Uno scritto di Gustav Mahler

Alle origini del comporre

a cura di LUCA CHIERICI

La storia della cultura vive di molti capitoli che si intrecciano senza fine e si arricchiscono costantemente di pensieri, scoperte, leggende, analisi, documenti e infine letture che qualche volta lasciano le cose come stanno e altre rimettono in discussione tutto. Compito di questa rivista è, per la sua parte, non lasciare zone morte e meno che mai appagarsi dei risultati forse raggiunti, pur nella complessità della vita musicale. Con questa convinzione iniziamo da questo numero a pubblicare interviste e articoli commissionati e scelti dallo scrittore e giornalista James Francis Cooke intorno al 1910. Opinioni di musicisti e interpreti apparse in pubblicazioni di vario genere, testi nell'attuale dimenticati o trascurati che Cooke raccolse in due volumi: *Great Pianists and Piano playing*, 1913 e *Great Men and famous musicians*, 1925, Theo. Presser Co., Philadelphia. Senza la pretesa di offrire scoperte sensazionali, si tratta di scritti legati ad alcuni dei grandi protagonisti del secolo passato, Mahler, Rachmaninov, Stravinskij, Richard Strauss, Caruso, che aprono degli squarci nella loro personalità e costituiscono una mediazione fra il loro pensiero e la vicenda intellettuale dell'epoca. Sono tasselli minimi di una vicenda mlto più grande, ma forse non inutili da conoscere per i nostri lettori. *d. cour.*

Da Vienna a New York

Alla fine dell'800 e per i primi 15 anni del nuovo secolo il nome di Gustav Mahler, più che alla figura del grande autore di un corpus sinfonico monumentale, era associato ai successi (e agli scandali) che derivavano dalla sua attività di direttore d'orchestra, attività che lo aveva reso celebre in tutta Europa, irradiandosi prima dalla città di Amburgo, dove rimase dal 1891 al 1897, e poi dalla capitale austriaca, dove Mahler coprì la carica di Direttore della Staatsoper per ben 10 anni, dal 1897 al 1907.

Le ragioni per le quali Mahler accettò l'offerta del Metropolitan di New York di andare a dirigere oltreoceano il *Tristano*

durante la stagione 1907-1908 furono molteplici, ma possono essere individuate senz'altro nella violenta campagna anti-semita nella quale si trovò coinvolto a Vienna, nella rivoluzione scatenata dalle sue innovative interpretazioni, nella scarsa accoglienza riservata dal pubblico viennese alle sue Sinfonie e, non ultimo, dalla repentina morte dell'amatissima figlia Maria, nell'autunno del 1907.

Il debutto di Mahler al Metropolitan, il 1° gennaio 1908, venne accolto con buon favore dalla critica: Henry Krehbiel del *New York Tribune* scrisse : *«Mr. Mahler ha fatto onore al proprio nome, alla musica di Wagner e al pubblico di New York, con una lettura di grandiosa vitalità di questa partitura wagneriana così nota. Ha effettuato una scelta di tempi più vivaci di quelli a cui siamo abituati, con continue accelerazioni in quei punti nei quali cresce l'effetto drammatico... con un fraseggio sempre eloquente, elastico, e in perfetta sintonia con i cantanti»*.

Nella stagione 1907-1908 Mahler diresse, oltre al *Tristano, Don Giovanni, Die Walküre, Siegfried* e *Fidelio*. Sempre nel 1908 arrivò al Metropolitan Giulio Gatti-Casazza come Sovrintendente, in compagnia di Arturo Toscanini, la cui fama si stava estendendo anche in America. La sua presenza divenne uno dei motivi più sgradevoli della fine del rapporto tra Mahler e il Metropolitan: il direttore italiano pretese infatti di essere lui a dirigere il *Tristano* in quella stagione, atteggiamento che ovviamente offese Mahler nel profondo. La questione venne aggiustata con una soluzione di compromesso: Mahler diresse la prima esecuzione in cartellone, ma tutte le repliche andarono a Toscanini. Mahler diresse oltre al *Tristano* due nuove produzioni: *Le nozze di Figaro* di Mozart e *La sposa venduta* di Smetana, quest'ultima in prima assoluta americana.

L'ultima apparizione di Mahler al Met, nel 1910 per una nuova produzione della *Dama di picche* di Čajkovskij, avvenne però nella veste di *guest artist* per il semplice motivo che Mahler, nel frattempo, aveva accettato la posizione ben più interessante di Direttore principale della New York Philharmonic, la più famosa tra le orchestre americane.

(continua a pag. 46)

L'influenza delle melodie **popolari** sull'arte musicale tedesca

di GUSTAV MAHLER*

*Da un'intervista con l'eminente compositore e direttore d'orchestra

(*Le interviste originali e gli articoli commissionati da Cooke vennero realizzati o scritti spesso in tedesco o francese e sottoposti a una ulteriore revisione del testo inglese da parte dell'intervistato. Per questo motivo si è a volte preferito sacrificare l'esattezza della nostra traduzione in italiano nei confronti di una maggiore comprensione del testo,* n.d.r.)

L'influenza delle melodie popolari sulla musica nazionale è stata ampiamente dimostrata. Alla radice della questione sta una causa di tipo educativo, così pregnante nei suoi effetti e così ovvia a tutti noi da essere considerata come un assioma: «*tale è il bambino, così sarà l'adulto*». Non possiamo aspettarci che una quercia si tramuti in un rosaio, o che un giglio diventi una palma: nessun tipo di sviluppo, di cura o di abilità nell'orticoltura o nell'agronomia potrebbe operare miracoli di questo tipo. Così avviene per i bambini: le esperienze infantili lasciano nell'adulto una impressione indelebile. E la profondità di questa impressione deve essere la base sulla quale si devono fondare tutti i sistemi educativi. Dal punto di vista musicale, il materiale melodico assimilato dall'individuo nella sua giovinezza determina la sua futura personalità musicale.

Le melodie che i grandi Maestri hanno ascoltato durante l'infanzia formano la tessitura del loro successivo sviluppo musicale. Non può essere altrimenti, e non riesco a capire come mai i grandi insegnanti della nostra epoca non diano grande importanza a questo fattore. Ho parlato di assimilazione – avrete notato che non ho usato il termine «appropriazione», che ci porterebbe a tutt'altro discorso. La musica viene assorbita e passa attraverso una specie di processo di digestione fino a che non diventa parte della personalità, proprio come la crescita dei capelli o della pelle. È immagazzinata nelle cellule cerebrali e subisce uno sviluppo nella mente dei musicisti, spesso con esiti interamente nuovi.

Ho spesso sentito parlare di compositori che affermano di cercare soprattutto un elemento di individualità, e che evitano di proposito l'ascolto di troppa musica di altri colleghi, temendo di influenzare la propria originalità. Costoro evitano persino, per lo stesso motivo, di ascoltare la musica di strada o la musica popolare in genere. Che arrogante assurdità! Se un uomo mangia una bistecca, ciò non vuol dire che si trasformerà in una mucca. Trae solamente nutrimento dal cibo e lo trasforma grazie a un meraviglioso processo fisiologico in carne, resistenza e forza corporea, ma può mangiare bistecche per tutta la vita senza per questo cambiare la sua identità di uomo.

Qualche volta vediamo come i grandi musicisti hanno addirittura preso a prestito melodie popolari come temi delle proprie composizioni. Nella maggior parte dei casi hanno pubblicamente dichiarato quale fosse la derivazione del tema. In altri può succedere che una minoranza di critici con una limitata conoscenza musicale e senza alcuna pratica nella composizione abbia riconosciuto questo tipo di derivazione popolare e – mancando loro materiale per scrivere qualcosa di più intelligente – abbia puntato il dito contro queste deliberate ispirazioni a temi popolari tramutandole in veri e propri furti. L'accusa di plagio è nella maggior parte delle volte crudele e ingiustificata. Il compositore che ha la capacità di elaborare una grande opera musicale possiede certamente l'abilità di trasformare il materiale melodico. Il fatto di prendere un tema popolare come soggetto di uno dei propri lavori ha come scopo quello di elaborare e abbellire il tema stesso così come un orafo potrebbe prendere un diamante grezzo e grazie alla sua abilità portare alla luce tutte le scintillanti e caleidoscopiche bellezze della pietra. Dopotutto la presa in carico del tema è ancora più significativa dell'evoluzione del tema stesso. Considerate per un momento l'incalcolabile beneficio alla letteratura apportato da Shakespeare al trattamento di soggetti che altrimenti sarebbero stati del tutto dimenticati.

(continua a pag. 47)

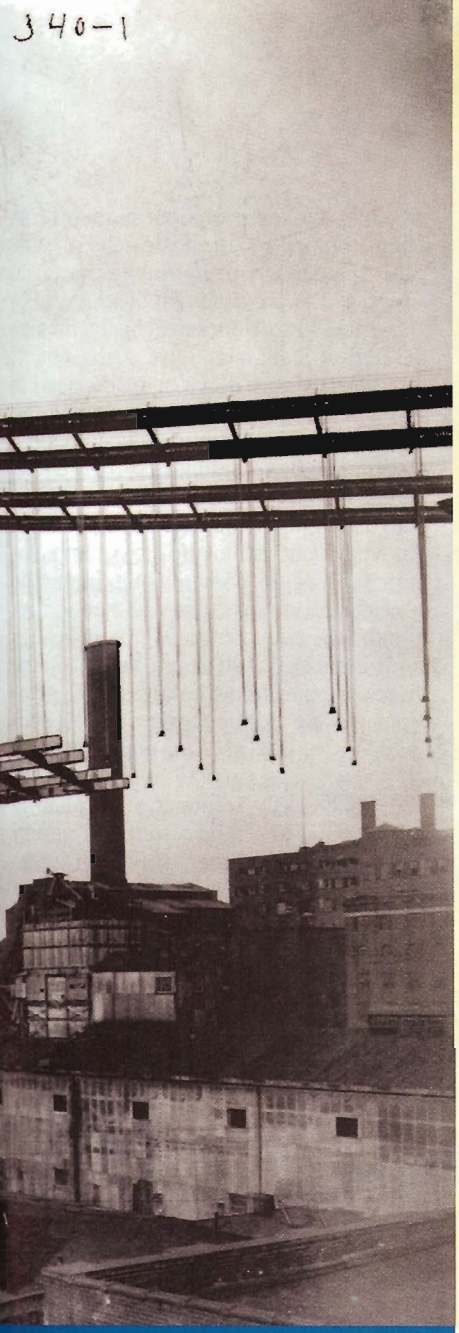
(segue da pag. 45)

L'orchestra, nata 75 anni prima, era stata appena rinnovata, ma tutta l'attività era controllata da un comitato di patronage che si rivelò sempre più ostile nei confronti del musicista. Mahler coprì l'incarico di Direttore della New York Philharmonic Orchestra nelle stagioni 1909-1910 e 1910-1911.

Nel corso delle due stagioni con i Filarmonici, egli si sentì particolarmente incoraggiato nella programmazione di un repertorio «di avanguardia» – al contrario di quello che normalmente presentava in Europa – e nella direzione di cicli dedicati ai monumenti del repertorio classico. Esemplari e molto acclamate dal pubblico furono ad esempio le esecuzioni del ciclo delle Sinfonie di Beethoven (con la strana esclusione della prima), della *Quarta Sinfonia* di Bruckner, *Don Juan, Morte e trasfigurazione, Till Eulenspiegel, Vita d'eroe, Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss, ma soprattutto *Iberia*, i 3 *Nocturnes* e il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy, partiture che ebbero una notevole influenza sull'ultima parte dell'attività creativa di Mahler. Per quanto riguardava i propri lavori, Mahler presentò a New York solamente la *Prima* e la *Quarta Sinfonia*, forse per evitare spiacevoli incomprensioni.

James G. Huneker, pianista e critico musicale, nel suo libro pubblicato nel 1917 in occasione del 75mo anniversario della Filarmonica, è molto esplicito nell'affermare che: «*La stagione 1909-1910 diede molte soddisfazioni grazie agli elevati risultati artistici ottenuti. L'orchestra era stata portata da Mahler a un grande livello di rendimento e per la seguente stagione fu proposto di aumentare considerevolmente il numero di concerti in città e in trasferta*». Tra le serate memorabili di quel biennio si contano anche quelle che vedevano la presenza di solisti eccezionali: tale ad esempio fu l'esecuzione del *Terzo concerto* di Rachmaninov con il compositore alla tastiera, esecuzione che fu molto lodata e che destò in Mahler, durante le prove, la più viva ammirazione sia per la partitura che per il pianista. D'altra parte Rachmaninov definì Mahler «*l'unico direttore che considero degno di essere collocato allo stesso livello di Nikisch*» (*Arthur Nikisch, direttore stabile dei Filarmonici di Berlino, era allora considerato il massimo direttore vivente,* n.d.r.). Memorabile, ma per altri motivi, fu l'incontro Mahler-Busoni per l'esecuzione del *Quinto Concerto* di Beethoven nella stagione 1909-

340-1



1910. L'interpretazione dell'«*Imperatore*» da parte dei due grandi musicisti fu giudicata scandalosa dal terribile comitato di patronesse dell'orchestra che addussero questo episodio come ulteriore prova per rendere inevitabile l'allontanamento di Mahler dall'orchestra e infine dall'America.

La carriera americana di Mahler, che era iniziata il primo gennaio 1908, si concluse nel gennaio del 1911, quando il musicista diresse la propria *Quarta Sinfonia* con i Filarmonici. Colpito poco tempo dopo da un' infezione batterica che determinò il fatale peggioramento di una malattia già diagnosticata molti anni prima, Mahler fece ritorno a Vienna, dopo un breve soggiorno a Parigi, il 12 maggio e morì tre settimane dopo, poco prima del suo cinquantunesimo compleanno.

l.c.

(segue da pag. 45)

Amleto, Re Lear, Romeo e Giulietta, Giulio Cesare, tutti «plagiati», ma gloriosamente plagiati!

Le prime canzoni popolari erano indubbiamente il prodotto di veri musicisti, ma spesso derivavano dall'animo di qualche geniale ignorante che trasformava in melodia i propri amori, dispiaceri, gioie e dolori. Dapprima tali melodie venivano trasmesse di generazione in generazione solamente a orecchio. Naturalmente così facendo si attuavano molti cambiamenti e spesso accadeva che la stessa melodia venisse cantata in modi anche molto differenti in differenti parti di un paese. I monaci del XIV, XV e XVI secolo non esitavano ad adattare i testi sacri a queste melodie popolari. Nel 1524, quando venne stampato il primo libro di corali protestanti, i compilatori ricorsero ad adattamenti molto liberi delle canzoni popolari. È stato detto addirittura che più di metà di tali corali attingono alla tradizione di origine secolare. I primi compositori si accorsero inoltre che allo scopo di rendere i loro lavori più facilmente comprensibili conveniva loro impiegare temi popolari come base di alcune delle loro opere più complesse, così che il pubblico potesse afferrarne più facilmente il significato.

Non è necessario fare ricerche troppo approfondite sui lavori di Haydn per accorgersi di quale vivo interessamento egli aveva per la bellezza e la semplicità delle melodie popolari. Sebbene la musica di Haydn possa sembrare estremamente semplice rispetto ai ritmi e alle armonie intricate che molti compositori amano introdurre oggi nelle loro partiture, quella stessa musica fu ai suoi tempi considerata rivoluzionaria dai contemporanei di Haydn. Tra le altre cose venne molto condannata la sua interpretazione delle canzoni di strada. Le sue melodie venivano chiamate «plebee» e spesso considerate banali. Haydn fu senza dubbio uno tra i compositori più sinceri: egli si esprimeva attraverso la musica che conosceva e che sentiva appartenere al proprio linguaggio naturale. Nonostante l'ambiente aristocratico che lo circondò durante la maturità nel periodo trascorso nel palazzo degli Esterházy, Haydn era figlio di genitori molto poveri e durante la gioventù sperimentò una condizione di grande indigenza. Questo fatto lo portò naturalmente ad avvicinarsi alla gente comune, come egli fece durante il lungo periodo passato come corista nella Cattedrale di S. Stefano a Vienna. Quando arrivò a comporre i suoi grandi lavori era talmente impregnato del linguaggio musicale popolare che l'influenza di quest'ultimo si manifesta continuamente. Questo forse non è molto vero nel caso di Mozart, il cui tutore musicale e padre – Leopold – impiegò ogni mezzo per circondare il fenomenale figlio con la migliore musica disponibile a quel tempo. Ma a parte ciò non si può evitare di accorgersi dell'assimilazione da parte di Mozart della musica popolare che egli sicuramente ascoltò dai suoi piccoli compagni di gioco, sebbene questa influenza non sia così marcata come nel caso di Haydn. Chiunque conosca *Il flauto magico* si accorgerà immediatamente di questa influenza.

Gli esempi nei quali Beethoven utilizzò vere melodie popolari come temi o suggerimenti per le proprie opere sono limitati, ma è vero che questo gigantesco genio concepì le sue melodie più belle e commoventi attraverso disegni tematici che all'analisi risultano molto semplici e spesso hanno il *carattere* di melodia popolare (*Mahler probabilmente non aveva una completa conoscenza delle raccolte di trascrizioni di temi popolari – quasi 160 melodie – curate da Beethoven tra il 1814 e il 1820, trascrizioni che, nonostante alcuni sporadici recuperi, non sono mai entrate stabilmente nel repertorio,* n.d.r.). Nessun compositore ha superato la grandiosità di Beethoven e i suoi capolavori, come tutte le sue altre opere, sono così semplici, puri e spontanei che la loro somiglianza con la musica popolare – dovremmo chiamarla «musica proveniente dal cuore»? – può essere facilmente rintracciata (*è evidente il gioco di parole nell'originale inglese folk-song / hearth-song,* n.d.r.). La magnifica strada aperta da Beethoven dovrebbe a mio parere indicare il percorso a tutti i grandi compositori di musica sinfonica, così come l'architettura di Atene, Roma e Corinto indica la via più sicura per ogni progettista di grandi costruzioni. Non penso che la tendenza ad utilizzare l'idioma popolare sia destinata a morire, e credo che la musica con una vera caratteristica melodica sopravvivrà a lungo alle furie della cacofonia.

Tutto questo l'ho scritto come compositore, ma come direttore d'orchestra sono molto eclettico e molto curioso nei riguardi di tutto ciò che concerne la nuova musica, cercando di dare a ogni nuova opera l'interpretazione più vicina al modo di intendere del compositore. Questo è il mio dovere verso me stesso, la mia

(continua a pag. 48)

Sono portato a domandarmi: «Ma qual è la musica popolare americana?»

1911, Gustav Mahler sul piroscafo che da New York lo sta riportando in Europa: è la sua ultima fotografia; al centro, The Etude, la pubblicazione sulla quale nel 1911 apparve l'articolo che proponiamo in queste pagine; a destra, New York ai primi del '900

arte e il pubblico che frequenta i miei concerti. Durante il mio soggiorno in America sono stato così impegnato a onorare il compito per il quale era stata richiesta la mia presenza da non avere avuto forse le reali opportunità di indagare le condizioni musicali di questa nazione nella maniera più accurata. Tuttavia ciò che ho osservato, e quello che mi è stato riferito da esperti che vivono in America, da sempre mi porta a credere che in questo paese esista un substrato musicale tale da rendere estremamente difficile per un compositore americano il lavorare con lo stesso sentimento innato che caratterizza l'opera di certi suoi colleghi europei. Tengo in alta considerazione gli sforzi compiuti dai compositori americani e farò volentieri tutto quanto mi è possibile per sostenerli, ma il tema della musica popolare comporta una relazione così diretta con il loro modo di scrivere che non posso astenermi dall'opportunità di discutere tale questione in questa sede (*Con la New York Philharmonic, Mahler diresse solamente brevi composizioni di Chadwick, Hadley e Mac Dowell. George W. Chadwick [1854-1931] si era perfezionato a Lipsia e a Monaco; Henry K. Hadley [1871-1937] aveva studiato a Vienna; Edward Mac Dowell [1861-1908], il più famoso dei tre, fu condiscepolo di Debussy al Conservatorio di Parigi e conobbe Liszt nel 1882 a Weimar* n.d.r.)

THE ETUDE

THE INFLUENCE OF THE FOLKSONG ON GERMAN MUSICAL ART

GUSTAV MAHLER

Ho in precedenza espresso la verità quasi assiomatica attraverso la quale abbiamo visto come le influenze musicali che circondano il bambino siano quelle che hanno maggiore influenza nella sua maturità, e come le melodie elaborate dai compositori nella loro maturità siano come fiori che sbocciano dai campi nei quali erano stati seminati con i germi dei canti popolari ascoltati nella loro infanzia. Perciò quando mi si chiede quale sarà il futuro della musica americana sono portato a domandarmi: *«Ma qual è la musica popolare americana?»*. Non posso dire di essere un'autorità nel campo della musica americana, ma in base alle informazioni ricevute da amici che considero attenti osservatori e in base a quanto ho ascoltato io stesso, mi sembra che la musica popolare americana...non sia americana per nulla, ma sia piuttosto quel tipo di musica che gli africani trapiantarono in quella parte di America che aveva deciso di adottarli.

È necessario ricordare che la musica dei neri africani, siano essi Zulu, Ottentotti o Abissini, si eleva di un'inezia al di sopra di una base puramente ritmica. Ed è necessario ricordare che questi popoli, gli antenati degli attuali neri d'America, quando fecero il loro spostamento obbligato dalle giungle del Continente Nero al Nuovo Mondo erano allo stato completamente selvaggio. Mentre tengo in grande considerazione i risultati che hanno raggiunto quei pochi negri in America che si sono innalzati al di sopra del loro ambiente originario fino a raggiungere posizioni elevate ed elevati livelli di conoscenza, non posso per questo approvare l'affermazione secondo la quale tutti gli esseri umani sono nati uguali, affermazione per me inconcepibile. Non è ragionevole aspettarsi che una razza possa elevarsi da una condizione selvaggia a un alto grado di civiltà in un secolo o due. Ci sono voluti circa 2000 anni ai popoli nord-europei per conquistare lottando un grado di civilizzazione partendo da uno stato di barbarie. Il fatto che i neri d'America abbiano raggiunto il livello attuale è davvero sorprendente. Nella loro musica hanno senza dubbio copiato e variato i modelli dei bianchi, ascoltati in seno alle famiglie cui erano assegnati, aiutandosi con il loro amore innato per il canto e il loro senso ritmico. Ma è assurdo aspettarsi che possano creare un tipo di melodia popolare originale e nuova. I neri sono dei grandi imitatori, ma non vi è alcun motivo per il quale i compositori americani debbano imitare le loro copie distorte delle melodie popolari europee. Il ritmo sincopato introdotto dai neri nelle loro musiche e noto come *rag-time* non è originale ma può essere ritrovato nel folclore musicale ungherese e di altre nazioni europee. Tale ritmo, visto come componente delle melodie popolari nazionali, esisteva in Europa *prima* che i neri venissero trasportati dall'Africa (*la moderna musicologia individua nel canto la prima forma di espressione artistica dei neri americani, che ebbe una evoluzione sia grazie al contatto con la ma-*

trice melodica che sta alla base dei canti religiosi europei – dai quali discendono i gospel *e gli* spiritual *– sia per un processo del tutto autonomo, dal quale scaturì il* blues. *Dal punto di vista ritmico l'espressione più famosa fu quella del* ragtime, *che oggi sappiamo discendere dai ritmi africani, e qui Mahler cade in un grossolano errore storico, pretendendo che tale forma ritmica abbia avuto come sorgente quella ungherese. La somma di questi elementi diede infine luogo al jazz*, n.d.r.).

È difficile spiegare la ragione per cui i compositori americani dovrebbero convincersi del fatto di stare creando qualcosa di particolarmente «nazionale» nel momento in cui utilizzano melodie derivate dalla tradizione negra. I compositori ungheresi sono inclini a utilizzare temi zigani, e la musica ungherese è diventata nel tempo musica zigana, che non ha nulla a che fare con la tradizione musicale popolare di quel paese. Certamente la musica americana basata sui temi primitivi dei pellerossa o sulla musica popolare europea interpretata dai neri d'America non è più rappresentativa del grande popolo americano del giorno d'oggi, così come la popolazione negra del Nuovo Mondo non è rappresentativa di tutta la popolazione americana. Fino a quando i giovani americani si accontenteranno di quel genere di musica-spazzatura che è ampiamente sostenuta da migliaia di persone ogni anno e ululata senza pietà nelle sale da concerto di tutto il paese, l'America dovrà per forza attendere l'arrivo del proprio grande Musicista. Tuttavia, come mi è stato riportato da parte di vari insegnanti, la nazione si sta rendendo conto di questa situazione e sta mettendo i giovani in grado di usufruire di sempre maggiori opportunità per ascoltare la vera musica. L'insegnamento della musica nelle scuole pubbliche è basato sulle più belle tradizioni folcloristiche europee. Quella praticata nelle chiese non è più concepita in base a tratti melodici primitivi molto simili alla musica dei negri, bensì sta seguendo i migliori modelli europei. In definitiva sono convinto, grazie alla mia attività di direttore, che alla nazione vengano date splendide opportunità di ascoltare i grandi capolavori interpretati da famosi solisti e da cantanti di fama mondiale. Non bisogna essere profeti per credere che, grazie a una ulteriore evoluzione di questo splendido amalgama di razze, l'America può guardare a risultati in campo musicale molto al di là di quelli che anche il maggior ottimista può oggi sognare. □

Una strada di New York ai primi del '900

Mahler: note **biografiche**

a cura di JAMES F. COOKE

Gustav Mahler, oggi rinomato come uno dei maggiori compositori e direttori d'orchestra, è nato a Kalischt in Boemia il 7 luglio del 1860. Nonostante la mancanza di un fattore ereditario (entrambi i genitori non erano musicisti) Mahler manifestò un talento musicale molto precoce e iniziò a comporre ancora fanciullo. Oggi egli considera con indulgenza quei primi esperimenti giovanili, ma si tratta comunque di esempi che indicavano l'esistenza di un talento precoce. I suoi primi insegnanti furono musicisti poco noti provenienti da piccole cittadine boeme, ma più tardi Mahler entrò al Ginnasio di Iglau e da lì continuò gli studi a Praga (il Ginnasio tedesco equivale agli americani «college» e «high school»).

La sua educazione accademica venne completata all'Università di Vienna, mentre la preparazione musicale proseguiva al Conservatorio di quella città, luogo in cui fu determinante l'influenza di Bruckner. Nel 1880 Mahler iniziò la propria carriera di direttore, attività che ha fatto di lui uno dei musicisti più rinomati dei nostri tempi. Con sempre maggior successo ha visitato i più importanti centri musicali europei, da Kassel a Praga, Lipsia, Pest, Amburgo, Vienna e infine è giunto a New York come Direttore della German Grand Opera al Metropolitan. Più tardi è stato nominato Direttore della più antica orchestra americana, la New York Philharmonic, carica dalla quale si è recentemente dimesso. Negli ultimi dieci anni questa orchestra ha visto sul podio i più grandi direttori viventi, da Seidl a Strauss, Henry Wood, Gustav Kogel, Felix Weingartner, Colonne, Safonov e molti altri ancora. Tuttavia l'orchestra non ha mai ricevuto riconoscimenti così alti come quelli che le sono stati attribuiti durante la presente stagione sotto la guida di Mahler. Come compositore, Mahler ha scritto otto notevoli sinfonie che sono state accolte con entusiasmo in Europa e in America (*l'Ottava di Mahler venne eseguita per la prima volta a Monaco il 12 settembre 1910 sotto la direzione dell'Autore; la* Nona sinfonia, *elaborata tra il 1908 e il 1909, fu eseguita a Vienna il 26 giugno 1912. Queste informazioni fissano inequivocabilmente il periodo entro il quale il Cooke commissionò l'articolo al musicista*, n.d.r.). Come direttore è considerato una specie di monarca assoluto: le sue enormi capacità tecniche unite a una grande erudizione rendono davvero autorevoli in ogni senso del termine le interpretazioni mahleriane dei capolavori di tutti i tempi, da Bach a Debussy.

il lettore

a cura di GAETANO SANTANGELO
gaetano@amadeusonline.net

Mahler e Toscanini, due anime forti

Lugano, 28 novembre 2002

*Con riferimento all'articolo di Luca Chierici su Mahler (*Amadeus, *novembre 2002): mi meraviglio che ancora oggi qualcuno creda evidentemente alla veridicità delle memorie di Alma Mahler, dopo che tanti studiosi provenienti da tanti campi diversi hanno dimostrato il contrario. E mi dispiace, come biografo di Arturo Toscanini, di dover ripetere due o tre fatti che ho pubblicato per la prima volta un quarto di secolo fa riguardo ai rapporti professionali tra Mahler e Toscanini. Chierici dice che l'arrivo di Toscanini al Metropolitan di New York nel 1908 «*divenne uno dei motivi più sgradevoli della fine del rapporto tra Mahler e il Metropolitan: il direttore italiano pretese infatti di essere lui a dirigere il *Tristano* in quella stagione [1907-08], atteggiamento che ovviamente offese Mahler nel profondo. La questione venne aggiustata con una soluzione di compromesso: Mahler diresse la prima esecuzione in cartellone, ma tutte le repliche andarono a Toscanini».*
Ma i fatti sono molto diversi. Al Met nella stagione 1907-08 Mahler diresse sette delle nove recite di un nuovo allestimento di Tristano*; le altre due furono dirette dal maestro tedesco Alfred Hertz. Toscanini, che fu scritturato al Met solo a partire dalla stagione 1908-09, aveva richiesto che* Tristano *facesse parte del suo repertorio newyorkese, ma quando Mahler scrisse alla direzione del teatro che voleva tenere l'opera nel proprio repertorio, Toscanini ritirò subito la propria richiesta. Difatti, durante la stagione 1908-09 ci furono sei recite del* Tristano*, di cui quattro dirette da Mahler, due da Hertz e zero da Toscanini. Solo nella stagione 1909-10, quando Mahler aveva già lasciato il Met (vi diresse soltanto la prima rappresentazione americana, e due repliche, della* Dama di picche *di Čajkovskij) per dedicarsi alla Filarmonica newyorkese, e non per via di dissidi con Toscanini (che pare non ci siano stati), il maestro italiano diresse il suo primo* Tristano *americano, e in un nuovo allestimento, non quello di Mahler. Mahler assistette ad almeno una recita del* Tristano *diretto da Toscanini, e anche in questo caso si può credere o alla dichiarazione di Alma, seconda la quale suo marito trovò «penose» le «sfumature» in quell'interpretazione, oppure a quella di Bruno Walter, discepolo di Mahler, secondo il quale quest'ultimo gli disse che Toscanini* «lo dirige in una maniera completamente diversa dalla nostra, ma splendidamente secondo le proprie idee».
Grazie comunque di aver pubblicato l'interessante articolo firmato dallo stesso Mahler.

Harvey Sachs

Risponde Luca Chierici

Con la pubblicazione della serie di interviste e articoli scaturiti dal coinvolgimento dei più grandi musicisti e interpreti che transitavano negli Stati Uniti nel primo ventennio del '900, *Amadeus* ha voluto rendere note al grande pubblico testimonianze non sempre conosciute e sicuramente di grande interesse. Mi fa molto piacere il constatare che questi documenti oramai remoti inneschino ancora oggi delle discussioni e delle puntualizzazioni da parte dei lettori e ancor più importante è la nota inviataci da un illustre studioso qual è Harvey Sachs, del quale apprezziamo la corretta osservazione relativa allo svolgersi delle rappresentazioni di *Tristano* durante le stagioni 1907-1908 (Mahler/Hertz), 1908-1909 (Mahler/Hertz) e 1909-1910 (Toscanini) al Metropolitan. Va precisato però che Mahler ottenne dal management del Metropolitan l'esclusiva per le 3 rappresentazioni di *Tristan* dal 23 dicembre 1908 al 12 marzo 1909 solamente dietro insistenti pressioni. Lungi da noi il voler dipingere a foschi tratti il rapporto tra Toscanini e Mahler, ma è palese che tutta la letteratura fiorita a questo proposito non fa che sottolineare una sostanziale incomprensione tra due personalità così forti e diverse tra loro. Potrei citare a questo proposito testi molto noti (Harold Schonberg, *The Great Conductors*, New York, Simon & Schuster, 1987, pagg. 232-233; Quirino Principe, *Mahler*, Milano, Rusconi, 1983, pagg. 758 e segg.).
Principe, ad esempio, precisa che *«(Gustav e Alma Mahler) giunsero in America il 21 novembre 1908 e presero alloggio all'Hotel Savoy. Non appena si fece vivo al Metropolitan, Mahler si scontrò con la direzione artistica del teatro. Toscanini, arrogante e cinico, aveva preteso per sé il* Tristan*, affermando che Mahler non era in grado di dirigerlo. ... Mahler capì che era impossibile fidarsi del Metropolitan. Disgustato, cominciò ad accarezzare l'idea di piantare tutto e tornarsene in Europa. Toscanini, che aveva offeso Mahler, ritenne di essere lui l'offeso, e da allora giurò inimicizia al suo "rivale"».*
Ma in assenza di riferimenti scritti precisi sull'atteggiamento di Mahler verso Toscanini, mi consenta Sachs di citare viceversa altrettanti riferimenti molto pesanti di Toscanini nei confronti di Mahler. Lo stesso Harvey Sachs ha di recente pubblicato un libro (*The letters of Arturo Toscanini*, New York, A. Knopf) recensito da *The New York Review of Books* a firma Michael Kimmelman (www.nybooks.com/articles/15795). Kimmelman riporta una lettera scritta da Toscanini a Enrico Polo nel 1905 – prima quindi degli episodi americani – nella quale senza mezzi termini il grande direttore confessa che leggendo la partitura della quinta sinfonia di Mahler la sua curiosità iniziale si tramutò ben presto *in «triste, molto triste ilarità»*. E la frase *«No, caro Enrico, credimi, Mahler non è un vero artista»* mi sembra che testimoni definitivamente la vera natura del pensiero del grande direttore italiano nei confronti di Mahler. Molti anni più tardi Toscanini disse al critico Howard Taubmann che il *Tristano* di Mahler non aveva alcun segno di passione ma che *«il pover'uomo era stanco e ammalato»*. Siamo commossi per i sentimenti di pietà di Toscanini verso un uomo che era già con un piede nella fossa ma, anche senza l'ausilio delle opinioni (di parte) di Alma Mahler, resta il fatto che l'arrivo di Toscanini al Met segnò l'uscita dello stesso Mahler. Del resto è sufficiente notare, a ulteriore riprova di ciò che abbiamo detto, che Toscanini, apertissimo nei confronti delle avanguardie musicali, di Mahler non diresse una nota in vita sua.

Errata corrige

Tra gli interpreti del cd allegato al numero di dicembre 2002 (*Le stagioni* di Haydn), il nome del tenore Jeremy Ovenden non è stato riportato correttamente. Ce ne scusiamo con i lettori e con il diretto interessato.