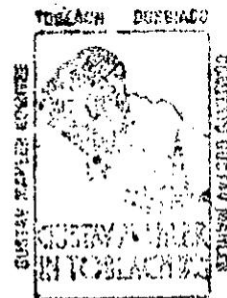


Settimana musicale
in memoria di Gustav Mahler
Dobbiaco 1985
20 - 30 luglio

Mahler e Schoenberg: Tradizione e Rivoluzione

Conferenza di Henry Louis de La Grange

Dobbiaco, 22/07/1985



MAHLER E SCHOENBERG: TRADIZIONE E RIVOLUZIONE

Nell'ampio arco della storia le prospettive delineate dalla po-
sterità non collimano mai con le ^{i dati di fatto chiaramente dal} ~~condizioni~~ espressa dal presen-
te ~~in modo assai palese~~. Con ciò non ^{significa} ~~si vuole affermare~~ che ta-
li prospettive debbano concretizzare il loro valore in ogni epo-
ca. La fama, che un uomo ^{operante} ~~raggiunge~~ nella sfera della creativi-
tà raggiunge nel corso della storia ha carattere relativo,
in quanto essa non è promossa esclusivamente da coloro ^{che} ~~i quali~~
lo hanno preceduto ma anche da coloro che lo seguiranno e pari-
menti dalla conoscenza che si possiede dei propri contemporanei.

Se fosse stato chiesto ad un viennese, tra il 1900 e il 1910,
quale ^{fosse} ~~fu~~ allora ~~era~~ il più grande compositore del suo tempo,
egli avrebbe senz'altro risposto con convinzione: il tedesco
Richard Strauss. Tra i suoi connazionali egli avrebbe proba-
bilmente citato un Karl Goldmark o un Wilhelm Kienzl, mentre
non avrebbe minimamente accennato a Bruckner, a meno che egli
non rientrasse nella ridotta schiera dei suoi ammiratori.
Se avesse ^{menzionato} ~~richiamato~~ Mahler, il viennese avrebbe prontamente
aggiunto essere ^{così} ~~il~~ musicista più discutibile e ^{contestabile} ~~aggiudicatissimo~~
fra tutti i musicisti contemporanei. A proposito di Schoenberg,
egli gli avrebbe riconosciuto indubbiamente un brillante ta-
lento, però avrebbe subito fatto rilevare che questo "lupacchiot

dopo aver suscitato
~~le~~
to "grandi speranze ~~aveva suscitato~~ all'inizio della sua carriera, ~~ma che da allora era~~ *poi caduto* vittima di una dolorosa pazzia.

Pur tuttavia - dal bilancio di quell'epoca e dei suoi musicisti - risalta che solo due emergono prepotentemente tra gli altri: Gustav Mahler e Arnold Schoenberg, due *tipici prodotti* ~~tipiche espressioni~~ *ed espressioni* del loro tempo *animato* del risveglio spirituale e culturale che allora pervadeva la capitale austriaca.

Se è giusto soffermarsi esclusivamente su Mahler e Schoenberg, allora sarà necessario rilevare ciò che ~~li~~ distingue l'uno dall'altro. In realtà Mahler, sinfonista postromantico, per lo meno ad un primo ascolto, rappresenta la fine della tradizione del ~~XIX~~ XIX secolo quale erede di Bruckner per la scelta di grandi forme, di *proporzioni* ~~monumentali~~ e per la eccessiva presenza di esecutori e di strumenti nell'orchestra.

Egli rappresenta la tradizione che *affonda* ~~si~~ le proprie radici nel classicismo e nel preromanticismo, in Beethoven e in Schubert. Inoltre egli rimane fedele alla tonalità ~~tradizionale~~ e al linguaggio sonoro tradizionali e così come allo stesso sistema diatonico. Quali elementi comuni possono sussistere con Schoenberg, ~~con~~ questo giovane rivoluzionario della schiera *(dei seguaci)* dei post-wagneriani, il quale successivamente romperà ogni legame con la tradizione (se si vuol dar ancora credito all'apparenza), che si allontanerà dalla *sublime* ~~sublime~~ gerarchia delle scale *formali*

per ideare un nuovo sistema musicale? Tra il Mahler funzionario, direttore dell'Opera, geniale interprete, che virtuosamente agita la sua bacchetta di maestro, uomo d'azione empirico e pragmatico e lo Schoenberg uomo creativo indipendente, che nel suo studio si abbandona alle idee e alle teorie, vi è la più netta ^{la medesima che distingue} ~~opposizione~~ ^{dall'} ~~che classifica~~ l'uomo sociale ~~e l'uomo~~ solitario o più precisamente l'estroverso dall'introverso.

Da una parte Mahler, che ha aperto alla musica popolare le porte del tempio della sinfonia e mettendo in discussione uno dei concetti fondamentali del romanticismo, cioè l'originalità del materiale tonatico, e dall'altra parte Schoenberg, ~~il~~ erudito professore, il quale aveva profuso notevoli fatiche ed energie ^{dar vita ad} ^{certamente} per ~~concretizzare~~ un certo sistema ^{che} proiettato nel futuro, che ~~rim~~ si rivela altresì troppo generale per racchiudere in sé ~~inizia~~ il passato. Mentre Mahler, il compositore d'istinto, che già all'età di vent'anni esprime un proprio stile ^{ed} a una peculiare personalità, Schoenberg procedette lentamente lungo il difficile cammino della ricerca ascetica.

Mahler ~~da una parte~~, geniale strumentatore, che tuttavia riconosce di prefiggersi ^{il solo} ~~in~~ scopo in sede di arrangiamento di ~~musica~~ ^{esaltare} ~~ogni~~ ^{ogni} singola linea, ^l Schoenberg ^{D'ALTRO CANTO} ~~dall'altro canto~~ si pone come preciso parametro il tono ^e quale inventore della melodia tonale e si spinge sino al punto di costruire su un unico accordo un intero brano musicale per ^{ornarlo incessantemente} ~~abbellirlo con~~

link e timbri
~~continuità~~ di variabili ~~coloriti~~. Si potrebbe, così continuare ad elencare a piacimento i contrasti e persino le antinomie tra i due musicisti.

Proprio questi contrasti ^{che} suscitarono litigi e malumori tra i due sin dai primi incontri, furono ^{narrati dettagliatamente} ~~raccontati~~ e non senza un certo umorismo nelle memorie ~~x~~ di Alma Mahler. La differenza di età tra i due maestri era solo di quattordici anni. Nel 1902, ^{anno} ~~1901~~ in cui Schoenberg si presenta sulla scena musicale, Mahler, al culmine della sua fama musicale, ottiene il ruolo di direttore dell'Opera di corte di Vienna. Nel 1902 due avvenimenti, che hanno trovato la loro giusta collocazione nella storia della musica, coinvolsero entrambi in egual misura: la prima rappresentazione pubblica della Verklaerte Nacht di Schoenberg ~~ex~~ della Terza Sinfonia di Mahler nell'ambito del Festival di musica contemporanea ^{di} ~~x~~ Krefeld, che per quest'ulti-
mo fu un avvenimento particolarmente importante in quanto segnò il vero inizio della sua carriera di compositore.

Mahler rimase profondamente impressionato dalla esecuzione della Verklaerte Nacht e tuttavia i suoi primi incontri con l'autore di quest'opera non furono meno burrascosi. ^{I rigidi} ~~x~~ concetti di questo giovane solo raramente ~~x~~ coincisero con quelli altrettanto severi di Mahler. Inoltre a Schoenberg non piacque per nulla la Prima Sinfonia di Mahler, che secondo il suo giudizio, condiviso dalla maggior parte dei suoi contemporanei,

~~essa~~ esprimeva solo "incapacità creativa" del direttore dell'Opera di corte di Vienna. In comune hanno la stessa ammirazione per Wagner, come già abbiamo avuto modo di vedere, ma mentre Schoenberg ammira anche Brahms, Mahler non ne apprezza particolarmente la musica. Un giorno, dopo un violento scontro tra i due con scambi di giudizi assurdi, ~~irremovibili~~ e intolleranti, Schoenberg abbandona con Zemlinsky l'abitazione di Mahler, giurando di non mettervi mai più piede. Questi contrasti furono fortunatamente superati ben presto, in quanto Mahler ^{era} cosciente della ^{propria} ~~sua~~ testardaggine e caparbieta e inoltre la sua innata retitudine ed i ricordi giovanili gli impedirono di serbare rancore ad un giovane ^{per} ~~e di perseverare nell'~~irremovibilità delle sue idee.

Dal 1902 al 1910 Schoenberg visse un periodo che può essere definito come "Sturm und Drang", durante il quale egli consolidò i propri concetti e le proprie idee, note già al di fuori dei confini nazionali. Mentre il mondo intero era ormai convinto della dimensione e della potenza delle sue doti creative, ~~si~~ egli suscitava, di contro, agli occhi dei viennesi una costante scandalosa provocazione. In tale situazione il rapporto con questa amatissima e nello stesso tempo odiatissima città era tutt'altro che armonico. Come già ^{gli} ~~in~~ scrittori Richard Beer-Hofmann e Arthur Schnitzler, come già il regista Max Reinhardt

anche Schoenberg si recò a Berlino in due occasioni, nel 1903 e nel 1911.

Tuttavia ~~ma~~ egli aveva avuto un buon inizio, quando nel 1897 con il suo Jugendquartett, scritto per un concerto organizzato dal Tonkuenstlerverein (Associazione Musicale) ottenne grande successo. Anche la sua seconda grande opera Verklärte Nacht composta nel 1899 e nello stesso anno rappresentata per la prima volta a Berlino, nel 1902 ottenne buona accoglienza. Nell'estate del 1903 Schoenberg tornò da Berlino e incoraggiato da Richard Strauss, che gli affidò il soggetto di Pelléas und Mélisande ~~ma~~ vi si dedicò ignaro del fatto che Debussy aveva già ^{composto la sua opera} ~~composto la sua opera~~ componendo la sua grande poesia sinfonica. Ma non è sufficiente per vivere scrivere musica, in quanto essa deve essere anche eseguita. Schoenberg iniziò l'insegnamento, e fra i primi allievi annoverò Berg e Webern, ^{la "Vereinigung Schaffender Künstler"} e fondò inoltre con Zemlinsky (l'Associazione degli Artisti Creativi) che seguendo il modello della "Secession" nata sette anni prima, si poneva come obiettivo l'esecuzione delle opere dei musicisti dell'avanguardia e rivendicava "il diritto di cittadinanza a Vienna della musica moderna". Ma nello stesso anno un'altra società di tendenze progressiste, l'"Ansorge Verein", eseguì i suoi primi Lieder, che suscitarono ^{la cui eco, come} indescrivibile scandalo, ~~di cui~~ Schönberg stesso più tardi

ammise, lo aveva accompagnato per tutta la vita.

Contemporaneamente però egli riuscì a riscuotere l'ammirazione e la fiducia di un musicista che a Vienna s'era conquistato una buona nomea nelle vesti di direttore del "^cMusikwissenschaftliches Institut" (Istituto di scienze musicali), Guido Adler, destinato già allora ad essere considerato in città uno dei più inflessibili conservatori. Tuttavia è proprio lui a far conoscere al pubblico viennese la nuova associazione musicale, tramite un lungo articolo pubblicato sulla "Neue Freie Presse". Convince i due giovani compositori della necessità d'agire sotto la tutela d'un personaggio illustre ed autorevole, che garantisca rispetto e serietà, e persuade quindi Mahler ad accettare la loro proposta.

A Mahler non fa mancare il suo appoggio. Egli dirige, sicuramente senza pretendere compenso, la "Symphonia Domestica" di Strauss in occasione del primo concerto orchestrale organizzato dalla nuova associazione musicale. Assiste alla prova generale del "Pelleas und Melisande" di Schönberg, diretto dallo stesso compositore, dopo aver preso addirittura in considerazione la possibilità di dirigere personalmente l'esecuzione dell'opera. Quindi affida alla neocostituita associazione la "prima" dei suoi più recenti "Lieder", tra cui i "Kindertotenlieder", che proprio per l'occasione aveva ultimato.

D'ora in poi egli s'identifica con Arnold Schönberg, tanto da considerare la battaglia di quest'ultimo simile a quella da lui stesso condotta in gioventù e lo adotta in un certo senso come figlio spirituale. Nel 1907 egli assiste alle "prime" del Quartetto nr 1 e della I Sinfonia da camera op. 9,

"prime" svoltesi una di seguito all'altra nello spazio di tre giorni. I Viennesi soprannominavano quest'ultima opera "Sinfonia da camera di tortura", ma Mahler non si preoccupa più di tanto per queste manifestazioni di rifiuto. Al contrario: si siede in una loggia, in prima fila, ed applaude a più non posso al termine dell'esecuzione di ciascuno dei due brani. Nel corso dei tumulti seguiti ad uno dei concerti sta quasi per schiaffeggiare uno degli ascoltatori che tra il pubblico s'era permesso di fischiare l'opera. Tre anni più tardi, nel corso di una prova del quartetto "Rosè", svoltasi nella Galleria Heller nell'ambito d'un'esposizione di te= le espressionistiche, Mahler ha modo di ascoltare il Quartetto nr. 2, in cui Schönberg rompe definitivamente con il sistema tonale. Questa sarà l'ultima opera di Schönberg che Mahler avrà modo d'ascoltare prima d'intraprendere quello che sarà il suo ultimo viaggio, un viaggio che lo porterà negli Stati Uniti. In una commovente lettera, Mahler si lamenta per la fatica costatagli leggere la partitura di questo Quartetto, più gravosa di quella di molte sinfonie. Mai tuttavia egli manifesta reazioni improntate alla ripulsa o al rifiuto. Si limita a scuotere malinconicamente il capo ed a ripetere: "Lui è giovane, io sono vecchio! Probabilmente ha ragione lui!" Tutte le volte che gli viene riferito dello scandalo suscitato, in sua assenza, dalla rappresentazione d'un'opera di Schönberg (così ad es. per quella del Quartetto nr. 2 nel 1908, che dovette addirittura essere a spesa) egli viene colto da un cieco attacco di collera. Egli confessa al suo protetto di riuscire a seguirlo solo a stento sulla via da lui intrapresa, gli promette però invece di condannarlo, come fanno molti altri - che non appena avrà abbandonato l'attività di direttore d'orchestra, dedicherà più tempo alle

sue partiture per vedere di risolvere le difficoltà in esse presenti. Nel 1910, allorchè Schönberg non riesce più a vivere dei suoi magri guadagni, Mahler si dichiara immediatamente disposto ad esaudire le preghiere d'aiuto economico rivoltegli dal più giovane amico.

Da parte sua Schönberg era riuscito a rimuovere tutti i suoi pregiudizi nei confronti della musica di Mahler, in parte anche grazie all'influsso su di lui esercitato dai suoi due scolari Berg e Webern, che da tempo erano divenuti entusiasti ammiratori del musicista d'origine boema. D'ora in poi Schönberg diventa un incondizionato ammiratore di Mahler come uomo e della sua produzione musicale. Forse egli non ha mai risentito del suo influsso quanto invece i suoi due scolari, tuttavia in ogni circostanza è pronto a difenderlo contro i detrattori della sua opera. Nel 1907 propone a Karl Kraus di voler scrivere un articolo per il foglio "Die Fackel" ("La fiaccola"), tramite cui intende stigmatizzare la condotta della critica viennese, rea d'aggreire con tanta acrimonia il più importante direttore d'Opera che Vienna abbia mai avuto. Aquanto pare, però, non ebbe mai il tempo di scrivere quest'articolo. Più tardi però, dopo la morte di Mahler, nel 1911, s'indigna nei confronti del direttore dell'editrice "Peters", che vuol distruggere gli stampi per i dischi della Quinta Sinfonia, convinto che l'opera di Mahler abbia già fatto il suo tempo. Da questa circostanza trae lo spunto per redigere e leggere nel 1912 una relazione passata alla storia col nome di "Prager Rede" ("Discorso praghese") e che è forse la più bella difesa e descrizione di un compositore poco amato operata da un altro compositore senz'altro non benvoluto. Nel frattempo Schönberg dedicò a Mahler

la sua "Harmonielehre" ("Teoria (o dottrina) dell'armonia"), che aveva completato due anni dopo la morte del suo mentore. Più tardi dipingerà il toccante momento in cui la bara con le spoglie mortali di Mahler fu calata nella fossa del cimitero di Grinzig, un'esperienza commovente che lo aveva già ispirato nella composizione di uno dei suoi "Klavierstücke" ("Brani per piano"), quello op. 19. Sulla tomba di Gustav Mahler depone una corona riportante, oltre al suo nome e quello dei suoi più illustri scolari, la seguente ~~inscrizione~~ ^{scritta}: "Questa persona così preziosa ci getta nel più accorato dolore: il dolore di non poter ^{più} ~~da~~ essere vicini ad un uomo tanto pio, Gustav Mahler, che fino alla fine dei nostri giorni ~~ci rappresenterà~~ ^{rappresenterà} per noi l'esempio da seguire, un modello indissolubilmente congiunto alla sua opera ed alla sua produzione artistica".

Molto probabilmente Mahler non conosceva neppure le partiture delle opere "espressionistiche" composte da Schönberg nel 1909, vale a dire la "Erwartung" ("Attesa"), i "Fünf Orchesterstücke" ("Cinque brani per orchestra") op. 16 ed il ciclo "Die hängenden Garten" ("I giardini pensili"), nè poteva conoscere il "Pierrot Lunaire", la cui composizione fu ultimata da Schönberg solo dopo la morte del musicista boemo. Forse Mahler non sarebbe neppure riuscito ad apprezzarle, per la forza delle visioni in esse racchiuse, per la frammentazione delle frasi, per il linguaggio sempre più accentuatamente atonale, per le dissonanze sempre più aggressive. Si può in ogni caso ritenere che queste opere comunque non avrebbero intaccato la fiducia da lui riposta in Schönberg, s'è vero che egli aveva realmente capito che questa giovane tempra rivoluzionaria non intendeva affatto scandalizzare o provo-

care, bensì soltanto esprimere ciò che avvertiva intimamente, ed il tutto tramite un linguaggio musicale di cui aveva sempre dimostrato di possedere una padronanza assoluta. Già da molto tempo infatti Schönberg lo aveva convinto che la difficoltà delle sue opere non derivava dal loro linguaggio musicale, quanto piuttosto dalla complessità della loro struttura.

Mahler comunque rimase uno dei pochi musicisti viennesi che non tacciarono Schönberg nè di follia, nè d'eccentricità, nè lo accusarono di voler consapevolmente tendere alla provocazione; fu l'unico che nelle sue più audaci innovazioni, in primo luogo quella attinente ~~al~~ il dissolvimento della tonalità, riconobbe un'operazione autenticamente e sostanzialmente necessaria. E questo nonostante alcune delle idee di Schönberg, come ad esempio quella della musica cromatica [melodia di colore], non riuscissero a convincerlo, lui che a sua volta era stato maestro nell'uso delle crome [dei colori], ma che era divenuto colorista in modo del tutto inconsapevole.

Certamente Mahler s'identifica con Schönberg nel momento in cui riconosce quanta indignazione suscitino le opere di quest'ultimo e ricorda "lo strepito e la rabbia" che avevano accompagnato le esecuzioni delle sue prime opere. Oltre a ciò egli ^{avverte} ~~avverte~~ in Schönberg un ordine interiore che si cela sotto un apparente caos. Un anno prima di morire, Mahler lo raccomanda al Direttore del Conservatorio Civico di Vienna tramite la seguente epistola: "Pregiatissimo Signor Presidente, sono lieto di rispondere alla Sua richiesta e Le comunico che appoggio caldamente ^{la domanda d'assunzione} ~~la domanda d'assunzione~~ del Signor Schönberg. Egli appartiene a quella schiera d'ingegni vivaci (teste calde) che indubbiamente destano violentissime forme d'opposizione,

ma che per altro verso agitano e spronano nel più profondo gli spiriti, e da sempre li stimolano rendendoli fecondi. Se si tratta, come in questo caso, d'un talento pedagogico così straordinario, ebbene, per tutto l'oro del mondo un direttore di conservatorio non se lo può far sfuggire. Gustav Mahler."

Se Schönberg presentò domanda per concorrere ad una cattedra ufficialmente bandita, non lo fece unicamente per poter sbarcare il lunario, bensì anche perchè egli era pienamente consapevole che il fatto di passare per rivoluzionario ancora non sostituiva un'abilitazione, che l'essere uno sconosciuto era una condizione oggettiva non una nota di merito, che la competenza professionale poteva esplicarsi solo nell'ambito della tradizione e non nell'incognito. Ebbene, questa cattedra, che Mahler (come dopo di lui Boulez) aveva ottenuto grazie ai suoi meriti di direttore d'orchestra, Schönberg la otterrà pubblicando il suo trattato "Harmonielehre".

Più tardi, nel 1923, dodici anni dopo la morte di Mahler, doveva finalmente coronare la sua massima aspirazione, giungere alla fine dei suoi dubbi, placare le proprie ansie, trovare una risposta a tutti i suoi interrogativi. Raggiunge finalmente quello che egli stesso definisce "l'ideale dell'espressione e della forma", dal 1906 oggetto della sua incessante e travagliata ricerca. Si tratta naturalmente del sistema seriale, che egli aveva appena sviluppato e che, attraverso un nuovo linguaggio sonoro, conferisce alla musica una nuova sintassi della frase ed una nuova chiarezza. D'ora in poi Schönberg ed i suoi scolari potranno sì muoversi nell'ambito d'un'indispensabile disciplina, ma con un linguaggio musicale radicalmente moderno che consentirà loro d'attenersi ad una forma d'espressione romantica

ed, inoltre, di riallacciarsi all'ancor più remota polifonia di stampo rinascimentale.

Così come pure in altri settori del panorama artistico viennese, anche in questo caso i conflitti di coscienza, l'abbattimento di valori tradizionali, il dubbio, la problematizzazione della tradizione, dovevano rivelarsi fecondi e produrre un sistema logicamente coerente e rivoluzionario nel contempo, un sistema che potrebbe essere forse paragonato a quello della psicanalisi di Freud. Ma in questo modo stiamo esulando dall'ambito del tema da trattare o meglio dal periodo che ci interessa, cioè quello che va dal 1900 al 1910 e che è ancor sempre il periodo dell'insicurezza, dei travagli interiori volti alla ricerca d'un modo nuovo di pensare, dello sforzo indefinibile, inesauribile ed inappagato.

Prima di completare questo capitolo meramente storico, desideriamo ancora registrare come il panorama che si delinea nell'ambito della musica, dell'arte e delle scienze tra le date del 1896 (morte di Bruckner), 1897 (morte di Brahms, costituzione della "Secession" e nomina di Gustav Mahler all'Opera di Corte di Vienna) e quelle del 1907 (Mahler lascia Vienna) e del 1911 (morte di Mahler; soggiorno berlinese di Schönberg) sia estremamente vasto. In questo periodo si registra già tutto ciò che separerà il XIX° dal XX° secolo. Mahler compose in questi anni più della metà delle sue opere (le sinfonie dalla IV^ alla X^, il "Lied der Erde", ed i "Wickert-Lieder"), mentre Schönberg compie il primo grande passo che lo porterà ad un taglio con il passato.

Ma si trattò poi veramente d' un "taglio"? Oggi, la distanza nel tempo di

questi fatti e la miglior conoscenza d'un' epoca e d'una cultura tanto ricche che hanno mutato e reso più sicure le nostre opinioni. Non solo abbiamo conosciuto la vera grandezza di Mahler e gli abbiamo assegnato il posto che gli spetta nella storia della musica, ma comprendiamo meglio l'incredibile fascino che egli esercitò su Schönberg ed i suoi scolari. Infine, meglio di prima, siamo in grado di percepire, al di là di tutte le diversità di cui parlavo all'inizio, anche gli elementi comuni tra i due, l'affinità spirituale che lega questi due musicisti viennesi.

Il primo e più appariscente tratto che unisce i due è costituito dalla comune profonda avversione ch'essi nutrono per Vienna e per quel suo rimanere saldamente ancorata a tradizioni consolidate; un disprezzo, che è caratteristico ^{dell'atterramento} ~~pure~~ di altri grandi artisti e scienziati viennesi nei confronti della loro città. Si tratta, del resto, d'un'avversione reciproca. Max Graf, uno dei più influenti giovani critici viennesi ed anche uno dei più accaniti avversari di Mahler, nel novembre del 1907 si spinse addirittura al punto di scrivere: "Nonostante Gustav Mahler abbia trascorso dieci anni a Vienna, vi è vissuto sempre da estraneo, mentre Brhams, quest'arrogante figlio delle regioni settentrionali della Germania, era incantato dal fascino dei dintorni di Vienna ed era persino disposto a farsi 'convertire' dalla corroborante cordialità della società viennese (...) Quanto più invece Mahler s'intrattenne a Vienna, tanto più si chiuse in se stesso. Egli non possedeva neppure una delle caratteristiche tipiche della società viennese. Il fascino di questa città non lo ha mai ammaliato. Mai, neppure in una sola delle sue opere, è avvertibile il fatto ch'egli compose sul suo=

lo viennese. Quanto poco in fatto di naturalezza, senso del bello e vera sensualità è presente in queste opere, che ostinatamente e sotto la spinta d'un orgoglio senza limiti non perseguono null'altro che assurdità ..."

Nonostante l'evidente ostilità di queste affermazioni, si deve comunque dar qui ragione a Max Graf in molti punti. Certamente oggi giorno nessuno penserà seriamente che l'autore della Quarta sinfonia non abbia subito l'influsso di Vienna; ma, nonostante ciò, è pur giusto che Mahler, come del resto Schönberg, è sempre stato un acerrimo ~~rivale~~ avversario dell'edonismo, dell'ideale della bellezza sensuale, a cui invece in questa città si rendeva omaggio. Il rifiuto da parte di Mahler e di Schönberg del concetto tradizionale e delle usuali norme della bellezza, rifiuto condiviso da uno Schiele, un Kokoschka ed un Trakl, sono una componente essenziale della loro personalità, un loro tratto caratteristico ed originale. Si è quasi tentati di affermare ch'esso costituisce uno degli elementi fondamentali che hanno loro reso possibile creare qualcosa di tanto grande. Se le loro opere avessero riscosso maggiori consensi e fossero state meno discusse, se loro stessi avessero più frequentemente assaporato la gioia del successo, così piacevole, ma così pericoloso per chi è impegnato nella sfera delle attività creative, se al momento di comporre essi avessero più spesso pensato al loro pubblico, cercando di accontentarne i gusti, ebbene, ci si potrebbe immaginare, avrebbero così finito col deviare da se stessi e dal loro inesorabile destino. Ma, respinti dal pubblico così come dal severo tribunale della critica, posti di fronte ad un'ostilità che penetrava sin dentro il loro mondo e la sfera della loro vita quotidiana, Mahler e Schön-

berg si videro costretti ad affidarsi soltanto al proprio istinto. In questo modo essi erano posti solo di fronte a se stessi e da soli dovevano annunciare le loro verità, proclamare il loro ruolo; due fattori, questi, che molti anni più tardi si sarebbero rivelati molto più consistenti di quelli che si sarebbe voluto loro imporre allora.

Certamente, Mahler e Schönberg non avevano da opporsi ad una grande arte d'origine viennese, per lo meno non più di quanto, prima di loro, i Secessionisti; Vienna infatti sin dai tempi di Schubert non aveva più prodotto un compositore di fama, nè la cerchia reazionaria degli amici di Brahms aveva conseguito un granchè, tanto che compositori come Goldmark, Fuchs, Grädener, Kienzl nel Parnasso musicale occupavano una posizione del tutto marginale. Così la ribellione di Mahler è in un certo senso una battaglia contro i mulini a vento, una lotta contro il conformismo, lo scetticismo e addirittura il cinismo di questa città tanto avida di piaceri, dove la forma conta più della sostanza, la cortesia più dell'autentica cordialità, l'apparenza più della realtà. Nulla irrita Mahler più che quando qualcuno dice: "Ciò non mi riguarda", quando di fronte ad un'opinione, una causa, un problema, per quanto insignificanti essi possano essere, si manifesti un'evidente indifferenza. "Se mi ferisco al dito mignolo - dice - non avverto solo dolore, ma tutte le mie funzioni corporali risultano compromesse. Ciò vale pure per ambiti più vasti ed io stesso mi riconosco come il mignolo dell'universo".

Mahler non si ribella solo contro alcune tendenze nel delineare valori estetici, come ad esempio il recitato dei Lieder di Hugo Wolf di stampo ecces-

sivamente wagneriano, o, in Reger, il privilegio accordato all'armonia rispetto alla melodia o alla polifonia; tutta la sua musica non è nient'altro che un'unica sfida all'ordinamento piccolo borghese, alla società di quel tempo ed ~~alle sue ovvie strutture gerarchiche~~ ~~al suo sistema gerarchico~~ ; essa costituisce addirittura un rifiuto del concetto di una musica superiore, "dotta", rispetto ad una inferiore ed ordinaria o comune. "La musica di Mahler - scrive Adorno - rifiuta di sottostare a simili regole. Essa stringe disperatamente a sé quanto la 'cultura' da sé respinge; e ciò è tanto derelitto, calpestato e mutilo, che la 'cultura' glielo lascia. L'opera d'arte, avvolta dentro la 'cultura', vuole spezzare le sue catene per rivolgersi con prodiga generosità a ciò che è abietto e degno di compassione. In Mahler ogni battuta è come un ampio allargare le braccia in segno d'abbraccio".

L'autore di queste righe fu, secondo Schönberg, [oppure "dopo Schönberg"] il primo che riconobbe le sementi che, nella musica di Mahler, stavano buttando i germogli per il futuro; egli aggiunge quindi: "La musica di Mahler è critica. Una critica alla parvenza estetica, critica anche alla cultura nel cui ambito si muove e dai cui ormai consunti elementi essa si delinea".

Come Mahler, anche Schönberg ed i suoi amici Kraus e Loos combattono contro l'indolenza e contro l' "establishment" di Vienna, contro l'estetismo velatamente narcisistico di uno Hoffmannstahl e persino contro una concezione dell'arte come "cosmetico culturale" (la definizione è sua).

Nondimeno
~~Già notando~~, entrambi i musicisti, la cui opera contiene un elemento critico tanto caratteristico ed una rottura, chiaramente individuabile, con la tradizione, nutrono il massimo rispetto proprio per questa tradizione

ne, nonostante questo rispetto si manifesti nell'uno in forme completamente diverse da quelle in cui si manifesta nell'altro. Infatti, - anziché inventare, come Schönberg, un nuovo linguaggio musicale - Mahler adotta quello avuto in eredità, prefiggendosi tuttavia nuove mete ed intendendo trasmettere un contenuto ancora mai udito. Sotto questo aspetto forse gli possono essere paragonati Gustav Klimt o Otto Wagner. Spesso in lui l'ammirazione per il passato assume l'aspetto d'un neo-classicismo ante litteram: omaggio a Joseph Haydn nel primo movimento della sua Quarta sinfonia, ad es., omaggio a Beethoven nel terzo movimento della medesima opera, omaggio alla musica popolare austriaca nella maggior parte degli Scherzi in forma di Ländler o di walzer, molte reminiscenze di marce militari in quasi tutte le sue opere, omaggio a Bruckner, infine, in molte delle sue sinfonie, in modo particolare nei grandi Adagi della IX e della X sinfonia.

Mahler vorrebbe rimaner fedele all' augusta tradizione della musica tedesca; in realtà egli è cosciente del fatto di proseguirla più che non di operare un taglio nei suoi confronti. S'egli compie quest'ultima operazione, lo fa del tutto inconsapevolmente, non dissolvendo la tonalità, come Schönberg, bensì frammentando tramite discontinuità il flusso musicale o inserendo nella sua opera quelli che potrebbero essere definiti "oggetti rinvenuti".

"Per me non è tanto importante passare da spauracchio musicale, quanto piuttosto essere il naturale prosecutore d'una benintesa buona, vecchia tradizione". Questa volta però non parla Mahler, bensì Schönberg, il rivoluzionario, il provocatore, e con ciò dimostra esclusivamente di non voler essere né l'uno, né l'altro. Senza dover temere di suonare paradossali, si

potrebbe affermare che entrambi questi musicisti sono nati troppo vecchi in un mondo troppo giovane; ce li potremmo facilmente immaginare nelle vesti di cantori del XVIII° secolo: il loro straordinario talento, la padronanza assoluta di tutte le branche della loro arte li avrebbero abilitati nel migliore dei modi ad interpretare un simile ruolo.

E ciononostante entrambi erano destinati, all'inizio del XX° secolo, ad introdurre continue innovazioni ed a proporre ai loro contemporanei qualcosa di completamente diverso da quanto questi ultimi s'attendevano. A questa circostanza va attribuito il fatto che entrambi su questa terra (uno per cinquant'anni, l'altro per settantasei) abbiano dovuto condurre un'esistenza da dannati. Fedeltà ai vecchi Maestri, correttezza nei confronti del passato: entrambe queste doti Mahler le aveva manifestate sin dall'inizio, conservando nelle sue prime sinfonie le forme musicali tradizionali della Sonata, del Rondò e del Lied e più tardi, nelle sue ultime sinfonie, che possono a ragione essere considerate le più avventurose, rimanendo legato al ritmo classico della marcia, del ländler, del menuetto o del walzer; per questa ragione fu definito epigono degli "imitatori".

Allo stesso modo anche Schönberg si mantenne fedele alle forme ed alle tecniche del linguaggio musicale classico e questo ancora quando aveva ormai abbandonato definitivamente la tonalità a favore del sistema seriale. Nessuno dei due ha mai cessato di presentare come principio e criterio di qualità musicale la polifonia, questa panacea contro ogni difficoltà d'espressione e di stile. Entrambi si rivoltano con la stessa veemenza contro il completamento armonico delle voci medie, entrambi desiderano

soltanto che la musica d'accompagnamento non consista più esclusivamente di formule insignificanti e prive di valore melodico. Entrambi tendono lentamente ad animarla della medesima sostanza e del medesimo materiale tonale delle voci dominanti. Entrambi sviluppano incessantemente il mezzo d'espressione classico della variazione e lo ampliano e lo perfezionano nel tentativo di creare fonti ancora inesistenti. L'uno e l'altro considerano le ripetizioni, le riutilizzazioni, il ritorno, delle "bugie" (l'espressione è di Mahler) o semplicemente soltanto dei segni di debolezza, delle rinunce da parte del compositore. Entrambi predicano con la medesima convinzione quella che Adorno definisce l' "irreversibilità", l'impossibilità cioè di ritornare al punto di partenza. Ciò è l'origine della sinfonia romanzesca (espressione coniata da Adorno) di Mahler, in cui svariati episodi si susseguono come in un romanzo - e questo in una forma che si fa sempre più libera e non entro uno schema precostituito - e le cui figure (temi) si sviluppano nel corso dell'azione. La "variazione continua ed evolventesi" di Schönberg trova altrettanto la propria origine nel medesimo principio. Entrambi gli artisti, di contro, creano un'unità fondamentale nella trattazione accrescendo le trame con delle cellule (piccoli elementi) comuni e dando la prova della medesima ricchezza fantastica, pur partendo da un materiale di base deliberatamente limitato.

Sia in Mahler che in Schönberg la presa di coscienza di situazioni di crisi, il presentimento della rottura e l'ansia esistenziale conducono spesso al medesimo risultato: entrambi all'occasione celano il loro disorientamento dietro la maschera d'una pungente ironia, di uno humor più vicino al pian

to che non al riso. L'"Alles ist hin" ("tutto è perduto - finito"), tratto dalla nota canzonetta "Lieber Augustin" ("Caro Agostino") che Schönberg cita nel suo Quartetto nr. 2, va preso alla lettera, così come il brutale realismo di alcune canzonette nella marcia funebre, volutamente ironica, della Prima sinfonia di Mahler, tanto per portare due esempi tra i molti possibili. L'acone di questo genere semitragico e semigrottesco è indubbiamente il Fierrot Lunsire, che non a caso vede la luce alla vigilia della prima guerra mondiale. E' la manifestazione più ovvia e più caratteristica del peso che ogni acuto testimone ^{di quell'epoca} ~~avverte~~ avverte dentro e sopra di sé. Una tensione che ad esempio Karl Kraus avverte allorchè egli scorge nella città di Vienna "una stazione sperimentale per la fine dell'umanità", o anche Hermann Bahr, allorchè scrive le seguenti, calzanti righe: "La nostra epoca è interamente segnata da una straziante angoscia ed il dolore è divenuto insopportabile. Dappertutto si levano grida d'aiuto e di persone crocifisse ce ne sono ovunque. E' questa dunque veramente la grande morte che assale l'umanità? Forse è la fine, la fine d'un genere ormai privo di respiro, oppure sono le sue ultime convulsioni agoniche? Forse siamo all'inizio, all'alba d'una umanità nuova, o si devono scorgere in tutto ciò solo le slavine che preannunciano la primavera? O ci solleviamo sino al Cielo oppure precipitiamo per l'eternità nelle tenebre e nel nulla; in nessun caso però restiamo immobili"

L'espressionismo selvaggio che contraddistingue le opere di Schönberg del 1909, prima fra tutte l'"Erwartung" ("Attesa"), l'inestricabile ed abbondante quantità delle linee melodiche, la dovizia armonica e polifonica

degli "Orchesterstücke" op. 16: tutto ciò pare annunciare in modo profetico la "fine del mondo", o, piuttosto, la "fine di un mondo", cosa che la guerra 1914-18 realizzerà. Ed altrettanto in Mahler gli eccessi contrappuntistici dell' Ottava sinfonia o le incessanti ed imprevedibili fratture nel Finale della Settima, le caricature di ländler e walzer nello Scherzo della Nona, che è una vera e propria danza sul vulcano, o anche la furia contrappuntistica nel Rondò-burlesque della medesima opera ... Queste condizioni quasi morbose in seguito non potevano causare altro che depressione. Per ciò che concerne il periodo di Schönberg definito "Sturm und Drang", esso si conclude dopo la prima guerra mondiale per cedere il posto ad un periodo di relativa stabilità, quasi classico, che gli si schiude con lo sviluppo del sistema seriale. Nel periodo tra le due guerre lo stesso Schönberg, così come pure i suoi scolari, creano delle opere senza le quali la musica del XX° secolo non sarebbe ciò che è. Esse vengono eseguite dappertutto e sono addirittura apprezzate. Ma il Nazionalsocialismo pone fine alla carriera europea di Schönberg, così come segna pure la fine ^{per l'} ~~dell'~~ opera di Mahler. Dopo la seconda guerra mondiale Mahler e Schönberg sono in un certo senso scomparsi dalla scena europea. Tuttavia - e ciò è straordinario - il sole di Schönberg sorse due volte, in quanto egli ebbe bisogno della tabula rasa del 1945, del riconoscimento e dell'ammirazione della generazione di Pierre Boulez, per conquistare alla fine la sua reale dimensione storica. In epoche precedenti era stato Mahler ad aiutare Schönberg. Dopo la morte di entrambi doveva essere ora Schönberg ad aiutare Mahler ed a consentirgli d'avere un uditorio "dotto", senza cui quello "sentimentale" ha

poco valore.

Ciò che a lungo s'è attribuito a Mahler, vale a dire l'indolenza tonale, la semplicità melodica, la più volte citata "banalità", che tanto spesso originarono ostilità nei suoi confronti, l'apparente sconnessione della forma, l'exasperazione degli effetti e la superflua gigantomania: tutto ciò appare oggi ~~una~~ componente di un tutto, la cui coerenza non va più neppure messa in discussione. La sua arte tuttavia, come d'altro canto pure l'arte di Schönberg, non può racchiudere il marmoreo equilibrio del periodo classico. Adorno ha indicato in quale misura la musica di Mahler vada intesa come il reale fertile terreno psicologico e psichico sotto cui si cela in nuce un ragionamento musicale altrettanto profondo e complesso come quello di Schönberg. Per comprenderlo veramente, lo si doveva ascoltare del tutto ex novo ed a questo fine la via ci è stata indicata da Adorno. Quest'arte doveva essere riconosciuta proprio come un crogiuolo intellettuale; la sua complessità, la sua profondità, la sua ingannevole semplicità, dovevano divenire un oggetto di studio e di ricerca da esaminarsi attraverso una lente d'ingrandimento. Si doveva inoltre semplicemente riconoscere tutta la ricchezza di un'epoca e di una cultura i cui molteplici aspetti, le cui diverse sfaccettature fino a poco fa erano scarsamente conosciuti. A fianco di Schönberg, Mahler è segnato dall'implosione intellettuale così come dall'esplosione artistica esperite dalla Vienna dell'epoca; molto presto però s'è dovuto riconoscere che quell'apparente disordine celava un saldo ordine, quasi un programma del futuro elaborato al computer, un vero codice genetico del patrimonio ideale occidentale per il XX° secolo.