

## „Le opere di Dobbiaco “

Nelle estati del 1908, 1909 e 1910 trascorse a Dobbiaco, Mahler giunse a delle soluzioni formali del tutto personali ed ad un nuovo linguaggio musicale per i suoi tre ultimi grandi capolavori – *Das Lied von der Erde*, la Nona Sinfonia e la Decima incompiuta. E' evidente soprattutto la tendenza ad avvicinare poetica e dramma. Eventi personali significativi hanno inoltre lasciato tracce evidenti nella sua creazione musicale. „Abschied“, „Rückschau“ e „Tod“ sono i temi centrali ai quali fa riferimento in continuazione, seppur in modi diversi. Dal punto di vista compositivo, quest' „opera tarda“ può essere considerata come un ponte diretto verso la “nuova musica”. Mahler non ha avuto la possibilità di assistere neppure ad una delle esecuzioni di queste composizioni.

Di seguito sono illustrati brevemente alcuni aspetti.

### Das Lied von der Erde

Indubbiamente quest'opera appartiene alle composizioni più originali ed innovative del fine del XIX secolo. Già nella sua struttura scompaiono i limiti tradizionali dei generi che confluiscono coraggiosamente l'uno nell'altro, tanto che il compositore scriveva a Bruno Walter “*non saprei che nome si potrebbe dare al tutto*”.<sup>1</sup> (trad.it.Q.Principe)

Si tratta di una sinfonia di Lieder? Si tratta di un ciclo di Lieder per orchestra? Mahler scelse la denominazione „Sinfonia per tenore e contralto e orchestra“ (anche se all'inizio non sapeva decidersi tra contralto e baritono). Proprio nella fusione del carattere liederistico con quello sinfonico si esprime la caratteristica particolare della sua opera, la sua identità ed individualità, poiché da un lato si riconosce un'organizzazione strofica chiara della parte cantata e dall'altro caratteristiche e principi sinfonici. „Nel *Lied von der Erde* l'unità estetico-liederistica della tonalità [...] viene superata da una costruzione sinfonica, trasformata in cambio di tonalità.”<sup>2</sup> Questo “cambio di tonalità” caratterizza ampie pagine della composizione.

Contemporaneamente il compositore sottolineò che “*è la cosa più personale che ho fatto finora*” (trad.it.Q.Principe).<sup>3</sup> Questa citazione è facilmente attribuibile al compositore ed è facilmente legata alla sua biografia personale. L'isolamento creativo nella casetta di composizione di Carbovin vecchia nell'estate 1908 era completamente diverso da quello di Maiernigg o Steinbach. A quel tempo vicissitudini private e professionali avevano cambiato nettamente la vita di Mahler. Nel *Lied von der Erde* il „all der morsche Tand dieser Erde (tutte le vanità putrescenti di questa terra! (trad.it.Q.Principe)“ (*Das Trinklied vom Jammer der Erde*) diventano dolorosamente vive, i limiti tra azione umana e sforzi, la nullità del nostro essere, può essere superata solo ritirandosi radicalmente nella solitudine interiore ed esteriore. Retrospettiva, caducità, addio sono i temi principali di questa composizione. E così anche questo bipolarismo tra vita e morte, diffuso alla Fin de siècle, assume un nuovo significato. Dal punto di vista dialettico, nel *Abschied* che si smorza, all'amico rimane solo la solitudine in montagna dove la fine diventa la preconditione per un nuovo inizio e dove simbolizza l'eterno ciclo della natura:

„Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge.  
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz,

<sup>1</sup> Lettera di Mahler a Bruno Walter, o. D. [Inizio settembre 1908], in: Gustav Mahler, *Briefe*. Hrsg. Herta Blaukopf. Neuausgabe. Zweite, nochmals rev. Aufl. 1996. Wien 1996, p. 371.

<sup>2</sup> Hermann Danuser, *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde*. (Meisterwerke der Musik 25). München 1986, p. 33.

<sup>3</sup> Lettera di Mahlers a Walter (Oss. 1).

Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!“

Dove vado, vado a vagare tra i monti,  
a cercare pace per il mio cuore solitario  
vado verso la mia terra, vado verso i miei luoghi (trad.it.Q.Principe)

Qui le esperienze reali con la natura, raccolte da Mahler nella sua veste di entusiasta escursionista, si legano a questioni esistenziali.

\*

La genesi della composizione è dovuta sostanzialmente ad un regalo: nel 1907 il consigliere aulico Theobald Pollak, uno della sua cerchia dei suoi amici, donò al compositore, forse per il suo compleanno, il libro appena pubblicato dalla casa editrice di Lipsia Insel dal titolo *Die chinesische Flöte*, nel quale l'esperto di filologia romanza e poeta Hans Bethge aveva rielaborato oltre 80 antiche poesie cinesi da traduzioni francesi ed inglesi. Già nell'utilizzo delle traduzioni e rielaborazioni si evidenzia una particolare caratteristica del linguaggio testuale, dato che i testi originali erano stati sottoposti a molte modifiche in fasi successive, ossia nei circa 1300 anni.<sup>4</sup> Molto distante dal significato e contenuto della letteratura originale, il compositore lesse nel 1907 dei testi completamente europeizzati, che rispondevano all'imitazione dell'arte cinese della fine del secolo e che avevano dei punti di contatto con l'arte figurativa ed ornamentale dello Jugendstil.

Mahler riassunse sette poesie in un'unica unità concettuale. In tal modo accadde un'ultima ma decisiva trasformazione: analogamente a quanto aveva fatto con i testi del „Wunderhorn“, egli intervenì sui testi secondo il suo messaggio artistico, modificò il titolo e unì addirittura due poesie in una. *Der Abschied* unisce testi di *In Erwartung des Freundes di Mong-Kao-Jen* (Meng Hao-jen) e *Der Abschied des Freundes di Wang-Wei*.

La bozza dello spartito e la particella sorsero nell'estate 1908 a Dobbiaco. Il compositore scrisse in aggiunta anche una versione per voci e pianoforte, che sotto molti aspetti ha una sua autonomia. Solo un breve viaggio a Praga per preparare la prima della *Settimana Sinfonia* interruppe l'intenso processo creativo. Come sempre, durante l'inverno lavorò alla stesura definitiva; nell'estate successiva del 1909 vi apportò le ultime revisioni a Göding (Hodonin, Mähren), dove Mahler era ospite del fabbricante Fritz Redlich.

I titoli definitivi dei movimenti sono:

1. Das Trinklied vom Jammer der Erde (Il brindisi del dolore della terra) tenore
2. Der Einsame im Herbst (il solitario nell'autunno) contralto
3. Von der Jugend (della giovinezza) tenore
4. Von der Schönheit (della bellezza) contralto
5. Der Trunkene im Frühling (l'ebbro in primavera) tenore
6. Der Abschied (il congedo) contralto

Il nuovo carattere musicale risulta sostanzialmente da un'armonia, che evita ricche modulazioni tardoromantiche. Molti passaggi sono strumentati come musica da camera e viene cercata la massima espressione con mezzi parsimoniosi. Sequenze pentatoniche ed alcune poche scale di toni interi rimandano da un lato al legame con gli antichi soggetti cinesi e dall'altro ad “una discussione sostanziale sul rinnovamento della musica occidentale grazie al ricorso a scale esotiche“ attor-

---

<sup>4</sup> Per le rielaborazioni e difficoltà sostanziali nella traduzione di testi cinesi v. Margarete Wagner, „*Chinesische Flöte*“ kontra „*Lied von der Erde*“. Über unterschiedliche Formen von Textbearbeitung, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 51 (Herbst 2004) S. 21–37.

<sup>5</sup> v. Peter Revers, *Bethge-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert*, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 51 (Herbst 2004) p. 59–67

no al 1900. Mahler nel *Lied von der Erde* utilizza anche la tecnica dell'eterofonia, ossia del fluire concomitante di melodia principale e sue varianti.<sup>6</sup>

Il peso dei singoli movimenti nell'architettura complessiva è differente; così *Der Abschied* con i suoi 30 muniti, dura quasi lo stesso tempo dei movimenti precedenti tutti insieme. La composizione inizia dapprima con efficace ed esaltante elemento che simboleggia la vita, che viene smiunito dal triplice ritornello „dunkel ist das Leben, ist der Tod“, (oscura è la morte, oscura è la vita), mentre i movimenti centrali seguono le immagini di genere. Il ripiegamento intimistico di rassegnazione che si esprime nell' *Einsamen im Herbst*, (solitario in autunno) con „Etwas schleichend. Ermüdet“ (un po' strisciando, stanco) gli amici del padiglione al centro di un piccolo stagno, le ragazze sulla riva il cui idillio viene interrotto dal gruppo di cavalieri che sopraggiungono o il canto degli uccelli del *Trunkene im Frühling* (ebbro in primavera)– tutte queste immagini sono immerse in mondo sonoro ed in colori diversi.

*Der Abschied* con il suo volgersi chiaramente verso la simbologia mortale diventa un canto d'addio altamente espressivo. Mahler aveva annotato all'inizio „Schwer“ (pesante). La musica inizia lentamente, per lasciare sufficiente spazio al recitativo. Questo movimento conclusivo è imbevuto della fusione di lirica e recitativo: accanto alle cantilene cantate vi è il sobrio recitativo „senza espressione“. I tre grandi recitativi abbandonano la metrica tradizionale e si addentrano in nuove possibilità di articolazione del tempo musicale. Contemporaneamente suono vocale e strumentale fluiscono uno nell'altro.

Altrettanto inusuale è il suono finale dissonante (do-mi-sol-la), che rappresenta una conclusione aperta come un punto interrogativo. Ma proprio in essa si mostra nuovamente la dialettica tra vita e morte, tra apertura e chiusura, poichè i quattro suoni sovrapposti sono elementi fondamentali dell'intera composizione. La parola „ewig“ che risuona sette volte, riassume il tema principale in suoni: „Das Kunstwerk verdichtet; das Thatsächliche verflüchtigt, die Idee bleibt...“<sup>7</sup>

\*

Il 20 novembre 1911, sei mesi dopo la morte di Mahler, vi fu la prima esecuzione in occasione di una cerimonia di commemorazione nella Tonhalle di Monaco. Bruno Walter diresse l'Orchestra della Sala dei Concerti di Monaco, Mme Charles Cahier (contralto) e William Miller (tenore) erano i solisti. Questo concerto diede inizio ad un'accettazione positiva dell'opera, che si è protratta sino ai giorni nostri.

Uno dei documenti più famosi è di Anton von Webern, che il 18 novembre scrisse da Monaco a Arnold Schönberg: „Ich habe soeben Mahler's ‚Lied von der Erde‘ gehört. Ich kann nicht reden. Ich durfte neben Frau Mahler stehend in der *handschriftlichen* Partitur Mahlers mitlesen. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie mich das glücklich macht: Die Frau des Verewigten fordert mich auf in der von Mahler selbst geschriebenen Partitur mitzulesen. Nur sie und ich haben das gelesen. Manchmal hatte ich sie ganz allein. Ich habe Stunden hinter mir, die ich zu den Dingen reihe, die mir die teuersten waren und sind.“<sup>8</sup> (Ho appena ascoltato il ‚Lied von der Erde‘ di Mahler. Non riesco a parlare. Potevo stare vicino alla signora Mahler e leggere la partitura scritta a mano. Non posso descriverle che gioia mi ha fatto: la vedova mi ha esortato a leggere la partitura di Mahler. L'abbiamo letta solo io e lei. Qualche volta da solo. Ho trascorso delle ore che reputo tra le cose che mi erano e sono più care).

## La Nona Sinfonia

„Ho lavorato molto e proprio ora do un'ultima mano ad una nuova sinfonia. [...] L'opera per quel che possono conoscerla, perché finora ho scritto l'abbozzo a rotta di collo, come un cieco e adesso che comincio a strumentare l'ultimo tempo non conosco più il primo, è un arricchimento assai felice della mia piccola famiglia. Vi si dice

<sup>6</sup> Lettera di Anton von Webern a Alban Berg, 23 novembre 1911, cit. Friedrich Wildgans, *Gustav Mahler und Anton von Webern*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 15 (1960) [Gustav Mahler-Heft] p. 22 ss.

<sup>7</sup> cit. Danuser (Anm. 2) p. 114 f.

*qualcosa che da molto tempo ho sulle labbra forse da porre nel complesso al fianco della Quarta. (che però è del tutto diversa)*<sup>9</sup> trad. it. Q. Principe

La affermazione epistolare di Mahler suscita immediatamente l'impressione che si tratti di un'opera secondaria. "L'arricchimento assai felice" prosegue la strada compositiva scelta sino ad ora, fondendo poetica e dramma. Se si crede ai ricordi di sua moglie Alma, la sua creatività dopo l'Ottava sinfonia è stata influenzata dal numero nove (nè Ludwig van Beethoven nè Anton Bruckner avano superato la Nona sinfonia, pertanto il titolo *Das Lied von der Erde* vuole consapevolmente evitare questo numero magico.) Da'altro canto Mahler pare si sia distanziato da questo timore, quando, in merito alla Nona di Beethoven (in re minore) disse che la sua era in re maggiore.<sup>10</sup>

Forse i primi schizzi furono realizzati già nell'estate del 1908; il lavoro principale avvenne tuttavia un anno dopo. Dopo il 13 giugno 1909, quando il tempo era ancora „orribile“ e impedì a Mahler di recarsi alla sua casetta di composizione<sup>11</sup>, si presume abbia iniziato l'abbozzo della partitura. Nell'agosto annunciò a Bruno Walter (come citato all'inizio) la sua nuova opera. Egli aveva ultimato l'abbozzo con grande concentrazione, sotto la tradizionale fretta estiva (come egli disse) „*partitura buttata giù di corsa ed assolutamente illeggibile per occhi estranei*“. Durante la seconda stagione americana si dedicò alla stesura definitiva e poté terminarla prima del suo ritorno in Europa all'inizio dell'aprile del 1910. La prima esecuzione venne diretta da Bruno Walter il 26 giugno 1912 a Vienna.

\*

Nella storia della recezione, la *Nona* venne sempre attribuita molto vicina alla morte dal punto di vista interpretativo, anche per via delle circostanze esterne che interessarono il compositore. Paul Bekker, ritenne che „il titolo non scritto era “Was mir der Tod erzählt (cosa mi racconta la morte). Il direttore d'orchestra Willem Mengelberg, olandese, dopo un esatto studio delle fonti musicali, intraprese il tentativo di un programma chiarificatorio:

„Lied v. d. Erde ist: congedo dall'amico ! (dall'uomo!!)

la nona è : congedo da tutti quelli che amava

– e dal mondo

– ! dalla sua arte, dalla sua vita, dalla sua musica ...“<sup>12</sup>

Anche Arnold Schönberg si associò tra quelli che sostenevano questa esegesi nel suo discorso di Praga quando disse “: „[...] la nona è un limite. Chi lo vuole oltrepassare, deve allontanarsi. Sembra come se nella Decima potesse esserci detto qualche cosa che non dovevamo ancora sapere , per la quale non siamo ancora maturi. Quelli che hanno scritto una Nona erano vicini alla morte.“<sup>13</sup>

Senza dubbio la musica, specialmente nel finale si spinge verso “le ultime cose”, è imbevuta di esperienze personali dell'artista; tuttavia come ha annuito correttamente il biografo Jens Malte Fischer – “non bisogna credere all'immagine di un creatore che si trova già in un altro mondo. La

<sup>8</sup> Lettera di Mahler a Bruno Walter, o. D. [August 1909], in: Gustav Mahler, *Briefe* (Anm. 1) p. 392.

<sup>9</sup> v. Richard Specht, *Gustav Mahler*. Berlin und Leipzig 1913, p. 355

<sup>10</sup> Lettere di Mahler a Alma, in: *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe*. Hrsg. Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß. Redaktion: Knud Martner. Berlin 1995, p. 379.

<sup>11</sup> v. Siehe *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin 1921, S. 339 f.

<sup>12</sup> Cit. Peter Andraschke, *Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozeß und Analyse*. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 14). Wiesbaden 1976, S. 80–84.

<sup>13</sup> Cit., nach *Gustav Mahler*. Tübingen 1966, S. 55 f.

corrispondenza epistolare del compositore durante il periodo di vacanza documenta proprio in quest' estate attività e molteplici interessi alla vita quotidiana.<sup>14</sup>

Come si può descrivere la peculiarità di questa opera? In che modo è stata un'opera tarda? Nella lettera citata all'inizio, Mahler rimanda ad una linea di collegamento con la Quarta Sinfonia, cosa che di primo acchito può sorprendere. Nonostante i mondi esterni differenti, in ambedue il cantabile, la lirica riveste un importante ruolo in quanto momento di collegamento. Nella *Nona Sinfonia* il compositore riuscì ad ottenere un intreccio sottile di lirica e drammatica, di linee vocali e strumentali, che può esserne inteso come una sintesi artistica ad un livello sublime.

Un'affermazione profonda viene raggiunta attraverso la sobrietà e non attraverso gesti ricchi di pathos: „La nona, misurata sugli eccessi delle opere precedenti è quasi un'opera d'impronta classica ( per usare un termine appropriato, che è stato coniato per il dramma da Jaen Racines), un'opera che evita gli estremi, che non oltrepassa se stessa e l'altro. Che ripiega su uno sviluppo ordinato dei quattro movimenti, che non utilizza solisti, cornette del postiglione, martelli, un'orchestra sovradimensionata, che rimane nei tempi anche se ampi, che Mahler stesso aveva abbozzato. All'interno di questa impronta classica, che esprime anche una lirica che forma un substrato, in cui lied e sinfonia si fondono, si sviluppa un'espressività nuova, accentuata, una espressività del piano elegante, che si esprime nel non articolato o non dicibile (primo movimento) e che scivola nell'indicibile spegnendosi (ultimo movimento).“<sup>15</sup>

Anche la composizione è articolata in quattro movimenti tradizionali, tuttavia si presentano nuovi caratteri e quindi un dramma generale diverso:

1. Andante comodo
2. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und derb
3. Rondo-Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig.
4. Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend

Andante comodo

Nel tempo di un tranquillo ländler. Un po' goffo e molto rude

Rondo-Burleske. Allegro assai. Molto ostinato.

Adagio. Molto lento e trattenuto

Come estremi fungono due movimenti lenti, nel mezzo un movimento con andamenti in forma di danza ed il rondo-Burleske quasi fantasmagorico. Anche le tonalità sono inusuali: il re maggiore introduttivo diventa un re bemolle maggiore, interrotto da un do maggiore, e nell'Adagio finale un la minore.

Il primo movimento a ragione viene considerato uno dei più significativi di Mahler. Vario dal punto delle categorie formali, presenta le caratteristiche di un movimento centrale di una forma-sonata e doppia variazione. Numerose annotazioni „Mit Wut“, „Schattenhaft“, „mit höchster Gewalt“ oder „Wie ein schwerer Kondukt, (con rabbia“, „indistinto“, „con la massima forza“ oppure „come un greve corteo funebre trad. it. Q. Principe)“ testimoniano un vocabolario espressivo alquanto differente. L'annotazione di Mahler „Leb wohl!“ (addio) appalesa relazioni con congedo e dolore.<sup>16</sup>

Nel secondo movimento vi è la fusione di numerosi andamenti di danza. L'incertezza di Mahler nel titolo di questo movimento rispecchia l'originalità del suo disegno compositivo: intitolato inizialmente come uno „Scherzo“, lo cambiò poi in „Minuetto infinito“, eludendo così le tradizionali associazioni. E' coraggiosa la stratificazione, prodotta da un cambio caleidoscopico dei

---

<sup>14</sup> Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*. Wien 2003, S. 756 f.

<sup>15</sup> Idem p. 758.

<sup>16</sup> v. Andraschke (Anm. 12) S. 50 ff. und Constantin Floros, *Gustav Mahler III. Die Symphonien*. Wiesbaden 1985, S. 267–280.

singoli elementi.<sup>17</sup> Solo alla luce di una retrospettiva che parte della musica moderna, lo sviluppo musicale mahleriano si è rivelato un “montaggio”.<sup>18</sup>

La successiva burlesca, la cui musica associa un umorismo rabbioso e disperato al concetto „burla“, presenta linee contrappuntistiche molto nette. Solo due episodi - uno di questo ricorda la famosa canzone di Danilo nell'operetta la *Vedova Allegra* – abbandonano brevemente il carattere musicale di base. Un gruppetto nell'assolo della tromba costituisce non solo un ponte verso l'*Abschied del Lied von der Erde*, ma anche un balzo in avanti verso l'Adagio finale, altamente espressivo e dilatato.

I due temi contrastanti e la presenza di innumerevoli motivi che racchiudono le allusioni tematiche all'opera precedente, non sfociano in un'apoteosi. Nella coda risuona densa di significato una citazione del quarto dei *Kindertotenlieder*: „Der Tag ist schoen auf jenen Höh'n“ (*il giorno è bello su quelle alture*): „ma la visione di liberazione o redenzione [...] si infrange nelle volute successive, si cristallizza parimenti in un ritardando che si spegne“<sup>19</sup> La musica si inserisce in un processo del dissolvimento, dove rimane solo il gruppetto.

## Decima Sinfonia

Nell'estate 1910 Mahler lavorò a Dobbiaco alla sua ultima sinfonia, di cui ci ha lasciato solo alcuni frammenti. Al più tardi il 17 luglio iniziò a lavorare ai primi schizzi della nuova sinfonia di cinque movimenti, la cui elaborazione fu influenzata sempre più dagli effetti di una grave crisi familiare.<sup>20</sup> L'affare di Alma con il giovane architetto Walter Gropius, la cui lettera rivolta a Mahler esasperò la situazione, i diversi sintomi della malattia e la breve visita a Sigmund Freud in Olanda, sono gli avvenimenti più significativi di quest'ultima estate.

Il frammento della *Decima* appare come un documento profondamente personale e estremamente autobiografico. Due interruzioni – dopo la lettera di Gropius ossia a seguito della grave malattia ed il viaggio in Olanda – mostrarono degli effetti concreti sul processo creativo di Mahler.

L'enorme tensione psicologica del compositore aveva condotto tra l'altro a delle modifiche significative della sinfonia: nell'Adagio introduttivo della corale con un ineguagliabile accordo a nove toni ed un la bemolle minore del coro si intravedono gli effetti degli eventi privati. Una netta dissonanza e il coro in minore sono stati introdotti successivamente: „si può presumere che per Mahler l'accordo a nove toni fosse la massima espressione della sua crisi personale e non un semplice esperimento atonale. A favore di ciò depone anche la struttura di questo accordo che contiene tutti i toni dei passaggi del Purgatorio (3. movimento, battuta 113–115), che nel manoscritto Mahler identifica con le parole „Dein Wille geschehe!“ Sia fatta la tua volontà...“<sup>21</sup>

Una citazione musicale nel „Purgatorio“ dal *Erntelied* di Alma (le cui composizioni iniziarono ad ottenere l'attenzione di Mahler dopo la grave crisi matrimoniale), e non da ultima le parole scritte a mano („Erbarmen! O Gott! O Gott! Warum hast Du mich verlassen?“ oder „Dein Wille geschehe!“ *Pietà, Dio, Dio perchè mi hai abbandonato, quasi citazioni bibliche letterali*) sono da interpretare come l'espressione di un drammatico turbamento soggettivo.<sup>22</sup> Già il titolo originario del movimento che Mahler aveva integrato con „o Inferno“, documenta lo stato d'animo in presenza di richiami letterari e di storia musicale (la divina commedia di Dante, il Purgatorio di Siegfried

<sup>17</sup> v. Mathias Hansen, *Gustav Mahler*. (Reclams Musikführer). Stuttgart 1996, S. 192.

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt/Main 1960, S. 209.

<sup>19</sup> Hansen (Anm. 16) S. 198.

<sup>20</sup> Per la cronologia esatta v. Jörg Rothkamm, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption*. Frankfurt/Main 2003, S. 17–60.

<sup>21</sup> idem p. 54–60, cit. p. 56.

<sup>22</sup> Richard Specht, *Gustav Mahler. Nachgelassene Zehnte Symphonie*. Faksimilie-Ausgabe. Berlin etc. 1924, S. 12.

Lipiner e la sinfonia di Dante di Franz Liszt). „Purificazione“ diventa il concetto chiave nel superamento della catastrofe.

Sulla copertina del quarto movimento annotò le postille: „Wahnsinn, fass mich an, Verfluchten! (*Follia, afferrami, che io sia dannato*)“ Nonostante queste tensioni altamente emozionali e questi scoppi drammatici l'abozzo assume una visione finale positiva– la coda che finisce in Pianissimo in fa diesis maggiore contiene l'esclamazione „Almschi!“ (il diminutivo d'Alma) e „für dich leben! für dich sterben!“ (*per te vivere, per te morire*). Questo gesto di trasfigurazione è contemporaneamente un esempio impressionante di superamento della vecchia dicotomia vita – arte. Non deve meravigliare che Mahler desiderò che dopo la sua morte l'intero abozzo fosse distrutto. Alma tenne il materiale segreto per anni, ma poi decise di pubblicarlo. Ernst Krenek, giovane genero di Alma, intraprese il tentativo di curare la prima esecuzione del primo e terzo movimento. Il 12 ottobre 1924 avvenne la prima esecuzione assoluta di questi due movimenti a Vienna con l'orchestra della Wiener Staatsoper diretta da Franz Schalk. Quello che fu suonato era una versione mista, poiché il direttore d'orchestra era intervenuto personalmente nella partitura con delle modifiche incisive.

La sequenza di movimenti lasciati da Mahler è la seguente:

1. Adagio (*fa diesis maggiore*)
2. Scherzo (*fa diesis minore che volge al maggiore*)
3. Purgatorio (*si bemolle minore*)
4. [Scherzo] (*mi minore/re minore*)
5. Finale (*re minore/da diesis*)

In tutto si percepisce una struttura simmetrica: le due code hanno un carattere altamente espressivo, che si protrae prevalentemente nell'Adagio; due Scherzi incorniciano il Purgatorio, il movimento sinfonico più breve che Mahler abbia mai scritto. Lo Scherzo in forma-sonata (4° movimento) o il finale scevro da modelli tradizionali rappresentano delle innovazioni formali interessantissime. Dal punto di vista della tonalità si ha, partendo dalle posizioni più distanti del Finale – iniziando dalla tonalità della morte in re minore – il ritorno al punto di partenza in fa diesis maggiore.

\*

La base per un'analisi esaustiva del frammento sinfonico è rappresentata da un facsimile del manoscritto. Sorsero alcune rielaborazioni, seguirono poi degli effetti sulla musica contemporanea (tra questi quelli di Peter Ruzicka e Manfred Trojahn). Anche la musica cinematografica non rimase insensibile alla Decima di Mahler, ad es. nello spettacolare film di Ken Russell su Mahler del 1974 vennero inseriti l'accordo a nove toni e la corale in la bemolle minore.

Una particolare importanza assumono le sei esecuzioni orchestrali dell'intera sinfonia:<sup>23</sup>

Clinton A. Carpenter („Bearbeitung“, 1983)

Joe Wheeler („performing edition“, 1965/66)

Deryck Cooke con la collaborazione di Berthold Goldschmidt („per concerto“, 1960 ss in ulteriori versioni sviluppate)

Remo Mazzetti („performing edition“, 1989)

Rudolf Barshai („per esecuzione“, 2000)

Nicola Samale/Giuseppe Mazzuca („ricostruzione“, 2001)

---

<sup>23</sup> Rothkamm (Oss. 20) S. 228–254 (in Klammer die Uraufführungsjahre); a p. 254–293 una discussione sulle differenze della valutazione globale

Non c'è spazio per entrare nel merito di queste versioni, ma sostanzialmente si può constatare che, nell'ambito della lettura, accompagnamento orchestrale, velocità, dinamica e strumentazione vi sono, in parte, notevoli differenze. Alcuni hanno inoltre deciso di integrare la frase musicale originale in diversi punti con motivi o temi differenti.

Sino ad oggi Deryck Cooke è quello che con la sua versione si è avvicinato maggiormente agli abbozzi del compositore; anche altri però mostrano degli approcci interpretativi molto interessanti. Tuttavia bisogna essere sempre consci dei limiti dell'eseguibile: „Nonostante la presunta varietà nessuna rielaborazione è così sviluppata come le prime partiture di Mahler.“<sup>24</sup> Queste versioni danno tuttavia all'interessato un'idea musicale delle ultime riflessioni compositive di Mahler.

---

<sup>24</sup> idem S. 292.