

S E T T I M A N A   M U S I C A L E

in memoria di Gustav Mahler

Prof. Hans Mayer - Tübingen

Gustav Mahler e la letteratura

Sala Parrocchiale - Dobbiaco

Lunedì, 19.7.82 - ore 17.00

## GUSTAV MAHLER E LA LETTERATURA

Il rapporto tra Gustav Mahler e la letteratura è "a doppio taglio" nel senso letterale del termine: l'uno è rivolto contro la tradizione romantica, l'altro contro la cosiddetta tradizione moderna. E' vero che il romanticismo tedesco (per parlare solo di esso) amava in teoria affermare la superiorità della musica sulla poesia e <sup>filosofica</sup> la riflessione / - ~~ci sono~~ riscontri che portano da Novalis fino alla filosofia autenticamente romantica di Schopenhauer. Ma nel rapporto concreto tra poesia e musica, e nel caso specifico di una creazione nel genere del lied d'arte, dominava nonostante tutto il primato della poesia. L'opera poetica rimaneva intatta e il musicista cercava un possibile varco attraverso cui far passare la musica. Nei lieder su testi di Heine dell'ultimo Schubert, questa mera volontà di servire, come Kundry nel Parsifal, si manifesta con esiti straordinari. In Stadt e Doppelgänger viene portato avanti il principio che aveva suggellato la conclusione del Winterreise in una maniera indimenticabile e impareggiabile.

In Schubert si era già avuta contemporaneità tra poesia e musica coeve: Goethe, Wilhelm Müller, Heinrich Heine dai modi aspri e seducenti. Per un secolo intero questo criterio restò imperante: contemporanei erano Schumann e Heine, Eichendorff, Rückert, Friedrich Hebbel.

Johannes Brahms si era dato molto da fare per giungere ad una buona conoscenza non solo di tutte le partiture reperibili del passato e della sua epoca, ma anche ad un'ampia cultura letteraria. Che questa cultura non riuscisse ad approdare ad un vero giudizio di valore letterario, va detto ma non cambia il principio della contemporaneità letteraria.

Con Hugo Wolf, la cattiveria delle cui elucubrazioni critiche contro Brahms restò insuperata, si attua tuttavia per la prima volta una sorprendente regressione. La contemporaneità con Paul Heyse è

un risoluto rappresentante allora dello spirito nuovo

solo apparente: la sua è poesia epigonica ed esotizzante, volge lo sguardo all'indietro e lontano.

Ma la scoperta di Eduard Mörike per la liederistica **rappresenta**(**co-capitali**) me è universalmente noto) uno ~~tra i momenti~~ nella storia del lied d'arte; d'altro canto **rivela** strani elementi di regressione, e a dire il vero per due ragioni: intanto perché Eduard Mörike non è più un poeta contemporaneo per Hugo Wolf, e poi perché la lirica di Mörike è già carica della ricerca del tempo perduto. La sua poesia sulla primavera (Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel) è ricordo di una primavera trascorsa, non una primavera vissuta qui e ora, come ancora nel Mailied del giovane Goethe.

Ritroviamo invece contemporaneità spensierata nell'opera del giovane Richard Strauss. L'altisonanza degli epigoni postromantici si adegua alla sua ispirazione musicale quanto la sagace poesia dei Lilienkron e Richard Dehmel, che si serve del linguaggio parlato di allora.

Di segno diverso l'assenza di questa contemporaneità con l'autore dei testi poetici in Pfitzner e Reger: regressione romantica e reazione politica nel musicista-drammaturgo dell'Armer Heinrich e della Rose vom Liebesgarten; ignoranza letteraria in Reger. Si tratti dell'Einsiedler di Eichendorff o dell'ode alla speranza di Hölderlin: in Reger le onde musicali travolgono tutto. Qui si è già ad una svolta nel reciproco rapporto tra poesia e musica. In Reger, molto più

li quanto  
ra avvenuto

chiaramente ✓ prima nei lieder di Brahms, si avverte che una poesia, contemporanea o derivata dalla tradizione, è servita da pretesto all'idea musicale e all'emozione lirica.

Quello che in Reger si era prefigurato come prassi irriflessa di un musicista, viene da Schoenberg postulato come principio estetico. Nel famoso almanacco del Blauer Reiter del 1912, ristampato in una nuova edizione all'inizio del 1914, si trova un notevole saggio programmatico di Schönberg Sul rapporto col testo.(1)

E' la decisiva resa dei conti per il rapporto tradizionale, collaudato ormai quasi da un secolo, tra poesia e musica, in cui nonostante tutto da Schubert a Brahms e Hugo Wolf si continuava a partire dal presupposto della preminenza della poesia. Arnold Schönberg rifiuta di rispettare questa gerarchia e stabilisce l'opposto principio del primato della musica e dell'idea musicale, restando così sorprendentemente ancora dalla parte dell'esaltazione romantica dell'ispirazione individuale che Hans Pfitzner aveva espressamente proclamato per scendere in campo - in estetica e in politica - contro Schoenberg e i suoi. E' nota la grandiosa replica di Alban Berg a Pfitzner basata sull'esempio di Träumerei di Schumann.

Nel suo saggio Schönberg sostiene con irriverente cattiveria di aver sempre letto ed interpretato i lieder di Franz Schubert solo come composizioni musicali, senza preoccuparsi troppo del loro contenuto, e di aver fatto bene: "quando poi leggevo le poesie, risultava per me che io non ne avevo ricavato nulla per la comprensione di questi lieder ...". Allo stesso modo si era comportato, come compositore, di fronte ai testi di George o Rilke, componendo "sulla scia dell'entusiasmo suscitato dal suono iniziale delle prime parole del testo." Con il sorprendente risultato "che mai avevo reso giustizia al poeta come quando io ... indovinavo tutto ciò che da questo suono iniziale con evidente necessità doveva conseguire".

Prendendo le mosse da questo punto è possibile esaminare con maggior esattezza la posizione di Gustav Mahler rispetto alla tradizione e all'anti-tradizione. Il risultato è sbalorditivo. Come abbiamo detto, lo si può dire a doppio taglio nel vero senso della parola. Nell'opera di Gustav Mahler non viene osservato il principio della contemporaneità con la lirica e persino, in senso più ampio, con la letteratura della sua epoca in generale. D'altronde nessuno vorrà sostenere che Gustav Mahler procedeva come Schönberg: dal momento che quest'ultimo non si aspettava dal

suo poeta, a quanto andava dicendo, null'altro se non un iniziale entusiasmo suscitato dal suono verbale, dal ritmo o dall'esca di parole stimolanti.



Che Arnold Schönberg, il quale comunque usava scriversi da sé i testi dei suoi lavori più importanti, non si sia più attenuto, a partire dal 1914, alle tesi del suo saggio è evidente. Tuttavia aveva allora postulato, in tutta consapevolezza, un importante principio antitetico. Gustav Mahler si colloca anche qui al di fuori della tradizione e della antitradizione. Per usare la formula di Hans Heinrich Eggebrecht (nel suo libro La musica di Gustav Mahler) ci troviamo di fronte ancora al fenomeno di una astoricità (2). Esempi non ne mancano. L'ultimo dei Rueckert-Lieder (Ich bin der Welt abhanden gekommen) scritto nell'agosto del 1901 fa certamente parte di una delle composizioni liederistiche più belle <sup>e caratteristiche</sup> di Mahler. Egli stesso lo disse una volta con enfasi a Natalie Bauer-Lechner: "di questo lied straordinariamente denso e contenuto, egli aveva detto che era un sentimento che si gonfiava dentro, fino alle labbra, senza uscirne fuori; diceva anche che era proprio lui".

Ma dal confronto tra l'originale rueckertiano e la versione del testo musicato da Mahler, analizzato con attenzione da Eggebrecht (3), torna a venir fuori un atteggiamento del poeta dinanzi al testo lirico che non si può chiamare se non "usurpatorio". Non si tratta di un tentativo di immedesimarsi con il poeta nel senso della tradizione del lied d'arte; e <sup>egli</sup> lascia (neppure) intatto il testo poetico senza modificarlo, perché tanto non gliene importa, nel senso della tesi di Schönberg: Mahler prende il testo sempre sul serio: tanto che cerca di eliminare tutto ciò che possa impedirgli di immedesimarvisi. Naturalmente impera il primato della musica. Il terzo verso di Rueckert (si hat so lange nichts von mir genommen) viene cambiato in "so lange nichts von mir genommen" per ragioni di accentuazione musicale. Il Weltgewimmel (brusio del mondo) di Rueckert diviene Weltgetimmel (frastuono del mondo). Ma


è la versione mahleriana dell'ultima strofa a cambiare tutto il senso. Qui non è più Friedrich Rückert, c'è una spontanea confessione di Mahler:

Rückert: Io vivo in me e nel mio cielo  
nel mio amore, nel mio canto.

Mahler: Io vivo solo nel mio cielo  
nel mio amore, nel mio canto.

I versi di Rückert fanno parte del ciclo del  Liebesfrühling del 1821. E' un mondo d'interiorità romantica tedesca: l'immagine malinconica del solitario e del suo isolamento viene ancora contemplata con  reverenza, anche se viene a mancare l'altisonanza romantica; la seconda strofa che Mahler ha lasciato così come era, è composta di versi risentiti nel linguaggio della quotidianità:

Ma non mi è importato nulla  
se mi credeva morto.  
E non posso neppure contraddirlo  
perché davvero sono morto al mondo.

Rückert, romantico deluso, vive al di fuori del brusio del mondo, soltanto "in sé e nel suo cielo"; una piccola, dolce espressione che significa però  l'ammissione di qualcosa che deve trascendere ogni interiorità; si può intenderlo come dio, l'ideale, l'arte: in Rückert tutto confluisce, volendo dire soltanto vincolo, evasione dalla clausura dell'io.

Invece Gustav Mahler aveva rifiutato nella sua versione del testo questo vincolo e questo sconfinamento. "Ich leb allein in meinem Himmel": vivo solo nel mio cielo. L'io si è fatto un universo: anche nel suo amore e nel suo canto. Questo atteggiamento usurpatorio rispetto al testo dato è voluto e mediato. Ogni testo musicato da Mahler viene