

SETTIMANA MUSICALE IN
MEMORIA GUSTAV MAHLER

Prof. Elliott Galkin

GUSTAV MAHLER - DIRETTORE D'ORCHESTRA

Sala Parrocchiale

Mercoledì, 23 luglio 1986 - ore 11.00

GUSTAV MAHLER - DIRETTORE D'ORCHESTRA

Gustav Mahler fu il più influente dei direttori d'orchestra ad estendere la tradizione dei "Compositori - Kapellmeister" al ventesimo secolo. Il suo prestigio internazionale basò - come quello di Berlioz - più sulle attività in pedana che non sulle sue prestazioni di compositore. Perfino Richard Strauss, amico di Mahler, che spesso condusse le sue musiche, disse di lui che "non è assolutamente un grande compositore ma semplicemente un direttore straordinario."

Mahler, interprete eccellente del repertorio concertistico, fu qualcosa come un nuovo Carl Maria von Weber: un lugimirante "homme du théâtre". Come direttore dei maggiori teatri lirici (Budapest, Amburgo, Vienna, New York) rinnovò nel corso di due decenni le istituzioni operistiche e sinfoniche. Durante tutta la sua carriera di direttore d'orchestra Mahler impose il ruolo del direttore come istruttore dell'orchestra, dei cantanti, del pubblico.

Il suo talento musicale fu evidente sin dall'infanzia: non ci fu nessun dubbio che Mahler non avesse il talento e la dote di un grande artista. E in questa sua vocazione venne - come d'altronde anche Carl Maria von Weber - continuamente favorito. All'età di tre anni ebbe una fisarmonica, sulla quale imparò a suonare marcie, danze e canzoni ben conosciute. A quattro anni ebbe le prime lezioni e solamente un anno dopo debuttò.

Nello stesso anno scrisse la sua prima opera "Polka mit einem Trauermarsch als Einleitung", che secondo lo psichiatra Ernst Jones dimostrò la sua predilezione nel congiungere la tragedia e la musica di divertimento.

Bernhard Mahler, il padre, fu molto ambizioso sia in riguardo a se stesso che nei confronti dei propri figli. Poco dopo la nascita di Gustav la famiglia si trasferì a Iglau in Moravia. Dopo aver gestito un'osteria, una fabbrica di birra e una panetteria per tredici anni il padre riuscì infine ad ottenere il diritto di cittadino, diritto che solitamente fu negato agli ebrei. Fu il primo membro della "petite bourgeoisie" di Iglau a disporre di una biblioteca classica e moderna. Mahler ereditò

dal padre la passione per la lettura, una passione che nel corso della sua vita divenne sempre più predominante.

Frequentò il ginnasio a Iglau e continuò anche i suoi studi musicali. Più tardi si iscrisse al ginnasio di Praga il cui piano di studi era più vario ed esigente. Le materie d'insegnamento compresero latino, greco, tedesco, storia, geografia, religione, matematica, filosofia e scienze naturali.

Non fu un bravo alunno: gli insegnanti lo giudicarono distratto, pigro e ribelle. Nessuno immaginò che fosse una persona di grandi capacità intellettuali con approfondite cognizioni filosofiche, estetiche, letterarie e religiose.

Le sue prestazioni nel campo della musica invece furono straordinarie, tali da essere ammesso al conservatorio di Vienna all'età di quindici anni. Lì seguì lezioni - a livello avanzato - di armonia, contrappunto e pianoforte.

Il suo insegnante di pianoforte fu Julius Epstein, un musicista versatile e stretto amico di Brahms, fervido interprete di Mozart e editore delle sonate di Schubert. Tra maestro e allievo si sviluppò un profondo sentimento di "muto rispetto e taciturna comprensione" che conservarono per tutta la vita.

Mahler studiò al conservatorio di Vienna per tre anni e nel 1878 ottenne il diploma. Nel 1880 ebbe con l'aiuto di Epstein il suo primo impiego come direttore d'orchestra a Bad Hall; quest'orchestra "non contò più di quindici musicisti" il cui repertorio si esaurì nelle operette più conosciute di allora. Mahler, come Berlioz, non era mai stato istruito a dirigere un'orchestra e la colpa di quest'inadempienza la addebitò al conservatorio: "Il conservatorio è un luogo dove si impara tutto fuorché il più difficile, cioè il dirigere un'orchestra. Di conseguenza il novellino deve gettarsi nel lavoro e vedere che cosa ne risulta."

Nonostante quest'esperienza piuttosto rudimentale di Bad Hall Mahler, appena ventunenne, valutò con fiducia le proprie capacità. Nella sua domanda di assunzione come direttore per la stagione invernale affermò categoricamente che "sono arrivato

alla convinzione che un impiego a questo livello lo posso ottenere in qualsiasi altro teatro."

Nell'anno seguente ebbe un posto all'opera di Lubiana, il cui orchestra nonostante fosse piccolo dispose di un repertorio vasto e qualificato. Qui fu possibile rappresentare opere importanti come "Il Barbiere di Siviglia", "Faust", "Der Freischütz", "Il Trovatore" e "Die Zauberflöte". Nel corso di sei mesi diresse più di cinquanta rappresentazioni che i critici quasi sempre giudicarono favorevolmente.

Seguirono incarichi sempre più importanti; i primi quattro furono di breve durata: Olmütz (fino al 1883) dove diresse la prima di "Carmen", Kassel (fino al 1885), il primo incarico di grande rilievo; Praga (1885-1886) che dispose di un'orchestra abbastanza consistente da poter eseguire il "Ring" di Wagner; e infine Lipsia (1886-1888), dove poté dirigere quasi tutte le grandi opere di repertorio.

Nel 1888 Mahler firmò un contratto decennale assai lucrativo come primo direttore all'opera reale di Budapest. Per la prima volta non dovette rendere conto a nessuno eppure, trovandosi circondato da ostilità e disaccordi, diede le dimissioni dopo soli tre anni. In questo breve periodo riuscì a trasformare un teatro deficitario e di qualità scadenti in un'opera prospera e di alto livello artistico, nota anche oltre i limiti dell'area ungherese. Il suo ritiro fu una "cause célèbre".

Natalie Bauer-Lechner, intima amica di Mahler, dichiarò:

"Mahler fece miracoli per la gente di Budapest. Non solo presentò spettacoli-modello; l'opera si trovò in una situazione disperata, ma Mahler sbrogliò la matassa e trasformò il grosso deficit in una notevole eccedenza. Per tutto questo la gente non gli fu per niente riconoscente, anzi arrivarono attacchi da tutte le parti. Questo valse soprattutto per i dipendenti dell'opera che erano stati costretti a lavorare sodo e in maniera così diversa. Sotto il pretesto di insulto della patria alcuni membri del coro arrivarono persino a sfidarlo a duello.... Camminando per

strada non fece un passo senza incontrare della gente che allungò il collo per dargli un'occhiata, tanto era conosciuto."

Alma Mahler ricordò:

Era tanto famoso che la gente appena ci riconobbe camminando per strada si fermò..... Rise, staccò un cenno col capo, si voltò e ci fissò."

Otto Klemperer attribuì ad altri motivi il fatto "che fosse riconosciuto immediatamente: aveva un modo di camminare tutto suo, di tanto in tanto si arrestò di colpo come se avesse un piede varo." Alma Mahler confermò che "il suo cammino era particolarmente, artimico, frettoloso, si inclampava spesso."

Il violinista Carl Flesch ricorda che "aveva un'abitudine imbarazzante: faceva balzare in avanti la gamba destra come una martonetta anche quando stava fermo." E aggiunge: "Mahler mi sembrava sempre molto nevrotico." Che Mahler avesse un'indole piuttosto caparbia si era notato già nella sua giovinezza e questa caratterizzò il suo comportamento durante tutta la carriera. Bauer-Lechner ricorda che al conservatorio "aveva modi piuttosto rozzi e grossolani." Max Auer, anche lui intimo amico di Mahler descrisse caratteristiche poco simpatiche: "Non sopportava assolutamente di essere messo in ombra. Tirannico fino all'inverosimile, rimuoveva spietatamente tutto ciò che gli poteva essere d'ostacolo, e solamente quando era di buon umore gli si poteva rivolgere la parola."

Due settimane dopo che era stato costretto a dare le dimissioni a Budapest fu nominato primo direttore all'opera di Amburgo, un teatro di ben più alto livello artistico.

Hans von Bülow, il più prestigioso direttore d'orchestra della città e direttore d'arte, rimase colpito:

"Con Gustav Mahler, questo ebreo scrupoloso e vigoroso,

di Budapest, Amburgo ha potuto impegnare un direttore

eccellente, che a mio parere non è di nulla inferiore

a direttori bravissimi come Mottl, Richter ecc. Regente-

mente ho sentito un'esecuzione di "Siegfried" sotto la

sua direzione.... senza neanche una prova è riuscito a imporsi a questa plebaglia musicale."

Mahler rimase ad Amburgo per sei anni. Potendo lavorare con cantanti esigenti e con un'orchestra di prim'ordine mise in scena una rappresentazione fantasiosa del "Ring", in cui le azioni musicali e teatrali furono perfettamente coordinate e rispecchiarono i principi esposti da Wagner in "Oper und Drama". Bruno Walter disse: "Ciò che Mahler pensava della messa in scena di un'opera lirica non era che una continuazione delle dottrine wagneriane; il risultato fu una perfetta integrazione dell'arte drammatica e musicale."

Mahler si identificò profondamente con la musica dei suoi contemporanei e diresse le prime di "Eugene Onegin" di Tchaikowski, di "Manon Lescaut" di Puccini e del "Werther" di Massenet.

Sia per il suo prestigio sia per la sua polemicità il rapporto con von Bülow si fece rivale. Le rappresentazioni dirette da Mahler furono spesso - come quelle di von Bülow - soggette a critiche: i critici musicali di Amburgo infatti, sempre più ostili verso di lui, videro in quelle interpretazioni l'espressione della sua caparbia, nonostante dovettero ammettere che le eseguì con passione ed esattezza.

Nel 1897, all'età di trentasei anni, fu nominato direttore alla Wiener Staatsoper; la sua fama aveva ormai varcato le frontiere: si era esibito con grande successo in Gran Bretagna, Francia, Olanda, Italia, Scandinavia e Russia.

Questa nomina fu criticata da molti. Nonostante tutto il mondo guardasse a lui come al più congeniale proselito della musica e dell'estetica wagneriana, sia Cosima Wagner che Hans Richter nutrirono sentimenti ostili verso di lui. Trovarono anche l'appoggio della stampa, in particolare da parte di due giornali locali, fautori dell'antisemitismo, ideologia ormai fortemente presente nella vita pubblica.

Ancora ad Amburgo Mahler si era convertito al cattolicesimo, ma i pregiudizi persistettero. Max Graf, uno dei maggiori critici viennesi, dichiarò:

"Gustav Mahler essendo ebreo era spesso l'obiettivo di aggressioni antisemitiche, malgrado fosse stato battezzato come l'etichetta di corte spagnola prevedeva per chiunque fosse ai suoi servizi. In quei momenti Mahler si sentì ebreo. Una volta mi spiegò che un artista ebreo deve rendere due volte tanto di un artista non-ebreo, così come un nuotatore che ha le braccia corte deve impiegare la doppia forza per arrivare al traguardo.

Gran parte dell'orchestra era legata al partito antisemita, cosicchè Mahler - dopo un breve periodo - cedette la direzione dei concerti filarmonici. Le ostilità incominciarono a manifestarsi anche sui giornali. Cantanti d'opera, irritati e malcontenti, cercarono contatti con la stampa e trovarono cronisti disposti a dare largo spazio ad episodi di per se irrilevanti e frequenti nell'ambiente del teatro. Una volta Mahler mi disse: 'Io non temo i critici dell'opera, temo invece i cronisti dell'opera.'

E la sua paura era motivata. Fu continuamente reso ridicolo.

"Il suo modo di dirigere era una fonte di miseri scherzi", disse Hausner. "Dirigeva come un ranocchio galvanizzato", osservò Bauer-Lechner e dava "l'inquietante impressione di un nano folle", aggiunse Lert. Inoltre anche a causa del suo carattere tirannico si inasprirono i rapporti con l'orchestra: "Era un artista di carattere molto sensibile e ad una nota sbagliata reagiva come se qualcuno gli avesse dato una botta sull'orecchio", raccontò Carl Flesch:

"Si infuriava, batteva i piedi, inventava persino punizioni per le sue vittime, lanciava urli contro tutta l'orchestra, e infine questa suonava molto mal volentieri, lasciando intendere che avrebbe anche potuto alzarsi e andarsene nel bel mezzo di una prova"

Bruno Walter disse che "con il suo carattere tirannico incitava i musicisti con intimidazioni e incoraggiamenti passionali." Per il suo atteggiamento despótico altre orchestre si rifiutarono di suonare sotto la sua direzione. Klemperer dice: "Dopo

che a Monaco aveva licenziato il primo violino sostituendolo con suo cognato Arnold Rosè, tutta l'orchestra si alzò e abbandonò il palcoscenico. E per la critica offensiva che fece a Roma nei confronti dei musicisti - ai quali aveva detto di essere incerto se la ragione del loro atteggiamento sia da attribuire alla loro 'stupidità' oppure all'indolenza' - questi scattarono in piedi e tutti insieme lasciarono la sala." Nonostante queste contestazioni l'autorità fervente di questo "barbaro affascinante" era innegabile. Graf ricorda:

"La personalità demoniaca di Gustav Mahler emanava fiumi di energia che inondavano il palcoscenico, l'orchestra e il pubblico... Improvvisamente fece scattare in avanti la bacchetta come la lingua di un serpente. Sembrava che con la sua mano destra volesse strappare la musica dall'orchestra come da un cassetto profondo.. Con quel suo sguardo pungente fissava un musicista seduto nelle ultime file facendo tremare quel poveruomo. Dando il segnale d'attacco capitava che puntasse gli occhi in una certa direzione additando allo stesso momento un punto completamente opposto. Fissava il palcoscenico e implorava gesticolando i cantanti oppure saltava dal podio come se fosse stato punto. Era in continuo movimento come una fiaccola ardente."

Marcel Prawy, successivo direttore principale alla Wiener Staatsoper, conferma:

"L'indole di Mahler si trasmetteva al pubblico e lo rendeva elettrico... il direttore affascinava la gente con il suo entusiasmo scatenato, con quei suoi movimenti irruenti che si sfogavano come un sibilo."

Non c'è da meravigliarsi quindi che fossero soprattutto questi gesticolamenti nonché la sua apparenza ad essere presi di mira dai caricaturisti dell'epoca - questo del resto vale anche per Berlioz e Wagner. Sotto questo aspetto sono interessanti i disegni di Otto Boehler, che esprimono tutta l'intensità dei suoi gesti mentre dirigeva. Le diciassette caricature di Hans

Schliessmann, famoso collaboratore dei "Fliegende Blätter" di Monaco, sono ancora più taglienti e dinamiche. Quattordici di queste caricature mostrano Mahler "in azione" e non ci fu nessun bisogno di specificare di chi si trattasse, perchè "chiunque fosse interessato alla musica potè individuare Mahler immediatamente".

Bauer-Lechner analizzò la spontaneità e la singolarità dei suoi gesti: "Spesso è impossibile distinguere quale tempo stia battendo. La sua battuta serve ad accentuare in qualunque momento un contenuto melodico e ritmico particolarmente significativo. Di conseguenza accade spesso che sorvoli la prima battuta per marcare la seconda o terza o comunque quella che decide di voler accentuare. E' chiaro che questo modo di battere il tempo esige ben altro dai musicisti che non i "ponti dell'asino" battuti in maniera regolare come i direttori in genere fanno".

"Loro stessi devono aiutare a fare la musica. invece di appoggiarsi a qualcuno e di seguirlo meccanicamente", disse Mahler, "e chi non sta attento è perduto. Ciò che rende difficile suonare sotto la mia direzione - e di questo la gente si lamenta - è il fatto che non riesco a battere gli stessi tempi tutte le volte. Mi annoierei a morte se dovessi dirigere un'opera sempre nella stessa monotona e sterile maniera. Eppure questo influisce positivamente su cantanti e musicisti: essi non possono semplicemente permettersi di essere pigri o negligenti, ma devono continuamente stare sul 'qui vive'."

Il comportamento di Mahler sul podio cambiò drasticamente dopo il 1907. Si calmò e i suoi movimenti acquisirono l'economia e la sobrietà propri a Berlioz. Klemperer spiegò:

"La maniera in cui Mahler dirigeva, che nella sua giovinezza era piuttosto sfrenata, divenne sempre più controllata. Un medico stupidamente gli aveva detto che egli avrebbe il cuore debole e d'allora Mahler moderò il suo impeto."

Hans Pfitzner, istruttore di una classe di maestri direttori

all'accademia di Berlino - le sue musiche furono spesso dirette da Mahler - rimase colpito dal fatto che Mahler, "il prototipo del grande direttore, avesse infinitamente raggiunto la più assoluta calma sul podio".

I critici trovarono questo suo economizzare dei movimenti tanto affascinante quanto il suo comportamento focoso nel passato. Paul Stefan, editore della rivista musicale viennese "Musikblätter des Anbruchs" e uno dei maggiori biografi di Mahler, ammirò l'effetto di questo suo ritegno: "Per quanto quei gesti vigorosi potessero essere significativi e realistici, la parvenza, un gesto pacato o un puro accenno bastava."

E Guido Adler, noto musicologo, con il quale Mahler fu in animata corrispondenza, osservò:

"Il modo in cui Mahler dirigeva si spiritualizzò eppure la sua volontà fu percettibile - come scintille elettriche invisibili agli occhi dell'uditore."

Nel 1908 fece il suo debutto al Metropolitan Opera House di New York e nell'anno successivo fu nominato direttore d'orchestra dei Filarmonici di New York. Un giornalista del "New York Times" commentò:

"Non c'è direttore d'orchestra che badi così poco all'effetto che ha sul pubblico, ma nessuno più di lui si concentra sul lavoro dell'orchestra.... Quando sta sul podio, piccolo di statura, senza il fascino della figura o dei movimenti, con quella sua mano sinistra che ogni tanto ficca dentro la tasca della giacca, non ha nulla della grazia, delle pose o dei gesti elaborati e futili del direttore 'prima donna'."

Un altro critico new yorkese acconsente: "Il piacere dell'esibizione derivò probabilmente proprio dall'atteggiamento calmo del direttore. Il concerto doveva essere ascoltato più che essere visto."

E in questo ritegno aumentò la sua tensione interiore. Ernst Lert, un direttore viennese, che più tardi divenne un grande pedagogo presso diversi conservatori americani constatò:

"Questa sua immobilità fu tutt'altro che calma."

Focoso o contegnoso che fosse, le esecuzioni dirette da Mahler furono prova di una singolare maestria. Le sue interpretazioni furono ammirate non soltanto per il loro fervore ma anche per la loro assoluta precisione. "L'essenza di ogni riproduzione è l'esattezza", disse Mahler.

Nelle rappresentazioni operistiche si impegnò di "portare i cantanti ad un'esattezza quasi strumentale e di raggiungere allo stesso tempo la massima espressività drammatica."

Secondo Klemperer Mahler fu in continua ricerca dell'assoluta unità tra idea ed esecuzione, assieme ad una quasi despótica insistenza sulla struttura architettonica.

Un'esecuzione fu concepita in ogni suo dettaglio seguendo termini strettamente logici. Persino le fermate nelle battute iniziali della Quinta Sinfonia di Beethoven furono esattamente calcolate: "Sono convinto", disse, "che ogni pausa deve essere calcolata in diretto rapporto alla battuta di base, cioè due oppure quattro volte più lunga di quest'ultima."

Così il famoso critico Eduard Hanslick, la cui estetica "rinchiuse gli ideali classici dell'ordine e della perfezione formale", ammirò il "perfetto atteggiamento" di Mahler nel dirigere Haydn.

Come Berlioz che "concepì la musica orchestrale come una disposizione plastica di toni in uno spazio e che soffrì a dover subordinare tutti i particolari a questo fine", anche Mahler modificò continuamente per ragioni acustiche ma anche per motivi di coloritura certi dettagli dell'orchestrazione sia nelle opere di altri compositori sia in quelle proprie (lo stesso fu fatto anche da Haydn).

Klemperer ricorda anche che Mahler dopo le prove riportò ogni piccola modificazione dell'orchestrazione, della dinamica o del fraseggio dalla partitura alle parti orchestrali. Modificò anche la strumentazione per ottenere maggior chiarezza oppure per ragioni di autenticità stilistica. "Tentò di trasmettere il vero e vivo spirito di un'opera", afferma Bauer-Lechner.

In esecuzioni di musiche settecentesche ridusse l'organico strumentale e nella "Sinfonia No.40 in sol minore" "dimezzò gli archi (dei Filarmonici di New York)."

Prawy racconta che rappresentando il "Figaro" all'opera di Vienna "tolse radicalmente tutti quegli addobbi che si improvvisarono ormai per abitudine". Nell'opera "Così fan tutte" accompagnò i recitativi al clavicembalo. Su un numero del "New York Tribune" del 1907 si legge che in un'esecuzione della sua "Bach-Suite" - un arrangiamento di moti della seconda e terza "Suite" - Mahler suonò su un pianoforte "Steinway" che, essendo stato modificato il meccanismo dei martelletti, produsse un suono nasale simile a quello del cembalo, ma di maggior volume.

Alma Mahler racconta: "Elaborò il basso numerato e lo suonò meravigliosamente sul clavicembalo, mentre teneva la bacchetta stretta sotto il braccio. Alterò la realizzazione del continuo arbitrariamente e in qualunque momento."

I suoi emendamenti nelle sinfonie di Beethoven furono frequenti e affascinanti, ma provocarono spesso delle polemiche. Nella "Nona Sinfonia" aggiunse un terzo e quarto corno, una tromba e un paio di timpani e raddoppiò i fiati; trascrisse le parti delle trombe per trombe a valvola, capaci di suonare delle note irrealizzabili con lo strumento normale. "Rinunciare a questa possibilità pur di mantenere la massima fedeltà all'opera di Beethoven sarebbe un sacrilegio", afferma Mahler.

Nel finale della "Quinta Sinfonia" raddoppiò il fagotto con il cello e traspose le parti del piccolo di un'ottava. Modificò anche in maniera inusuale i tempi della parte iniziale. Henry Krehbiel, il più autorevole critico del tempo a New York, afferma che Mahler impiegò nella cadenza due oboi piuttosto che uno strumento solista e "non eseguì l'adagio espressivo indicato da Beethoven bensì un andante rigido".

Nella "Sesta Sinfonia" raddoppiò i fiati e i timpani. Nell' "Ouverture all' "Egmont" impiegò sei corni, nella "Quarta Sinfonia" raddoppiò i fagotti. Trascrisse diversi passi della

"Sposa venduta" di Smetana che eseguì al Metropolitan Opera House. Apportò ampie modifiche alle sinfonie di Schumann.

Erich Leinsdorf dice a proposito:

"Tanti direttori d'orchestra - incluso me - sono dell'opinione che queste modifiche siano necessarie. Altri direttori non meno prestigiosi invece sostengono che bisogna assolutamente rimanere fedeli alla partitura. Io suppongo però che i difensori della partitura originale si accontentino di un testo torbido. I puritani non si stancano ad esortarci di rispettare strettamente l'originale. Ma proprio nell'interesse di realizzare l'intenzione del compositore ogni direttore versato apporta delle modifiche. Io personalmente apprezzo molto le trascrizioni fatte da Mahler ma non le modifiche che apportò alla composizione stessa. Per fare un esempio: Mahler omise una battuta nella coda della "Seconda Sinfonia" di Schumann (che io reintegrai) e modificò le note della fanfara di apertura nella "Prima Sinfonia". Interventi di questo genere non rappresentano nessun guadagno qualitativo, sono piuttosto delle alterazioni superflue."

Oltre a questo Mahler riordinò la distribuzione dell'organico strumentale sul palcoscenico. Nell'esecuzione del terzo tempo dell'"Eroica" impiegò sei corni al posto dei tre previsti dal compositore, in modo che il tema venisse prima esposto dai tre corni collocati alla sua sinistra e poi ripetuto dagli altri tre posti all'estrema destra dell'orchestra. Dirigendo la marcia in 6/8 nel finale della "Nona" di Beethoven fece collocare gli strumenti a fiato dietro le quinte.

Non meno affascinante fu la flessibilità dei tempi. Richard Strauss lo ammirò come "uno dei pochi direttori contemporanei a intendersene delle modificazioni di tempi. Ha delle splendide idee, soprattutto per quanto riguarda i tempi wagneriani." Secondo Walter questa flessibilità nell'impiego dei tempi ebbe lo scopo "di raggiungere la massima espressività drammatica". Il "New York Times" così commentò l'esecuzione della "Nona" di Beethoven.

"Pastorale" da parte del Philharmonic Orchestra:

"Una 'lettura' alquanto diversa che avrà fatto rimanere perplesso chi conoscesse un'interpretazione più tradizionale. ...Diresse il primo tempo in uno stile quasi metronomico, con pochi ritardandi o accelerandi, ma interruppe per così dire il flusso ritmico e il contenuto pacifico del secondo tempo soffermandosi affettuosamente su certe frasi. Al momento della bufera un tuono assai realistico squarciò l'aria, con tamburi rullanti e strilli acuti emessi dagli altri strumenti, fu un orribile fracasso. Beethoven stesso sarebbe rimasto sbalordito dall'effetto raggiunto."

Walter non fu dell'opinione che la strada intrapresa da Mahler risultasse da una scelta cosciente e sistematica ma che fosse invece dettata dall'intuizione e dalla curiosità della sperimentazione.

Lert non condivide quest'opinione:

"Nelle interpretazioni di Mahler il ritmo costituì un elemento spirituale di primaria importanza. Più che la 'pulsazione naturale' di una composizione il ritmo fu per Mahler l'accentuazione retorica del contenuto di un'opera. Trattò il ritmo in maniera logica, forse psicologica ma certamente non istintiva. Per questa ragione l'elemento ritmico rappresentò per lui un problema assai delicato perchè a determinare il ritmo furono esclusivamente considerazioni tematiche. Anche dietro un'apparente rigidità ci fu un mondo quasi impercettibile di pulsazioni in assoluto contrasto con il ritmo della musica, che Mahler sacrificò per intensificare il contenuto spirituale della musica. Trattò il ritmo nelle opere di Wagner e Beethoven alla stessa maniera delle proprie opere: con libertà e flessibilità, introducendo accenti sorprendenti e scansioni melodiche irregolari.

In una parola: il concetto che Mahler ebbe del ritmo fu innanzi tutto retorico, non di misura uniforme. Non prese la partitura alla lettera - e non ebbe nessun scrupolo

nel farlo - per essere più fedele al suo spirito."
Henry Finck stima Mahler come il più grande di tutti i direttori che condussero le musiche di Beethoven e lo considera superiore a Nikisch come interprete wagneriano:

"Qualcuno ritiene che Nikisch sia più grande di Mahler... e probabilmente lo è per certi aspetti, ma nemmeno Nikisch fa rabbrivire il pubblico quanto fece Mahler l'altra sera con la sua impetuosa, calorosa e vibrante proclamazione dell'Ouverture a 'Faust' e con l'introduzione del finale di 'Tristan'."

Un critico così commentò la sua rappresentazione della "Walküre" al Metropolitan Opera House nel 1908:

"I tempi di Mahler sono liberi e pieni di sottilissime variazioni; da essi deriva lo stimolo di una vita e potenza drammatica, eppure Mahler si indugia affettuosamente su certi passaggi carichi di singolari emozioni e ricchi di espressività."

Un altro critico ammirò la sua rappresentazione del "Siegfried Idyll": "Si tratta di un'interpretazione particolarmente poetica, che ha in sé qualcosa della libertà dell'improvvisazione."

Non meno piacevole furono le sue interpretazioni di altri compositori. Dispose di un vastissimo repertorio e fu elogiato per le interpretazioni di compositori così diversi come Tchaikowsky, Schubert, Debussy, Cherubini e Scharwenka. Ciò che Mahler lasciò in eredità alla storia della direzione orchestrale fu di vasta portata. Dimostrò la possibilità di collaborazione tra compositore e interprete. Come "direttore-Kapellmeister" rappresentò il legame più vitale tra Wagner e i compositori-direttori più importanti dei nostri giorni: Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Lukas Foss e Gunther Schuller.

Sul podio fu il personaggio di maggior rilievo dell'ultimo ottocento per l'intento di congiungere l'opera con l'arte drammatica; come von Weber e Berlioz dimostrò la capacità di arricchire l'arte drammatica con lo spirito della musica. Nessuno dai tempi di Wagner fu così abile a dimostrare che

L'opera non è da intendersi come una forma musicale bensì teatrale, in cui la musica è un mezzo d'espressione. Mahler fu in tutte le sue iniziative un maestro scrupoloso. Nell'assumere la funzione di direttore responsabile del New York Philharmonic Orchestra affermò: "Quando fui direttore d'orchestra all'opera di Vienna la mia intenzione fu quella di educare il pubblico, i miei cantanti e il mio orchestra. E questo mi sono proposto di fare anche a New York."

Ma la fine delle sue attività in America - fu in effetti la fine della sua carriera - fu destinata ad essere più tragica di quanto fosse stata a Budapest e Vienna: a New York Mahler si ritrovò, malato e stanco, ancora in disaccordo con gli amministratori e la stampa. Il suo rapporto con il consiglio di amministrazione dell'orchestra peggiorò. E le critiche non cessarono nemmeno con la sua morte. Krehbiel annotò: "Lo si ritenne un grande artista e probabilmente lo fu, ma mancò a convincere del fatto il pubblico di New York."

Fortunatamente si fecero sentire anche voci discordanti con il giudizio di Krehbiel. Max Smith, un critico della "New York Press", fece una valutazione più corretta: "Qualunque fossero i suoi difetti come artista, Mahler fu un maestro nel suo campo; qualunque fossero le sue debolezze come uomo, Mahler ne soffrì moltissimo."

Mahler - pari a Cesare per il suo spirito di autorità - fu costantemente implicato in conflitti. Adorato come un dio o come un eroe tragico, inseguì una carriera che si evolse con l'ineluttabilità della tragedia greca. Le sue imprese furono decisive - sono indubbiamente tra le più geniali nella storia della direzione orchestrale.