare. L'idea è tanto originale che non stupisce il fatto che Mahler l'abbia avuta nel corso d'una sua esperienza estranea al mondo della musica. I suoi amici olandesi Willem Mengelberg ed Alfons Diepenbrock ci hanno confermato che l'ispirazione va ricercata nel famoso dipinto di Rembrandt "La vigilanza notturna", ammirato da Mahler nel museo di Amsterdam (lui stesso parla di "pattuglia" e di una "marcia attraverso un fantastico chiaro-scuro"). Il riferimento al mondo militare della fanciullezza di Mahler ed ai suoi "Wunderhornlieder" è evidente. Si potrebbe addirittura considerare questo movimento come un "Wunderhornlied" senza parole.

10

Bene, ed ora veniamo alla seconda "Nachtmusik" (il quarto movimento della sinfonia). Il suo carattere e la sua strumentazione contemplano il ricorso ad una chitarra e ad un mandolino e fanno pensare ad una serenata.

Se noi ci possiamo fidare dei racconti di Alma, durante questa composizione Mahler era incalzato da visioni ed immagini che richiamano Eichendorff, da "fonti gorgoglianti" e da "romanticismo tedesco". Questi due movimenti ricordano tempi felici. Tra l'uno e l'altro lo Scherzo che li divide: per mezzo di rapide e fuggenti terzine si inserisce un incubo greve di spavento ed orrore. Per questa ragione a sua volta può essere considerato "Nachtmusik".

E' infinitamente più difficile definire il carattere del primo movimento perchè questo si presenta infinitamente più ambiguo. Secondo il parere di Willem Mengelberg l'intera Settima é dominata e pervasa da "una forza tragica ed elementare". Io non penso di dover citare interamente l'interpretazione di questa sinfonia offerta da Mengelberg; si tratta d'un programma, tra l'altro, che, a quanto pare, poggia su ricordi di conversazioni da lui intrattenute con Mahler nel corso delle prove ad Amsterdam nel 1909. Limitiamoci a constatare che Mahler vedeva nel primo brano "una notte tragica", "senza luna, nè stelle" e ch'egli intendeva conferire una veste espressiva alla "potenza delle tenebre": "essa è una forza violenta, ostinata, brutale, tirannica".

Secondo Mengelberg la marcia del secondo movimento dev'essere ascoltata

"talora vicine e talora lontana". Diversi episodi dovrebbero rappresentare "i prati, la pace dell'immensa distesa" e la tranquillità della natura. Per quanto concerne il Trio, lo si dovrebbe intendere "il soldato che passeggiava con la sua amata".

Sempre secondo Mengelberg lo Scherzo è una danza funebre al modo degli antichi affreschi, in cui la morte suona il violino invitando al ballo. La seconda "Nachtmusik" per Mengelberg non è altro che una serenata notturna, il canto di un innamorato che si guarda dall'alzare troppo la voce per non destare i cani che dormono, ma che ha pure paura delle tenebre. Per la conclusione (Finale) il direttore d'orchestra olandese non mostra di possedere idee particolarmente originali, se vi scorge degli uomini che nella piena luce diurna passano festeggiando. Se è così, non ha scoperto la netta "frattura" quivi insita ed a noi tanto evidente. Egli esagera inoltre, a mio avviso, il lato patetico del primo movimento così come l'elemento del dolore che egli nota di tanto in tanto nella serenata.

#### IL PIANO DELLA SINFONIA

Per quanto il carattere individuale dei diversi brani possa essere sconnesso ed incoerente, il piano generale della sinfonia mostra una sorprendente simmetria. Esso del resto, con alcune modifiche, è ripreso poi nel "Lied der Erde" ("Canto della terra") e nella decima sinfonia. Tutto sommato, si tratta di due movimenti rapidi che fanno da cornice a tre brani più leggeri e formalmente più semplici.

Per quanto concerne il linguaggio musicale, con la Settima raggiungiamo il culmine della modernità di Mahler. Tramite inesorabili dissonanze, improvvise modulazioni, concatenazioni di quarte (che del resto dovevano spianare la strada a Schönberg), così come concatenazioni di accordi appartenenti a tonalità lontane, si configura talora la caratteristica dell'assoluta novità.

Nel primo movimento e nel Finale il materiale tematico ha qualcosa d'intenzionalmente forzato, già presente nel primo e nell'ultimo movimento della Sesta.

Prima di dedicarci all'esame di ciascun singolo movimento, dobbiamo osservare ancora qualcosa. Nonostante il Leitmotiv ideologico dell'intera opera paia essere la notte, e ciò sin dall'inizio, si notano tuttavia anche alcuni elementi già constatabili nella sinfonia precedente. Attraverso suoni di campanacci, canti di uccelli nell'esecuzione dell' Allegro iniziale e nella prima "Nachtmusik" egli aveva simboleggiato la natura. Qui e là, come in entrambi i primi movimenti, il suo amore per la natura si esprime tramite una sorta d'immobilità estatica. Degno di nota pure lo strano ritorno delle fanfare, soprattutto nel secondo brano, quasi Mahler desiderasse accomiarsi definitivamente dalle caserme della sua gioventù.

## ANALISI

### Primo movimento:

Come già per la terza sinfonia, il primo Allegro della Settima è preceduto

da una lunga introduzione, in cui viene fissato il carattere misterioso e notturno che connota gran parte di questo movimento.

L' affinità con la terza sinfonia, si manifesta non solo nella forma, bensì pure nel maestoso a solo di ottoni che noi sentiremo sin dall'inizio e che loro dovranno invece immaginare, ascoltando l'opera nell' esecuzione per pianoforte.

In realtà Mahler ha affidato la melodia iniziale ad uno strumento del tutto particolare, membro della famiglia delle tube (trombe), il cui più alto registro emette un suono che incanta e rapisce. Il ritmo misterioso e fatale fu suggerito a Mahler (è utile ricordarlo) dalla remata del barcaiolo sul Wörthsee. È il medesimo ritmo del "Miserere", uno dei più famosi episodi del "Trovatore" di Verdi. Altra sorprendente caratteristica dell'accompagnamento tramite un a solo di ottoni - di cui Mahler si servì spesso nel corso della sua produzione musicale e che proietta la conclusione del "Lied der Erde" ("Canto della terra") in una luce soprannaturale - è l'accordo della "sesta aggiunta" da cui egli trae il tema per le prime quattro note. Per Mengelberg questo passo rappresenta la notte, la morte, le forze delle tenebre, contro cui combatteranno le trionfanti forze del primo tema. Secondo Richard Specht, Mahler stesso aveva detto: "Qui bramisce la natura", istituendo in questo modo un nuovo parallelo con la terza sinfonia.

Una delle note salienti di questo movimento è costituita dal fatto che gli episodi lenti risultano tanto estesi che alla fine esso dà l'impressione

14

non tanto che si tratti d'un movimento rapido con un'introduzione lenta, quanto piuttosto d'un movimento lento con episodi veloci.

Esempi:

Ecco innanzi tutto il tema dell'introduzione: notino per favore le quinte diminuite ripetutamente crescenti e discendenti - e questo sin dall'inizio. Quindi il tema di raccordo tra le due parti dell'introduzione, che più tardi svolgerà lo stesso ruolo tra i due elementi dell' Allegro iniziale. Infine il tema principale dell' Allegro. Loro potranno constatare la sua somiglianza a quello dell'introduzione. ~~Non~~

Solo incidentalmente desidererei far Loro notare i numerosi intervalli delle quarte in successione. Ho già osservato come esse costituiscano i prodromi della sinfonia da camera di Schönberg.

Intendevo con ciò affermare che furono determinanti per l'orientamento futuro della musica portando ad uno sconvolgimento totale del sistema tonale.

E veniamo ora al secondo tema!

E' strettamente legato a quello della sinfonia precedente, di cui Mahler disse ad Alma che rappresentava il suo ritratto musicale. Appartiene al grande gruppo delle tematiche mahleriane (resurrezione nella seconda sinfonia, tema principale nel primo movimento della Quarta ed altrettanto dell'ultimo movimento dell' Ottava).

Per il momento, comunque, non intenderei occuparmi ulteriormente e più

dettagliatamente di questo problema.

Desidererei soltanto dire loro che la forma - nonostante tutte le sue a-normalità - aderisce ancora al modello classico, senz'altro nello sviluppo dei due elementi principali che, dopo essere stati lungamente ed accuratamente eseguiti, ritornano alla ~~fine~~ fine.

Il connotato peculiare della settima sinfonia é soprattutto il seguente: un lungo brano di sogno, di meditazione, in cui l'Allegro si dissolve completamente per cedere il passo al canto degli uccelli, alle fanfare e ad un estatico corale.

#### Secondo movimento

Dopo un'introduzione - Allegro moderato - il movimento conserva una straordinaria stabilità di tempo: un "Andante molto moderato".

L'effetto cosmico ch'esso raggiunge tramite il ricorso a due corni - il secondo dei quali dev'essere suonato con la sordina - è un'eco al dialogo tra i due legni all'inizio della "Scene aux champs" della "Symphonie Fantastique" ("Sinfonia Fantastica") di Berlioz. Le molte contrapposizioni di tonalità maggiori e minori fanno pensare a Schubert, ma anche alla Sesta dello stesso Mahler il cui Leitmotiv pessimistico è un accordo in maggiore che si tramuta in accordo in minore.

Abbiamo già osservato come questo secondo movimento evochi precise reminiscenze del "Wunderhorn" ("Corno magico"). Come in quasi tutti i "Wunderhorn-Lieder" il ritmo è quello di una lenta marcia, il suo carattere è molto lontano dalla struggente tristezza o dal pessimismo che connotano i Lieder

16

mahleriani del periodo amburghese o del primo periodo viennese. Vi si scopre addirittura spesso il ritmo di uno degli ultimi "Wunderhornlieder" "Revelge".

Il tema del primo trio con il suo accompagnamento di terzine di ottoni è spudoratamente plebeo. Tuttavia, come sempre in Mahler, ad un ascolto più attento scopriamo delle asimmetrie e delle finezze della forma più diversa. Un secondo trio, in cui due oboi fungono da corni lontani, apporta una nota di profonda malinconia. Si ode l'eco delle prime opere di Mahler, soprattutto del "Klagendes Lied".

#### Terzo movimento

Mai come in questo terzo movimento Mahler ha saputo creare un più intenso senso di paura, di angoscia, addirittura di terrore.

All'inizio ai colpi di timpano che sottolineano la terza battuta seguono solo dei pizzicati di contrabbasso. Ne deriva un'atmosfera morbosa, un effetto d'instabilità e d'insicurezza. Subito dopo si scatena, quasi senza accompagnamento, il meccanico salire e scendere delle terzine. Delle ombre scorrono veloci, pressochè irriconoscibili, come le nuvole che solcano un cielo foriero di tempesta. Nel primo trio i legni cantano un Lied colmo di nostalgia, continuamente interrotto da rapidi motivi di corno.

Va menzionato ancora un episodio-walzer che inizia all'insegna d'una certa grazia e leggiadria, ma che degenera poi in un'allegria chiassosa (una reminiscenza del "Sabbat" di Berlioz?), mentre il ritmo della danza è pesantemente, quasi brutalmente, scandito dagli ottoni.



#### Quarto movimento

Mahler non ha chiamato "Serenata" la sua seconda "Nachtmusik". Ma l'indicazione di "Andante amoroso" e la presenza dei due strumenti a pizzico nonchè il suo carattere generale ci conducono vicini a tale definizione.

Prima del tripudio del Finale, questo movimento riveste lo stesso ruolo già svolto dal famoso Adagietto della Quinta sinfonia.

Questo movimento è tuttavia più disteso ed il clima molto distante da quello di questo famoso brano. La sua contenuta nostalgia - quasi distaccata - addirittura l'assenza di soggettività - già, questo movimento non ha l'eguale in tutta la produzione mahleriana.

Ed il tutto intenzionalmente, se il compositore ha assegnato un ruolo di primo piano ad un gruppo di strumenti, ed in particolare a strumenti che dovevano garantirgli delle tonalità agili ed insolite: alle arpe, ma soprattutto alla chitarra ed al mandolino, due strumenti per la prima volta in questo brano furono impiegati in una sinfonia.

Le prime battute fungono da preludio, quasi il cantante, prima d'iniziare la sua canzone, improvvisasse sul suo strumento ... esse ritornano ancora spesso, quasi come in un ritornello. In Mahler l'architettura è incredibilmente più completa di quanto non si possa immaginare. L'espressione risulta, come abbiamo visto, estremamente impersonale. Raramente si presentano dei momenti soggettivi nei passi in minore.

Il tutto risulta d'un fascino particolare, sfugge però ad ogni descrizione.

Si comprende come Schönberg abbia tanto amato questo brano, da riprendere la chitarra di Mahler nella propria serenata, scritta al termine del primo conflitto mondiale.

Egli non s'è sbagliato, ha compreso: "Del resto questa chitarra nella Settima: essa non è stata utilizzata per un unico 'effetto', bensì l'intero movimento si regge su questo suono. Sin dall'inizio s'avverte necessaria la sua presenza: è un organo esecutivo di questa composizione: non il cuore, ma forse l'occhio, l'aspetto, ciò che le conferisce stima e riguardo. Un caso del resto che - anche se in maniera assai più moderna - si accosta molto al metodo dei classici, allorchè essi impostano, sotto il profilo del suono, singoli movimenti o brani su un gruppo preciso di strumenti". Considerata sotto quest'aspetto, la chitarra di Mahler ha gloriose eredi non solo nella Serenata op. 24 di Schönberg (1923), bensì pure nei brani per orchestra op. 10 di Webern (1913) e nel Balletto "Agon" di Stravinsky (1956) così come nel "Marteau sans maître" di Boulez (1953).

Col Rondò Finale abbiamo il più sorprendente, il più sconcertante, il più strabiliante, il più provocatorio, ma anche il meno amato tra i brani di Mahler. Dopo la vellutata notte della "serenata" è chiaro che Mahler intendeva qui rappresentare la luce del sole splendente in pieno giorno.

Tuttavia vedremo quanto il buon esito nel suo intento gli fosse interdetto. La natura di Mahler era ad un tempo postromantica e pure moderna; una natura di veggente che avverte il sentore della crisi che sta cambiando

volto all'Europa e delle grandi catastrofi nonché degli enormi sconvolgimenti che sarebbero avvenuti a partire dal 1914. All'epoca di Mahler, come ebbe a dire Adorno, "a tutta la musica tremava la terra sotto i piedi"

Noi diamo ragione ad Adorno, poichè l'inizio del ventesimo secolo pone le basi di un'epoca d'ansia e d'instabilità che non consente grandi trionfi sinfonici.

Considerato sotto quest'aspetto, il Finale ci affascina e ci avvince ~~non~~ ~~tantum~~ come qualcosa di mostruoso non tanto per le sue incontenibili esplosioni di gioia, quanto piuttosto per le sue contraddizioni, le sue smorfie, i suoi voltafaccia ed il suo spudorato neoclassicismo.

Sin dall'inizio un elemento tematico viene eseguito da uno strumento che tra tutti è quello che meno si presta a tale operazione, vale a dire dal timpano - e questo in una tonalità che neppure è quella calzante: in mi minore. Per quanto concerne il tema principale; noi ne troviamo l'origine in una delle opere preferite da Mahler, l'ouverture dei "Meistersinger" ("Maestri cantori"). Nel bel mezzo di questo tema, che si svolge in frastuoni e rimbombi, accadono le cose più straordinarie: si presentano le più diverse formule sonore così come compaiono delle fanfare. Queste ultime, private del loro significato più autentico, non confermano null'altro se non l'incapacità di riuscire a divertirsi in modo genuino. Qualora non avessimo ancora presagito quest'insicurezza, desidererei a questo punto far presente com'essa si sia già manifestata nella brutale separazione del primo tema dal secondo o nella strofa in la bemolle maggiore - in cui si scorre un'al-

lusione al famoso Walzer della "Lustige Witwe" (la "Vedova allegra").

Presto s'imporrà un altro elemento ed uno spirito nuovo: una sorta di parodia del minuetto-rococò, pieno di riverenze e d'inchini, di formule antiquate, di strafottenti contrappunti o di finta innocenza - in breve pieno di cose che non hanno nulla da cercare in un minuetto.

In fondo qui si tratta d'un umore tipicamente romantico, di quello spirito beffardo che E.T.A. Hoffmann così felicemente definì "uno spirito già spesso presente nelle prime sinfonie di Mahler e che qui ricompare".

Si crede di incontrare di nuovo le cerimoniose e grottesche marionette dello Scherzo della Sesta sinfonia con i loro atteggiamenti fuori moda e le loro toilettes da corte ricoperte di polvere.

E' pressochè impossibile descrivere il più provocatorio tra i brani mahleriani poichè in questo gigantesco caleidoscopio d'intrecci e di sviluppi i medesimi motivi vengono incessantemente frammentati, distorti, alterati e rimescolati in un confuso vortice, senza che sia mai dato di sapere se questo gioco vada inteso come un collage o come un montaggio. Ciò che maggiormente risalta in quest'operazione è la discontinuità di cui Mahler pare compiacersi, la brutalità delle fratture, di cui ~~non~~ <sup>poco fa</sup> io facevo loro notare la prima e più interessante, ma anche la "polifonia" degli stili. A questo proposito Mahler sembra espressamente trovar diletto nel mescolare atmosfere e clima e non solo frammenti melodici diversi. Una volta Mahler ha affermato che in ciascuna delle sue sinfonie egli "aveva l'intenzione di

creare un mondo con tutti gli elementi di cui poteva disporre" ed aveva già da tempo deciso di non escludere nulla da questo mondo.

Per il Rondò si dovrebbe forse risalire alla reminiscenza mahleriana della gaia e chiassosa vita della guarnigione dei soldati di Landro, che nell'estate del 1905 aveva provocato la sua ira, ma che nonostante ciò alcune settimane più tardi era approdata nella sua partitura.

Per me è come se le stranezze di questo movimento conclusivo, che tanto a lungo rimasero inspiegabili, oggi, alla luce di certe nuove musiche, fossero diventate comprensibili; alla luce cioè di composizioni che hanno con successo operato citazioni e rapportato il "second degré" e se stesse al passato. Vanno ascoltate quindi quasi fossero una "musica nuova" o in ogni caso una "musica profetica" in quanto chiara espressione dei disagi della nostra epoca ancor prima dello stesso occorrere degli eventi.

Mahler spiegò la sua impertinente naturalezza con la domanda "Quanto costa il mondo?" Comunque sia: questa formula non ci offre alcuna spiegazione in merito al suo atteggiamento d'irriguardoso e spietato scherno, alla sua dissociazione, al suo falso sorriso, alla sua simulata innocenza e nemmeno in merito alla consistenza del suo modo di manifestarsi ed alla sua quasi frastornante poliedricità. Essa non dà neppure una risposta al perchè della sua sfida alle regole, alle norme, alle abitudini ed alle tradizioni, ma anche alla materia ed alla ragione, a tutto quest'ordinamento borghese di

cui Adorno tanto giustamente aveva compreso quanto la musica di Mahler lo respingesse, allo stesso modo in cui essa s'era rifiutata sin dall'inizio d'obbedire al dogma romantico che imponeva l'originalità della materia.

Lo stesso Adorno ha riassunto il suo parere sostanzialmente sfavorevole sull'ottava sinfonia di Mahler ~~in una formula rimarchevole e paradossale.~~ <sup>in una formula rimarchevole e paradossale.</sup>

Egli ritiene infatti che "a lui (a Mahler) riuscì il grande sinfonismo in un'ora che già vietava la riuscita del grande sinfonismo" ed aggiunge che esistono dei momenti "in cui l'impossibilità dell'inizio diviene essa stessa una forza tanto prorompente quasi da garantirne la riuscita".

Si può dire che questo terrificante diletto scaturì in un certo senso dall'incapacità stessa degli uomini di gioire spontaneamente, senza ansie e pensieri nascosti, in quell'epoca tanto greve d'affanni. Richard Specht la definì la "danza attorno al vitello d'oro". Ora Mahler ha naturalmente voluto descrivere una sorta di carnevale, una kermesse, una fiera omerica e di fatto è riuscito nel suo intento descrivendoli con il vigore selvaggio di un Rabelais o di un Breughel.

Alla fin fine Mahler celebra qui il trionfo del suo grande nemico, la quotidianità, così come quello del pericolo che da sempre minaccia la purezza interiore, torre d'avorio del genio creatore. Ma incessantemente il diletto diviene parodia, cosicchè il paradiso sfiora l'inferno, il giorno la notte, la gioia la disperazione, il sorriso la smorfia, l'incenso lo zolfo, il Te Deum il carnevale, l'oro il piombo.

Nonostante tutte queste difformità e queste provocazioni - o forse proprio a causa loro - ci si chiede se Mehler abbia mai composto qualcosa di più originale e più profetico di questo poco amato Rondò.