

giovedì 4 settembre 2003  
ore 21

Auditorium  
Giovanni Agnelli  
Lingotto

**Israel Philharmonic Orchestra**  
**Zubin Mehta**, *direttore*



# **Gustav Mahler**

(1860-1911)

Settima Sinfonia in si minore

*Langsam. Allegro risoluto ma non troppo*

*Nachtmusik I*

*Scherzo*

*Nachtmusik II*

*Rondò – Finale*

**Israel Philharmonic Orchestra**

**Zubin Mehta**, *direttore*

La **Israel Philharmonic Orchestra** (IPO) è stata fondata nel 1936 dal formidabile violinista ebreo-polacco Bronislaw Huberman, il quale trascorse quasi tre anni a persuadere i solisti delle più grandi orchestre tedesche e dell'Europa orientale, che avevano perso il loro lavoro dopo l'ascesa del nazismo, a emigrare in Palestina. L'orchestra, che allora si chiamava "Palestine Orchestra", diede il suo concerto inaugurale il 26 dicembre 1936 diretta da Arturo Toscanini e fu denominata "l'orchestra dei solisti". Dopo l'indipendenza di Israele nel 1948 ha assunto il nome di Israel Philharmonic Orchestra. La sua fama si è diffusa rapidamente in tutto il mondo ed essa è simbolicamente diventata "l'orchestra degli Ebrei". Quando le forze di difesa israeliane liberarono Berek Sheva nel 1947 la IPO si esibì con l'allora giovane Leonard Bernstein; sempre con Bernstein ha suonato la sinfonia *Resurrezione* di Mahler al De Good Fence, al confine del Libano e sul Mount Scopes, segnando la liberazione di Gerusalemme, ed è stata la IPO ad andare nella Germania dell'Ovest nel 1970, aprendo una nuova era di scambi culturali e rapporti diplomatici.

Nella decade successiva, diretta da Mehta, ha visitato Auschwitz durante una tournée che ha toccato Polonia, Russia e Ungheria, e nel 1994 è stata in Cina e India per instaurare un nuovo dialogo con l'Estremo Oriente.

In Israele la IPO tiene più di 150 concerti l'anno: nel marzo 1992 ha celebrato il suo 10.000° concerto. Ha collaborato con i più grandi direttori e solisti tra cui Toscanini, Mitropoulos, Rubinstein, Arrau, Serkin, Casals, Szeryng, Solti, Maazel, Masur, Abbado, Ashkenazy, Lupu, Perahia, Menuhin, Stern, Rostropovich, Yo-yo Ma, Midori, Barenboim, Zukerman, Bronfman, Mintz, Perlman, Domingo, Pavarotti, Tucker, Caballé, Price, Milnes, Norman, Fischer-Dieskau, Hendricks, Ludwig.

Nel 1963 Bernstein ha diretto la IPO nella prima mondiale, a Tel-Aviv, della sua *Kaddish Symphony*: le sue visite annuali hanno dato ai musicisti il privilegio unico di realizzare musica con lui per più di 40 anni.

Mehta è diventato consigliere musicale dell'orchestra nel 1968, nel 1977 è stato nominato direttore musicale e dal 1981 la sua è diventata una nomina a vita.

**Zubin Mehta** è nato a Bombay e si è formato in un ambiente musicale; il padre, Mehli Mehta, ha fondato l'Orchestra Sinfonica di Bombay ed è stato direttore musicale dell'American Youth Orchestra di Los Angeles. All'età di sedici anni intraprende la carriera di direttore d'orchestra e nove anni più

tardi debutta sul podio dei Wiener Philharmoniker, dirigendo successivamente anche i Berliner.

Direttore musicale della Montréal Symphony Orchestra, della Los Angeles Philharmonic, della Israel Philharmonic e della New York Philharmonic Orchestra, dirige regolarmente al Covent Garden, alla Staatsoper di Vienna e alla Scala di Milano. Dal 1998 è direttore musicale della Bayerischer Staatsoper.

È considerato uno dei più grandi interpreti della letteratura sinfonica: il suo vasto repertorio spazia da Bach alla musica contemporanea ed eccelle in particolare nelle opere di Bruckner, Mahler e Strauss.

Nel 1961 è apparso per la prima volta in Israele con la IPO (entrambi avevano appena 25 anni). Durante i periodi di crisi e di guerra in Israele, Zubin Mehta non ha mai esitato a cancellare altri impegni per essere a Tel Aviv con l'orchestra, dando concerti speciali per i soldati al fronte durante la Guerra dei Sei Giorni. Molto fecondo è anche il suo rapporto con il Maggio Musicale Fiorentino, di cui è stato responsabile artistico. Per due volte, nel 1990 e nel 1995, ha diretto il Concerto di Capodanno con i Wiener Philharmoniker e ha firmato le celebri produzioni televisive di *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca* e *Traviata à Paris*.

Durante la sua carriera ha ricevuto diversi riconoscimenti internazionali, e a lui e al padre è stato intitolato un dipartimento della Sezione di Musicologia dell'Università Ebraica. È stato anche insignito del Premio per la Musica della Wolf Foundation e della cittadinanza onoraria di Tel-Aviv Yafo.

La prima esecuzione assoluta della *Settima Sinfonia* di Mahler, da lui stesso diretta, ebbe luogo a Praga sabato 19 settembre 1908. La sinfonia, che il suo autore definì «troppo complicata per un pubblico che non conosce ancora nulla di mio», non fu capita pienamente, a quanto pare, neppure dagli orchestrali praguesi che ne celebrarono il battesimo. Come fu sentita e accolta la *Settima* alla sua prima apparizione, quando le amare e profetiche parole del suo autore, «il mio tempo verrà», annunciavano ancora un compimento irrealizzato? Idee, sensazioni, emozioni, seduzioni, tutto è rappresentato in modo eloquente ed esemplare da due lettere indirizzate a Mahler e scritte da due musicisti che erano entrambi, come il maestro venerato, israeliti e più tardi transfughi. La prima è quella celebre di colui che riconobbe la propria filiazione spirituale dall'apocalittica arte mahleriana: Arnold Schönberg, cui dobbiamo quella sorta di «sospiro di fantasma» e di epitaffio in onore di Mahler che è l'ultimo dei *Sechs Klavierstücke* op. 19. La lettera fu scritta il 29 dicembre 1909, quindici mesi dopo la *première* praghese: Schönberg aveva da poco udito per la prima volta la sinfonia a Vienna, diretta da Ferdinand Löwe. «Illustrissimo signor direttore, [...] prima sentivo l'impulso di parlarLe subito della Sua musica dopo un'esecuzione, quando ero ancora sotto l'impressione *immediata* del lavoro. Forse temevo segretamente che l'impressione potesse svanire, scemare. [...] Ma questa volta (ed è per me la cosa più importante) sapevo di poter aspettare quanto volevo; l'impressione avuta dalla *Settima* e, in precedenza, dalla *Terza* sono impressioni *durature*. Ora sono Suo senza riserve. Ne sono sicuro. Non mi è sembrato, come prima, di trovarmi di fronte a qualcosa di incredibilmente sensazionale, che eccita fuor di misura, che sconvolge, in breve a qualche cosa che commuove talmente l'ascoltatore da fargli perdere il suo equilibrio, senza offrirgliene un altro in cambio. Ho avuto invece l'impressione di una pace completa che scaturisce da un'armonia di natura artistica. Qualche cosa che mi stimola, ma che non sposta senza riguardi il mio centro di gravità; che mi attira a sé dolcemente e gradevolmente: per così dire, con quell'attrazione che muove i pianeti e li fa percorrere la loro orbita»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Citiamo, con lievi correzioni, la traduzione di Laura Dallapiccola in Alma Mahler, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 358 (dall'originale: Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Allert de Lange, Amsterdam 1940).

La seconda lettera, molto meno nota, è quella scritta da Bruno Walter, presumibilmente nel giugno 1910, che riguarda propriamente *l'Ottava* e parla della *Settima* soltanto marginalmente, ma con un'osservazione profonda, decisiva nell'interpretare l'enigma del *Finale*. «Anche nelle Sue creazioni più inclini a un carattere melodico dominato da un'amabile serenità, per esempio nel quarto tempo della Sua *Settima Sinfonia*, s'indovina – e proprio da queste in maniera particolarmente toccante – quale anima terribilmente travolta dalle passioni giunga qui a trasfigurarsi in dolce tranquillità contemplativa. Grande è soltanto la serena bellezza che muove da un'anima scossa dalle passioni, e travolgente è soltanto la passione che sgorga da un'anima la quale abbia raggiunto la piena tranquillità interiore. Un tale grado di serenità, un tale grado di passionalità sono i connotati propri della Sua musica [“und solche Ruhe und solche Leidenschaft eignet Ihrer Musik”]<sup>2</sup>. Il giudizio di Bruno Walter insiste sulla fondamentale negatività di *tutte* le sinfonie ideate da Mahler, e, implicitamente, di tutto il lascito mahleriano, dal momento che in nessun compositore, in tutta la tradizione austro-tedesca e anzi in tutta la musica d'Occidente, esiste un legame così stretto come quello che in lui stringe in un nodo poetico i Lieder e le partiture sinfoniche. Ma quel giudizio conferma anche ciò che lo stesso Walter osservò nel suo saggio sul Maestro: che ogni nuova sinfonia mahleriana è una nuova visione del mondo<sup>3</sup>. Di conseguenza, ogni sinfonia mahleriana è unica e irripetibile, interamente connotata come “se stessa”. Nella cornice di una ferrea negatività, il *Finale* della *Settima* reinterpretato da Walter è una forma assolutamente individuale del negativo, per di più in collocazione strategica, poiché le sinfonie di Mahler sono, in tutta la tradizione sinfonica d'Occidente, quelle che più d'ogni altra traggono significato dall'ultimo tempo: sono, come osservò Paul Bekker, una serie di “Finalsymphonien”.

Dall'anomalia formale e dalla conseguente unicità di ciascun esemplare della serie, le sinfonie di Gustav Mahler (Kalischt, oggi Kaliště nella Repubblica Ceca, sabato 7 luglio 1860 – Vienna, giovedì 18 maggio 1911) acquistano fascino. La forma ciclica, già realizzata nella *Quarta Sinfonia* di Schumann o nella *Nona* di Schubert, insinua nelle partiture mahleriane un carattere narrativo, acuito dai preannunci, in cui Mahler è

---

<sup>2</sup> Bruno Walter, *Briefe 1894-1962*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1969, p. 112 (traduzione nostra).

<sup>3</sup> Bruno Walter, *Gustav Mahler*, Alfred A. Knopf, New York 1957; trad. it. di Piera Di Segni, *Gustav Mahler*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 112.

maestro, e dalle reminiscenze *a posteriori*, in cui egli sviluppa e ingigantisce ciò che ha appreso non soltanto dalle composizioni sinfoniche ma anche dalla cameristica e dalla liederistica schumanniana. L'attesa, che in Mahler è quasi sempre tensione in vista di una tragedia che sta per rivelarsi, si lega anche all'elusione della struttura quadripartita. Una sinfonia in cinque tempi secondo l'esempio della *Terza* di Schumann (fra la mahleriana, la *Seconda*, la *Quinta*, la *Settima*, ma anche la *Prima* secondo la concezione originaria comprendente *Blumine*, e anche l'incompiuta *Decima* secondo le ragionevoli motivazioni da cui muove la ricostruzione di Deryck Cooke), o in sei (la *Terza*), o in due (l'*Ottava*), allarga l'orizzonte da cui si attende l'aurora rivelatrice, oppure scorcia vertiginosamente la prospettiva. L'introdurre testi poetici e parti cantate in una partitura sinfonica, secondo esempi clamorosi quali la *Nona* di Beethoven e la *Seconda* di Mendelssohn (che suggeriscono anche un principio di forma ciclica), genera nella musica sinfonica due diversi gradi d'intensità emotiva.

In Mahler, la sfera in cui nascono le sinfonie è la stessa in cui fioriscono i *Lieder*, ma le due regioni poetiche, pur confinanti, sono distinte. Il canto entra nella sinfonia da un altro spazio. Nei *Lieder* il male di vivere è sentito direttamente, sulla pelle. Nelle sinfonie, le mediazioni logiche si sviluppano e la concezione visiva tende a prevalere (non sempre) su quella tattile-olfattiva; i criteri architettonici assumono importanza rispetto all'energia aggressiva e travolgente degli stati d'animo.

È superfluo commentare l'effetto emotivo suscitato dall'apparizione del *Lied* e della voce umana nelle tre sinfonie su testi "Wunderhorn", la *Seconda*, *Terza* e *Quarta*. Ma uno dei moduli fondamentali nella poetica mahleriana è il canto invisibile. Invisibile e non "inudibile", poiché lo udiamo virtualmente dal momento che lo intuiamo in ciò che l'orchestra, da sola, ci dichiara e ci riconduce alla memoria e all'immaginazione simbolica. Il *Lied* s'introduce nelle sinfonie mahleriane non solo là dove lo udiamo pienamente realizzato per voce e orchestra, ma anche nelle sinfonie senza canto: nella *Prima* (in cui si odono frammenti tratti dai *Lieder eines fahrenden Gesellen* e persino dai tre *Lieder* aurorali del 1880, i cosiddetti *Poisl-Lieder*), nella *Quinta*, *Sesta* e *Settima* che, percorse da echi dei dieci *Lieder* su testi rückertiani, possono essere definite "Rückert-Symphonien", e nelle due ultime *Nona* e *Decima* in cui non mancano allusioni a *Das Lied von der Erde* (il cui "Ewig, ewig..." conclusivo è l'avvio del primo tempo della *Nona*). C'è il *Lied* anche quando la sola orchestra ce ne rende l'ombra o un lembo della veste: quando ne

avvertiamo la presenza mediante una citazione diretta, per così dire tra virgolette, o quando la citazione è disincarnata, ridotta a una sorta di "Urlinie" o d'inconfondibile successione armonica, oppure quando un passo sinfonico e un Lied si richiamano a un comune archetipo di natura poetica.

Sottile e inafferrabile è la presenza dei Lieder da Rückert, e in particolare dei *Kindertotenlieder*, nella *Settima Sinfonia*, composta da Mahler tra l'estate 1904 e il luglio 1905. Eppure, tale presenza è insistente e innegabile, e costituisce l'aura che dà aroma e colore alla partitura. È come se i Lieder rückertiani fossero evaporati e diffusi nelle sue pagine. Poiché è difficile scorgere il segno, affermativo o negativo, imposto all'intero significato della *Settima*, è meglio indicare, come chiave di lettura, la lugubre soavità che il modo maggiore assume (definitivamente in Mahler) fin dalle prime battute, armonicamente ingannevoli, del primo tempo, o il funereo tono "infantile" che s'insinua nella seconda *Nachtmusik*.

Dopo i *Kindertotenlieder*, luttuosa miniatura tra partiture giganti, tutto in Mahler si avvia a una trasformazione irreversibile. In particolare, mutano aspetto i connotati linguistici ed espressivi adottati come veicolo musicale del tragico, o meglio, della visione del mondo come perenne tragedia. Essi sono più ambigui che in passato, meno dipendenti dai tradizionali elementi di significazione, che ancora sono forti nella *Quinta* e nella *Sesta Sinfonia* e che nella *Settima* si dilatano e diventano meno afferrabili. Nella *Quinta* e nella *Sesta* le tonalità minori, lo squillo sinistro o il minaccioso ritmo di marcia che aprono rispettivamente le due gigantesche partiture, i ruvidi e violenti contrasti, le lunghe distese funeree, conservano la semantica in vigore da Beethoven a Wagner, se vogliamo usare una rozza maniera di compendiare. Nella *Settima*, il modo maggiore non è meno lugubre, le melodie tenui e infantili non sono meno luttuose, e soprattutto si configura una conversione dal terribile allo spettrale. Tutto questo incide particolarmente sugli elementi notturni riversati nella *Settima* e dichiarati dal sottotitolo che fu attribuito alla sinfonia secondo un implicito suggerimento dell'autore: *Das Lied der Nacht*, il canto della notte. Ascoltando la *Settima*, ci si accorge di come sia mutato il *topos* romantico della malinconica ma serena contemplazione e dell'idillio amoroso: il cielo stellato non è più l'immagine della purezza come in Kant o in Novalis, i profumi non sono più il dono che santifica i sensi e l'anima. La notte mahleriana ha i suoi incantesimi, ma sono incantamenti malati: è una notte che può essere sporca, febbricitante, senile.

Uno sguardo alle zone interne della sinfonia conferma la sensazione generale. L'esordio del primo tempo (*Langsam. Allegro*

*risoluto ma non troppo*) ci offre, fin dal tema esposto dal corno tenore, il contorno di certi motivi wagneriani, il “Wälsungen-Motiv” di Siegfried o il “Fluch-Motiv” di *Götterdämmerung*, ma tutto diventa malamente ebbro, con un senso d’instabilità psichica generato dalla coesistenza di ritmo ostinato e di melodia tortuosa e artefatta. È una marcia, come spesso accade in Mahler al principio di una sinfonia, ma il suo disegno è reso tremolante dai trilli di oboi e clarinetti. Si noti che nella *Settima*, qui e in altri passi della partitura, si consuma l’ultima volta in cui il ritmo di marcia appare nelle sinfonie mahleriane. Se nella *Quinta* il ritmo di marcia dilaga e si estende nello spazio su un terreno brullo e desertico, se nella *Sesta* avviene un demoniaco maleficio per cui la marcia non può procedere rettilinea né restare immobile ma deve girare in tondo, qui, nella *Settima*, essa procede secondo un moto a spirale, sviluppato su una superficie terrestre cui il sottotitolo “canto della notte” conferisce i colori dell’ombra e il fascino dell’illusione scenica. Nell’*Ottava* il moto a spirale tenderà, secondo le parole precise di Mahler, a farsi tutt’uno con le orbite dei pianeti. L’instabilità psichica è accentuata dall’ambiguità tonale dell’introduzione lenta: mi minore o si minore?

Ma ecco gli incanti notturni della *Nachtmusik I*, ecco l’idillio perturbato dal misterioso suono dei campanacci di mandria; ci viene incontro il demonismo dello *Scherzo* in cui (come avviene per il ritmo di marcia) si consuma per l’ultima volta in Mahler l’apparizione del ritmo di valzer, o piuttosto di un ruvido Ländler dai riflessi infernali – se trascuriamo quell’ombra di valzer che si ode nel secondo Scherzo della *Decima* ricostruita da Deryck Cooke. Ci seduce e ci inquieta la *Nachtmusik II* in cui una successione di armonici, il ruscillio di chitarra e mandolino e le allusioni tra virgolette alla notte mediterranea (da cartolina!) suscitano un effetto d’ironica estasi o di estatica ironia. In posizione simmetrica rispetto al I tempo, il *Finale* imbarazza con il suo trionfo a luce bianca. Perché questa conclusione tutta affermativa e soprattutto “sana”, dopo tanti chiaroscuri? Perché, come osservò Theodor Adorno, questa letizia e questa gloria di cartapesta? Che la domanda non possa avere risposta, è un altro fattore perturbante, un sintomo di malattia.

Mahler compose le *Nachtmusik I* e *II* nell’estate 1904, e il III e V tempo nell’estate 1905, a Maiernigg. Ma il luglio del 1905 trascorse senza che egli avesse scritto una sola nota del primo tempo. Per lavorare tranquillo e solitario e cercare così l’ispirazione, egli si rifugiò in un luogo di vacanza tra le Dolomiti, lasciando a Maiernigg la famiglia. Tutto inutile. Disperato, stava ritornando a Maiernigg, ed era appena salito in barca a Krumpendorf, sull’altra riva del Wörthersee, quando

il primo colpo di remo del barcaiolo gli ispirò il ritmo iniziale del *Langsam*. A fine agosto, l'intera sinfonia era ultimata<sup>4</sup>. Ricordiamo quel remo che si tuffa nell'acqua del lago, quando comincerà il nostro ascolto.

L'organico orchestrale della *Settima* è il seguente: ottavino, 4 flauti (il 4° anche secondo ottavino), 3 oboi, corno inglese, clarinetto in mi bemolle, 3 clarinetti in la e in si bemolle, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, corno tenore in si bemolle, 4 corni in fa, 3 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani, percussioni (compreso un Glockenspiel e i campanacci di mandria), 2 arpe, chitarra, mandolino, archi.

Se tra la fine del lavoro di composizione e la prima esecuzione assoluta della *Settima* trascorsero tre anni, maggiore fu il ritardo nella pubblicazione della partitura. In origine, Mahler si era assicurato l'edizione presso Lauterbach & Kuhn di Lipsia; questa casa editrice aveva annunciato nei propri cataloghi l'uscita della *Settima* per i primi mesi del 1909. Ma proprio in quei mesi i diritti dell'edizione passarono alla casa berlinese Bote & Bock, che nell'autunno del 1909 pubblicò finalmente la partitura della *Settima* e, contemporaneamente, la riduzione per pianoforte a quattro mani preparata da Alfredo Casella, il musicista italiano che godeva della piena fiducia di Mahler e che da lui era stato scelto come suo assistente in vista di un ritorno del Maestro alla direzione musicale della Wiener Hofoper dopo la rottura dei rapporti avvenuta nel 1907. Tale evento era nell'aria, e si pensava che si sarebbe realizzato nel 1911. La morte di Mahler lo cancellò.

**Quirino Principe**

---

<sup>4</sup> L'episodio è narrato da Mahler, a distanza di cinque anni, in una lettera ad Alma (da Vienna a Tobelbad, 8 giugno 1910). Cfr: *Ein Glück ohne Ruh'*. *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, hrsg. von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß, Siedler Verlag, Berlin 1995, pp. 423-424; trad. it. di Laura Dallapiccola in Alma Mahler, *Gustav Mahler...*, cit., p. 363.