

SETTIMANA MUSICALE IN  
MEMORIA DI GUSTAV MAHLER

Prof. Rudolf Stephan

LA POESIA SINFONICA "TOTENFEIER"

Sala Parrocchiale

Giovedì, 24 luglio 1986 - ore 16.00

Rudolf Stephan

La Poesia Sinfonica "Totenfeier"

Intanto due premesse generali

F. I mutamenti della funzione dell'arte negli ultimi 150 anni hanno fatto sì che non più le opere compiute fossero esclusivamente oggetto dell'osservazione ma che i vari processi d'evoluzione richiamassero l'attenzione sia degli artisti che dei critici dell'arte. Il profondo interesse verso le singole evoluzioni, il graduale rendersi conto della lenta formazione e della maturazione di un'opera dalla prima idea alla forma compiuta, lo studio dei documenti in cerca della loro forma definitiva hanno avvicinato tale opera al critico, un'opera compiuta che spesso sembra inaccessibile: la completezza mostra il suo limite.

Ci sono ancora altri motivi per dedicarsi alla genesi di opere importanti. Chi vuole immedesimarsi nelle opere d'arte di grande importanza e riflettere su di esse, cerca punti di riferimento per i pensieri, punti di partenza sensati per riflessioni di ogni genere. Ormai è diventata un'usanza comune osservare schizzi, abbozzi e gli studi di quadri di grandi artisti, ogni tanto schizzi e abbozzi vengono messi al di sopra di ogni opera eseguita (rifinita in tutti i particolari). Bozzetti firmati spesso vengono preferiti alle opere vere e proprie, anche se sono lavori d'officina. Anche nella letteratura c'è da riscontrare lo stesso fenomeno. Da tanto tempo l'"Urfaust", la "Prosa-Iphigenie" e l'"Urmeister" ("theatralische Sendung") sono altrettanto importanti, benché Goethe non le abbia considerate valide e certe le abbia scartate direttamente. Il loro valore per la nostra generazione è fuori del normale. Non c'è niente di più stimolante e delizioso che il paragone tra le varie versioni, solo in questo modo è possibile capire profonda-

mente l'arte.

Ciò dovrebbe verificarsi anche nella musica. L'osservazione di varie versioni autentiche di opere musicali molto importanti, p.e. le sinfonie di Anton Bruckner e Gustav Mahler, - è appena cominciata - non deve avere come conseguenza il suggerimento della necessità di una decisione a favore di una certa versione. Tale necessità non esiste proprio. Si cerca esclusivamente di promuovere la sensibilità tramite la moltiplicazione del soggetto accessibile grazie alle proprie idee. In ogni opera, anche nelle singole sinfonie di Bruckner o di Mahler, esistono due rapporti diversi. La versione del primo periodo (Linzer Fassung) della Prima Sinfonia di Bruckner è stata sostituita completamente dalla versione del tardo periodo (Wiener Fassung), ma anche le versioni giovanili di altre sinfonie di Bruckner sono meno importanti, gli intenditori apprezzano di più la seconda della terza. È invece agli inizi lo studio delle versioni del primo periodo delle opere più importanti di Mahler. Le opere giovanili, cioè "Das klagende Lied" (Il canto che chiede giustizia), "Lieder eines fahrenden Gesellen" (Canti di un giramondo) e le prime due sinfonie pongono dei problemi. Per un semplice motivo richiedono lo studio e la soluzione per riconoscere quello che il giovane Mahler ha composto, è altrettanto importante sotto quale forma il Mahler ormai maturo voleva tramandare le sue opere giovanili.

## II. La seconda premessa

La cosiddetta "Auferstehungssinfonie" (Sinfonia della risurrezione) non figura solo tra le opere principali di Mahler ma è allo stesso momento un'opera che rappresenta un'epoca che oggi può essere chiamata secondo il proprio gusto epoca guglielmina, imperialista, naturalistica, ecct. In ogni modo si tratta di un periodo a cavallo del secolo, per il quale - per quanto riguarda la musica - sono fondamentali i seguenti punti: 1. l'espansione e la volgarizzazione dell'influsso travolgente di Richard Wagner, 2. musica programmatica ( e con questa supremazia della musica d'orchestra sulla musica da camera e allo stesso momento il Lied e la musica da pianoforte diventano musica domestica per dilettanti), 3. l'ascesa da direttore d'orchestra a una persona altamente stimata dalla società (una volta

questo valeva sólo per i virtuosi). L'opera di Mahler, la sua attività di direttore d'orchestra - era uno dei primi direttori d'orchestra riconosciuti nel mondo - è, benché allora sia stata combattuta a volte anche ardentemente, molto significativa per quella epoca, forse più significativo di quanto lo fosse l'opera di un altro artista. Thomas Mann dopo il successo ottenuto alla prima della VIII Sinfonia nell'autunno del 1910 scrisse che credeva di individuare in Mahler la personificazione della volontà artistica più santa e seria del nostro tempo. Queste parole di Mann sono riconosciute. Ci voleva tanto tempo affinché, anche se poco conosciute, venissero pienamente accettate.

Per essere in grado di soddisfare i migliori del suo tempo, Mahler ha dovuto compiere un'ascesa artistica e soprattutto sociale senza precedenti, e cioè dal piccolo Boemo ebreo di lingua tedesca al direttore dell'opera più rinomata del mondo, l'opera di Vienna, e infine il direttore più stimato negli Stati Uniti d'America, specialmente a New York. Ma riscosse anche molto successo come artista e compositore. Le prime delle sue sinfonie furono, almeno da quando era direttore dell'opera di Vienna, - allora aveva 37 anni, a quella epoca all'apice della sua carriera, giovane se rapportato al nostro tempo - , fatti sensazionali che attirarono i giornalisti da ogni parte del mondo, furono occasioni per grandiose feste musicali. I critici, sia quelli che lo lodavano che quelli che lo odiavano, scrissero delle critiche lunghissime, che a noi oggi sembrano infinite. Ma lo facevano con molto impegno. Anche quelli che l'odiavano analizzavano le note già esistenti....

Dopo una serie di insuccessi il Mahler compositore sfondò con due opere, la II e la III Sinfonia. Si tratta di opere di una caratteristica inconfondibile e di una maestosità della pretesa, che è senza precedenti, che può essere paragonata alla Nona di Beethoven e alle sinfonie programmatiche vincolate ai soggetti della letteratura mondiale. Soddisfare questa pretesa, rispondere a queste esigenze, questo era lo scopo ambizioso di Mahler sin dall'inizio. Ha puntato tutto su questo rischiando di perdere tutto, e ha vinto grazie al suo talento, alla sua ambizione e alla sua diligenza. Sicuramente non era facile, non di certo gli è piovuto dal cielo, e non aveva modo di conoscere momenti di insicurezza, di dubbio, forse anche di dispera-

zione. Così come tra l'altro agli altri artisti del suo rango. Dalla realizzazione del primo grande progetto, la II Sinfonia, dipendeva il suo futuro da compositore. Tutto il precedente poteva essere considerato come uno sfogo giovanile, di "Liebe und Lenz" (amore e primavera), come nei "Meistersinger" (Maestri Cantori), la II non più. Era frutto di un lavoro, di una composizione e infine di una redazione minuziosa, il risultato di uno sforzo assiduo ed infine di circostanze accompagnate dalla fortuna.

La Poesia Sinfonica "Totenfeier" del 1888, la versione originale del primo tempo della II Sinfonia, poiché la prima versione della I Sinfonia è andata persa, è l'unica opera sinfonica del giovane Mahler, la cui forma originale può essere recuperata tramite lo studio critico delle fonti già esistenti. Anche più tardi il tempo ha conservato la sua posizione speciale nella sinfonia. Così Mahler, rielaborando lo spartito, non era costretto a inserire gli strumenti negli altri tempi. Ancora più importante - e prova di tutto ciò - è il fatto che il compositore, dopo il completamento della sinfonia, abbia rappresentato il primo tempo come Poesia Sinfonica, e cioè in luoghi significativi, nella Berliner Philharmonie.

La posizione speciale del tempo è evidente ancora oggi, p.e. accennando nella partitura che dopo l'attacco del tempo deve seguire un intervallo di 5 minuti. Sarebbe interessante sapere se Mahler, il quale ha diretto questa sinfonia - si dice complessivamente 13 volte -, abbia rispettato la propria direttiva. Esistono indicazioni che lasciano dubitare su questo fatto. Nel frattempo la situazione della rappresentazione sembra poco importante paragonandola all'idea che domina l'opera.

Il nome "Totenfeier" deriva sicuramente dalla traduzione di Mickiewicz fatta dal suo amico Sigfried Lipiner, un poeta molto stimato da Nietzsche. Se è stata la poesia di Mickiewicz, che Mahler conosceva molto bene, a influenzare la composizione del tempo, questo è un fatto poco chiaro. Vediamo quanto d'attendibile possiamo dire rispetto a quest'affermazione.

Innanzitutto chiediamo gli abbozzi. Li troviamo, per capire la composizione definitiva delle singole parti, varie denominazioni: movimento centrale, inversione tematica, movimento finale, esecuzione e, una cosa di per sé, la "Meeresstille". Così viene chiamato il famoso movimento laterale il cui tipo di movimento coincide vera-

mente con il "Naturbild". Si tratta di un inserimento che contrasta molto.

Per poter vedere se Mahler aveva scopi concernenti la musica programmatica, allora è necessario esaminare la poesia di Mickiewicz. Il poeta polacco ha parlato di lui nella prefazione della sua poesia. Naturalmente Lipiner ha tradotto questo. Con ciò diventa chiaro cosa vuole dire la parola "Totenfeier":

" È una festa che ancora oggi viene celebrata dal popolo in molte parti della Lituania, Prussia Orientale e della Curlandia. Questa festa ricorre al periodo pagano, una volta venne chiamata "Bockfest", e il direttore era "Guslar", allo stesso tempo poeta e sacerdote. Oggigiorno la festa funebre viene celebrata dal popolo clandestinamente in cappelle e case deserte, nelle vicinanze del cimitero. Ci si riunisce lì, viene preparata una tavola piena di pietanze, bevande e frutti, e si evocano le anime dei defunti. È interessante notare che l'usanza di dare da mangiare ai defunti è una cosa che molti popoli pagani hanno in comune: nel periodo di Omero nell'Antica Grecia, in Scandinavia, in Oriente e ancora oggi sulle isole del Nuovo Mondo. Le nostre feste funebri sono caratterizzate dal fatto che le tradizioni festive pagane vengono mescolate con cerimonie cristiane; vale a dire poiché il giorno dei morti coincide più o meno con il periodo di queste feste. Il popolo crede di alleggerire le anime nel purgatorio con pietanze, bevande e canzoni.

Il vero scopo della festa, i posti sperduti, l'ora notturna, le tradizioni piene di fantasia una volta arricchirono molto la mia immaginazione, sentii le leggende, i racconti e le canzoni dei defunti che tornarono sulla terra con preghiere e ammonizioni, e potei riconoscere in ogni invenzione certe tendenze morali e certe dottrine rappresentate secondo la melodia popolare nell'abito sensuale. Anche la poesia esistente ci offre queste immagini, le canzoni festive però, le formule magiche ed evocative sono in parte tratte fedelmente e letteralmente dalla poesia popolare."

La poesia di Mickiewicz viene rappresentata come una cantata, con tante persone (con il coro). La "Meeresstille" di per sé non è importante né nella leggenda né nella poesia. Perciò è poco probabile che la poesia sia stata importante per la composizione o che sia stata una fonte d'ispirazione. Mahler stesso ha dato due volte a distanza di 5 anni, 1896-1901, - spiegazioni programmatiche circa la sua sinfonia completata più tardi. In una lettera indirizzata al cri-



tico ed editore musicale Max Marschalk scrisse nel 1896:

" Ho chiamato il primo tempo "Totenfeier", e se vuole saperlo, allora si tratta dell'eroe della Sinfonia in re maggiore che io seppelisco e la cui vita io raccolgo - da un livello più alto - in una luce pura. Allo stesso momento si pone la domanda: Perché hai vissuto? Perché hai sofferto? Non si tratta solo di un enorme scherzo tremendo? Dobbiamo risolvere questi problemi in qualche maniera se vogliamo continuare a vivere, anzi se vogliamo continuare a morire!"

Su iniziativa suprema il compositore fece pubblicare a Dresda nel 1901 la seguente spiegazione sui giornali:

" Siamo davanti alla bara di una persona amata. Ricordiamo per la ultima volta la sua vita, le sue battaglie, il suo dolore e la sua volontà. E adesso, in questo momento duro e tragico, in cui ci libberiamo di tutte le cose sconcertanti e snervanti della vita quotidiana, una voce severa afferra il nostro cuore, che viene soffocata dal logorio giornaliero. Cosa succede adesso? Cos'è questa vita - e questa morte? Esiste per noi una continuità? Si tratta solo di un sogno terribile, o questa vita e questa morte hanno un senso? Noi dobbiamo dare una risposta a queste domande se vogliamo continuare a vivere."

È evidente: le spiegazioni date da Mahler, nelle quali non indica ciò che potrebbe essere chiamato "Meeresstille", non hanno nessun nesso con l'argomento della poesia di Mickievicz, neanche con la poesia stessa. Non offrono nessun programma, ma denominano una sfera di sentimento e di umore senza nessun senso. Niente di ciò potrebbe legittimare una determinante forma musicale o la sequenza di certi caratteri e immagini musicali.

L'autonomia, testimoniata da Mahler, di questo tempo è tra l'altro una conseguenza della sua evoluzione. Mahler ha completato la partitura della "Totenfeier" il 10 Settembre del 1888. Essa era, come abbiamo già menzionato, il risultato di un lavoro di composizione molto impegnativo. Ne sono la testimonianza non solo vari abbozzi ma anche la prima stesura della partitura (piena di abbozzi, ma completamente tramandata) che è stata completata l' 8 Agosto del 1888. Esistono grandi divergenze non solo tra questa prima stesura della partitura e la partitura completata ma anche tra le partiture e vari abbozzi. La partitura del Settembre del 1888 è certamente la prima versione completata, sicuramente una bella copia basata sulla

prima stesura della partitura e degli abbozzi. Essa contiene varie indicazioni per il direttore (p.e. T 48) e anche indicazioni circa l'esecuzione specifica per i vari strumenti. Appena nel 1883, cioè 5 anni dopo il completamento della partitura, Mahler si occupò di nuovo di quest'opera. Compose i susseguenti tempi della II Sinfonia, e in quest'occasione ha rielaborato la "Totenfeier". Finalmente nel 1894 nacque la prima partitura completa della II Sinfonia. Anch'essa non fu pubblicata. La partitura venne pubblicata dopo un'ulteriore rielaborazione nel 1897.

Nel 1894 il tempo sinfonico assunse, per quanto riguarda la struttura formale, la sua forma definitiva. La prima versione completamente elaborata, quella della poesia sinfonica del Settembre 1888 che è stata offerta nel 1891 alla Casa editrice Bischoff's Söhne di Wagonza, non è mai stata presentata al pubblico quando Mahler era ancora in vita. Appena recentemente, nel Dicembre 1983, cioè circa 100 anni dopo la composizione, è stata presentata per la prima volta. Essa dovrebbe essere pubblicata tra poco come edizione completa delle "Musikalische Werke" (opere musicali).

La Poesia Sinfonica "Totenfeier", come fu composta da Mahler nel 1888, si distingue dal tempo composto più tardi sia nella struttura formale (parte centrale) sia anche occasionalmente nella strumentazione, cioè nel suono. Essa è composta da 473 tempi, il tempo iniziale invece solo da 445 tempi. Rispetto alla grandezza del tempo queste differenze sembrano relativamente piccole, quest'impressione si concretizza ancora di più se vengono paragonati anche gli abbozzi. Ma le differenze non devono essere sottovalutate. L'unica versione completata e autentica della prima versione finita mostra delle caratteristiche speciali che più tardi scompaiono. Da ciò si può dedurre che certe idee del compositore sono cambiate poco dopo. La distribuzione delle parti dell'orchestra non è inconsueta per un'opera sinfonica della fine degli anni '80:

3 flauti (3<sup>o</sup> anche piccolo), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti in si bemolle, clarinetto basso in si bemolle, 3 fagotti. - 4 corni in fa, 3 trombe in fa, 3 tromboni, bassotuba. - Timpani, arpa, batteria (triangolo, piatti, tamburo grande). - Archi.

Nelle susseguenti revisioni della partitura il suono è stato amplificato, specialmente gli estremi alti e bassi. Nella partitura del 1894 troviamo inoltre 2 corni, una tromba, un trombone, un'arpa e un tam-



tam alto e basso. Inoltre il terzo fagotto assume allo stesso tempo anche il controfagotto. Nella prima pubblicazione del 1897 viene inoltre amplificata l'altezza. Si aggiungono un altro flauto piccolo e due clarinetti in mi bemolle. Quest'aggiunta di strumenti corrisponde alla tendenza di cambiare l'acustica.

È noto che Mahler con i suoi cambiamenti strumentali nelle sue opere vuole rendere più trasparente, più sottile il suono, per rendere percettibile la particolarità tematica. Per raggiungere ciò bisogna eliminare le voci medie (superflue dal punto di vista tematico). Questo però non deve essere provato per forza. Il desiderio di rendere tutto comprensibile, ogni tanto fa sì che cambi anche l'idea del tempo. È evidente l'arricchimento e la limpidezza del suono causati sia dalla riduzione o eliminazione delle voci medie sia dalla amplificazione dei registri più alti e più bassi. Creando la "Totenfeier" Mahler contò ancora sui contrabbassi il cui suono più basso è il contro mi, e che non conoscevano ancora la corda do. (Anche il controfagotto non era ancora previsto). Inserendo la parte, che può essere considerata il gruppo finale (T 97), i celli e i bassi figurano ancora nella piccola ottava (sol- fa diesis- fa- mi- mi bemolle-re), così anche nella partitura autografa del 1894, più tardi, dopo la prima pubblicazione figurano in un'ottava più bassa. Una nota in calce ci spiega che il compositore voleva cambiare la struttura del suono: "Se in almeno 2 contrabbassi manca il contro do dello strumento, allora 2 bassi devono abbassare di tono la corda mi, e cioè in re. Aumentare di un'ottava i toni che mancano, come si usa di solito, è, come in tutte le seguenti occasioni, inammissibile" (Part. pag. 13).

L'osservazione comparata della forma musicale della poesia sinfonica "Totenfeier" e del tempo sinfonico rese possibile l'inserimento degli abbozzi conservati e accessibili nella collezione musicale della Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nazionale Austriaca) e nella parte della prima stesura della partitura che si trova nella opera postume di Stefan Zweig nella Jüdische Nationalbibliothek (Biblioteca Nazionale Ebraica) a Gerusalemme. Non c'è tempo a disposizione per entrare nei particolari. L'annuncio che il tempo rispetto agli schizzi è meno vasto del tempo sinfonico definitivo (e naturalmente anche la "Totenfeier") e allo stesso momento più discusso, mostra sicuramente l'intensità dello sforzo del compositore, i parti-

colari sonos stati concentrati, la disposizione generale e il concetto della forma musicale vengono allargati notevolmente. Gli schizzi a disposizione, un frammento di quelli preesistenti, non sono tanto studi preliminari per la prima stesura della partitura, la maggior parte fa da mediatore tra essa e la partitura della "Totenfeier". Perciò la Poesia Sinfonica rappresenta, per quanto riguarda la forma musicale e l'elaborazione della composizione, l'penultima versione del tempo. È la testimonianza della capacità creativa del compositore ventottenne.

Per rendere chiaro ciò, illustro 3 passi senza rispettare la sequenza del tempo:

1. L'entrata della ripresa, 2. il passaggio prima dei primi tempi, che dopo vengono eliminati definitivamente, verso la fine della prima parte dell'esecuzione (risp. alla prima esecuzione) ed infine 3. il passaggio che nella "Totenfeier" figura in mi minore e nel tempo sinfonico in mi bemolle minore, cioè l'inizio della seconda esecuzione.

1. La seconda esecuzione (in mi bemolle minore) con un aumento strepitoso riconduce alla tonalità base del movimento, verso do minore. Nel tempo sinfonico l'obiettivo è raggiunto in T. 329. La nuova segnatura in chiave dopo la doppia sbarra e l'indicazione "Tempo 1" fanno credere già adesso all'entrata della ripresa. Dal punto di vista tonale è già raggiunta, dal punto di vista tematico però appena 2 tempi più tardi. Esempio I II/1, 320-335. La presentazione di questo passaggio sembra non essere stata facile per il compositore. Dopo la stretta finale, che abbiamo appena ascoltato, e che è stata interrotta da due accordi bruschi e brevi, seguiva dietro presentazione dei primi schizzi il motivo nelle quarte - "Thema voll" scrisse Mahler - che ricorda Bruckner e che oggi (naturalmente non viene pienamente strumentato) viene presentato un pò più tardi. Ricordiamo l'argomento:

Esempio 2 II/1, 236 - 238

L'obiettivo dello sviluppo era perciò l'esecuzione solenne di un argomento importante, specialmente adatto.

Nella prima stesura della partitura troviamo in questo passaggio, cioè come obiettivo della grande stretta, un altro argomento, vale a dire un altro motivo importante. E l'argomento, che nel primo schizzo troviamo in questo passaggio, segue immediatamente. Il nuovo corris-

ponde in questo caso all'inizio del tempo nella sua forma evoluta tramite l'inserimento di tre tempi.

Nella bella copia della partitura della "Totenfeier" del 1888, dopo l'inserimento dei tre tempi, segue quel gruppo che ancora oggi ci trasmette i seguenti argomenti: la risonanza dell'entrata nei sedicesimi tempestosi e la preparazione del motivo nelle quarte tramite altri (motivi affini che spiccano notevolmente all'inizio del tempo).

Esempio 3 "Totenfeier" 348 - 368

Quest'elaborazione infine fa sì che si possa fare a meno del motivo iniziale T 329 (1888: 357).

Esempio 4 II/1, 320 - 40

La situazione alla fine della grande stretta si è invertita gradualmente nel corso dello sviluppo: l'argomento trionfale mutò in uno strappo brusco con un seguente inizio duro. Al posto dello sviluppo continuo è subentrata una serie di eventi discontinui e bruschi.

2. L'evoluzione della prima esecuzione non si lascia ancora rappresentare malgrado esistano documenti. Sembra però come se la prima grande stretta, che culmina in un ritmo atematico del suono, non fosse stata progettata nella forma esistente. La parte che è più lirica, che nel tempo sinfonico comincia con la ripresa del movimento laterale - nello schizzo in mi maggiore, nel tempo sinfonico in fa maggiore - viene eseguita in modo relativamente largo finché viene ripresa in si maggiore. Quest'esecuzione viene animata sia tramite la libertà nella scelta della tonalità che agli elementi di lavoro contrappuntistico e concernenti motivi musicali. Il si maggiore viene raggiunto dopo più di 30 tempi; nel tempo sinfonico occorrono 15. Proprio in questa parte è stata ridotta da Mahler più volte, e la composizione è stata concentrata. In questo schizzo una parte è due volte più lunga di quanto lo è oggi, e 4 tempi del tempo sinfonico sostituiscono i 13 tempi della "Totenfeier". Schizzo e partitura della "Totenfeier" stanno in piena armonia. Ma ci sono certe finezze, quella del compositore che non è ancora maestro, che tendono a una maggiore differenziazione, p.e. nell'eliminazione delle sequenze.

Nella poesia sinfonica "Totenfeier" l'argomento del movimento laterale che viene inserito in questo passaggio appena nel corso dell'elaborazione, è il seguente:

Esempio 5. "Totenfeier" 230 - 236

Nel tempo sinfonico invece - si possono subito notare le voci del violino solista (+ flauto) e dei bassi, che vengono aggiunte e devono ancora essere discusse:

Esempio 6, II/1, 221 - 226

La notevole rielaborazione della composizione, che è da notare tramite gli appunti nel manoscritto della "Totenfeier", deriva dal fatto che gruppi a 4 tempi della poesia sinfonica, che all'inizio erano indipendenti l'uno dall'altro, sono stati sovrapposti eliminando quello che sta in mezzo. Per avere ciò era necessaria naturalmente una riduzione dei motivi ottenendo così un'intensificazione caratteristica della composizione. Nella "Totenfeier" la corrispondente parte suona così:

Esempio 7, "Totenfeier" 219 ( con nota in levare)-236

A causa della parziale sovrapposizione di 2 gruppi a 4 tempi e della parziale eliminazione, la corrispondente parte nel tempo sinfonico suona così:

Esempio 8, II/1, 219 (con nota in levare) - 226

Siccome sinora è poco nota ricordiamo ancora una volta la parte della "Totenfeier":

Esempio 9, "Totenfeier" 219 - 236

3. Molto importante è il passaggio, che segue alla parte appena discussa, alla parte in mi bemolle minore al centro della parte centrale. L'autografo "Totenfeier" del 1888 offre una versione antecedente di esso. Lo sviluppo di tutta la parte, di un punto di passaggio che diventa gradualmente una parte autonoma, può essere dedotto dallo schizzo facendo conoscenza con l'officina di Mahler, però qui non può essere rappresentato.

Anche qui troviamo il motivo nelle quarte di Bruckner nel passaggio analogo, anche qui viene respinto. Nella "Totenfeier" gli è preposto una figura importante - il motivo iniziale della Sinfonia.

Esempio 10, "Totenfeier" 253 - 259

Tutta la parte a 16 tempi in mi minore ci desta, senza dubbio, la impressione di una ripresa sbagliata. Alla sua fine poi - di nuovo tramite un'alterazione verso i bassi di un suono, dell' *mi* verso *mi bemolle* - viene effettuato un passaggio verso *mi bemolle minore*, nel quale - come sappiamo - figura l'esecuzione sia della "Totenfeier" che del tempo sinfonico. Più tardi l'intera, inestimabile parte in *mi minore* della "Totenfeier" è stata rielaborata da Mahler. Il suo inizio è stato leggermente allargato e spostato verso *mi bemolle minore*. Il motivo nelle quarte, che una volta era l'obiettivo dello sviluppo, è stato eliminato completamente, e i seguenti 16 tempi furono sostituiti da 6 tempi appena composti, e nei quali risuona solo il motivo punteggiato.

Qui mettiamo a confronto l'intero complesso fino all'entrata della cosiddetta seconda esecuzione in *mi bemolle minore* in entrambe le versioni. Intanto la parte più ampia della "Totenfeier":

Esempio 11, "Totenfeier" 230 - 282

Da ciò risulta, dopo la rielaborazione, il seguente:

Esempio 12, II/1, 221 - 255

Forse bisogna mettere in relazione la drastica riduzione con l'allargamento prima discusso all'inizio della ripresa. C'è bisogno di evitare una "simile" situazione in entrambe i passaggi?

Osservando questi passaggi notiamo qualcosa di diverso e di più importante: il carattere meramente preparativo del motivo posto all'inizio della Sinfonia. Inizialmente non esisteva né nella ripresa né nel passaggio che qui viene chiamato ripresa sbagliata (in *mi minore*). Sia nell'una che nell'altra è stato posto il motivo nelle quarte, quasi come un obiettivo evolutivo. E l'inizio sinfonico era, come ce lo mostrano gli schizzi, concepito sotto una forma che corrisponde alla seconda ripresa tangibile, alla ripresa sbagliata, in *mi minore*. Una forma che precede immediatamente la *Doesia Sinfonica* del 1888.

Farsi un'idea dell'intricata e probabilmente mai pienamente delucidata evoluzione di una grande opera, sembra essere solo il desiderio



di quell'amante della musica che condivide l'opinione di Bruno Walter, e cioè che proprio questo tempo figura tra le opere più travolgenti della musica sinfonica. Era un fatto decisivo per Mahler ( ed egli lo sapeva). Qui venne definito il suo destino come compositore, se era più di un direttore d'orchestra compositore. Lo sforzo era grande, sicuramente il più grande della sua vita. O ha cambiato le sue idee oppure, appena nel corso del suo lavoro, ha imparato a realizzare solo quello che aveva in mente. La concentrazione degli eventi tramite la riduzione, moltiplicazione polifonica, l'interruzione del decorso uniforme, il cambiamento del significato e della funzione dei motivi e degli argomenti, tutto questo dimostra la necessità di un'impostazione sinfonica. Vale a dire che qui si raggiunge un grado di consapevolezza mai avuto sinora.