

Reminiscenze, *Naturalaute* e irruzioni: il mondo poetico di Gustav Mahler

DOMENICO GIANNETTA

Osservando la produzione musicale di Gustav Mahler (1860-1911) in modo superficiale, non sembra di poter cogliere evidenti segnali di discontinuità rispetto al contesto culturale a lui coevo. Il gigantismo delle sue orchestrazioni è tutto sommato nel solco di quel processo iniziato con Wagner, e che in area mitteleuropea verrà portato avanti dal suo contemporaneo Richard Strauss (1864-1949), per culminare infine con i *Gurre-Lieder* (1912) di Schoenberg. Anche il linguaggio armonico, per quanto complesso e sofisticato, può ascriversi a quella *tonalità allargata* che caratterizza il repertorio musicale del tardoromanticismo, specialmente in area germanica. Il ricorso a sistemi sonori di derivazione non diatonica è del tutto episodico, e solitamente associato ad esigenze di colore locale¹. La ricerca ritmica, infine, non è particolarmente sviluppata, a differenza di quanto accadrà di lì a poco con l'avvento sulle scene europee del genio di Stravinskij.

Per certi versi, anzi, sembra quasi che Mahler preferisca guardare più indietro rispetto ai suoi contemporanei. Spesso e volentieri, infatti, affiorano passi improntati a un solare diatonismo, non solo nelle opere del primo periodo (le cosiddette *Wunderhorn-Sinfonien*), ma anche in opere della piena maturità come la *Settima* (1905) e l'*Ottava* (1906). La stessa predilezione per un genere associato ad un periodo storico precedente, la sinfonia in 4 movimenti, in luogo del più attuale poema sinfonico – genere che Mahler tentò senza molto successo di adottare nei suoi primi esperimenti sinfonici (*Der Titan*, *Totenfeier*), prima di ripudiarlo definitivamente –, è sintomatica di un gusto che affonda le sue radici nella poetica di Schubert e di Bruckner piuttosto che in quella degli autori storicamente a lui più vicini. Anche il *Musikdrama* wagneriano, di cui pure era un interprete eccezionale, non lo attrae, mentre invece preferisce rivolgere la sua attenzione ad un genere antico come il *Lied*, che comunque contribuirà notevolmente a svecchiare donandogli una dimensione di più ampio respiro. Per concludere, persino gli autori dei testi letterari messi in musica appartengono, salvo rare eccezioni, ad epoche stori-

¹ Cfr. ad esempio l'uso della scala esatonale in *Das Lied von der Erde* (1909) per enfatizzare l'ambientazione orientale delle liriche di Hans Bethge.

che precedenti, da Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) ad Arnim (1781-1831) e Brentano (1778-1842), da Friedrich Rückert (1788-1866) a Goethe (1749-1832), per risalire addirittura fino a Rabano Mauro (780-856), autore del testo del *Veni creator spiritus* su cui è impostato il primo movimento dell'*Ottava*.

Le precedenti considerazioni potrebbero portare alla facile conclusione che in realtà Mahler debba essere considerato un epigono, l'ultimo rappresentante della grande stagione del sinfonismo tedesco, e del resto anche la figura di musicista che si dedica alla composizione soltanto nel tempo libero (nelle pause estive che l'attività direttoriale gli concedeva) contribuisce a orientare la valutazione. Eppure qualcosa non torna se osserviamo che, a differenza di quanto accade solitamente agli epigoni, che riscuotono successo in vita per essere poi rapidamente dimenticati dalle successive generazioni, la musica di Mahler, dopo aver incontrato notevoli ostacoli ad imporsi, gode oggi di un successo incondizionato nelle sale da concerto di tutto il mondo. Isolata e compresa soltanto da pochi adepti (l'allievo Bruno Walter, ma anche i tre esponenti della Seconda Scuola di Vienna), rapidamente superata dalle esperienze compositive immediatamente successive (atonalità, dodecafonia, serialità integrale...), la musica di Mahler dovrà aspettare gli anni '60 del XX secolo per essere pienamente apprezzata, con esecuzioni che hanno raggiunto oggi una frequenza paragonabile soltanto a quella dei grandi classici, nonostante le difficoltà esecutive e organizzative che le monumentali partiture impongono agli interpreti.

Mahler fu sempre perfettamente conscio del fatto che la sua estetica non fosse allineata ai gusti dell'epoca in cui viveva, che invece lo apprezzava e stimava come direttore e concertatore, e per questo motivo amava definirsi "l'inattuale", anche per contrapporsi ironicamente al grande "attuale" di quei tempi, il suo amico-rivale Richard Strauss, la cui musica riscuoteva, allora come oggi, ampi e incondizionati consensi. Un compositore fuori dal (suo) tempo, potremmo quindi dire, e ciò risulta evidente anche osservando con quali difficoltà la sua creatività e le sue esigenze espressive si adattino alle forme compositive, tradizionali o meno che siano...

Osserviamo ad esempio la travagliata genesi della *Prima Sinfonia* (1888). L'opera nasce come un poema sinfonico in due parti, e quando viene presentata in prima assoluta a Budapest (1889) è anche accompagnata da un dettagliato programma. Nella suddivisione dei singoli episodi, tuttavia, sono già rintracciabili i futuri movimenti della sinfonia:

Poema Sinfonico in due parti

Parte I

1. Introduzione e allegro comodo - 2. Andante - 3. Scherzo

Parte II

4. *A la pompes funebres* - 5. Molto appassionato

Quando, nel 1893, l'opera viene presentata ad Amburgo, l'impianto precedente viene mantenuto, e l'intento programmatico viene addirittura accentuato attribuendo un titolo sia all'opera nel suo insieme (*Der Titan*, ricavato dall'omonimo romanzo di Jean Paul Richter), che ai singoli episodi:

Titan, Poema Sinfonico in forma di sinfonia

Parte I (*Dai giorni della giovinezza...*)

1. *Primavera senza fine* - 2. *Blumine* - 3. *A vele spiegate*

Parte II (*Commedia Humana*)

4. *Arenato!* - 5. *Dall'Inferno*

Ma per l'esecuzione di Berlino del 1896 Mahler, evidentemente insoddisfatto sia della struttura formale a metà strada fra poema sinfonico e sinfonia, che del programma musicale per certi versi fuorviante e controproducente ai fini della comprensione dell'opera, opta per una classica sinfonia in 4 movimenti, mantenendo soltanto qualche residuale riferimento descrittivo:

Sinfonia in re maggiore

1. *Langsam. Schleppend* (Wie ein Naturlaut) – *Immer sehr gemächlich*

2. *Kräftig bewegt*

3. *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*

4. *Stürmisch bewegt*

La decisione sarà definitiva, e sulla scorta di questa esperienza anche le successive opere sinfoniche assumeranno la definizione di "sinfonia", pur essendo, come vedremo, composizioni articolate su architetture formali irregolari, non schematiche, spesso basate sull'accostamento di elementi musicali eterogenei.

Il musicologo Jonathan D. Kramer, in un suo celebre articolo sul postmodernismo, sostiene che il *Finale* della *Settima* di Mahler possiede molte delle caratteristiche che contraddistinguono questo movimento artistico: in questo brano, infatti, il compositore cerca di superare le barriere tra stili di tipo *alto* e di tipo *basso*, disdegna il valore dell'unità strutturale, rifiuta la distinzione tra valori elitari e populistici, include frammentazione e discontinuità, coinvolge pluralismo ed eclet-

tismo, presenta significati multipli e multiple temporalità ecc...² Ma in effetti queste peculiarità sono ravvisabili nell'intera produzione mahleriana, insieme ad altre similmente peculiari del postmodernismo come la presenza di citazioni e riferimenti a musiche di altre tradizioni o culture, lo sguardo ironico, le apparenti contraddizioni, e la mancanza di confini fra sonorità e procedure del passato e del presente.

Il *Finale* della *Settima* è un esempio fin troppo evidente per dimostrare la presenza di eclettismo e contraddizioni nella musica di Mahler: il brano è formalmente un *rondò*, ovvero una forma compositiva in cui le numerose riproposizioni del tema principale (*refrain*), dopo ciascuno dei *couplets*, dovrebbero sempre essere accompagnate dal ritorno del tono d'impianto, possibilmente preparato tramite un convincente percorso cadenzale; il brano mahleriano, invece, vede non solo la presenza di un'eterogenea varietà di situazioni espressive, ma soprattutto gli elementi tematici ed armonici sembrano essere sempre fuori posto! Il *refrain* viene presentato per la prima volta a b. 7 (con il motivo principale affidato alla prima tromba), in combinazione con una chiara affermazione del tono d'impianto (do maggiore) realizzata tramite una cadenza perfetta D-T soltanto parzialmente contraddetta dalle voci gravi, ma sostanzialmente riconoscibile (cfr. es. 1).

Esempio 1: Sinfonia n. 7 – *Rondo-Finale*, bb. 6-13

² J. D. KRAMER, *Concetti postmoderni di tempo musicale*, «Analisi», 35, 2001, pp. 5-21. Sostenere, scrive Kramer, che un'opera possa essere definita postmoderna, anche se concepita prima del periodo modernista, è possibile nella misura in cui si consideri il postmoderno come un modo di essere, più che un periodo storico.

La prima riproposizione del *refrain*, tuttavia, presenta già una lettura piuttosto problematica: a b. 79, dopo la conclusione del primo *couplet*, il ritorno della tonica risulta del tutto inatteso, privo com'è di un percorso armonico convergente, anzi senza neppure una vera e propria cadenza visto che si ha semplicemente una giustapposizione fra la triade di tonica della precedente sezione (lab maggiore) e la tonica principale del brano (cfr. es. 2). Ed inoltre, come se ciò non bastasse, Mahler non espone subito il tema principale del *refrain*, ma un tema secondario che era stato presentato nella prima occasione soltanto a b. 15.

Esempio 2: Sinfonia n. 7 – *Rondo-Finale*, bb. 73-81 (sezione ottoni + archi)

Successivamente un chiaro percorso cadenzale S–D–T (bb. 85-87) conferma il tono d'impianto, ma esso appare ormai persino ridondante dato che nelle misure precedenti la tonalità, dopo il sorprendente esordio, ha già avuto modo di palesarsi, e comunque non conduce ancora al tema principale, ma ad un altro tema secondario che era già stato esposto, seppur leggermente variato, a b. 23. Segue quindi un pedale di dominante (bb. 92-99) che ribadisce ulteriormente la tonalità, ma anche in questo caso il compositore si guarda bene dal presentare il tema principale. A questo punto la successiva cadenza DD–D–T (bb. 118-120), che conduce finalmente alla ripresa del tema di b. 7, appare persino stucchevole, visto che sembra

affermare con forza una tonalità che in realtà non avrebbe alcun motivo di essere confermata, visto che ha già dominato le precedenti 40 battute!

Un'altra situazione alquanto contraddittoria si configura a b. 517, dove si concretizza il definitivo approdo al tono d'impianto dopo l'ultimo dei *couplets*, realizzato anch'esso in modo tutt'altro che chiaro e convincente. A b. 506 vi era stata una cadenza D-T sulla tonica di re♭ maggiore, tonalità che aveva caratterizzato la precedente sezione. Il passaggio a do maggiore, invece, avviene senza un percorso cadenzale, semplicemente accostando fra loro i due diversi contesti armonici (bb. 516-517), e questo nonostante il tono d'impianto sia ormai assente da parecchio tempo e avrebbe pertanto meritato una più adeguata fase di approccio. Come se ciò non bastasse, Mahler fa coincidere tutto questo con la presentazione di un tema di secondaria importanza, e per di più ciò avviene su un contesto armonico ambiguo: un'armonia di sottodominante su un pedale di dominante! (cfr. es. 3)

Esempio 3: Sinfonia n. 7 – *Rondo-Finale*, bb. 517-521

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 7, Rondo-Finale, measures 517-521. The score is for a full orchestra and includes parts for Horns (Hr. F), Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Va.), Celli (Celli), and Bass (B.). The tempo is marked 'Plötzlich wieder a tempo (II)' and the rehearsal mark is '288'. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, and accents, along with performance instructions like *plizz.* and *sempre pp*.

Occorrerà attendere b. 538 per riascoltare il tema principale, e comunque neanche esso è introdotto da una cadenza, ma sembra quasi comparire all'improvviso con la sua chiara configurazione tonale che interrompe una breve transizione che stava invece rischiando di mettere in discussione il tono d'impianto che, seppur in modo incerto, era stato faticosamente riguadagnato soltanto poche misure prima.

Il *Finale* della *Settima* è anche un ottimo esempio per dimostrare la presenza di frammentazioni e discontinuità nel tessuto musicale mahleriano: il *continuum*, infatti, è frequentemente interrotto da apparizioni improvvise in *fortissimo* di elementi tematici vecchi e nuovi, spesso con carattere di fanfara. L'apparizione improvvisa di una fanfara, del resto, è uno stilema tipico del compositore:

... la fanfara irrompe [...] in contrasto con le proporzioni sonore precedenti, in contrasto anche con il crescendo che ad essa conduce: non è che questa fanfara raggiunga il culmine del brano, ma è la musica che si dilata con una scossa corporea: la rottura giunge da un'altra parte, esternamente al moto proprio della musica, che viene manomessa³.

L'effetto provocato da un simile evento è ulteriormente enfatizzato dal fatto di non essere il risultato di una vera e propria "conquista" ottenuta attraverso una logica puramente compositiva, motivo per cui esso appare decisamente sproporzionato rispetto al contesto in cui viene collocato⁴. Questo procedimento è talmente frequente nella produzione di Mahler che Adorno per definirlo ha coniato un termine apposito: *Durchbruch*, che possiamo tradurre in italiano con *irruzione*⁵.

La *Prima Sinfonia* è forse la composizione in cui più spesso il compositore fa uso di questa tecnica, in modo talmente ricorrente che Sponheuer parla a tal proposito di "organizzazione dell'irruzione". Nel primo movimento, *Langsam – Immer sehr gemächlich*, al termine della sezione di *Sviluppo* vi è un primo eclatante esempio di *irruzione* quando, al culmine di un *crescendo*, "irrompe" una fanfara in *ff* (b. 352), seguita poi dalla *Ripresa* (b. 358). Nel quarto movimento, *Stürmisch bewegt*, un' *irruzione* fa invece la sua comparsa al termine della *Ripresa* (al n. 52), a conclusione di un poderoso *crescendo* simile a quello già visto nel primo movimento, e precede la *Coda* (al n. 53).

I due precedenti esempi potrebbero far pensare che l'irruzione di una fanfara sia per Mahler uno strumento utile per creare una demarcazione formale, per connettere ad esempio la fine della *Sviluppo* alla *Ripresa* senza ricorrere ad una più tradizione *riconduzione*, oppure per creare una netta cesura fra *Ripresa* e *Coda*. In realtà, invece, abbiamo un caso di *irruzione* anche nel bel mezzo della sezione di *Sviluppo* del quarto movimento quando, dopo un primo accenno di *irruzione* con una fanfara in *pp* (al n. 26), un vigoroso *crescendo* conduce all' *irruzione* vera e propria in *fff* (al n. 33: cfr. es. 4), dopo la quale, con il ritorno del tema dell' *Introduzione* del primo movimento (al n. 35), lo *Sviluppo* riprende il suo corso.

³ T. W. ADORNO, *Wagner Mahler. Due studi*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino 1966, p. 140.

⁴ Cfr. B. SPONHEUER, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978 (cit. in P. PETAZZI, *Le sinfonie di Mahler*, Venezia 1998, p. 22).

⁵ Cfr. PETAZZI, *op. cit.*, pp. 16-17.

Esempio 4: Sinfonia n. 1 – *Stürmisch bewegt*, n. 33 (sezione dei fiati)

The image shows a page of a musical score for the woodwind section of Gustav Mahler's Symphony No. 1, first movement, 'Stürmisch bewegt', measures 369-393. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are Piccolo (1.2), Flute (1.2), Oboe (1, 2, 8), Clarinet (1.2, 8), Bassoon (4), Horns (1.2, 3.4, 5.6.7), and Trumpets (1.2, 3.4). The score includes various dynamic markings such as 'molto rit.', 'a tempo Vorwärts', 'rit.', 'ff', 'stacc.', and 'pesante'. There are also performance instructions like 'zu 2' and 'Luftpause'. The music is written in a complex, rhythmic style characteristic of Mahler's work.

Si è molto scritto nel tentativo di giustificare e comprendere la presenza così invadente di episodi con carattere di fanfara nelle sinfonie mahleriane. Ugo Duse ipotizza che il fatto di aver trascorso l'infanzia, nella natia Boemia, nei pressi di una caserma, possa aver contribuito a far interiorizzare al compositore gli squilli e i segnali militari che giungevano continuamente al suo orecchio, che vanno quindi interpretati come un retaggio della memoria⁶. Dopo un uso molto intenso nelle *Wunderhorn-Sinfonien*, le fanfare si fanno più rare nelle sinfonie del periodo centrale, ma nella *Nona* assistiamo ad un vero e proprio ritorno di fiamma: nel bel mezzo dello *Sviluppo* del primo movimento, *Andante comodo*, al culmine di un *crescendo* basato a sua volta sull'apparizione di fanfare in *p*, irrompe improvvisa una potente fanfara in *ff* (al n. 9).

Nella *Seconda* troviamo ancora numerosi casi di *irruzione*, ma questa tecnica viene arricchita dalla presenza del suo negativo, che Adorno definisce *Zusammensturz* (*crollo*): vi sono infatti diversi momenti in cui lo svolgimento del discorso musicale sembra letteralmente spezzarsi, interrompersi bruscamente, come se il

⁶ «Alla quarta pura, a quest'intervallo che gli ricordava i segnali uditi in gioventù nella guarnigione di Jihlava» (U. DUSE, *Gustav Mahler*, Torino 1973, p. 139). Su questo aspetto cfr. anche PETAZZI, *op. cit.*, p. 141.

compositore con un gesto rabbioso facesse crollare l'edificio costruito fino a quel momento⁷. Un esempio eclatante lo troviamo nel terzo movimento, *In ruhig fließender Bewegung*: dopo la ripresa della *seconda idea* del *primo tema* (al n. 47), segue l'irruzione in *ff* di un'idea (in forma di fanfara) ricavata dal *secondo tema* (al n. 49) che culmina in un "grido" in *fff* (8 bb. dopo il n. 50) immediatamente seguito da un *crollo* (al n. 51). Ma il *crollo* forse più rappresentativo, anche per la sua valenza simbolica, lo troviamo nella *Quinta*, e precisamente nel secondo movimento *Stürmisch bewegt*: dopo la riesposizione della *seconda idea* del *primo tema* (al n. 4), un *crecendo* conduce ad un punto culminante anche dal punto di vista del profilo melodico (viene infatti raggiunto il registro sovracuto), dopo di che un rapidissimo *crollo* fa letteralmente precipitare non solo la dinamica fino al *pp*, ma anche la *texture* che raggiunge nel giro di pochissime misure il registro grave (cfr. es. 5).

Esempio 5: Sinfonia n. 5 – *Stürmisch bewegt*, bb. 67-73 (sezione dei legni)

The image shows a musical score for the woodwind section of Beethoven's Symphony No. 5, measures 67-73. The score is written for Flöten (Flutes), Hoboen. (Oboes), B-Klar. (Bass Clarinets), Fag. (Bassoons), and Contraf. (Contrabass). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score features a dramatic dynamic shift from fortissimo (ff) to pianissimo (pp) and a change in texture from a high register to a low register. The Flute part starts with a *dim.* marking and a *pp* dynamic. The Oboe part starts with a *dim.* marking and a *ff* dynamic. The Bass Clarinet part starts with a *ff* dynamic. The Bassoon part starts with a *ff* dynamic. The Contrabass part starts with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Dopo un evento del genere il tessuto musicale appare come lacerato, devastato, ed infatti nelle misure successive (al n. 5) sembra quasi che frammenti del *primo tema* facciano fatica a rimettersi insieme e riprendere il discorso bruscamente interrotto, almeno fino a quando i violoncelli non riprendono in mano la situazione proponendo per intero il *secondo tema*.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

Irruzioni e crolli non sono i soli modi con cui si concretizzano quelle discontinuità che abbiamo visto caratterizzare il linguaggio mahleriano. Lo stesso risultato, ovvero la lacerazione dell'unità strutturale della composizione, può essere raggiunto con un procedimento per certi versi antitetico, basato su un effetto di sospensione, di incantamento, in cui lo scorrere del tempo sembra quasi interrompersi. Queste situazioni, che possiamo definire *visioni*, sono spesso contraddistinte dal risuonare in (apparente) lontananza, come se provenienti da un'altra dimensione, di motivi vecchi e nuovi. Ne abbiamo un esempio all'inizio della sezione di *Sviluppo* del primo movimento, *Allegro maestoso*, della *Seconda Sinfonia*: subito dopo la riproposizione del *secondo tema* (al n. 7) lo scorrere del tempo si interrompe e si ascolta un motivo di carattere bucolico affidato al corno inglese (al n. 8), dopo di che lo *Sviluppo* riprende il suo corso con l'elaborazione del *primo tema* (al n. 9).

Anche nel bel mezzo della sezione di *Sviluppo* del primo movimento della *Settima*, *Langsam – Allegro con fuoco*, dopo una fase iniziale che mantiene il medesimo incedere incalzante dell'*Esposizione*, e dopo che gli eventi sembrano quasi precipitare (al n. 30) con un discorso musicale che si fa sempre più serrato, appare un *pp* improvviso (al n. 32) accompagnato da un riecheggiare in lontananza di squilli e fanfare, ma anche di motivi che sembrano riprodurre canti di uccelli, il tutto nel contesto di un episodio statico, come sospeso nel tempo. È soprattutto in contesti come questi, quindi, che fanno la loro comparsa i celebri *Naturlaute*, i suoni di natura, uno dei più noti stilemi mahleriani: come scrive lo stesso compositore, «la mia musica è sempre e in ogni caso soltanto suono di natura»⁸.

I *Naturlaute* fanno la loro comparsa ufficiale già nella *Prima Sinfonia*, come si evince del resto dall'indicazione che reca l'*Introduzione* del primo movimento: *Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut*. La composizione si apre in un'atmosfera incantata e rarefatta, con i suoni armonici tenuti dagli archi che simboleggiano il sorgere del sole, mentre un inciso basato su un salto di quarta discendente, che nelle intenzioni di Mahler rappresenterebbe il canto del cuculo, dà origine al motivo principale di questo episodio introduttivo, subito interrotto dall'apparire di una fanfara in *pp* (cfr. es. 6). Ma commetteremmo un grossolano errore se considerassimo questi suoni semplici onomatopee, o effetti descrittivi fini a se stessi: si tratta invece di suoni che sembrano letteralmente provenire da un mondo altro, e che, uniti alla situazione armonica statica, generano un effetto di sospensione del tempo, prima che “la musica si risvegli per divenire se stessa”, per usare le parole di Eggebrecht⁹.

⁸ «... immer und überall nur Naturlaub» (G. Mahler, lettera del 18 febbraio 1896 al dott. Richard Batka, da Amburgo, cit. in DUSE, *op. cit.*, pp. 172-173).

⁹ H. H. EGGBRECHT, *La musica di Gustav Mahler*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Firenze 1994, p. 30.

Esempio 6: Sinfonia n. 1 – *Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut*, bb. 1-10 (legni + violini)

The musical score shows the following parts and markings:

- 1. 2. Flöte:** Starts with a whole note G4, then a half note G4, and a whole note G4. Dynamics: *p*, *pp*.
- Piccolo (s. Flöte):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 10. Dynamics: *pp*.
- 1. Oboe:** Starts with a whole note G4, then a half note G4, and a whole note G4. Dynamics: *pp*, *pp*, *dim.*
- Engl. Horn (s. Ob.):** Starts with a whole note G4, then a half note G4, and a whole note G4. Dynamics: *pp*.
- 1. Clarinette in B:** Starts with a whole note G4, then a half note G4, and a whole note G4. Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*.
- 2. Clarinette in B:** Starts with a whole note G4, then a half note G4, and a whole note G4. Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*.
- Bassclarinette in B (s. Clar.):** Starts with a whole note G4, then a half note G4, and a whole note G4. Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*.
- 1. 2. Fagott:** Starts with a whole note G4, then a half note G4, and a whole note G4. Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*.
- 1. Violine:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 10. Dynamics: *sempre ppp*, *sempre ppp*.
- 2. Violine:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 10. Dynamics: *pp*.

Al termine dell'*Esposizione* del primo movimento *Immer sehr gemächlich*, poco prima dell'inizio dello *Sviluppo*, ecco un'altra *visione* (4 bb. prima del n. 12): di nuovo lo scorrere del tempo sembra interrompersi, l'atmosfera torna a rarefarsi, e si ascoltano in lontananza i suoni di natura, fino a quando i violoncelli, dapprima timidamente, tentano di proporre un nuovo tema, con il quale avrà poi inizio lo *Sviluppo* vero e proprio. La stessa cosa accade nel quarto movimento, *Stürmisch bewegt*, quando, al termine del roboante *Sviluppo*, la *texture* si assottiglia fino a ridursi ai soli archi che presentano, in *ppp*, il tema dell'*Introduzione* del primo movimento (al n. 38: *Sehr langsam*), dopo l'esposizione del quale riecheggiano in lontananza segnali militari e suoni di natura.

Che i *Naturlaute* siano una delle principali cifre stilistiche mahleriane lo dimostra il fatto che il loro uso non si riduce nemmeno nelle sinfonie del periodo di mezzo, nonostante nel frattempo il linguaggio del compositore abbia subito una profonda evoluzione verso una scrittura più densamente contrappuntistica. Ne abbiamo un magnifico esempio nel bel mezzo del primo movimento, *Allegro energico*, della *Sesta Sinfonia*: poco dopo l'inizio della seconda parte dello *Sviluppo* il moto frenetico si interrompe (al n. 21), lasciando il posto ad una *visione* caratterizzata da suoni di natura combinati con i celebri campanacci che, in lontananza, ci trasportano idealmente in un idilliaco paesaggio alpino.

Fanfara e segnali militari, così come i suoni di natura, possono e devono essere considerati echi della memoria interiore del compositore, reminiscenze del suo passato, della sua infanzia. Lo stesso ragionamento potrebbe valere per le marce funebri, così frequenti in tutta la sua produzione: sono tali, infatti, il terzo movimento (*Feierlich und gemessen...*) della *Prima* (basato sulla celebre parafrasi del *Fra' Martino campanaro*), il primo movimento della *Quinta* (*Trauermarsch*, appunto) e della *Settima* (*Langsam – Nicht schleppen*), ma può essere considerata una marcia funebre anche il primo movimento della *Seconda* (*Totenfeier* era infatti il titolo originale di questo brano). Anche qui le interpretazioni psicoanalitiche non si sono fatte attendere, arrivando ad ipotizzare che la profonda impressione suscitata nel piccolo Gustav dalla morte di alcuni fratellini possa essere alla base dell'ossessione che Mahler ebbe per tutta la vita nei confronti della morte, e specialmente della morte dei bambini: oltre agli emblematici *Kindertotenlieder*, infatti, anche alcuni dei *Wunderhorn-Lieder* messi in musica dal compositore parlano di bambini che muoiono, ed inoltre quando il coro di voci bianche fa il suo ingresso nelle sinfonie (nella *Terza* e nell'*Ottava*), esso non rappresenta bambini in carne ed ossa, ma angeli, creature ultraterrene, bambini morti insomma¹⁰.

L'arte della reminiscenza è talmente insita nel pensiero compositivo mahleriano che essa si esplicita in molteplici forme: la sostanziale indifferenza del compositore nei confronti dell'originalità tematica fa sì che le citazioni da opere del passato si riscontrino con una frequenza decisamente inconsueta per un autore della sua levatura. A parte la citazione, per esigenze extramusicali, della sequenza medievale del *Dies Irae* di Tommaso da Celano nel primo movimento della *Seconda* (ma preceduto, in questo, da illustri colleghi: Berlioz e Liszt), sono soprattutto i temi wagneriani (autore prediletto dal Mahler direttore d'orchestra) ad apparire spesso sotto forma di reminiscenza nelle sue sinfonie: dal *leitmotive* del "sonno di Brunilde" della *Walküre* nel primo movimento della *Seconda* (si tratta del motivo di carattere bucolico descritto in precedenza), a quello del "Gaal" del *Parsifal* nel quarto movimento della *Prima* (cfr. es. 4), per giungere poi al tema dell'*Ouverture* dei *Meistersinger* che dà origine al tema del *refrain* del quinto movimento della *Settima*. Altre citazioni non wagneriane sono riscontrabili nel secondo movimento della *Settima*, il cui tema principale è una reminiscenza della Sonata in si maggiore D575 di Schubert (altro autore molto amato dal nostro), e soprattutto il sorprendente primo *couplet* del *Rondo-Burleske* della *Nona*, il cui tema (cfr. es. 7) è ricavato dal *Marsch-Septett* dell'Atto II de *La vedova Allegra* di Franz Lehàr!

¹⁰ Sulle tristi vicende legate all'infanzia del compositore cfr. DUSE, *op. cit.*, p. 4 e p. 209.

Esempio 7: Sinfonia n. 9 – *Rondo-Burleske*, primo *couplet*

The image shows a page of a musical score for the first couplet of the Rondo-Burleske from Mahler's Symphony No. 9. The score is in 3/4 time and marked 'Listesso tempo. (And)'. It features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Trombone), strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso), and a keyboard part. Dynamics range from ppp to ff. Performance instructions include 'arco' and 'pizz.'.

La sostanziale indifferenza nel distinguere fra stili di tipo *alto* e di tipo *basso*, e di conseguenza il rifiuto a tenere separati valori elitari e populistici, è un'altra peculiarità dell'estetica postmoderna che ritroviamo prepotentemente presente nel pensiero artistico mahleriano. Ne è una prova la significativa presenza nelle sue composizioni di citazioni e reminiscenze di temi popolari, specialmente boemi e moravi, ascoltati magari, e quindi interiorizzati, negli anni della sua tribolata infanzia. Nel terzo movimento della *Prima*, ad esempio, dopo la già citata parafrasi del *Fra' Martino campanaro*¹¹, irrompe nei fiati (oboi e trombe) la citazione di un motivo dal sapore tipicamente ungaro-boemo (al n. 5), subito dopo ripreso ed elaborato *mit parodie* da tutta l'orchestra. Anche il tema del *Posthorn* (terzo movimento della *Terza*) ha chiare origini popolari, mentre il *Trio* del secondo movimento della *Quarta* si basa sull'elaborazione di una melodia di origine carinzia, e ancora il secondo *Trio* dello *Scherzo* della *Quinta* deriva da un altro motivo popolare boemo.

In definitiva, quindi, possiamo dire che nella musica di Mahler l'arte della reminiscenza, e quindi l'arte della memoria, diventa un vero e proprio parametro strutturale: non a caso, infatti, i temi principali delle sue composizioni non vengono quasi mai sviluppati nel senso classico del termine, ma spesso non vengono nemmeno riproposti tali e quali. Prendiamo ad esempio il primo movimento della *Terza* (*Kräftig. Entschieden*): il tema dell'*Introduzione*, presentato in *ff* da 8 corni all'unisono, riappare nel bel mezzo dell'*Esposizione* affidato al primo corno in *p* (al n. 23), ma nel nuovo contesto sembra soltanto una reminiscenza dell'originale.

¹¹ Si tratta di un canone popolare diffuso in tutta Europa (nei paesi di lingua tedesca si canta sulle parole *Bruder Jakob!*), anche se probabilmente la sua origine è francese (*Frère Jacques*).

Nello *Sviluppo* è il primo fagotto, sempre in *p*, a riproporlo (6 bb. dopo il n. 37), ma anche in questo caso esso sembra un lontano parente del roboante tema introduttivo. Nella *Ripresa*, infine, due corni lo presentano in *mf* (4 bb. prima del n. 63), ed anche in questa occasione il mutato scenario e il nuovo sfondo orchestrale, con il motivo ritmicamente predominante degli archi gravi, lo fanno avvertire come un tema richiamato in vita da un passato ormai lontano e quasi dimenticato.

Nell'ambito della forma-sonata la *Ripresa* rappresenta in qualche modo un punto dolente, perché la sua comparsa costringe l'autore ad interrompere il processo di elaborazione tematica iniziato nello *Sviluppo*: rinunciare *tout court* alla *Ripresa*, tuttavia, significherebbe lasciare l'ascoltatore insoddisfatto, disorientato! La soluzione escogitata da Mahler per risolvere il problema della ripresa tematica consiste quindi nel presentare i temi precedenti come deformati, filtrati dalla memoria, come reminiscenze di loro stessi¹². Nel primo movimento della *Quinta Sinfonia* (*Trauermarsch*), ad esempio, il tema cantabile presentato nell'*Esposizione* (al n. 2) viene riproposto nella *Ripresa* sotto forma di reminiscenza (al n. 12), così come nella *Ripresa* del primo movimento della *Sesta* (*Allegro energico, ma non troppo*) si può ascoltare soltanto una reminiscenza (al n. 35) del secondo tema, il celebre "tema di Alma". Nel primo movimento della *Nona* (*Andante comodo*) il primo tema (al n. 2) viene riproposto per ben tre volte (due volte nello *Sviluppo* e una nella *Ripresa*), ma ogni volta esso appare come filtrato dalla memoria, deformato, appena riconoscibile.

Naturalmente questo può rivelarsi anche un ottimo strumento per creare delle connessioni non troppo esplicite fra movimenti diversi della stessa sinfonia. Due temi presentati nel primo movimento della *Prima Sinfonia*, il tema dell'*Introduzione* che procede per quarte discendenti (b. 7) e il tema che, nello *Sviluppo*, precede l'irruzione della fanfara (b. 352), sono riproposti significativamente modificati, ma comunque riconoscibilissimi, nel quarto e ultimo movimento, il primo nello *Sviluppo* sotto forma di una poderosa perorazione dei corni (al n. 35), il secondo all'inizio della *Coda* (al n. 52) trasformato in un gesto di eclatante potenza sonora.

Temi che passano da un movimento all'altro, ma senza l'organicità che potrebbe far parlare di una forma ciclica, sono comunque una costante nella produzione sinfonica di Mahler. Il famoso "grido", il gesto violento con cui si apre il *Finale* della *Seconda Sinfonia*¹³, ad esempio, era già stato anticipato (una sorta di reminiscenza al contrario) nel terzo movimento (al n. 50), così come il tema cantabile che appare nel secondo movimento della *Quinta* (al n. 5) aveva svolto la funzio-

¹² Cfr. ADORNO, *Wagner Mahler. Due studi*, cit., pp. 222-223.

¹³ Adorno definisce questo gesto «l'urlo strumentale del musicista disperato» (*Ibid.*, p. 143).

ne di *Trio II* nella *Trauermarsch* (al n. 15). Nella *Terza* è invece presente nel sesto movimento (*Langsam*), al termine dell'*Esposizione* (al n. 7), una reminiscenza dell'irruzione affidata nel primo movimento alle trombe (5 bb. prima del n. 29), così come nel *Finale* della *Settima* un *Intermezzo* (al n. 280) si basa sulla reminiscenza del tema principale del primo movimento. Per concludere, anche due movimenti che più diversi non potrebbero essere, il *Rondo-Burleske* e l'*Adagio* conclusivo della *Nona*, presentano un elemento in comune: la *visione* che, nel primo caso, interrompe per un attimo il moto incessante del movimento (al n. 37), per poi tornare sotto forma di reminiscenza a b. 79 del *Finale*.

Un discorso a parte meritano i continui rimandi tra i due generi principali su cui si articola la produzione artistica mahleriana: il *Lied* e la sinfonia. La genesi della *Prima Sinfonia* (1884-1888) è strettamente intrecciata con quella dei *Lieder eines fahrenden gesellen* (1884), e non a caso il tema principale di *Ging heut' morgen übers Feld* (*Lied* n. 2 del ciclo) diventa il tema portante del primo movimento della sinfonia, così come lo spunto tematico della seconda parte (al n. 29) di *Die zwei blauen Augen* (*Lied* n. 4) si trasforma nel *Trio II* del terzo movimento¹⁴. Vi è poi un'altra significativa relazione, che mette in evidenza come le due composizioni, piuttosto che derivare una dall'altra, siano state concepite contemporaneamente: nel finale del *Lied* n. 4 (al n. 31), infatti, si ascolta una reminiscenza del tema principale, mentre nel finale del *Trio I* del terzo movimento della sinfonia (3 bb. prima del n. 13) si ascolta questa stessa reminiscenza senza che, nella sinfonia, si sia mai ascoltato in precedenza il tema nella sua configurazione originale! Ed inoltre la seconda esposizione del tema principale del *Lied* (al n. 17) somiglia tantissimo al tema principale del terzo movimento (la parafrasi di *Bruder Jakob!* descritta in precedenza), e l'accompagnamento è addirittura identico.

Le Sinfonie nn. 2-3-4 (1888-1900), definite dagli studiosi *Wunderhorn-Sinfonien*, presentano naturalmente notevolissimi punti di contatto con il ciclo *Das Knaben Wunderhorn* (1888-1901): senza considerare i casi espliciti dei due *Lieder* che vengono espunti dalla raccolta per essere incorporati dentro le sinfonie (stiamo parlando di *Es sungen drei Engel*, il quinto movimento della *Terza*, e di *Das himmlische Leben*, il *Finale* della *Quarta*), ed il caso altrettanto eclatante di *Des Antonius von Padua Fischpredigt* che diventa pari pari il terzo movimento della *Seconda*, non possiamo non notare le reminiscenze del tema di *Wo die schönen Trompeten blasen* che si ascoltano nel primo e nel quinto movimento della *Seconda*, mentre *Das irdische Leben* è citato nel primo e nel quarto movimento della *Quarta*. I due

¹⁴ Per la verità è la stessa struttura monotematica dell'*Esposizione* del primo movimento della sinfonia a derivare direttamente dall'impianto formale del *Lied*, con l'unica differenza che risulta invertito l'ordine di presentazione degli elementi (nel *Lied*: A-A-A', nella sinfonia: A'-A).

ultimi *Lieder* della raccolta sconfinano poi nelle sinfonie del periodo di mezzo: *Der Tambourg'sell* viene citato nel primo movimento della *Quinta*, mentre *Revelge* nei movimenti estremi della *Sesta*.

A loro volta la genesi delle tre sinfonie del periodo di mezzo (1901-1905) risente della contemporanea genesi dei due cicli di *Lieder* su testo di Rückert (composti nel periodo 1901-1904). Un frammento tematico presentato nelle bb. 11-15 di *Nun will die Sonn' so hell aufgehn* (il primo dei *Kindertotenlieder*) lo ritroviamo nel primo movimento della *Quinta* (bb. 312-315), mentre una reminiscenza dell'intero *Lied* si può ascoltare nel terzo movimento della *Sesta*. L'*incipit* e il tema principale del secondo *Lied* della stessa raccolta, *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*, danno origine all'*Adagietto* della *Quinta* (ma, indirettamente, anche all'*incipit* del tema principale di *Das Trinklied vom Jammer der Erde*, primo movimento di *Das Lied von der Erde*). Il tema principale di *In diesem Wetter* (bb. 8-10) lo ritroviamo nel terzo movimento della *Quinta* (nel controcanto dei violini, bb. 47-50), ma in fondo era già apparso come motivo secondario nel primo movimento della *Terza* (al n. 18), e lo ritroveremo ancora, seppur deformato, nel *Rondo-Burleske* della *Nona* (nell'elaborazione del secondo *couplet*, 4 bb. prima del n. 35). Per quanto riguarda i *Rückert-Lieder*, invece, il tema conclusivo di *Ich bin der Welt Abhanden gekommen* dà origine alla conclusione dell'*Adagietto* della *Quinta*, mentre la parte iniziale di *Um Mitternacht* sarà ripresa nell'episodio introduttivo del secondo movimento dell'*Ottava*.

Das Lied von der Erde (1908), per concludere, presenta notevolissimi punti di contatto con la coeva *Nona Sinfonia* (1909): l'*Intermezzo* di *Der Abschied* (al n. 23) richiama il tema iniziale del primo movimento della sinfonia, mentre il finale dello stesso *Lied*, con la celebre cadenza non risolta del canto (al n. 67) viene riproposto al termine dell'*Andante comodo*, con l'oboe che fa le veci della voce umana.

Urge, a questo punto, una riflessione sul concetto di sinfonia, secondo il pensiero di Mahler. A proposito della *Terza* egli scrisse: «*La chiamo sinfonia, e non è proprio una definizione esatta, perché non si attiene per nulla alla forma tradizionale*»¹⁵. Ed infatti si tratta di una composizione divisa in 2 parti, la prima costituita unicamente dall'enorme primo movimento, la cui struttura formale sfugge ad una facile classificazione, mentre la seconda composta dai successivi 4 intermezzi e dall'anomalo finale lento:

¹⁵ H. KILLIAN, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1982, p. 35 (cit. in PETAZZI, *op. cit.*, p. 53).

Parte I

1. *Kräftig. Entschieden*

Parte II

2. *Tempo di menuetto*

3. *Comodo. Scherzando*

4. *Sehr langsam. Misterioso (Lied)*

5. *Lustig im Tempo... (Lied con coro)*

6. *Langsam*

Ancora più atipica è la struttura dell'*Ottava* (1906), in 2 soli movimenti, il primo un serrato brano sinfonico-corale sul testo della sequenza gregoriana del *Veni, creator spiritus*, il secondo una grande cantata per soli, coro e orchestra basata sulla *Scena finale* del *Faust. Parte II* (1832) di Goethe. Ma anche le sinfonie suddivise nei canonici 4 movimenti presentano delle anomalie, come il *Lied* che conclude la *Quarta*, o l'*Adagio* che si scambia di posizione con il *Rondo* fungendo così da *Finale* della *Nona*. Non parliamo poi del progetto dell'incompiuta *Decima*, che prevedeva la presenza di ben 3 *scherzi* incorniciati dai 2 movimenti estremi.

Sempre a proposito della *Terza* scrive ancora Mahler: «*Ma per me sinfonia significa costruire un mondo con tutti i mezzi tecnici a disposizione. Il contenuto sempre nuovo e mutevole determina la sua forma*»¹⁶. Ma se è vero che ciascuna delle sue sinfonie corrisponde ad un mondo, in quanto, pur essendo ricche di rimandi interni, contengono materiali musicali eterogenei (*Naturlaute*, irruzioni, citazioni, reminiscenze...), è altrettanto vero che l'intero *corpus* sinfonico sembra corrispondere ad un universo, tante e tali sono le relazioni che si instaurano fra le singole sinfonie:

Tutte le opere di Mahler comunicano sotterraneamente tra di loro, come quelle di Kafka, per passaggi interni dell'edificio da lui descritto, e nessuna sua opera è "opera" fino al punto di essere una monade rispetto alle altre¹⁷.

Strettissime sono, ad esempio, le relazioni tematiche esistenti fra la *Terza* e la *Quarta Sinfonia*, i cui progetti compositivi sono stati elaborati negli stessi anni: il tema principale (bb. 1-4) del *Lied* che conclude la *Quarta*, infatti, lo si ascolta due volte nel primo movimento della *Terza*, in entrambe le occasioni affidato ai clarinetti (la prima volta al n. 12, la seconda 2 bb. prima del n. 51), mentre il ritornello dello stesso *Lied* (4 bb. prima del n. 3) diventa anche il ritornello del quinto movimento della *Terza* (al n. 4). Anche fra la *Quarta* e la *Quinta* vi sono notevoli punti di contatto, su tutti il *climax* che viene raggiunto nello *Sviluppo* del primo movi-

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ ADORNO, *Wagner Mahler. Due studi*, cit., p. 186.

mento della *Quarta* (al n. 17), sul quale si sente chiaramente l'*incipit* del tema della tromba con cui si aprirà la *Quinta*.

Ma ancora più sorprendenti, e per questo motivo significative, sono le relazioni che si instaurano fra composizioni molto distanti fra di loro. Fra il completamento della *Quinta* (1903) e la composizione della *Nona* (1909), ad esempio, trascorrono ben 6 anni, eppure il motivo iniziale (bb. 1-4), e poi più volte ricorrente, del secondo movimento della *Quinta*, e l'analogo elemento tematico del *Rondo-Burleske*, presentano notevolissime analogie. Il caso più eclatante, comunque, è rappresentato dal motivo che, con funzione di chiusa, clarinetti e corni presentano nel terzo movimento della *Seconda* (al n. 35): lo ritroveremo identico, parecchi anni più tardi, nel secondo movimento della *Nona*, come chiusa del *secondo tema* (22 bb. prima del n. 19).

Per concludere, altrettanto significativi sono quegli elementi sub-tematici che rivestono un'importanza non secondaria nell'universo espressivo mahleriano, e che anzi assumono spesso una valenza simbolica extra-musicale ogni qual volta si ripresentano. Su tutti il celeberrimo motto maggiore-minore, che compare la prima volta nell'*Esposizione* del primo movimento della *Sesta* (2 bb. prima del n. 7), preannunciando il cupo carattere di monito che assumerà poi nel *Finale*, ma che ritroviamo anche nel secondo movimento della *Settima* (2 bb. prima del n. 72), in un contesto espressivo apparentemente meno problematico. A ben guardare, tuttavia, già nell'ultimo dei *Lieder eines fahrenden Gesellen* (seconda strofa, bb. 17-19) era presente una figura molto simile¹⁸.

Conclusioni

Nel suo saggio *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, Umberto Eco descrive quelle che sono le caratteristiche precipue dell'estetica post-moderna, almeno nel campo della letteratura: metanarratività, dialogismo, *double coding* e ironia intertestuale. Per metanarratività egli intende la riflessione che il testo fa sopra se stesso, oppure l'intrusione della voce dell'autore che riflette su quanto sta raccontando. Il dialogismo, ovvero la capacità dei testi di parlare fra di loro, nei casi più espliciti può essere paragonato al citazionismo. Il *double coding* è la capacità di un testo di comunicare almeno su due livelli allo stesso tempo, rivolgendosi contemporaneamente ad un pubblico colto e consapevole, ma anche ad un pubblico di massa usando codici popolari. L'ironia intertestuale, infine, è la capacità dell'autore di stabilire un rapporto di complicità con il lettore, lanciandogli di tanto in tanto del-

¹⁸ Sul frequente ricorso di Mahler a repentini passaggi dal modo maggiore al modo minore, cfr. *Ibid.*, p. 156.

le metaforiche “strizzate d’occhio”: se il lettore coglie questi messaggi riuscirà ad instaurare un rapporto privilegiato con il testo, in caso contrario la comprensione del testo non ne risulterà comunque compromessa¹⁹.

Non è questa la sede adatta per approfondire queste tematiche, ma certo non può non sorprendere l’analogia esistente fra le parole di Eco e ciò che abbiamo visto essere i pilastri dell’estetica mahleriana. Va però osservato che ciò non significa automaticamente che Mahler debba essere considerato un compositore post-moderno *ante litteram*. Lo stesso Eco, non a caso, presenta numerosi esempi di metanarratività, di dialogismo, o ancora di *double coding*, che si possono riscontrare in autori che vanno da Dante a Manzoni, o da Cervantes a Collodi.

Del resto, se pure le opere di Mahler presentano indubbiamente le caratteristiche descritte nelle pagine precedenti, è altrettanto vero che in ciascuna di esse si può comunque ravvisare una forte coerenza interna, nel solco della tradizione sinfonica tedesca²⁰. La *Prima Sinfonia*, ad esempio, è fortemente incentrata sul salto di quarta giusta discendente su cui si basa il tema dell’*Introduzione*, una vera e propria *Grundgestalt* che ritroveremo nell’*incipit* del primo tema (3 bb. dopo il n. 4), nella figura d’accompagnamento e nell’*incipit* del tema principale del secondo movimento, nell’ossessivo accompagnamento del terzo movimento e, rovesciato in senso ascendente, nel tema del *Trio* dello stesso movimento e nel tema principale del *Finale* (cfr. es. 8).

Esempio 8: Sinfonia n. 1 – Derivazione degli elementi tematici dalla figura-base

The image displays four staves of musical notation, labeled I mov. through IV mov. Each staff shows a different instrument or section of the orchestra and a specific dynamic marking. The notation includes notes, rests, and bar lines, illustrating the thematic derivation discussed in the text.

- I mov.**: Oboe, dynamics *pp* (pianissimo).
- II mov.**: Violoncelli e Contrabbassi (Cello and Double Bass), dynamics *f* (forte); Legni (Woodwinds).
- III mov.**: Timpani, dynamics *pp* (pianissimo); Violini I (Violin I), dynamics *pp* (pianissimo).
- IV mov.**: Trombe I-II (Trumpets I-II), dynamics *f* (forte); [...].

¹⁹ Cfr. U. ECO, *Sulla letteratura*, Milano 2002, pp. 227-252.

²⁰ Cfr. a questo proposito: D. GIANNETTA, *Coerenza strutturale ed elaborazione motivica nel repertorio sinfonico tedesco da Haydn a Brahms*, in «La tradizione tedesca nel Bicentenario di Haydn e Mendelssohn 1809-2009 – Atti del II Convegno di Analisi Musicale», a cura di Andrea F. Calabrese, Reggio Calabria 2011, pp. 109-127.

Ma anche i 6 movimenti di una composizione atipica come *Das Lied von der Erde* sono “tenuti insieme” da una cellula intervallare (formata dalla combinazione degli intervalli di seconda maggiore e di terza minore) che ricorre in gran parte degli spunti tematici dell’opera²¹.

Estetica post-moderna o meno, quindi, Gustav Mahler non può non essere considerato a pieno titolo legittimo erede della grande tradizione classico-romantica tedesca, ma è altrettanto innegabile che la sua musica si presti particolarmente ad accogliere al suo interno i materiali musicali più disparati senza mai snaturarsi completamente, caratteristica questa che ha generato negli anni quelle critiche – su tutte quella secondo cui le sue sinfonie sarebbero da considerarsi “giganteschi *pot-pourris* sinfonici” – che tanto infastidivano Arnold Schoenberg²². Non è un caso che Luciano Berio abbia scelto proprio la musica di Mahler, e precisamente il terzo movimento della *Seconda Sinfonia*, per generare quel colossale esperimento compositivo che è il terzo movimento della sua *Sinfonia* (1969): nessun altra musica, probabilmente, sarebbe stata altrettanto appropriata a fungere da base per accogliere al suo interno gli innumerevoli innesti escogitati da Berio che fanno di questo brano una sorta di *summa* dell’arte musicale occidentale.

E, del resto, sono state queste stesse caratteristiche ad aver suggerito al sottoscritto l’idea di tentare un altro esperimento compositivo, non meno complesso: smontare e rimontare tutte le sinfonie di Mahler in un unico brano sinfonico – sfruttando a fondo quelle relazioni implicite ed esplicite esistenti fra le varie composizioni, e fra i vari movimenti di una stessa composizione, che abbiamo esaminato nelle pagine precedenti –, generando così una meta-sinfonia costruita solo e unicamente con materiali musicali autenticamente mahleriani, ma che possa al contempo essere considerata una sorta di analisi ed interpretazione del suo lascito artistico²³.

Si può paragonare, come hanno fatto alcuni, la tecnica compositiva mahleriana alla forma letteraria del romanzo: così come l’*intreccio* può essere elaborato nei modi più disparati senza modificare di fatto la *fabula*, nello stesso modo il nostro piega con estrema facilità la forma alle proprie esigenze espressive, introducendo temi nuovi o rivisitando quelli vecchi ogni qual volta lo ritenga opportuno, senza mai essere schiavo di schemi prestabiliti. Oppure si può tentare un parallelo con la tecnica del montaggio cinematografico, e specialmente con l’artificio del *fla-*

²¹ PETAZZI, *op. cit.*, p. 191.

²² A. SCHOENBERG, *Gustav Mahler*, in «Stile e idea», trad. it. di Luigi Pestalozza, Milano 1982, pp. 32-33.

²³ D. GIANNETTA, *Mahleriana. Meta-sinfonia per grande orchestra sinfonica*, saggio introduttivo e partitura, tesi di laurea discussa all’esame finale per il conseguimento del *Diploma Accademico di II livello* in *Discipline Musicali* presso il Conservatorio di Musica “Francesco Cilea” di Reggio Calabria nell’anno accademico 2005-2006.

shback. In definitiva, comunque, possiamo dire che in Mahler convivono, senza che sia possibile scinderli in modo netto e preciso, elementi antitetici come invenzione e citazione, coerenza ed eterogeneità, ma soprattutto elaborazione del presente e reinterpretazione del passato: è soprattutto l'arte della memoria, infatti, a caratterizzare il suo linguaggio, perché, come scrive Adorno, ascoltando le sue composizioni si ha la sensazione che le idee musicali «vengono per così dire "citate" dalla fantasia del musicista come preesistenti, e attribuite all'insieme della composizione»²⁴.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Theodor W. ADORNO, *Wagner Mahler. Due studi*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino 1966
- Ugo DUSE, *Gustav Mahler*, Torino 1973
- Umberto ECO, *Sulla letteratura*, Milano 2002
- Hans Heinrich EGGBRECHT, *La musica di Gustav Mahler*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Firenze 1994
- Domenico GIANNETTA, *Coerenza strutturale ed elaborazione motivica nel repertorio sinfonico tedesco da Haydn a Brahms*, in «La tradizione tedesca nel Bicentenario di Haydn e Mendelssohn 1809-2009 – Atti del II Convegno di Analisi Musicale», a cura di Andrea F. Calabrese, Reggio Calabria 2011, pp. 109-127
- Herbert KILLIAN, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1982
- Jonathan D. KRAMER, *Concetti postmoderni di tempo musicale*, «Analisi», 35, 2001, pp. 5-21
- Paolo PETAZZI, *Le sinfonie di Mahler*, Venezia 1998
- Quirino PRINCIPE, *Mahler*, Milano 1983
- A. SCHOENBERG, *Gustav Mahler*, in «Stile e idea», trad. it. di Luigi Pestalozza, Milano 1982, pp. 18-42
- Bernd SPONHEUER, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978

²⁴ ADORNO, *Wagner Mahler. Due studi*, cit., p. 191.

