

Religione, misticismo e retrospezione: Bruckner, Mahler, Reger

Il 1911, l'anno della prima del Cavaliere della Rosa, fu anche l'anno della morte di Gustav Mahler. Anton Bruckner era scomparso quindici anni prima. Max Reger sarebbe morto cinque anni dopo, nel 1916. Vivi, i tre compositori furono completamente eclissati da Richard Strauss. Mahler era famoso soprattutto come direttore, personaggio centrale della cosiddetta « epoca d'oro » dell'Opera di Vienna, dal 1897 al 1907. Si suonavano le sue sinfonie, ma relativamente poco, e ancora meno dopo la morte. Bruckner era considerato una sorta di puro folle (nel senso parafolico) che chissà come era riuscito a farsi un gruppetto di devoti seguaci. Reger, invece, era molto rispettato e la sua musica rimase in gran voga in Germania per una decina d'anni dopo la sua morte. Poi fu dimenticata, e lo è ancora oggi. Per molti musicisti dei nostri tempi Reger, che fu uno dei pochi discepoli di Brahms (contrariamente a Mahler e Bruckner che furono wagneriti discendenti da Beethoven e Schubert), rappresenta tutto quanto il post-romanticismo ha di sbagliato e di volgare.

Ma il decennio 1960-69 ha visto una notevole ripresa di Bruckner e Mahler. Soprattutto Mahler è considerato il simbolo della seconda metà del ventesimo secolo, e il processo si è accelerato quando gli studiosi dell'avanguardia lo hanno consacrato padre del dodecafonismo. La sua eterna ricerca, il suo provare e riprovare, la sua incapacità di venire a un compromesso con la società, i suoi complessi di colpa, i suoi dubbi e le sue ansietà, tutte queste cose fecero di lui il profeta di un'età anch'essa carica di dubbi e di angosce. In altri tempi c'era almeno il conforto della religione. Mahler, l'ebreo passato al cattolicesimo senza diventare praticante - del resto non era stato praticante neppure come ebreo - non riuscì a trovare una sola risposta alle mille domande che lo tormentavano. I contemporanei riuscirono a stabilire una sorta di tregua con l'universo, Mahler no: e sono sempre di meno, anche oggi, le persone che ci riescono.

Il significato della vita ossessionò Mahler, che non cessava di porsi domande: ma domande tali da farlo apparire più un nevrotico che un vero pensatore. C'era qualcosa di infantile in quei lamentosi interrogativi: « Dove veniamo? » scriveva a Bruno Walter. « Dove ci porta la nostra strada? Ho veramente voluto io questa vita, come pensa Schopenhauer, prima ancora di essere concepito? Perché mi si fa credere di essere libero mentre sono costretto nel mio carattere come in una prigione? A che cosa servono tante pene e tanti dolori? Come posso capire la presenza della crudeltà e della malizia nella creazione di un Dio benevolo? Sarà finalmente rivelato dalla morte il senso della vita? » Perché, perché, perché? Per Walter, ogni sinfonia di Mahler era un tentativo di rispondere alle domande che lo torturavano.

Anche Bruckner scrisse sinfonie che erano il riflesso di un tentativo di rispondere a queste domande. Nel caso di Bruckner, tuttavia, non si esprimono dubbi. Bruckner fu uomo devoto, con una visione semplicistica del mondo e dell'aldilà. Dio è buono. Ogni uomo dovrebbe riflettere la gloria di Dio. La musica dovrebbe onorarLo. Vecchio, disse una volta a Mahler: « Sì, mio caro, adesso dovrò lavorare molto per finire almeno la Decima Sinfonia, altrimenti non passerò davanti a Dio, davanti a Colui che vedrò ben presto. Dirà: " Perché credi che io ti abbia dato il talento, figlio di puttana, se non perché tu cantassi le mie lodi e la mia gloria? Ma tu hai fatto molto poco ". »

È difficile pensare due uomini di temperamento così diverso come Bruckner e Mahler. Eppure avevano qualcosa in comune. Composero entrambi nove sinfonie: nove, questo mistico numero beethoveniano. Composero tutti e due lunghe opere: sinfonie che per dimensioni, volumi e orchestrazione superavano di gran lunga quelle di Brahms e perfino la Nona di Beethoven. Entrambi si rifecero al patrimonio di canti popolari austriaci, costruendo interi movimenti su melodie tipo ländler che si possono far risalire a Schubert. Entrambi subirono fortemente l'influsso

di Wagner, e ancora di più quello di Beethoven, in particolare della Nona Sinfonia: l'ideale irraggiungibile, il modello sul quale bisogna giudicare tutta la musica.

Nel caso di Bruckner la fissazione per la Nona si traduce in imitazioni consapevoli o inconsapevoli degli espedienti tecnici e melodici usati nella Sinfonia in re minore beethoveniana. Quante sinfonie di Bruckner cominciano con un tremolo nelle corde basse, come la Nona, per passare poi a un materiale melodico derivato dalla triade comune, sempre come nella Nona! Quanti lenti echeggiano i passaggi di violino che si librano nell'Adagio beethoveniano! Mahler aveva una fissazione ancora più tenace. Come dice lo psicanalista Theodor Reih, Mahler era un « nevrotico ossessivo », terrorizzato dall'idea di comporre una nona sinfonia. « Il fatto che Beethoven, Schubert e Bruckner fossero morti dopo essere arrivati al numero nove nelle loro sinfonie gli faceva apparire quel numero come una minaccia. » Quando si mise a lavorare a una nona sinfonia, o meglio quando la finì, Mahler omise il numero e la pubblicò col titolo *Das Lied von der Erde*. Poi, mettendosi al lavoro per la sinfonia successiva, spiegò alla moglie: « Questa è la Decima, perché la Nona, in realtà, era *Das Lied von der Erde* ». Dopo che l'ebbe quasi completata disse: « Ormai il pericolo è passato ». Ma non era così. Morì pochi mesi dopo aver finito la sinfonia che fu pubblicata come Nona lasciando soltanto due movimenti praticamente completati e una gran quantità di appunti per quella che doveva essere la Decima. Questo confermò i tristi presentimenti di quanti vivevano nella sua orbita. Sapevano che chi sfidava certe forze sarebbe stato punito. « Sembra », scrisse Arnold Schönberg nel 1913, « che il limite sia la Nona. Chi vuole andare oltre deve essere pronto a morire ... Chi ha scritto una Nona Sinfonia si è troppo avvicinato all'Aldilà. »

Quali che fossero le somiglianze, le differenze tra Bruckner e Mahler erano enormi. Con la loro musica rappresentano cose diverse, i due poli opposti sociali e filosofici di un periodo. Bruckner è il riposo, Mahler l'inquietudine; Bruckner la certezza, Mahler il dubbio; Bruckner l'ingenuità, Mahler la sofisticazione; Bruckner il provincialismo, Mahler l'internazionalismo.

Nato ad Ansfelden, nell'Alta Austria, il 24 settembre 1824, Anton Bruckner studiò a San Floriano dove diventò maestro del coro e organista della Fondazione dei monaci agostiniani. Nel 1856 si trasferì a Linz, dove fece l'organista. Una volta alla settimana andava a Vienna a studiare contrappunto con Simon Sechter. Era il Sechter con il quale avrebbe studiato Schubert nell'ultimo anno di vita.

Bruckner era un uomo semplice, incredibilmente rustico e ingenuo. Aveva la testa rapata e parlava in dialetto; vestiva abiti malfatti e di stoffa grossolana e viveva in perenne timore reverenziale di quei cittadini che ne sapevano tanto più di lui, in tutto. Figlio della natura, aveva letto pochissimo, era esente da ogni forma di sofisticazione, diceva tutto quello che gli passava per la mente. Una volta, alla fine di una prova della Quarta Sinfonia, dette addirittura la mancia a Hans Richter, uomo imponente e ricchissimo. « Prendi » disse mettendogli in mano un tallero « bevi alla mia salute. » Il maestro, stralunato, guardò la moneta e l'intascò, poi se la fece appendere alla catena dell'orologio. Queste uscite divertivano alcuni e irritavano altri. Wagner, per esempio, si divertiva. Nel 1865 Bruckner andò a Monaco e assistette alla prima del *Tristano*: sconvolto dalla bellezza dell'opera diventò uno dei più entusiasti sostenitori di Wagner d'Europa. Lo incontrò in diverse occasioni. Una volta Wagner gli tese la mano e lui, in estasi, si inginocchiò e gliela baciò: « Maestro, io la venero! » disse. La Terza Sinfonia rivela tracce di questa venerazione, anche se nelle composizioni Bruckner non si dimostra mai in realtà wagneriano. Qualche studioso, tuttavia, ci trova a tutti i costi qualcosa di Wagner, proprio per quella sua devozione.

Grazie a Johann Herbeck, direttore dell'orchestra di corte a Vienna, nel 1868 Bruckner fu incaricato dell'insegnamento di organo e di teoria al Conservatorio di Vienna; tre anni dopo diventò professore. Fu nominato anche organista della cappella di corte e incaricato di teoria all'Università di Vienna. Diversi importanti direttori, tra cui Richter, Arthur Nikisch, Hermann Levi, Felix Motti e Gustav Mahler, cominciarono a interessarsi alla sua musica. Ma ogni volta che a

Vienna si dava qualcosa di suo i critici dell'establishment, con Eduard Hanslick alla testa, lo distruggevano. Bruckner era convinto che dietro quegli attacchi ci fosse Brahms. Con la fredda accoglienza riservata alla sua musica e le difficoltà finanziarie la vita a Vienna non fu piacevole, nei primi anni. « Avrei dovuto farmi prestare del denaro già in settembre e anche dopo, se non avessi preferito morire di fame », scrisse a un amico di Linz. « Nessuno mi aiuta. Stremayr [il ministro dell'Istruzione] promette e non fa niente. Per fortuna sono venuti degli stranieri che adesso prendono lezione da me, altrimenti avrei dovuto chiedere l'elemosina. Non basta: ho chiesto ai professori più importanti di mandarmi allievi. Tutti hanno promesso, ma tranne qualche lezione di teoria, non ottengo niente ... Non sarei mai venuto a Vienna, in tutta la mia vita, se avessi previsto questo. I miei nemici non dovrebbero avere difficoltà a cacciarmi dal Conservatorio, Mi meraviglia che non sia già successo ... »

Per quanto ingenuo, Bruckner aveva capito quello che stava succedendo. Nella Vienna ferocemente partigiana di allora, c'erano una fazione brahmsiana e una fazione wagneriana. Lui era stato classificato wagneriano, e siccome la stampa era in mano ai brahmsiani, veniva continuamente attaccato. Pare che una volta l'imperatore avesse chiesto a Bruckner se poteva fare qualcosa per lui. « Sì, maestà. Se potesse dire al signor Hanslick di smettere di scrivere quelle cose terribili su di me. » L'imperatore gli concesse una pensione e nel 1891 Bruckner poté dimettersi dal Conservatorio e nel 1894 dall'Università. Morì l'11 ottobre 1896.

Le sue goffaggini lo resero spesso oggetto di derisione. Ma chi lo frequentava appena un poco non rideva più. Bruckner ispirava la stessa sorta di devozione di César Franck; anzi, più di uno studioso lo ha definito il Franck tedesco. Max Graf frequentò le sue lezioni all'Università; raccontò che si era iscritto al corso convinto di divertirsi molto. Bruckner, con la sua giubba di austriaco settentrionale, il testone e la faccia fitta di rughe, ogni volta che suonava l'Angelus dalla chiesa vicina, si interrompeva, si inginocchiava e pregava. Poi riprendeva la lezione. Qualche volta gli capitava di passare davanti a Hanslick (che faceva lezione di musicologia); e allora si inchinava e si scappellava davanti a quel temutissimo personaggio. Ma non passò molto che Graf si sentì prima impressionato e poi pieno di venerazione per lui. Nelle lezioni di teoria, Bruckner, si rifaceva a Sechter. Graf, che sarebbe diventato il più importante critico musicale viennese, ha scritto in proposito:

La dottrina di Sechter, che Bruckner ci impartiva come una sorta di sacro retaggio, si reggeva su due pilastri. Quello che ispirava il massimo rispetto in Bruckner era la teoria dei « bassi fondamentali », sorta di mondo di spiriti nel basso, che accompagnavano le armonie come ombre; poi c'era la teoria delle « armonie naturali », che costituiscono le leggi di ogni bellezza della progressione armonica. Dappertutto regnavano la legge e l'ordine, e perfino la santità. Gli intervalli fondamentali del basso che Bruckner, nei suoi spartiti, annotava invariabilmente sotto l'ultima riga del pentagramma, avevano importanza cosmica. Così capimmo la grandezza e qualche volta la rigidità e la solennità delle armonie di Bruckner, Discepolo di Sechter, sorta di architetto delle armonie, Bruckner meditava sugli accordi e sulle associazioni di accordi tosi come l'architetto medievale contemplava le forme originarie di una cattedrale gotica. Per lui, erano la via che doveva seguire per arrivare al Regno del Signore.

Questa lenta, inesorabile, solenne processione di armonie è l'essenza della musica di Bruckner. Tutto era deliberato, nelle sinfonie e nella musica corale. I viennesi lo soprannominarono « Adagio-Komponist », compositore di adagi. Anche i primi movimenti erano così solenni e statici, così lenti nello svolgimento da apparire come un Adagio ai viennesi. La musica di Bruckner, con la sua volta gotica, l'estensione imponente, le sonorità che ricordano quelle dell'organo, le dimensioni di tempo e di spazio, fa pensare a una cattedrale, e forse bisogna essere credenti per intenderla a fondo. Lo scherzo delle sinfonie spesso utilizza danze austriache, e anche queste hanno a che vedere con la fede. In Mozart, il terzo movimento fa pensare alla corte; in Haydn al

mondo dei contadini; in Beethoven agli dei che si trastullano. Ma in Bruckner evocano una sorta di ideale religioso della natura. La religiosità delle nove sinfonie (e ovviamente delle messe e di altre composizioni corali a carattere religioso) suggerisce un tipo di messaggio che è alleato all'Infinito. Perfino i non-credenti si sentono trascinati dalla semplice e salda convinzione del musicista.

Se nei devoti la musica di Bruckner evoca una risposta quasi apocalittica, ad altri può risultare irritante, addirittura insignificante. Chi non si sente attratto dalla musica di Bruckner non è detto che sia necessariamente infastidito dalla sua lunghezza; è infastidito piuttosto dalla ripetizione di un materiale che, per cominciare, non gli risulta stimolante. Ha l'impressione che Bruckner abbia scritto nove volte la stessa sinfonia. Chi non ne ama il messaggio o il materiale tematico si sente quasi impazzire mentre la sinfonia di Bruckner svolge la sua lenta, inesorabile processione. Gli ammiratori e gli scettici sono schierati gli uni contro gli altri armati: la musica di Bruckner non suscita reazioni intermedie. Ciò che agli uni appare nobile ed esaltante, gli altri giudicano prolisso e noioso. Ciò che per gli uni è potenza per gli altri è mollezza. In ogni caso, Bruckner fu un isolato. Non ebbe discepoli, come Mahler. Ma c'è qualcosa nella sua musica che attira un lato della mentalità moderna, ed è per questo che in anni recenti le sinfonie sono diventate una parte fondamentale del repertorio. Buona parte del loro fascino scaturisce dalla fede semplice e genuina, dalla serenità distesa e calma, qualità di cui oggi si sente grande nostalgia. E questa musica permette di assaporarle e di farne esperienza.

Le sinfonie presentano una quantità di problemi testuali. Bruckner era così ansioso di vedere eseguita la sua musica che permetteva tutte le modifiche ai direttori: li autorizzava a tagliare, modificare, riorchestrare, smussare le armonie più ardite. Più di una volta disse che per essere eseguita correttamente la sua musica avrebbe dovuto aspettare le generazioni future. Intanto molte prime edizioni delle sue sinfonie, dal 1878 al 1903, risultano inattendibili e spesso addirittura guaste. Direttori bene intenzionati come Franz Schalk e Ferdinand Lowe decisero di aiutarlo, e il risultato fu che le prime edizioni pubblicate sono opera loro quasi quanto sua. Solo quando si costituì la Société Internationale Bruckner, nel 1929, cominciarono a circolare gli spartiti corretti, in una edizione critica che prevedeva ventidue volumi. I primi curatori furono Robert Haas e Alfred Orel; a questi successe Leopold Nowak, che qualche volta arrivò a interpretazioni differenti. Oggi tutti i direttori preparati si servono delle edizioni Haas o Nowak.

Se la musica di Bruckner può ispirare una fanatica devozione, quella di Mahler crea un'autentica frenesia. Anche per Mahler ci sono gli scettici, coloro che giudicano troppo nevrotica e troppo banale la sua musica. Gli ammiratori considerano questi miscredenti più o meno come San Paolo considerava i pagani. Non vengono in mente altri compositori capaci di ispirare altrettanta venerazione. Il culto di Mahler è una religione. Ogni critico può dire che una recensione poco meno che estatica a una sinfonia di Mahler provoca valanghe di furibonde proteste. Ancor più di Bruckner, Mahler risveglia qualcosa che giace nel profondo delle coscienze e i devoti gli si accostano con misticismo. Arnold Schönberg scrisse:

Tutto ciò che lo caratterizzerà è già presente nella Prima Sinfonia. Già in questa si annuncia la sua melodia vitale e lui si limita a svilupparla, a svolgerla al massimo. Qui ci sono la devozione alla natura e i pensieri di morte. Qui lotta ancora con il destino, ma nella Sesta lo riconosce, e il riconoscimento è rassegnazione. Ma anche la rassegnazione diventa produttiva e si innalza, nell'Ottava, alla glorificazione delle gioie supreme, una glorificazione possibile soltanto a chi sappia già che queste gioie non gli appartengono più; che si è già rassegnato; che già sente che esse sono semplicemente l'allegoria di altre e più sublimi gioie, glorificazione della suprema beatitudine ...

Melodia vitale, destino, rassegnazione, gioie, morte, glorificazione ... Questa non è un'analisi critica. È estrapolazione sentimentale, dai simboli e dagli spazi bianchi e neri della carta da musica a una serie di conclusioni nelle quali gli ammiratori di Mahler vorrebbero tanto poter credere; e conclude facendo di lui non soltanto un compositore ma un misto di Mosè e di Cristo. Se Bruckner

sollecita un impulso religioso, Mahler sollecita un impulso morale, psichico, mistico, freudiano. Gli ammiratori si trovano a parlare di stati d'animo, crisi intime, estasi, apoteosi, trasfigurazione, fato, Natura con la maiuscola, spirito, tutto-in-uno e uno-in-tutto. L'eroica e inutile lotta di Mahler per dare un senso alla vita si trasmette dalla musica all'ascoltatore. È facilissimo identificarsi con quella lotta. Resta da vedere se essa vale o no l'esperienza. Le lotte di Beethoven erano espresse esclusivamente in musica, e sono quelle di un eroe indomabile che non solo trionfò ma creò il suo aldilà. Le lotte di Mahler sono quelle di un debole, di un querulo adolescente che piagnucola, tempesta o si fa venire un attacco isterico invece di combattere. A una certa mentalità la musica di Mahler può risultare addirittura spiacevole: a chi preferisce, cioè, la virilità all'angoscia. Mahler infatti era, in fondo, un sentimentale. Godeva della sua infelicità, ci si crogiolava, ci guazzava e voleva che tutti vedessero quanto soffriva. In lui la definizione del termine « sentimentalismo » si fece esempio vivente, perché non oggettivò mai se stesso, ma trasformò ogni oggetto in termini soggettivi.

Forse il suo carattere esteriore si spiega proprio con questa debolezza, questa insicurezza di base. Per compensarle diventò austero, dispotico, lamentoso, arrogante, mai portato a dubitare della propria rettitudine morale e musicale. La moglie disse una volta che Gustav non faceva che telefonare a Dio. « Esile, irrequieto, basso, dalla fronte alta e dritta, lunghi capelli neri e occhi che penetrano a fondo, dietro gli occhiali » (la descrizione è di Bruno Walter), Mahler fu un maniaco depressivo con un tocco di sadismo. I professori d'orchestra lo rispettavano ma detestavano di suonare sotto la sua direzione. Era il tipo di direttore che riprende personalmente questo o quell'orchestrante; che comincia una prova del preludio del Lohengrin e ancora prima di sentire una nota urla: « Troppo forte! ». La gente lo innervosiva e non era capace di conversazione futile e di urbanità mondana. L'onestà musicale non gli consentiva di essere gentile con i compositori di second'ordine. Bruno Walter racconta che una volta un compositore fece sentire un suo pezzo a Mahler, che lo trovò insopportabile. Non disse niente. L'altro, che era anche suo amico, ne fu profondamente ferito. Un brusco « auf Wiedersehen! » mise fine alla scena. « Una vita intera di relazioni personali di ogni genere non gli aveva dato quel minimo di urbanità che avrebbe permesso di concludere l'incontro in maniera normale », osserva Walter. Che Mahler fosse profondamente devoto alla musica non c'è da dubitare. Ispirato da un suo ideale, dedicò la vita al tentativo di realizzarlo. In questo senso la sua fu una nobile esistenza.

Mahler, in realtà, dedicò tutto se stesso alla musica - come compositore, come direttore, come amministratore - al punto che non gli restò tempo per le altre cose, comprese le relazioni personali. Trascurò la moglie, che ne fu addolorata. Molti anni dopo Alma Mahler scrisse: « Sapevo che il mio matrimonio e la mia stessa vita erano un completo fallimento ». Preoccupato per sé e per lei, Mahler si fece ricevere da Sigmund Freud. In una lettera a Theodor Reik, in data 4 gennaio 1935, Freud ricorda l'avvenimento:

Analizzai Mahler un pomeriggio dell'anno 1912 (o 1913?) [era il 1910] a Leida. Se posso credere a ciò che mi venne riferito allora ebbi un buon successo. La visita gli era sembrata necessaria, perché a quel tempo la moglie non tollerava che ritirasse da lei la sua libido. In alcune escursioni estremamente interessanti nella storia della sua vita scoprimmo le particolari condizioni che gli permettevano l'amore, specialmente il complesso della Santa Vergine (fissazione sulla madre). Ebbi modo di ammirare le capacità di penetrazione psicologica di quell'uomo geniale. A quel tempo non riuscimmo a illuminare la facciata sintomatica della sua nevrosi ossessiva. Era come aver gettato appena un guizzo di luce in un buio edificio.

Reik conclude che alla base del disturbo di Mahler c'era il fatto che nel desiderio appassionato di realizzare il suo ideale, trascurava di vivere come vivevano gli altri. Mentre era immerso nel lavoro, la vita lo sfiorava senza portarlo con sé. « Cercava la verità metafisica nascosta dietro e al di là dei fenomeni di questo mondo, cercava l'ideale. Non si stancò mai in questa ricerca del segreto

trascendentale e sovrannaturale dell'assoluto e non si rese conto che il grande segreto del trascendentale, il miracolo del metafisico è che esso non esiste. »

Nato a Kalist, in Boemia, il 7 luglio 1860, Mahler era il secondo di dodici figli. Nel 1878 andò al Conservatorio di Vienna, dove diventò un bravo pianista e dove scopri di essere dotato per la direzione. Dopo essersi diplomato cominciò la lenta scalata dei teatri dell'opera che era tradizionale di ogni aspirante direttore. Nel 1880 era direttore musicale nella cittadina di Hall. L'anno dopo andò a Laibach (oggi Lubiana) e nel 1882 lavorò a Olmütz. Il 1883 lo vide a Vienna (con una compagnia dell'opera italiana) e Kassel. Nel 1885 fu a Praga, e nel 1886 fu secondo direttore a Lipsia. Rimase a Lipsia due anni ma non gli riuscì di andare d'accordo con Nikisch e nel 1888 se ne andò. Ebbe la sua grande occasione a Budapest, dove fu direttore musicale del Teatro Reale dell'Opera dal 1886 al 1888. Brahms lo sentì e rimase molto impressionato dal modo in cui diresse il Don Giovanni. Anche Richard Strauss ne rimase colpito e lo disse a Bülow: « Ho fatto una nuova piacevolissima conoscenza in Herr Mahler, che mi sembra un musicista e direttore altamente intelligente ». La tappa successiva fu Amburgo, dal 1891 al 1897. Bülow lo sentì in questa città e concordò col giudizio di Strauss: « Amburgo si è assicurata un direttore dell'Opera veramente eccellente in Gustav Mahler (un serio, energico ebreo di Budapest) che a mia opinione è all'altezza dei migliori, Richter, Motti, eccetera ». Poi, nel 1897, con l'appoggio entusiasta di Brahms, il trentasettenne direttore di Amburgo fu chiamato a dirigere l'Opera di Vienna.

Lì, per dieci anni, Mahler impose la sua dispotica volontà. Era lui l'Opera. Sceglieva repertorio e cantanti, dirigeva molte rappresentazioni, faceva il regista, metteva le mani in tutto ciò che aveva a che fare con il teatro. Imponeva la propria volontà perfino al pubblico. Uno sguardo severo di quell'uomo scarno, nervoso, austero ammansiva di colpo ogni platea. Come direttore pare che fosse un perfezionista dell'ordine di Bülow e - anche in questo simile a Bülow - dall'impostazione fortemente intellettuale. Esigeva una preparazione meticolosa, portando all'esaurimento se stesso, i cantanti e i musicisti. Per lui, non esistevano particolari trascurabili perché ogni dettaglio era importantissimo, come fanno tutti i grandi direttori. Non tollerava che si suonasse sciattamente. Mai, in vita sua, trovò un'orchestra che lo soddisfacesse in pieno, in questa sua ricerca della perfezione. Quello che scrisse una volta a proposito delle orchestre ci dà un'idea del suo orecchio e della sua bravura:

Ci sono abitudini, o per essere più precisi difetti, spaventevoli in ogni orchestra. Non sanno leggere le indicazioni dello spartito e perciò peccano contro la santa legge della dinamica e gli intimi, segreti ritmi del brano. Appena leggono crescendo si mettono a suonare forte e accelerando; a un diminuendo suonano piano e rallentano il tempo. Si cercano invano le gradazioni, il mezzo-forte, il forte, il fortissimo, o il piano, il pianissimo, il più che pianissimo. E gli sforzando, forte piano, le abbreviazioni e gli allungamenti delle note vengono messi ancor meno in evidenza. E se si chiede loro di suonare qualcosa che non sia messo per iscritto - come è necessario fare centinaia di volte quando si accompagnano i cantanti in un'opera - allora si è perduti, con qualsiasi orchestra.

Nei dieci anni dell'amministrazione Mahler, l'Opera di Vienna fu rivitalizzata e sgravata dai debiti. Furono chiamati eminenti registi come Alfred Roller, dando così esca a grandi polemiche. La messinscena del Tristano e Isotta curata da Roller, con la sua libertà, i suoi effetti di luce azzardati e la sensazione generale di un espressionismo d'avanguardia, fece scalpore. A Vienna, Mahler era una leggenda, e i vetturini lo indicavano come un monumento, come la cattedrale di Santo Stefano. « Der Mahler! » dicevano ai clienti, puntando il dito. Lavorava incessantemente.

Non so fare altro che lavorare. Nel corso degli anni ho disimparato tutto il resto. Bruno Walter non riusciva a tenere il suo passo. « Mai, nei due anni trascorsi con Mahler nel teatro di Amburgo o nei sei trascorsi all'Opera di Vienna ho notato un rallentamento della tensione e del ritmo. »

Nel 1907 Mahler andò al Metropolitan per due stagioni piene; nel 1909 ritornò a New York con un contratto biennale di direttore della Philharmonic Society. Le esperienze americane furono

disgraziate. La sua seconda stagione al Metropolitan coincise con la prima stagione di Giulio Gatti-Casazza e del suo direttore prediletto, Arturo Toscanini. Tra Mahler e la nuova amministrazione nacquero attriti, specialmente quando Gatti-Casazza assegnò Tristano e Isotta a Toscanini, dopo che Mahler aveva già provato con l'orchestra e preparato la messinscena. Era anche evidente che il Mahler di New York non era lo stesso dell'Opera di Vienna. Accettava tagli che in patria non avrebbe mai permesso, e per giustificare certe esecuzioni non molto brillanti trovò la magra scusa che i musicisti non volevano suonare per lui e che non c'era tempo sufficiente per le prove. Non simpatizzò con i critici di New York. Ma il peggio venne quando assunse la direzione della Philharmonic. Alle signore del consiglio d'amministrazione non piacque la scelta dei programmi e tanto meno piacquero i suoi modi pochissimo mondani. Ebbe così scarso tatto da definire la Philharmonic « la vera orchestra americana, svogliata e senza talento ». Non era certo un giudizio che potesse contribuire a renderlo popolare. Dovette giustificarsi davanti al consiglio, e la moglie ne fu sgomentata. « Non potete immaginare quello che ha sofferto il signor Mahler », disse ai giornalisti. « A Vienna mio marito era onnipotente. Neppure l'imperatore poteva imporgli. Ma a New York dieci signore lo muovono come un burattino. » Mahler era già gravemente malato, e aveva solo pochi mesi di vita. Partì da New York senza finire la stagione della Philharmonic e morì a Vienna l'11 maggio 1911.

Occupatissimo come direttore per tutti gli anni della maturità, Mahler ebbe pochissimo tempo per il lavoro creativo. Si definiva un compositore a orario ridotto e infatti l'elenco delle sue composizioni non è molto lungo. Comprende nove sinfonie e la decima incompiuta, *Das Lied von der Erde*, il *Kindertotenlieder* e altri *Lieder*, con accompagnamento orchestrale o pianistico. Molti *Lieder* e alcuni movimenti delle sinfonie furono ispirati dalle poesie di *Des Knaben Wunderhorn*, una raccolta di poesie popolari pubblicata nel 1805 da Ludwig von Arnim e Clemens Brentano. Come molti cittadini. Mahler amava andare in campagna, convinto che l'aiutasse a rinnovarsi; e l'ispirarsi a quelle poesie gli dava l'impressione di identificarsi con gli elementi popolari austriaci. Ma non si può dire che nella sua musica ci sia del nazionalismo vero e proprio. Sarebbe più giusto parlare di panteismo.

E come in tanta parte della musica dei suoi tempi, in ogni sua composizione è sottinteso un programma. Gli elementi programmatici non sono specifici, come nei poemi sinfonici di Strauss. Hanno un carattere generico, e forniscono la chiave psicologica per interpretare lo spartito. Mahler era figlio del suo tempo, e lo stesso impulso che indusse Clara Schumann a definire la Terza Sinfonia di Brahms come la storia di Ero e Leandro, lo stesso impulso che suggerì a Liszt uno sciocco programma per la Fantasia in fa minore di Chopin, lo spinse a cercare un programma in tutta la musica, e non soltanto la sua. « Credetemi », scriveva nel 1896 « anche le sinfonie di Beethoven hanno un programma e quando si impara a conoscerle meglio, si intende meglio anche la giusta successione delle emozioni e delle idee. Alla fine si potrà dire altrettanto anche dei miei lavori. » Altrove scrisse: « A cominciare da Beethoven, non esiste musica moderna che non abbia un suo programma intimo ». E ancora: « È perciò un bene che all'inizio, quando il mio stile gli è ancora estraneo, l'ascoltatore abbia certi punti di riferimento e alcune pietre miliari, sul suo cammino. O diremo meglio una mappa del cielo notturno con i suoi mondi scintillanti ». Con questi presupposti, era naturale che scrivesse: « La mia musica è, dappertutto e sempre, soltanto un suono della natura ». Intendeva « natura » nel senso più ampio della parola, vita e morte, terra e universo. A proposito dell'Ottava Sinfonia: « Si immagini l'universo che comincia a cantare e a risuonare. Non sarebbero voci umane, ma pianeti e soli rotanti ». Si soffermò a illustrare nei dettagli le sue idee sulla musica programmatica in una lettera del 26 marzo 1896 a Max Marschalk: ... La necessità di esprimermi musicalmente - sinfonicamente - comincia solo dove dominano le percezioni oscure, alla porta che dà sull'« altro mondo »; il mondo in cui le cose non sono più separabili dal tempo e dallo spazio.

Come ritengo che sia una sciocchezza inventare musica per un programma, così considero insoddisfacente e sterile pretendere di attribuire un programma a un'opera musicale. Questo non cambia minimamente per il fatto che l'occasione della creazione musicale va senza dubbio rintracciata in un'esperienza dell'autore, e un'esperienza reale, abbastanza specifica per essere tradotta in parole ...

Essendomi espresso in questi termini, puoi capire che trovo un po' complicato dirti qualcosa, adesso, sulla Sinfonia in do minore. Ho battezzato il primo movimento « Rito funebre » e se lo vuoi sapere, seppellisco qui l'eroe della mia Prima Sinfonia, la cui vita io vedo come in un limpido specchio, dall'alto. Nello stesso tempo c'è la grande domanda: Perché sei vissuto? Perché hai sofferto? È, tutto questo, semplicemente un grande, orribile scherzo? Dobbiamo rispondere a queste domande in un modo o nell'altro, se vogliamo continuare a vivere: anzi, se vogliamo continuare a morire. Una volta che l'interrogativo sia echeggiato nella vita di ognuno, bisogna dargli una risposta; e la risposta io la dò nell'ultimo movimento ...

La lettera continua descrivendo con maggiori particolari il significato della Seconda Sinfonia. Tutta la musica di Mahler ha questo genere di programma, e ogni sua sinfonia può essere tradotta in termini di inquietudine, lotta, aspirazione. Naturalmente c'è differenza tra la prima e le ultime composizioni, tra la scrittura ottimista e atletica della Prima Sinfonia e il pessimismo sommerso, inerte che conclude la Nona e Das Lied von der Erde. L'aspirazione finalmente cede alla rassegnazione.

Nella musica di Mahler ci sono molte armonie non convenzionali che culminano nel folle, macabro Burleske della Nona Sinfonia, quella marcia bizzarra con le sue potenti dissonanze e la sua qualità parodistica. Ma l'audacia armonica di Mahler è stata in qualche modo esagerata da studiosi troppo ansiosi di fare di lui l'anello di collegamento tra Wagner e Schönberg. I cinque pezzi per orchestra di Schönberg, del 1908, sono già molto più avanti delle ultime opere di Mahler, che sono del 1910 e del 1911. Anzi, già nel 1905 Alexander Scriabin faceva a meno dei segni in chiave, usava armonie costruite sugli intervalli di quarta invece che triadiche e un tipo di dissonanza più profetico di tutto quanto scrisse Mahler.

Quando la storia lo collocherà nella sua giusta prospettiva, probabilmente risulterà chiaro che Mahler appartenne, dal punto di vista estetico e tecnico, molto più al diciannovesimo che al ventesimo secolo. Pensò in termini romantici e compose in termini romantici. La sua concezione della musica come programma, derivando dalle esegesi stolte di Wagner sulle sinfonie di Beethoven, era romantica. La sua grande orchestra, come quella di Strauss, non faceva che portare ancora più avanti Wagner. Le sue armonie non sono più avanzate di quelle di Strauss, e non arrivano al punto della Salomè o dell'Elettra. Schönberg, Strauss, Scriabin e Debussy furono molto più moderni di lui. Anche se le sinfonie mahleriane rappresentano una rottura rispetto ai modelli classici, restano sotto più di un aspetto « post-beethoveniane », e alcuni movimenti lenti di Mahler, come quelli di Bruckner, sono inconsapevoli tentativi di riscrivere l'adagio della Nona. Le sinfonie di Mahler, ovviamente, non hanno la compatta struttura formale di quelle di Beethoven. Che manchino anche della loro disciplina emotiva è inutile dirlo. I movimenti di danza, così enfatici, sono evocazioni sentimentali di un'Austria di altri tempi, con i suoi contadini e i suoi Ländler: quei motivi semplici, suonati con pesantezza di mano dall'enorme orchestra di Mahler, trasudante zelo. (Forse Debussy si riferiva a questo tipo di musica quando scriveva: « La moda delle arie popolari si è rapidamente diffusa in tutto il mondo musicale: da oriente a occidente sono stati messi a sacco i villaggi più minuscoli, e i semplici motivi strappati dalla bocca di venerandi contadini si ritrovano, con costernazione, ripuliti e abbelliti di fronzoli armonici ».) I movimenti cosmici di Mahler sono isterici. L'autore, terrorizzato, torturato, si ritrae davanti all'Infinito. Con tutto ciò in moltissime sinfonie ci sono punti in cui l'indubbia genialità di Mahler musicista ha la meglio su Mahler pensatore. E nella sua ultima opera, il commovente Das Lied von der Erde,

Mahler creò, una volta tanto, un edificio in cui forma e sentimento si bilanciano. La malinconia e il carattere ultraterreno della musica non risultano artificiosi, forzati, e l'ultimo lied è un addio al romanticismo musicale, oltre che un saluto alla fine ormai prossima della vita stessa del compositore. Ma fare di lui, come tanti hanno fatto, un simbolo moderno significa fraintendere il modernismo e fraintendere Mahler. Le sue domande sulla vita erano trite, non più profonde di quelle di Sairey Gamp di Dickens: « Sech è vita. Vich è la fine di tutte le cose ».

Un compositore vissuto in Germania tra la fine del diciannovesimo secolo e il principio del ventesimo guardò provocatoriamente indietro, anziché avanti: fu Max Reger, protagonista del movimento per il « ritorno a Bach ». Lavorò isolato, quasi, e fuori del suo paese la sua musica è quasi sconosciuta; e oggi non è suonata più neanche lì. Per la maggioranza dei critici della seconda metà del ventesimo secolo - che lo conoscono, si direbbe, solo per certi pezzi come le variazioni su temi di Mozart o di Hiller - Reger è un mostro di natura, un compositore di enfatici spartiti con inutili fughe. Come per un riflesso condizionato, il suo nome richiama subito alla mente la fuga. Mahler e Bruckner hanno avuto un vigoroso revival; Reger invece, che lavorò in quello stesso periodo e fu fecondo compositore, è oggi ignorato, salvo apparire nell'elenco dei dieci musicisti meno apprezzati dai critici.

Da vivo, Reger ebbe grande rinomanza. Fu un personaggio presuntuoso e brusco, considerato - per motivi che oggi è difficile comprendere - ultramodernista. Nato a Brand in Baviera il 19 marzo 1873 fu fanciullo prodigio: a sedici anni era già organista di professione. Poi insegnò a Monaco per molti anni, fu professore al Conservatorio di Lipsia, pianista e direttore. A quarantatré anni morì di un attacco cardiaco, l'11 marzo 1916.

Reger considerò sua missione comporre musica nello spirito di Bach e di Beethoven. « Posso dire con buona coscienza », scrisse nel 1914 « che di tutti i compositori viventi io sono probabilmente l'unico in intimo contatto con i grandi maestri del nostro ricco passato. » Invece contro le « perverse porcherie dei wagneriti e la straussomania ». Se la maggior parte dei compositori tedeschi del tempo risalivano a Berlioz attraverso Liszt e Wagner, egli si rifece a Bach e a Beethoven attraverso Mendelssohn e Brahms. Romantico fiorito nei giorni della grande orchestra post-wagneriana, non mancò di servirsene. Se Brahms scrisse una serie di variazioni orchestrali su un tema di Haydn, mantenendosi diretto e lirico, Reger non esitò a prendere il tema d'apertura della Sonata in la maggiore per piano di Mozart e a sottoporla a tutta una serie di gargantuesche variazioni culminanti in una fuga colossale. L'idea era analoga a quella di Brahms; la realizzazione pativa di gigantismo. Alcuni musicisti che si rifanno alla scuola tedesca continuano ad ammirare questo tipo di struttura, ma sono proprio le partiture come quella delle Variazioni su un tema di Mozart che hanno dato pessima fama a Reger, e ai musicisti contemporanei esse appaiono come la massima espressione del cattivo gusto. Quel tema grazioso ed esile di Mozart sottoposto all'elaborazione pesante e calcata di Reger, ornata di armonie così inopportunamente profumate e ridondanti!

Ma le Variazioni non sono assolutamente tipiche dell'opera di Reger. Rappresentano solo un aspetto della sua produzione. Gran parte della sua musica è priva di contrappunto. Le composizioni da camera, ben rappresentate dal Quintetto per clarinetto, sono soltanto un Brahms estremamente cromatico, così come il Concerto per piano in fa minore è un'opera massiccia che si rifà al Concerto in si bemolle di Brahms, di gran lunga migliore nelle proporzioni e nella sonorità. Questo però non significa che Reger fosse un semplice imitatore di Brahms. L'intenso cromatismo è trattato in maniera molto personale (per certi aspetti ricorda addirittura Delius, popolarissimo in Germania prima della guerra '14-'18). Le melodie riescono anche a conservare la loro purezza nonostante la pesante verniciatura di post-romanticismo. Come tecnico, Reger fu un maestro. Le sonate per violino senza accompagnamento ci mostrano ancora un altro aspetto suo. Reger, che tanti musicisti identificano con la fuga e le partiture orchestrali sovraccariche, compose questa serie di sonatine che non durano più di cinque minuti, piene di delicatezza e di fascino. Le liriche e

i pezzi per piano, pur riflettendo il periodo, sono eleganti e spesso belli. Reger non era abbastanza originale per arrivare al livello dei grandi maestri, ma per la tecnica sicura e l'onesto fondo di melodia meriterebbe un posto migliore nella stima dei professionisti. Come per molti altri romantici e post-romantici minori, si dovrà verificare uno spostamento d'accento nei valori estetici, dall'oggettivismo al soggettivismo, perché la musica di Reger sia rivalutata.

Reger fu uomo coraggioso e polemista di fegato che non esitava a dire quelle che pensava. Si è fatto una particolare fama grazie a un episodio che riguarda un critico musicale: episodio scatologico ma perfetto. Letta una recensione che lo maltrattava, mandò subito un biglietto al critico: « Caro signore, sono seduto nella stanza più piccola del mio appartamento. Ho davanti a me la sua recensione. Tra poco l'avrò dietro di me ». Non gli mancarono simpatizzanti e difensori. Arnold Schönberg lo tenne in altissima considerazione; Busch lo considerò il più grande compositore dopo Brahms. Lo descrisse come « un uomo incredibilmente alto con piedi piccolissimi e un brutto faccione fanciullesco ». Una volta lo invitò a partecipare a un concerto, a Bad Pyrmont. Gli spiegò che non avrebbe ricevuto compensi in denaro, ma che il principe lo avrebbe insignito di una decorazione. Reger si fece precisare ben bene di che decorazione si trattasse. « Volle che gli dicessi se era la medaglia d'oro per le arti e le scienze, se era una grossa medaglia d'oro, e se la grossa medaglia d'oro aveva anche il nastro rosso. » A Bad Pyrmont, la principessa volle sapere perché suonava su un Ibach invece che su uno Steinway. Reger, come sempre, le rispose francamente: « Sa, Altezza, pagano molto meglio ».

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)