

11 LUIGI BELLINGARDI

XI SETTIMANA GUSTAV MAHLER IN TOBLACH 1991

I direttori italiani di Mahler

Periodicamente, con saggia coerenza ma anche con un certo senso di praticità, la "Settimana Mahler di Toblach" si interroga sul valore da attribuire all' "oggetto-disco", forse con qualche perplessità sull'effettivo risalto culturale da attribuire a tali documenti sonori. Quasi ponendo a se stessi un interrogativo che è di tutti quanti vogliano riflettere sul rapporto tra il nostro presente e il tempo di quelli che verranno dopo di noi. Troveranno tanti dischi di interpretazioni di Mahler, si chiederanno quali sono quelli più fedeli, autentici, migliori oppure si accontenteranno dell'aspetto più o meno sgargiante delle copertine? Non sappiamo quel che verrà dopo ma non bisogna neanche temere sempre il peggio. Io sono abbastanza ottimista in proposito, se la cosa interessa.

Della discografia mahleriana hanno parlato negli anni scorsi, a quanto mi risulta, Pugliese, Principe, Petazzi, Messinis. Nel medesimo tracciato mi pongo anch'io, convinto di non esser in grado di fornire un giudizio definitivo, esemplare, ultimativo. Innanzi tutto perché un disco altro non è che la fotografia sonora di una esecuzione. Ed un disco è una testimonianza molto inferiore ad un ascolto diretto della musica in un concerto, nonostante tutti i prodigi della tecnica di ripresa e stampa. Testimonianza di "quel" concerto, in diretta o in studio, soggetto ad innumerevoli variabili rispetto alla medesima esecuzione un altro giorno in un luogo differente, alla presenza di un pubblico diverso. Secondo l'opinione corrente però (in determinate situazioni sono d'accordo) il disco costituisce un utile supporto educativo ed informativo, specialmente in paesi, come l'Italia, ove l'educazione musicale nella scuola è molto carente e, di conseguenza, il pubblico che va ai concerti assai raramente è in grado di valutare o apprezzare quello che ascolta.

Aggiungerò ancora qualche considerazione preliminare per sgombrare il campo da possibili equivoci. Pur lavorando nel settore della critica di

scografica da quasi un quarantennio, ed avendo a casa una discoteca im-  
mensa, sono perfettamente consapevole di tutti i limiti che la discogra-  
fia comporta e, specialmente, quando chi se ne occupa, oltrepassa l'am-  
bito di una pura e semplice attività, "funzione" d'informazione. Questa  
mia/  
è la "filosofia" che sta a monte della conversazione e dell'incontro di  
oggi a Toblach. Quindi, cercherò di non deludervi sul piano dell'informa-  
zione, delle notizie, anche delle riflessioni che si possono fare su ta-  
le materiale di base. Va ancora ricordato che l'impiego del "compact"  
ha incentivato l'industria discografica ad "aprire gli archivi" per "ri-  
masterizzare" (un brutto termine !) tutto il passato, un'operazione,  
questa sì, molto stimolante ed utile per il pubblico, specialmente per  
i giovani che di certi artisti hanno conosciuto il nome soltanto sulle  
enciclopedie. Mi rendo conto che sovente queste "vecchie registrazioni"  
restituiscono in modo scadente il retaggio culturale del passato, testi-  
moniano anche di un certo "cattivo gusto" o di una scarsa "fedeltà ori-  
ginale" - secondo un modo di ragionare di oggi - però, oltre al basso  
prezzo, danno l'opportunità di far dei confronti anche a chi non ha la  
possibilità di vivere a Londra, Berlino, Vienna, New York e di frequen-  
tare assiduamente "tutte" le manifestazioni concertistiche.

Secondo le statistiche commerciali, in Italia la musica classica rap-  
presenta l' 11,9% del totale dei dischi venduti, dietro il 14,9% della  
Francia, il 21,1% della Germania, secondo i dati dell'altr'anno. Con l'  
incremento del "compact" del 100% in un anno, si è passati da 128 milio-  
ni di dischi del 1986 a circa 250 milioni del 1987, per un giro mondia-  
le di affari nel settore classico che supera i 30 mila miliardi. Ultima  
considerazione preliminare, quella del "video-disc". Ve ne sono alcuni  
interessanti anche per Mahler, per esempio le interpretazioni di Lennie  
Bernstein, ma, allora provvedetevi del lettore "Laser" perché dovette sem-  
pre privilegiare la qualità dell'ascolto, non dell'immagine.

L'argomento propostomi "I direttori italiani di Mahler" comporta, esso

pure, un chiarimento preliminare. Nel senso che non esiste una via italiana all'interpretazione mahleriana ma esistono dei direttori italiani che, al giorno d'oggi, dirigono le musiche di Mahler. Per altri autori, per altre musiche il ragionamento può essere diverso. Per esempio negli anni Sessanta Gianandrea Gavazzeni diresse in varie città d'Italia la Sesta Sinfonia di Bruckner, cogliendo certe atmosfere che non erano affatto tipiche del compositore austriaco ma affini ad un certo mondo fine secolo italiano, parallelo a quello del melodramma coevo. Si ventilò, in quell'occasione, di una "via italiana" a Bruckner, confondendo i termini della questione. Quando una volta ne parlai con Gavazzeni, il maestro bergamasco ci fece sù una risata e ne convenne.

Sin dall'inizio della raccolta del materiale per questo incontro di oggi mi sono posto l'interrogativo: ma perché soltanto i direttori italiani e non anche le orchestre italiane? In una parola, la vita concertistica italiana di fronte alla musica di Gustav Mahler. Certo i dischi sono importanti, come s'è notato prima ed il loro contributo alla dif- 3  
fusione della musica, anche della musica di Mahler, è indispensabile.

Il repertorio mahleriano, al giorno d'oggi, contempla tre grandi maestri italiani: Carlo Maria Giulini, Riccardo Muti e Claudio Abbado, più/  
seguiti a ruota, /giovani soltanto di pochi anni, da Giuseppe Sinopoli e Riccardo Chailly. Le orchestre che sono impegnate nelle esecuzioni sotto la guida di questi direttori sono la Filarmonica di Vienna, la Filarmonica di Berlino, l'Orchestra della Radio di Berlino, il Concertgebouw, la Chicago Symphony Orchestra, l'Orchestra di Filadelfia, la Philharmonia di Londra. Le più famose orchestre del mondo, ma nessuna italiana.

Come mai? Per cercare di dar una risposta a questo interrogativo fondamentale, bisogna allargare il campo dell'indagine, ricostruire i lineamenti di una situazione storico-artistica pregressa. Nell'impossibilità, però, di occuparci di tutto, abbiamo scelto delle città-campione, Milano con la Scala, Roma con Santa Cecilia, Firenze con il Comunale e poi le quattro orchestre della RAI di Torino, Milano, Roma e Napoli.

ASCOLTO Rondo  
IX SINFONIA  
Bergamaschi

E le sorprese non sono mancate, per ognuna delle città-campione. Cominciamo con Milano. La Scala, com'è noto, per la maggior parte dei suoi duecento anni di attività ha conosciuto soltanto l'opera lirica e il balletto. Con alcune eccezioni al principio del Novecento, nel primo dopoguerra durante la direzione stabile di Toscanini, infine dal secondo dopoguerra e, specialmente, dagli anni Sessanta in avanti, prima con Abbado (che nel 1981 ha costituito la Filarmonica della Scala) poi, dopo il 1986, con Muti.

La prima apparizione di musiche di Mahler nelle locandine della Scala è il 24 maggio 1914 quando Arthur Nikisch dirige la Quarta Sinfonia, accanto a pagine di Weber, Wagner e Liszt. Poi il 23 maggio 1922 Ernest Wendel dirige il secondo movimento della Sinfonia n° 2, assieme a musiche di Brahms, Strauss e Wagner. Poi .... passano ben ventisette anni di silenzio e il 4 giugno 1949 Mario Rossi dirige la Quarta (soprano Carlotta Ordassy) in una serata in cui tutta l'attenzione della critica è per Benedetti Michelangeli che suona il Primo Concerto di Liszt. Nel 1961 vi sono due presenze, l'11 ottobre Piero Bellugi per la Prima, il 25 ottobre Nino Sanzogno per il Lied von der Erde. Due anni dopo è ancora Bellugi, il 22 ottobre 1963, con i Kindertotenlieder. Fa il suo esordio Claudio Abbado ma siamo già nel 1969, il 12 giugno, con la Sesta, In autunno un concerto magnifico, il 30 ottobre 1969 quando Bruno Maderna dirige la Nona. Da questo punto, finalmente, la presenza di Mahler si fa costante e continua. Il 15 ottobre 1970 Abbado dirige la Terza con la Horne che canta i Rückert-Lieder, il 12 maggio 1971 l'Adagio della Decima, il 6 ottobre 1971 la Seconda con la Janowitz e la Fassbaender, mentre torna Bellugi il 20 ottobre dello stesso anno per la Prima che, a sua volta, anche Giulini dirige il 28 maggio 1974. Con i Lieder des Knaben-Wunderhorn del 6 novembre 1975 (Christa Ludwig, Siegmund Nimsgern) e con la Quarta del 9 novembre 1977 Abbado dà inizio all'integrale, con qualche replica di lavori singoli sino al 1986.

Mi chiederete, così poco Mahler alla Scala ? Un momento, salvo gli inizi del secolo, ho segnalato soltanto i direttori italiani. Invece con i maestri stranieri la Scala non ha badato a spese e vi sono state realizzazioni musicali molto importanti. Segnalo, in termini però abbreviati: Scherchen nel 1960 per la Terza e due anni dopo per l'Ottava; Horenstein nel 1971 per la Settima; Bernstein nel 1950 per la Seconda, nel '68 per la Quinta; Inbal nel '69 per il Lied von der Erde; Ozawa nel '70 per l'Ottava; Kubelik nel 1962 per la Decima; Barbirolli nel '59 per la Seconda, nel 1969 per la Quinta; Mitropoulos nel 1957 per la Seconda mentre morirà d'infarto il 2 novembre 1960 durante le prove della Terza; Sebastian nel 1966 per la Prima; Mehta nel 1967 per la Prima, nel 1971 per i Kindertotenlieder; Sawallisch nel '68 per i Rückert-Lieder; Foster nel 1971 per la Quarta; Dohnanyi nel 1971 per Das klagende Lied; Semkow nel 1971 per Des Knaben Wunderhorn; Ormandy nel '75 per la Prima; Andrew Davis nel 1976 per il Lied von der Erde; Markovski nel '77 per l'Adagio della Decima; Steinberg nel 1953 per il Lied von der Erde. E ci siamo fermati nella consultazione, al 1977.

A Firenze, fu con la costituzione il 9 dicembre 1928 della "Orchestrale Fiorentina" sotto la guida di Vittorio Gui diede praticamente inizio ad una continuativa attività sinfonica, non solo lirica. Mahler compare per la prima volta il 10 febbraio 1931 quando Gui dirige l'Adagietto il suo ritorno, il 2 dicembre 1945 per i Lieder eines fahrenden Gesellen della Quinta, ma bisognerà attendere il 1951, 4 febbraio, perché un altro italiano, Antonio Pedrotti, diriga Mahler, i Kindertotenlieder con niente meno che Kathleen Ferrier; poi Bellugi il 31 marzo 1963 per la Prima, La Rosa Parodi con l'orchestra della RAI di Roma il 19 maggio 1964 per la Nona al "Maggio dell'Espressionismo"; Alberto Erede il 14 novembre 1965 per il Lied von der Erde (novità) con Hilde Rüssel-Majdan e Ragnar Ulfung; e Abbado, il 13 ottobre 1966 per la Sesta (novità). Nello stesso arco di tempo, cioè sino all'alluvione del '66, i maestri stranieri a Firenze per Mahler sono stati: Scherchen nel 1935 per l'Adagietto della



Quinta; Bruno Walter il 22 marzo 1936 per la Prima (novità); Willem Mengelberg il 16 marzo 1938 di nuovo per l'Adagietto; Scherchen il 6 marzo 1949 per la Nona (novità); Mitropoulos l'11 maggio 1952 per la Prima; il ritorno, attesissimo, di Bruno Walter il 25 maggio 1954 per la Quarta con il soprano Maria Stader; Frieder Weissmann il 21 dicembre 1958 per la Prima; Eduard Flipse il 17 gennaio 1960 per la Quarta con il soprano Emilia Cundari; Lorin Maazel il 10 aprile dello stesso anno per la Decima (novità); Sir John Barbirolli il 13 novembre, ancora del 1960, per la Nona. La stagione 1961/62 è più fortunata per tre appuntamenti mahleriani, l'8 febbraio con Rudolf Albert per i Kindertotenlieder, con il mezzosoprano Giovanna Fioroni, l'11 febbraio con Mehta per la Prima e il 1° aprile 1962 con Paul Strauss per la Seconda (novità) con le voci di Zimra Ornatt e Maria Minetto; Steinberg il 13 ottobre 1963 dirige la Prima; il 14 marzo 1965 Otto Klemperer conduce la Seconda con le voci della Janowitz e della Rüssel-Majdan; torna Scherchen il 20 marzo 1966 per la Quinta ma, una settimana prima, il 13, Robert Zeller dirige la Prima; Frieder Weissmann il 12 marzo 1967 dirige la Terza (novità) con la voce di Fedora Barbieri.

E' la volta, ora, di Santa Cecilia cioè dell'unica orchestra italiana istituzionalmente destinata all'attività sinfonica soltanto. All'Augusteo — ove lo stesso Mahler si era esibito dal podio il 28 aprile e il 1° maggio del 1910 per dirigere una "Suite" di Bach da lui trascritta, il "Till Eulenspiegel", l' "Idillio di Sigfrido", l'ouverture del "Tannhäuser" la prima serata e la "Patetica", il Preludio dei "Maestri cantori", l' "Idillio di Sigfrido" e la "Leonora n° 3" la seconda serata, — all'Augusteo in 1156 manifestazioni comprese tra il 1908 e il 1936, cioè nell'arco di 28 anni, come dichiara Alberto Basso nell'introduzione al volume "Gli anni dell'Augusteo": "l'accostamento al sinfonismo di Mahler non poteva che essere molto cauto". Porta la firma di Bruno Walter infatti l' esecuzione, una vera novità, della Prima Sinfonia il 31 mar=

zo del 1912; ed è Willem Mengelberg che dirige il 19 aprile del 1914 la Quarta, pure novità, con il soprano Alessandra Kropivnitski. Sia Walter sia Mengelberg ritornano in Italia su segnalazione di Alfredo Casella per dirigere musiche di Mahler, Mengelberg il 29 maggio 1921, per la Prima, Walter, ancora per la Prima Sinfonia l'11 aprile 1937 all'Adriano, dove si è trasferita la stagione di Santa Cecilia dopo l'abbattimento voluto da Mussolini dell'Augusteo. Walter e Mengelberg, Casella li aveva conosciuti in Olanda, ai festival Mahler. C'è ancora una volta che risuonano accenti mahleriani a Santa Cecilia in quel vistoso arco di tempo, è il 5 febbraio 1933 quando il basso Rudolf Watzke, sotto la direzione del giovane Mario Rossi, canta l'Aria del Pater Profundus "Wie Felsenabgrund mir zu Füßen" dall'Ottava Sinfonia, novità, nello stesso modo come le esecuzioni della Prima nel 1912 e della Quarta nel 1914 erano prime italiane.

A Santa Cecilia scende poi l'oblio sulla produzione di Mahler, con l'unica eccezione dell'Adagietto della Quinta (novità) che Mengelberg dirige il 23 marzo 1938, una data sorprendente, mentre già la stampa fascista invocava l'estensione all'Italia della legislazione antisemita di Norimberga, consacrata dalla "Legge per la difesa della razza" del 17 novembre 1938. Ed è una sorpresa anche il nome di Mengelberg... Comunque, indipendentemente dalla questione ebraica, anche nell'immediato dopoguerra l'opera di Mahler stenta a ritrovare la via dei concerti a Roma, a maggior ragione con un interprete italiano. Il primo direttore italiano per Mahler nella storia dei concerti di Santa Cecilia è Antonio Pedrotti che il 19 febbraio 1950 propone, novità per l'Italia, i Lieder eines fahrenden Gesellen con la voce del soprano Ingy Nicolai. Ed è ancora Pedrotti a riproporre il medesimo lavoro, pure il 19 febbraio ma del 1956, con la voce di Dietrich Fischer-Dieskau. Nonché a presentare il 9 gennaio 1957 il Lied von der Erde (novità per l'Italia) con le voci del contralto Luisella Ciaffi e del tenore Herbert Handt. E, ancora, a rappresentare i Lieder eines fahrenden Gesellen il 15 marzo 1964 con

il soprano Anna Reynolds. Bisogna attendere altro tempo per trovare di nuovo il nome di un direttore italiano: Gabriele Ferro, ventottenne, che il 10 febbraio 1965 dirige l'Andante della Decima, novità per l'Italia. E il 26 novembre 1967 è Pierluigi Urbini a presentare la Settima Sinfonia, novità per l'Italia. Da questa data Mahler non è più assente dai cartelloni di Santa Cecilia, seppur non si può annoverare sempre sul podio la presenza di maestri italiani. Di sfuggita, mi limito ora a ricordare soltanto i nomi dei direttori italiani con le relative opere mahleriane eseguite. Nel 1968, il 3 marzo Alberto Zedda per i Kindertotenlieder (con il contralto Lucretia West) e Urbini l'11 dicembre per la Prima; nel 1969 Antonio Janigro di nuovo per i Kindertotenlieder (2 febbraio) con Fischer-Dieskau e il 13 aprile Urbini per la Quarta con il soprano Irene Oliver; nel 1970 Urbini il 28 luglio a Massenzio ripropone la Quarta con la voce di Bruna Rizzoli e il 14 novembre Piero Bellugi con l'Andante della Decima. Ritorna un nome italiano soltanto il 6 aprile del 1974, Ettore Gracis per la Quarta con il soprano Liliana Poli. Mentre le musiche mahleriane vengono dirette a Santa Cecilia dai più famosi nomi del concertismo internazionale, i direttori italiani sono pochi: Ferro il 24 ottobre 1976 per la Quarta, nel novembre del 1979 Bellugi per la Prima e nell'aprile 1980 Abbado per la Seconda. Ancora Abbado, ma alla guida di una tournée dell'Orchestra della ECYO nell'aprile 1981 per la Prima Sinfonia; nel 1982, in maggio Aldo Ceccato per la Quinta e in dicembre Urbini per la Quarta. Con l'arrivo di Giuseppe Sinopoli alla direzione principale dell'orchestra di Santa Cecilia l'insediamento stabile dell'opera mahleriana nei cartelloni annuali è un dato di fatto: nel 1983 il maestro veneziano dirige la Nona in febbraio e la Seconda in ottobre, nel 1984 la Decima in marzo, nel 1985 la Terza in maggio, mentre nel marzo precedente Bruno Aprea ha diretto la Prima, ed ancora nel 1985, ma in dicembre, Sinopoli dirige l'Ottava, nel 1986 in ottobre la Sesta, nel 1987 in novembre la Prima, nel 1989 in ottobre la Settima. L'ultimo italiano, in ordine cronologico, è stato Aldo Cecca-



to il 19 maggio 1991 per la Decima, Andante-Adagio, dopo che, due settimane prima, Gabriele Ferro diresse la Terza, con la voce di Doris Soffel.

L'ultimo "campione" di questa rassegna delle esecuzioni mahleriane realizzate da direttori italiani è offerto dalle quattro orchestre della RAI, di Roma e Torino, esistenti dal 1931 per la radiodiffusione di opere liriche, e poi di Milano dal 1950 e di Napoli dal 1957. Nel dopoguerra anche i complessi radiofonici di Torino e Roma organizzarono regolari stagioni concertistiche. Invece di dar conto delle presenze dell'opera mahleriana in termini cronologici, ne facciamo cenno secondo l'ordine dei lavori. Come sovente accade, l'esterofilla domina anche nelle stagioni della RAI: il seguente prospetto suggerirà interessanti considerazioni.

13 Prima Sinfonia: Paul Strauss, Roma 1963; Zoltan Pesko, Milano 1981; Gary Bertini Torino 1977; Adam Fischer, Milano 1984; Zubin Mehta, Roma 1967; Andrew Davis, Milano 1974; Daniel Oren, Milano 1979; "Blumine": Harold Byrnes, Napoli 1969; Dean Dixon, Roma 1957; Rafael Kubelik, Torino 1957; Lorin Maazel, Venezia 1960; Zdenek Macal, Torino 1970; Efrem Kurtz, Torino 1961.

4 Seconda Sinfonia: Peter Maag, Roma 1965; Zubin Mehta, Roma 1974; Sir John Barbirolli, Torino 1970; Jury Ahronovich, Milano 1977.

4 Terza Sinfonia: Peter Maag, Roma 1966; Jasha Horenstein, Torino 1970; Zoltan Pesko, Milano 1979; Vladimir Delman, Milano 1984.

7 Quarta Sinfonia: Bruno Walter, Roma 1952; Peter Maag, Roma 1967; Wolfgang Scheidt, Torino 1983; Michael Gielen, Milano 1976; Eduardo Mata, Milano 1980; Frieder Weissmann, Torino 1960; Theodore Bloomfield, Torino 1966.

0 Quinta Sinfonia: Paul Strauss, Torino 1979; Zoltan Pesko, Milano 1978; Fritz Mahler, Roma 1958; Hermann Scherchen, Milano 1966; Sir John Barbirolli, Torino 1970; Ivan Fischer, Milano 1984; Georges Prêtre, Santa Cecilia Roma 1987.

5 Sesta Sinfonia: Paul Strauss, Torino 1982; Fritz Mahler, Torino 1966; Jury Ahronovich, Torino 1975; Leif Segerstam, Torino 1972; Christoph von Dohnanyi WDR Venezia 1966.

- 4(3) Settima Sinfonia: Zoltan Pesko, Milano 1981; Zoltan Pesko, Torino 1973;  
Harold Byrns, Roma 1962; Dean Dixon, Torino 1963.
- 2 Ottava Sinfonia: Georges Prêtre, Roma 1971; Jury Ahronovich, Torino 1977.
- 4 Nona Sinfonia: Gary Bertini, Torino 1983; Sir John Barbirolli, Torino 1960;  
Lorin Maazel, Torino 1963; Wolfgang Sawallisch, Torino 1966.
- 2 Lied von der Erde: Vladimir Delman, Torino 1978; Eliahu Inbal, Roma 1988.
- 2 Decima Sinfonia (incompleta): James Judd ECHO 1987; Kurt Sanderling, Torino 1980.
- 2 Decima Sinfonia (versione Cooke): Eliahu Inbal, Roma 1970; Harold Byrns, Torino 1964.
- Nel medesimo arco di tempo, cioè dagli inizi degli anni Cinquanta al 1991, gli interpreti italiani di Mahler alla RAI sono stati:
- 1 Prima Sinfonia: Elio Boncompagni, Torino '60; Bruno Martinotti, Milano 1971; Bruno Martinotti, Torino 1971; Gabriele Ferro, Roma 1975.
- 2 Seconda Sinfonia: Piero Bellugi, Torino 1970; Riccardo Chailly, Milano 1987.
- 1 Terza Sinfonia: Bruno Maderna, Milano 1973.
- 1 Quarta Sinfonia: Franco Caracciolo, Napoli 1982.
- 2 Quinta Sinfonia: Bruno Maderna, Milano 1973; Rino Majone, Napoli 1974 solo Adagietto; Riccardo Chailly, Milano 1988.
- 3 Sesta Sinfonia: Claudio Abbado, Roma 1967; Gabriele Ferro, Milano 1977; Riccardo Chailly, Milano 1989.
- 1 Settima Sinfonia: Bruno Maderna, Milano 1971.
- Ottava Sinfonia: Riccardo Chailly, Milano 1986.
- 4 Nona Sinfonia: Armando La Rosa Parodi, Roma 1964; Armando La Rosa Parodi, Roma 1968; Bruno Maderna, Torino 1972; Giuseppe Sinopoli, Torino 1979.
- 1 Lied von der Erde: Alberto Erede, Torino 1965.

Soltanto negli avanzati anni Sessanta sono state adottate, per direttori italiani o stranieri, le edizioni della Mahler Gesellschaft. La registrazione della Quinta di Scherchen contempla vistosi tagli voluti dal

direttore negli ultimi due movimenti, secondo una prassi esecutiva deliberata da Scherchen stesso.

Sin dal febbraio scorso sono state richieste, per ragioni di studio, in via ufficiale, le copie su cassetta della Sesta con Abbado, della Nona con Sinopoli, ancora della Sesta con Chailly, nonché della Terza, Quinta, Settima e Nona con Maderna. Varie ragioni ne hanno sinora impedito la realizzazione. Sarebbe stato utilissimo l'ascolto di queste registrazioni in rapporto a certe altre che i medesimi direttori hanno fatto in disco. L'unica eccezione è quel ciclo appena iniziato da Bruno Maderna a Milano, un documento fondamentale non soltanto per l'Italia. So che al ciclo radiofonico Giuseppe Pugliese ne parlò ed anche nel successivo suo libro (1976). E che anche Paolo Petazzi se ne è occupato.

Di mio, vorrei dar qui un breve commento a quelle esecuzioni di Maderna. D'abitudine il maestro veneziano faceva poche prove, ma in tali occasioni, a Milano e Torino, fece un'eccezione e provò a lungo. Ci intratteremo, in seguito, di questo argomento, essenziale per rendere l'idioma mahleriano nell'idoneo suo carattere. L'interpretazione della Nona con Maderna fece scalpore e non fu accolta da recensioni unanimi, perché Maderna intese far risaltare le correlazioni d'atmosfera che aveva trovato tra quel lavoro e la poetica di Alban Berg: un lirismo misterioso, quasi soffocato, sussurrato a fior di labbra dall'immensa orchestra. Nella Settima, di cui c'è un'incisione fuori commercio con i Wiener Symphoniker (1967), balza in primo piano la "Stimmung" viennese nelle due Nachtmusik, ma si evidenziano anche le suggestive intuizioni moderne che evocano "tensioni allucinate, visionarie, spettrali" (Petazzi). Anche per la Terza e la Quinta Maderna profuse una straordinaria energia ma anche la massima stringatezza d'espressione, ricusando nettamente qualsiasi rapporto con la "décadence" fine secolo, le atmosfere sfibrate della "finis Austriae". Nell'alternativa posta da Bernstein nel 1968, un piede nell'ottocento e un piede nel novecento verso il futuro, Maderna non fece mai mistero del suo intento di porre Mahler come premessa

ineludibile della problematica della musica moderna del ventesimo secolo con una immedesimazione assolutamente congeniale, senza forzature né esasperazioni di ritmi e di accenti. Alcuni esempi, emblematici, sono rimasti in mente. L'urgenza del I° movimento, il poetico fraseggio nella comparsa del secondo tema, senza indulgere a bellurie sonore "à la manière de Richard Strauss". Stringente anche il chiaroscuro della prima Nachtmusik ma sorridente e aggraziato il clima della seconda Nachtmusik. Nello Scherzo, che sta tra queste intense due pagine, si scatena un incedere strumentale angoscioso, grottesco, fantasmagorico, senza effettismo. E il Finale è affrontato con un tempo molto sostenuto, che esclude qualsiasi lusinga d'enfasi trionfalistica, anche quando c'è l'allusione ai Meistersinger. Peccato, sarà per un'altra volta l'ascolto dei nastri di Maderna !

Una prima conclusione dobbiamo trarla rispetto ai dati fin qui esposti. Ancora negli anni Sessanta l'Italia era un "paese di periferia", per usare un'espressione di Stuppner, rispetto ai grandi centri mondiali di produzione e d'ascolto della musica di Mahler. L'auspicio dell'ingresso d'ampia/~~scala~~ scala della produzione mahleriana nelle stagioni concertistiche italiane, a partire dagli anni Settanta ha cominciato a tradursi in realtà, ma non per questo si evocherà lo spettro della "mercificazione" o del "consumismo", anche se su Mahler si è rivolta con attenzione crescente l'industria discografica.

E' mia spiccata convinzione che, senza l'incidenza, e non tanto l'influenza, della produzione discografica degli ultimi anni non si sarebbe verificata questa attenzione del mondo musicale, della società nel suo insieme, nei riguardi dell'estetica mahleriana, dell'allargamento delle conoscenze, nella diffusione delle "edizioni originali" della Gustav Mahler Gesellschaft di Vienna. Tutto ciò ha portato ad affrontare la musica di Mahler con la maggiore acribia possibile. Un primo risultato utile.

Quindi, non avendo ora l'occasione di commentare l'ascolto di cassetto delle registrazioni della RAI di interpreti italiani, passiamo ai dischi

ove però suonano soltanto orchestre straniere tra le più qualificate.

Anche per procedere a qualche ascolto, ho ritenuto opportuno fornire all'inizio una brevissima introduzione "da critico discografico" delle Sinfonie di Mahler che sono disponibili, sulle quali, in un secondo tempo, ho intervistato gli stessi direttori, Muti, Giulini, Chailly, Abbado, Sinopoli per qualche ricordo, qualche chiarimento.

Di Muti c'è solo la Prima Sinfonia, incisa a Filadelfia nel 1984 per la EMI, che con Muti suona per la prima volta Mahler. L'ascolto rende piena giustizia del peculiare "Sound", pastoso e rotondo, della grande orchestra statunitense dai splendenti, lucidi ottoni. Il maestro napoletano dà un'interpretazione di doviziosa effusione coloristica della Prima Sinfonia, osservata però, alternativamente, sotto due angolazioni differenti, ora morbida, flessuosa, anche languida nei richiami naturalistici al mondo del "Knaben Wunderhorn", ora vigorosa, impetuosa, stringente nei passaggi di raccordo, per nulla ricusando l'opportunità di conferire plastica evidenza all'efficienza delle varie sezioni strumentali dell'Orchestra di Filadelfia: un complesso che ha, nel corso degli anni, sempre più rinnovato l'organico con l'immissione, al posto degli immigrati dall'Europa, di giovani strumentisti nordamericani, ricchi di esuberante energia e di forte pathos emozionale.

Per l'ascolto suggerirei l'inizio della Prima Sinfonia ma prima desidero dar lettura della Testimonianza di Riccardo Muti su questa sua, finora unica, incisione mahleriana.



Riccardo Muti ha inciso solamente la Prima Sinfonia, con la Philadelphia Orchestra nel 1984 per la EMI. Dichiarò in proposito: "A Filadelfia ho diretto dell'altro Mahler, a cominciare dalla Seconda. Se realizzerò l'integrale? Non credo proprio ma la Quarta, la Quinta e la Sesta, sì, le dirigerò in concerto e le inciderò. Quanto alla produzione liederistica, agli inizi della carriera, quando ero direttore a Firenze, ho diretto il Lied von der Erde e, un giorno o l'altro, ne curerò la registrazione. Recentemente ho condotto a Filadelfia e a New York i Rückert Lieder con Frederica von Stade, con il più vivo successo e la mia più intima soddisfazione. Ho sempre amato la musica di Mahler anche se mi sento orientato maggiormente a Bruckner, per quel periodo di tempo. Tra le opere di Mahler, ritengo la produzione vocale come la più ispirata. Due elementi, in particolare, mi hanno sempre colpito nella musica di Mahler: il "coté" decadente che incarna la tematica della "finis Austriae" cioè della fine di tutto un mondo, con la connessa problematica esistenziale, portando con sé le stigmate di quella crisi; ma anche la crisi del sistema armonico, condotta sino alle estreme conseguenze sì da render logico il linguaggio del nuovo secolo con tutti i problemi relativi".

Quanto al ricordo della specifica esperienza della interpretazione della Prima Sinfonia, seguì Riccardo Muti: "Nulla meglio dell'ascolto può dar un'idea dell'interpretazione. Certo, quando la dirigerò di nuovo, potrei modificarne l'approccio esecutivo, è difficile, non si desidera ripetersi. Se da giovane mi sono posto dei modelli di interpretazione delle Sinfonie mahleriane? sì, i modelli di Klemperer, del maestro cioè che, prima di me, era sul podio della Philharmonia di Londra. Ho amato anche la visione romantica di Walter della Prima".

ASCOLTO = inizio <sup>2°</sup> movimento I SINFONIA  
Klemperer's sweep

E' la volta, ora, di Carlo Maria Giulini: prima le sue parole, poi le mie. Carlo Maria Giulini ha inciso tanto tempo fa, nel 1971, a Chicago la Prima Sinfonia per la Angel-Emi. In seguito, ma per la Deutsche Grammophon, nel 1976 la Nona Sinfonia con la Chicago Symphony Orchestra, e nel 1984 il Lied von der Erde con i Berliner Philharmoniker e, come solisti di canto, con il contralto Brigitte Fassbaender e il tenore Francisco Araiza. Precisa il maestro Giulini: "Ho il ricordo d'aver registrato anche l'Adagio della Decima. Quanto alle altre sinfonie, sento che non le posso dirigere, <sup>E NON LE DIRIGERO' MAI ANCHE VIVESSI CENT'ANNI.</sup> perché non posso entrare nel mondo letterario e filosofico che circonda e avviluppa questa musica in modo determinante. Da tale mondo io, che mi baso esclusivamente sulla musica, sul testo dell'autore, mi sento escluso. Allora, mi fermo prima; mi arresto, prima di affrontarne l'interpretazione. Vedo le note, ma non riesco a calarmi in quella specifica atmosfera."

Prosegue Giulini: "Se volessi incidere di nuovo quegli stessi lavori? No, ritengo pienamente soddisfacenti, anche all'ascolto odierno, quelle esecuzioni, specialmente l'esecuzione della Nona. Un modello delle "incisioni storiche"? senz'altro l'esempio di Bruno Walter, sotto la cui bacchetta, come viola dell'Orchestra di Santa Cecilia, ho suonato Mahler. Ricordo benissimo quell'esperienza che allora fu per me davvero formativa. Se le orchestre possono suonare Mahler con poche prove? Assolutamente no, neanche se hanno questa musica nell'abituale repertorio. L'impianto armonico della Nona esclude, per gli archi, la lettura a prima vista; la diteggiatura così complessa non lo permette neanche alla migliore orchestra del mondo".

Fin qui Giulini, in una breve conversazione telefonica, la scorsa settimana. Scomparsa dal catalogo l'incisione della Prima, dobbiamo limitarci alla Nona e al Lied von der Erde. L'impostazione musicale di Giulini è nettamente poetica, emozionante e commosso epicedio, ricco di atmosfera e di intensa spiritualità. Il paesaggio sonoro conosce

raffinatezze squisite, depurate dagli accenti della tragedia esistenziale, sia nella Nona sia nel Lied von der Erde. In particolare, nel Lied si impone all'attenzione il fraseggiare all'acuto del tenore Araiza, uno specialista mozartiano, dalla tessitura limpida e trasparente. Dal canto suo anche la Fassbaender, più che inclinare alla vana disperazione, preferisce puntare sulle corde rapinose, smussate, aggraziate. E persino l' Abschied viene sottratto alla definizione d'un fato ineluttabile, per apparire immerso in una luce soffusa e panica, dalle tinte delicate. Su tale lunghezza d'onda si adeguano alla perfezione i Berliner.

ASCOLTO:

- 1) LIED VON DER ERDE *der Trunkene in Frühling*  
2) NONA SINFONIA *Inizio Andante comodo*

Sarebbe ora l'occasione di far il punto, nella discografia mahleriana, con Claudio Abbado che, con l'eccezione dell'Ottava, ha registrato l'intero ciclo sinfonico, precisamente la Terza, la Quarta, la Nona e, della Decima l'Andante-Adagio con i Wiener Philharmoniker mentre tutte le altre Sinfonie sono state realizzate con la Chicago Symphony Orchestra, in un arco di tempo che va dal 1976 al 1988. Non è stato possibile parlare recentemente con Abbado e, d'altra parte, si conosce la sua ritrosia a illustrare a parole il clima della sue interpretazioni. In una parola, possiamo assumere le esecuzioni di Abbado come punto di riferimento delle concezioni moderne ma non troppo "di tendenza". I Wiener hanno accenti più morbidi, specialmente gli archi, mentre i Chicagoans si fanno ammirare spiccatamente per la pulizia formale e la nettezza dei contrasti. La meno persuasiva delle esecuzioni è quella della Quarta con i Wiener, specie nel movimento lento. Le registrazioni più ricche di tensione sono la Seconda e la Terza, dalle quali si espunge un tempo per l'ascolto.

ASCOLTO

TERZA SINFONIA

*Lustig im Tempo*

Al contrario, a lungo si è parlato con Riccardo Chailly. In specie per la Sesta Sinfonia, si è proceduto ad un'analisi minuziosa. Riccardo Chailly ha registrato per la Decca la Decima Sinfonia nella versione di Deryck Cooke nell'ottobre del 1986 a Berlino con l'Orchestra Sinfonica della Radio di Berlino; e nell'ottobre del 1989 la Sesta Sinfonia con l'Orchestra del Royal Concertgebouw di cui ora è direttore stabile. Chailly fornisce chiarimenti particolaroggiati sulle ragioni delle sue scelte esecutive ed estetiche. E ne parla a largo raggio.

"Perché la Decima ? Credo a questo lavoro ultimato da Cooke e, più ancora, credo nella sincerità della musica originaria di Mahler sino all'ultima nota, perché in ogni momento c'è palpabile la traccia del disegno armonico e melodico dell'autore. <sup>Mio</sup> Il progetto della Decima ebbe inizio nel 1983 su insistenza di Peter Ruzicka a Berlino: fece un intero anno di aspettativa, richiese un altro anno di preparazione da parte mia. E mi fu di grande aiuto e conforto il giudizio positivo che, <sup>Dopo LA</sup> ~~alla~~ mia esecuzione della Decima, diede Karajan: a proposito del II° movimento, fu interessante come lui mi chiedesse il perché di certe soluzioni esecutive che, del resto, condivideva".

Continua Chailly: "Quali lavori di Mahler dirigerò nel futuro ? c'è in corso tutta una serie di esecuzioni del Lied von der Erde negli Stati Uniti sino al marzo prossimo; in ottobre farò la Prima anche in Giappone. Incisioni .? per il momento niente. Nel 1995 faremo ad Amsterdam un grande festival mahleriano per celebrare il 125° di Willem Mengelberg. <sup>CON IL CICLO INTEGRALE . "</sup>

"Se è più facile dirigere orchestre italiane o straniere in Mahler ? In Italia, come recentemente è accaduto alla Filarmonica della Scala per la Nona di Mahler, si ha la necessità imprescindibile di una lunga preparazione "idiomatica" dell'orchestra. La Filarmonica della Scala è avvantaggiata rispetto agli altri complessi orchestrali italiani, perché si giova ancor ora della esperienza decennale con Abbado. Al Concertgebouw tutto è più facile, in sede di preparazione di un disegno

interpretativo, perché l'orchestra ha già assimilato Mahler nelle fibre idiomatiche più intime nel susseguirsi di maestri "mahleriani", da Mengelberg a Van Beinum a Haitink. Una lunga tradizione".

E questa incisione della "Sesta" fotografa una sua interpretazione sempre valida? Risponde Chailly: "Al momento questa Sesta ha dietro a sé una lunga riflessione ed almeno 20 esecuzioni al Concertgebouw. Lo scavo interpretativo è stato spinto al massimo. Se nel futuro potrò modificare il disegno esecutivo? Forse dopo parecchi anni il modo di approccio alla Sesta potrà conoscere differenza di prospettiva, non lo so. Quello che so è che al momento attuale questa incisione è la testimonianza più viva di come io "senta" la Sesta di Mahler".

Continua Chailly: "Altre registrazioni di Mahler, senz'altro in futuro, ma non c'è alcun progetto di una integrale. Invece dev'esser pubblicata la registrazione fatta a Berlino di Das klagende Lied, compreso Waldmärchen, con i complessi della Radio RIAS. Pure pronta per la stampa la registrazione di tutti i Lieder per orchestra con la Fassbaender. In sede di concerto ho diretto tutte le Sinfonie di Mahler, eccetto la Terza e la Settima".

Veniamo ora ai "caratteri" della sua interpretazione della "Sesta": schema classico in rapporto al linguaggio, in che modo? "Lo schema classico della sinfonia in quattro movimenti viene riletto in chiave involontaria di rottura sia nei confronti della forma sia nei confronti del linguaggio. Quanto al linguaggio, l'idea che nella Sesta Mahler riviva il passato con mezzi del futuro, con un lessico cioè dell'avvenire, mi trova consenziente non sempre ma soltanto in certi momenti, come il "momento della visione" (numeri 21 - 22 del I° movimento, pagg. 35 - 38 dell'edizione Kahnt della Mahler Gesellschaft), ove sono in gioco tutte le armonie".

In particolare, all'attacco del I° movimento, che senso va dato alla frastagliata irrequietezza ritmica? Risponde Chailly: "Il senso di un



incalzante Trauermarsch senza speranza che conduce soltanto all'ipotesi di un annichilimento totale: si pensi, per dar un esempio, alla distruzione d'una bomba atomica".

Il sottotitolo "Tragica" comporta una continua tensione interna ? "Senza dubbio, anche nell'Andante, specialmente tra i numeri 59 e 62 (pagg. 141 e 147), ove il linguaggio orchestrale si fa tortuoso, agitato, contorto." Al centro del I° movimento si colgono nella sua registrazione delle trasparenze quasi spettrali, è vero ? "Le ritroveremo nella Nachtmusik I della Settima Sinfonia, nel senso di un presagio di morte che rimane sempre presente. Alla conclusione di questo primo movimento vi è necessariamente un saggio di virtuosismo strumentale, ma è involontario in particolare dall'inizio di 37 (pag. 61) sino a otto battute prima di 43 (pag. 71/2), tutto un episodio che richiede elasticità di tempo e particolare bravura degli ottoni nel registro acuto".

Come differenziare l'andamento del primo e del secondo movimento nella stessa tonalità ? "Nello Scherzo il tempo è accelerato, più veloce rispetto al primo movimento. Le indicazioni di Mahler per l'Allegro suggeriscono uno scatto più veloce".

Per il secondo movimento, viene posto l'accento sul drammatismo invece che sull'ironia sarcastica ? "Assolutamente sì, si considerino i contrasti estremi del n° 68 (pag. 83) o la melodia per oboi e clarinetti del n° 81 (pagg. 96-97). In orchestra si colgono delle "risate sataniche" di tromboni, viole e violoncelli a 6 misure dopo 97 (pag. 119). E la conclusione per clarinetto basso e controfagotto (pag. 125)".

Perchè viene sottolineata l'aspetto sardonico nel "Trio" ? "La parte ironica del Trio sta nel tempo frenato, rallentato, del Laendler".

Quali sono stati i principali problemi del "Finale" ? "Senz'altro i problemi dell'avvio, la melodia non conclusa, neo-weberniana in un certo senso come orchestrazione, per la prospettiva comunicativa e non stalgica, che non risolve. Alla ripresa variata, al n° 148 (pag. 229),

anch'essa non risolve. Il versante timbrico degli archi senza sordino dà il senso della trasparenza".

Non c'è il rischio di una sottolineatura della componente edonistica, un po' alla Bernstein ? "E' un tratto transitorio, non va fatto in maniera enfatica".

La "grande forma" del Finale che problemi, specialmente, comporta ?

"La gigantesca mole di 33 minuti di volume sonoro impone l'individuazione dei climax e la distribuzione dell'effusione emotiva tra l'uno e l'altro climax all'interno del movimento. Il "tema del destino", a 7 misure prima di 104, moderato non strascicato, va inteso in modo analogo al n° 104 dell'Incompiuta di Schubert, nel senso di "sospeso nell'aria" sino a 2 prima di 109".

E' d'accordo con Paul Bekker che chiama la "Sesta" una "sinfonia da finale" per la presenza del baricentro espressivo nell'ultimo tempo ? "Sì, senz'altro !"

Alla conclusione del Finale, sette battute prima di 160, alcuni direttori che non adottano l'edizione di Ratz, fanno sentire un terzo colpo di martello, che ne dice ? "No, assolutamente no ! Il tre sarebbe il numero perfetto ma i due colpi sono a dinamica decrescente: al n° 129 "wie ein Axthieb", come un colpo d'ascia (pag.194) con tre forte, mentre il secondo a 140 (pag.216) ha solo due forte. Il terzo sarebbe qualcosa d'improprio, un frantumarsi nel futuro, come il presagio dell'Abschied von Leben (del suo attacco) o il colpo terrificante dell'inizio del quinto movimento della Decima, l'eco di un cannone lontano. Qui va lasciato all'immaginazione dal momento che la parabola del sinfonismo mahleriano si concluderà nella Decima. Oltre all'esigenza di rispettare l'edizione critica, sono un deciso fautore della stesura con due colpi di martello".

ASCOLTO

6<sup>a</sup> Sinfonia - Scherzo

Abbiamo lasciato per ultimo, tra i direttori italiani presenti nella discografia mahleriana, Giuseppe Sinopoli, con il quale in diverse circostanze ci siamo intrattenuti a lungo, non soltanto per "commentare" dalla viva sua voce le esecuzioni da lui firmate, che sono quelle della Quinta, Seconda, Sesta e Andante-Adagio della Décima, nonché della Prima, sempre nella partecipazione di un unico complesso orchestrale, la Philharmonia di Londra. Ma anche per <sup>qualche considerazione</sup> ~~trarre delle conclusioni~~ in generale.

Il primo argomento riguarda il preteso "boom" discografico di Mahler in tempi recenti. Che ne pensa Sinopoli ? "Io penso che più materiale a confronto vi è, più esecuzioni su cui riflettere si hanno, meglio è. Mahler, nel suo complesso, è <sup>un autore talmente complesso e/</sup> talmente soggetto ad incomprensioni e fraintendimenti, che molte sfaccettature, molte possibilità esecutive possono giovare a capire queste possibilità di fraintendimento."

Vi sono state delle esperienze positive con orchestre italiane, in genere, o no ? "Nelle esecuzioni della musica di Mahler vi sono due aspetti che vanno assolutamente presi in considerazione. Uno è l'esattezza dell'esecuzione: un aspetto per me fondamentale perchè rende a un <sup>pre</sup>fonico/ciso livello il concetto di eterofonia, cioè di metter insieme elementi diversi a cui sono sottintese situazioni differenti, proprie di Mahler. Invece, se l'esecuzione non è assolutamente corretta, dal momento che vi è nella musica la simultanea congiunzione di molti elementi, non si realizza quanto desiderato dall'interprete; e che il semplice ascolto non lo nota. Allora succede un equivoco. Succede che prevalga il pressapochismo che non giova affatto all'eterofonia e scarica tutto in chiave emozionale. Io penso che l'esecuzione esatta della musica di Mahler aggiusti tutti i punti, facendo risaltare l'eterofonia, mentre invece se si punta soltanto su un carattere, si possono prendere degli abbagli e creare, date le premesse non esatte, una deformazione dell'aspetto fondamentale dell'opera. Quindi, le orchestre italiane spesso mancano di esattezza, con imprecisioni di attacchi eccetera; non si può risolvere all'ultimo minuto, alla prova generale. Ci sono delle eccezioni, perchè ci

vuole un livello di preparazione serio, raggiunto da anni di lavoro in comune tra direttore e orchestra. Un'eccezione, in Italia, è data soltanto dalla Filarmonica della Scala per il lavoro sistematico compiuto con Abbado. Nessun altro complesso in Italia ha svolto una preparazione sistematica su Mahler per cui nascono dei problemi. Questa è la ragione per la quale con la Philharmonia io ho preparato tutto il ciclo delle Sinfonie di Mahler. Un' orchestra che ha già, di per sé, una tradizione esecutiva mahleriana, legata sia a Klemperer sia a Maazel che, assieme a Giulini, ha lavorato a fondo sull'idioma mahleriano. Per me si è trattato di riprendere questa tradizione di Klemperer, un impegno importante. E con la Philharmonia abbiamo fatto diverse volte tutte le Sinfonie di Mahler e con il ciclo integrale abbiamo inaugurato, in dieci concerti consecutivi, il Metropolitan all'Ikebokuru di Tokyo. Tutte le Sinfonie e anche tutte le pagine vocali-orchestrali".

Vediamo ora alcuni caratteri importanti delle "Sinfonie" che ha inciso, cioè nell'ordine Quinta, Seconda, Sesta, Prima, d'accordo ? "A queste si aggiungeranno Das klagende Lied e Quarta, già registrate ma non ancora pubblicate mentre nel 1992 si affronterà l'Ottava. In effetti Mahler è un autore che va necessariamente letto nel crogiolo della "finis Austriae" e quindi prevede una precisa scelta d'impianto letterario-filosofico. Mahler non è soltanto un autore emozionale, dal momento che l'emozione in Mahler è filtrata attraverso questo gioco multiplo, quasi barocco, di eterofonie, cioè di elementi diversi che fanno parte di un percorso differente. Si racconta che una volta Mahler, camminando per il Prater di Vienna e sentendo le giostre che giravano, gli organetti, le grida dei bambini, canti e così via, dicesse: "ecco, questo è quanto deve venir fuori dalla mia musica". La musica, cioè, come uno specchio del mondo ma non come uno specchio della natura, ma dell'uomo, inteso come l'intendeva Hoelderlin. Dell'uomo con tutti i suoi problemi, le sue difficoltà, i suoi rapimenti, del crollo dell'identità del sistema dell'impero asburgico in cui aveva riposto ogni fiducia in termini hegeliani, metafisici.

Crollato lo stato, l'uomo si trova solo, c'è questo improvviso abisso della perdita dell'identità. Mahler va letto veramente sulla stessa lunghezza d'onda di Freud, Schnitzler, Wittgenstein, Loos, tutto un mondo che ha difficoltà a sopravvivere, il mondo della "non identificazione" e del tentativo di trovare una nuova patria, tentativo vano perché domina il clima della "Selbst-Zerstörung", della auto-distruzione. Di conseguenza, far un'operazione classicistica su Mahler per recuperare una specie di aurea virtù del comporre, è totalmente errato, sia per considerazioni negativistiche, cioè sul perduto. Senza scampo".

A meno che fosse riferibile a certe interpretazioni d'una volta, tipo Bruno Walter, non trova ? "Ho ascoltato sovente i dischi di Bruno Walter e trovo che il "suo" Mahler è di una drammaticità molto scoperta, con tempi assai più stringenti e mossi di quanto si possa pensare, alludendo all'olimpicità di talune esecuzioni classiche. Anche nel suo Lied von der Erde c'è una definizione di tempi più vigorosa di quanto si possa credere. C'è questo risentimento esistenziale in Mahler che è fondamentale: di qui, l'eccesso in Mahler/è una delle categorie del possibile, l'eccesso come gesto di reazione sempre però legato al senso del bene perduto, accostabile al senso della "Sehnsucht" e alla memoria come recupero delle cose perdute. In questa prospettiva si rinviene nella poetica di Mahler quella che nella psicoanalisi freudiana è detta "regressione", il ritorno cioè a certe movenze, certi atteggiamenti che ricordano l'infanzia, per poter recuperare i gesti di un tempo perduto. Così quello che è "il cattivo gusto degli idioti", va ritrovato in Mahler, cioè le marcette, i Laendler, le fanfare non sono cose "naïf", affatto, sono cose che riflettono il senso del disagio esistenziale di Mahler secondo un meccanismo regressivo ove l'esistenza, nell'infanzia, presenta caratteri meno amari, più attenuati rispetto alla maturità biografica. Quindi il senso della perdita, la regressione; questa specie di "Wiegenlied" delle ultime sinfonie, mi hanno sempre dato di pensare a qualcosa anche biogra



fico, ripensando al procedere claudicante della madre di Mahler. Alla fine la musica di Mahler diventa non la musica della speranza ma la musica della disperazione, della sospensione, sul confine tra l'ombra e la luce, l'essere e il non essere: in questo senso il dubbio, in Mahler, acquista un valore quasi metafisico".

E sulla sua interpretazione della "Quinta Sinfonia" ? "La Quinta è la sinfonia del mio esordio e su cui ho fatto tutta una serie di riflessioni. L'Adagietto va messo in rapporto al Rondò, il motivo originario del primo venendo sottoposto ad una accelerazione nel secondo. L'Adagietto cioè non si chiude in sé ma riappare nel Rondò finale, quasi un ritorno in senso psicologico. Wagner e Mahler, i loro rapporti con la psicologia e la filosofia, un discorso lungo ! Nell'Adagietto io utilizzo un tempo piuttosto lento, <sup>10 minuti</sup> creando uno stato di difficoltà a muoversi, una sospensione della melodia rispetto all'armonia, il senso di sospensione prima dell'abisso, tutto questo nel Rondò viene eliminato, perde il connotato psicologico e diventa un materiale, un oggetto della sofferenza a cui si guarda con distacco. L'accompagnamento del tema-motivo nel Rondò viene lacerato da una serie di strappate che creano un senso di disagio, davvero emblematico di tutta una serie di concatenazioni e riferimenti".

E a proposito della "Seconda" ? "La Seconda per me è di una bellezza quasi disarmante. La prima cosa che viene in mente è questo "non volere", ribaltando il "Leben um zu sterben" di Schopenhauer. L'ingenuità di volere, fa sì che anche io veda il tempo dello Scherzo in maniera quasi calma: io applico infatti allo Scherzo il carattere della favola, con soluzione finale positiva, in contrapposizione alle soluzioni tragiche tipiche del mito. Quindi la conclusione dello Scherzo ha un segno positivo".

Quanto alla "Sesta" ? "La Sesta è il crollo della volontà, la sinfonia della impotenza, il momento in cui la volontà decide di fare, a qualunque costo, la forma-sonata nel modo più rigoroso possibile. Tempo di marcia, tema di Alma, in mezzo il corale, tutto l'insieme lascia sempre intravedere il fatto che i problemi personali incidono nella musica. Per cui l'an-

ASCOLTO  
ADAGIETTO  
QUINTA

ASCOLTO  
SCHERZO  
SECONDA

tinomia di base della forma-sonata si traduce in quest'opera in una forma sofferente, questa volontà di riproporre tale schema come se niente fosse successo, dà il senso della tragedia. Cosicché l'utopia affascinante della Sesta è nell'Andante in cui il ritorno alla natura è quasi un pellegrinaggio, non raggiunge mai il carattere dell'identificazione della natura come entità metafisica, rimanendo semplicemente un oggetto visibile, un fenomeno "naturalistico". La natura come serenità per una psicologia tormentata, secondo una netta contrapposizione alla concezione che la cultura tedesca del primo ottocento aveva della natura".

E per la "Prima Sinfonia" ? "Nella mia lettura ho tentato di ridurre l'oggettivismo naturalistico a un sogno, per cui il tempo viene rallentato, tutto è giocato sui piani e pianissimi. Non viene positivizzato perchè credo che nella Prima Mahler desidera confrontarsi con problemi che non sono semplicemente personali".

In generale, per concludere, vi sono state altre interpretazioni di Mahler che l'avevano interessato ? "Horenstein, Walter, Mitropoulos, la triade che da giovane mi aveva impressionato."

~~Aspetto.~~

---

Da Abbado a Chailly, da Giulini a Muti e, ultimamente, a Sinopoli, è stato prospettato un ampio ventaglio di interpretazioni mahleriane, più o meno "di tendenza". Non tocca a me suggerire una preferenza ma piuttosto proporre una riflessione, a trecentosessanta gradi.

~~Dichiaro, infine, che sono d'accordo con quanto ha scritto Boulez.~~

Nell'introdurre la versione francese del volumetto di Bruno Walter su E L'HA CONFERMATO L'ALTRO GIORNO A ROMA Mahler, Pierre Boulez ad un certo punto dice, ~~(citazione dalla versione italiana, Editori Riuniti, 1981)~~ "Che l'opera di Mahler abbia avuto bisogno di tempo, per convincere, non sembra oggi ingiustificato. La sovrabbondanza e la proliferazione possono sedurci oggi, più che un tempo, ricordandoci fasti dimenticati o rifiutati per molti anni come superflui e impuri. Questa reazione semplicistica non basta, comunque, a giustifica

pregio . Collegarla ad una corrente "progressista" che porterebbe direttamente e senza difficoltà alla Scuola di Vienna, significherebbe forzare le cose e far loro dire più di quanto possano. C'è in Mahler troppa nostalgia, troppo attaccamento al passato, per farne, senza pensieri reconditi, un rivoluzionario che ha innescato un irreversibile processo di rinnovamento radicale; e lo hanno ben capito i suoi primi seguaci, che si sono anzitutto richiamati a questa nostalgia: ne hanno visto l'aspetto sentimentale e respinto il lato critico, che doveva metterli a disagio. D'altra parte, c'è una volontà tanto ostinata di andar oltre le categorie del passato, di forzarle a esprimere ciò cui esse non erano in origine destinate, c'è una tale perseveranza nell'estensione dei limiti, che non si può liquidare Mahler con la definizione "fine d'una razza": in un modo tutto personale, Mahler partecipa al futuro, [questa partecipazione ci sembra più evidente ora che una certa epurazione stilistica delle nozioni ha dato i suoi risultati e fatto il suo tempo, ora che è nostro compito considerare un linguaggio più composito, una espressione più complessa, una sintesi più aperta. Certo, le fonti della sua ispirazione, la geografia stessa delle sue fonti possono sembrarci strettamente circoscritte, racchiuse in un mondo che, lungi dal rinnovarsi, resta ossessivamente inchiodato a certi modi d'espressione, riflessi in una forma di società che irrimediabilmente sparisce. Poiché, in pratica, queste fonti non esistono più, possiamo considerarle in modo più sereno, come testimonianze valide che <sup>noi</sup> ~~non~~ non siamo più in grado di capire direttamente: questo materiale assume, di conseguenza, valore di documento e, anziché respingerlo, lo consideriamo come il primo gradino dell'invenzione. Pertanto, possiamo preoccuparci quasi esclusivamente della trasformazione, della trasmutazione. Ricerchiamo, nell'intera opera, l'evoluzione dell'espressione a partire da elementi di base identici, che ci servono da punti di riferimento essenziali. L'ampiezza e la complessità del gesto, ma anche la varietà e l'intensità nei livelli dell'invenzione: ecco

ciò che rende Mahler attuale: ecco ciò che lo rende oggi indispensabile nella riflessione sul futuro della musica".

E, come ultimo ascolto, proporre qualcosa della recentissima edizione della Prima Sinfonia con Claudio Abbado sul podio dei Berliner Philharmoniker. Una esecuzione di esemplare bellezza, una interpretazione di bruciante tensione, anche perché ha tutta l'immediatezza, il fascino, l'urgenza espressiva del "live recording". UNA #INTERPRETAZIONE CHE È SULLA STESSA LUNGHEZZA D'ONDA DELLA RIFLESSIONE DI PIERRE BOULEZ.

ASCOLTO = FINALE I SINFONIA

Luigi Bellugiardi

## BERNSTEIN &amp; MAHLER

"I conduct to live. I live to compose". The words are

Mahler's but they might just as easily have been Leonard Bernstein's.

Meeting a year before LB died - Resolved to talk only of his music - he was overwhelmed, childlike - moving to behold - I can imagine a similar response from Mahler himself.

The two men were made for each other, the parallels that we can draw between them are almost uncanny, spiritually, temperamentally:

Let's start with the obvious: the JEWISH connection. M spoke of being "thrice homeless", Lenny preferred "citizen of the world - no fixed spiritual abode" - Actually it is irrelevant how seriously either man took their Jewishness, whether they were active, orthodox, practising Jews or not - because Mahler adopted Catholicism in order to facilitate his Vienna State Opera appointment didn't of course mean that he was effectively denying his origins - both men were irrefutably Jewish and psychologically that would always be significant - it would colour their work in so many ways - In one of his extraordinary Mahler lectures for TV LB illustrated how every single Mahler Sym. contains a funeral march of sorts - an all-pervading preoccupation with death - WHY? It's actually quite complex issue but Bernstein characteristically over-simplified by saying in his laconic way - THE BOTTOM-LINE IS, IT'S TOUGH BEING A JEW - optimism is not an emotion which comes naturally to us - partly, he claimed, a question of CONDITIONING - of Growing used to being an outcast - harder in Mahler's time, of course, when



seeds of persecution and hatred being sown - But even LB told by Koussevitsky to change his name if he wanted a career.

But this extraordinary kinship between the two men was about much much more than simply being Jewish. There was the ability they both had to INTEGRATE ART WITH LIFE - you can read their lives, their personalities, their hopes, fears, joys, disappointments in their music. Whenever Bernstein spoke about Mahler he might have been speaking about himself. He often spoke about the contradictions in Mahler, the man: "Mahler the Creator vs. Mahler the Performer, Mahler the Jew vs. the Christian, the Believer vs. the Doubter, the Naïf vs. the Sophisticated. For Mahler you can easily substitute Bernstein. "I can't get over Mahler", Bernstein once said, "I can't figure out this enormous attraction for me. I think it's the innocence opposed to the sophistication. He spent his life trying to recapture that terrible thing called Childhood, that terrible unrecapturable thing. All those first experiences - the first time one hears churchbells, and so on. Never again. There comes a time when nothing is a first anymore." So revealing those words. "Nothing is a first any more". Just imagine when Mahler's music was a first for Bernstein - back in 1960 when the great Mahler revival or revaluation or whatever you want to call it was still but a glimmer in the eyes of the faithful. New Yorkers still talk of Bernstein's historic complete cycle of live performances during that year and I still remember putting this on the turntable two years later.

2

ILLUS. CBS Mahler 3

CD 1 Opening Fade at 3' 20"

Appropriately Bernstein's first Mahler recording - the germination, the emergence of his Mahler like spring from winter, like EVOLUTION itself; the late Deryck Cooke "This is the first time that I have ever heard Bernstein conduct Mahler and I certainly hope that it will not be the last...this is quite a performance of the symphony" - Quite a perf. indeed - establishing an immediate oneness with the notes and sonorities: dark, penetrating sonorities and electric tensions. What a place to begin his recorded cycle, this HYMN TO CREATION, each movement like a link in a great chain of being.

Let's think again about LB's words - about FIRST-TIME EXPERIENCES, about NOTHING BEING A FIRST ANYMORE -

Overriding quality of this performance is it's first-time quality - AS THOUGH THE NOTES ARE BEING CREATED IN THE PLAYING OF THEM. LB always claimed he could gauge the success of a performance by the extent to which he felt as if he were composing it himself as he went along. Which is exactly how he managed to reproduce this "first-time" quality with each performance. In other words, like Mahler, he conducted as he composed. Bernstein INHABITED the music he conducted; by all accounts, Mahler did too. Listen to how Bernstein handles "The Rabble" - the climactic transition into the first mov. recapitulation where all nature frolics, and spring anticipates summer. As ever, it's this childlike spontaneity and freedom from inhibition that characterises Bernstein's performance and blinds one from the enormous technical skills he deploys. He appreciates that Mahler

was writing what he had heard and experienced - a medley of village sounds, a wild cacophony. "Polyphony", said Mahler, "That's where I got it from". And of course Bernstein had in mind his beloved compatriot Charles Ives. Ives wrote exactly what he heard and saw, and his maxim was "I can never exaggerate enough". Clearly Bernstein saw the method in the madness of those words. Here he is pushing all the extremities to the limits: the raucous woodwinds, the unruly percussive rhythms.

ILLUS. CBS Mahler 3

CD 1 Tr.1 In at 19' 43"  
Fade at 24 04

A commanding Bernstein totally in harmony with the RAW, PRIMITIVE energy of those pages - a wonderful example of what he described as INNOCENCE OPPOSED TO SOPHISTICATION; he called it the YANG & YIN in Mahler's music. BASICALLY, he wrote, ALL MAHLER'S MUSIC IS ABOUT MAHLER AND MAHLER IS ABOUT CONFLICT. "Mahler could be rough hewn and epicure,  
subtle and blatant, refined, raw, objective, maudlin,  
brash, shy, grandiose, self-annihilating, confident,  
insecure." All opposites.  
insecure ~~and more, opposites~~ How many composers can one say that about.

Again one might easily speak of Bernstein, the man, in the same terms. He was a genius, incredibly erudite, brilliant, perceptive, but then suddenly inexplicably, he could become embarrassingly naive, suddenly the child - (recall Press Conferences!!!)

LB more the eternal optimist than Mahler, but as composers both were in search of the seemingly unattainable - perfect harmony, perfect serenity in an imperfect world

In Mahler, the nightmarish elements in his music, the doubts, the bitterness, the cynicism are tempered with an innocence, an aching nostalgia for youthful dreams - for the world as it *could* be, or *might have been*. But most of Bernstein's major pieces, too, strive towards a moment of catharsis, of consolation or reconciliation. So it's hardly surprising that Bernstein understood so well, so instinctively, the PSYCHOLOGY of Mahler's music. And at the root of it all, he believed was Mahler's unique position in the history of Western music. We have this image of Mahler STRADDLING the 19th and 20th centuries - a MAN WITH A FOOT IN EACH - torn between the richest past and an unknown future

"His destiny", wrote Bernstein, "was to sum up, package, and lay to ultimate rest the fantastic treasure that was German-Austrian music from Bach to Wagner... It was a terrible and dangerous heritage... But he had no choice, compulsive manic creature that he was. He took all (all!) the basic elements of German music, including the cliches, and drove them to their ultimate limits. He turned rests into shuddering silences; upbeats into volcanic preparations as for a death blow. *Luftpausen* became gasps of shock or terrified suspense; accents grew into titanic stresses to be achieved by every conceivable means, both sonic and tonic. *Ritardandi* were stretched into near-motionlessness; *accelerandi* became tornados; dynamics were refined and exaggerated to a point of neurasthenic sensibility. Mahler's marches are like heart attacks, his chorales like all Christendom gone mad. The old conventional four-bar phrases are delineated in steel; his most traditional cadences bless like the moments of remission from pain. Mahler is German

~~music multiplied by n."~~

Now there you have it: THE ESSENCE OF MAHLER INTERPRETATION. I know of one or two present-day conductors who would do well to read and remember those words - essentially they are saying MAHLER TAKES US THAT EXTRA DISTANCE - TO THE EDGE. His music demands a like-minded spirit of adventure and daring from the conductor; nothing less will do. As I said a few moments ago, both Mahler and Bernstein *conducted as they composed* - HIGHLY IDIOSYNCRATICALLY - on the podium both were huge RISK-TAKERS.

Consider Bernstein's view of the 2nd Sym. Mahler's great COMING OF AGE - WHERE HE VIRTUALLY THREW OUT THE RULE BOOK AND TURNED SYMPHONIC COMPOSITION ON ITS HEAD

I have experienced this reading several times over the years and on each occasion there were moments where I honestly wondered if any concert hall or recording studio was big enough for both Mahler and Bernstein. BUT - I could spend next 2 hours on one sym. alone - a typical Bernstein Mahler reading in that it can be wonderous and infuriating. But at least it is never *comfortable* or *predictable* or even overly civilised where it needs to be quite the reverse - cardinal sins in any Mahler performance. I could cite many startling instances - but let one suffice for now: consider the astonishing first movement - not so much "Funeral Rites" as a lengthy funeral oration - a troubled discourse on the meaning of life: obsessive, irrational. And the more we get drawn into the development of this movement, the more the conflict intensifies, the emotional gear-changing becomes positively schizophrenic. The extremes are very extreme indeed - score peppered with expressive markings - yet there are those who, in the name of symphonic



unity, compromise Mahler's tactical shocks, who smooth over and even eliminate the uncomfortable tempo changes and dynamic extremes. This is dangerous music, Bernstein reminds us time and again. Take the climactic pages of the development - within 4 or 5 pages of score are a myriad tempo directions "hold back...much more marked...don't hurry...somewhat more pressed..." (Describe illustration) - Masking a lot to jam on the breaks from the preceeding accelerando to *molto pesante* - such a shock/ few pull it off. I've heard various solutions - (mention Stokowski and Rattle) - but if you do exactly as Mahler directs and as Bernstein observes - and it takes immense technical skill and control - the effect is devastating.

▶

ILLUS. DB Mahler 2

CD 1 Tr.3 In at 25" Fade at ~~31"~~  
8.4 - 14"

Note the real diminuendo to *ppp* in the violas and bass drum - and the way in which Bernstein creates a breathless tension by holding on to the bar for that extra second or two.

My BBC BUILDING A LIBRARY - I didn't choose LB for various reasons - nostalgia gets better of him at times - that long backward glance at the close of the first movemen - there are several instances here of Bernstein simply loving the music too much/ and the same is true when he finally glimpses the heavenly hereafter - at Mahler's great peroration the Heavenly gates swing open very slowly indeed etc. (mention Hermann Scherchen/ Vienna State Opera Orch. recording!)

BUT then again B's THEATRICAL manner has always been a real

plus. He has always maintained that virtually all his own music was essentially theatrical - small wonder he makes such a meal of the great Judgement Day fresco which is Mahler 2 Finale.

But I am put in mind now of the last time I saw Bernstein conduct Mahler - the First Sym. in New York which was for these very reasons unforgettable; YOU COULD POSITIVELY SMELL MAHLER'S YOUTHFUL NATUREWORLD - His second recording was with the Concertgebouw - and I'll be bold and you can argue with me later but in my opinion there isn't a performance of the last movement to come within hailing distance of this one - Bernstein's sense of dramatic narrative is just amazing: let me take the pivotal passage leading to the first appearance of the "triumphal" theme: as the lovely second subject dies away, an awful pallor comes over the music. True to form Bernstein creates an extraordinary atmosphere - note the shiver of *sul pont.* violas - and the terrifying trem. crescendo (so often a damp squib) that follows.

ILLUS. DG Symphony No.1

Tr.4 In at 6' 49" Fade at ~~8' 44"~~  
10' 35"

And for a conductor so often maligned for his excesses - just listen to the subtle, sensitive way he nostalgically recaptures, indeed relives, Mahler's distilled early morning mood just before the close - a wonderful instance here of Bernstein rubato and dynamic nuance at its most discreet and telling.

ILLUS. DG Sym.1

Tr. 4 In at 11' 50" Fade at ~~26'~~

15' 17"

Magical - the second subject reprise breathes in all the right places - Bernstein gives the music all the room in the world and yet such natural pliancy. Of course, with inspirational conductors like LB, the MUSE CAN ILL-ADVISE and MISGUIDE, in the heat of the moment Bernstein could be inexplicably contrary - he had his brainstorm: sometimes the rubato could become really cloying; whims sometimes became aberrations such as a *boy soprano for his second recording of Fourth* - ABSURD. Sometimes gentle pastiche slid into PARODY - When Mahler wanted parody he asked for it... But that's the price you pay when you let YOUR HEART DICTATE THE PACE AND NATURE OF A READING.

In his conducting as in his composition LB was frequently reproached for his sentimentality - But sentimentality has its place in music and art as in life and its excess is as much a part of Mahler's musical make-up as the bitterness of the irony. Maybe that's why Bernstein's reading of the EIGHTH SYM has always made such an impression - In Part II of the score it's this innocence again, A SECOND CHILDHOOD for Mahler, a return to the Wunderhorn whimsy - Here's a score full of what we English might call PURPLE PASSAGES - As the Mater Gloriosa floats into view on a cushion of Harmonium with tinkling harps in attendance - You have to believe utterly if it is not to sound MAWKISH - Bernstein's *belief* makes one tearful.

ILLUS.        DG 8th Sym.

CD 2 Tr. 11 Fade at 2' 30"

---

? *Kontroversy M. K. Lee for Lge*  
Taken from Live Salzburg performance 1987 - DG issue in  
October - LB didn't live to realise his planned New York  
account. Too slow? A whisper away from static. Perhaps. His  
producer John McClure with whom he made over 200 recordings  
had a constant battle over some of LB's more contentious  
tempi. Notorious Tchaikovsky 6th Finale (17 min) - New York  
players convinced, such was his strength of personality:  
I've spoken to many musicians who've said: "You'd go

anywhere with Lenny... There was no such word as CAN'T in his  
vocabulary. His view was that there is no easy way to the  
heart of any great work of art. Take courage - dare, he  
would say to his performers. If we fail, we fail together.

MAHLER SOUND AND CHARACTER - Much is currently spoken and  
written of STYLISTIC AUTHENTICITY in the Classical and  
Baroque periods but precious little about the Romantic or  
post-romantic eras.

5th SYMPHONY - no-one present at that PROM in 1987 will ever  
forget - REC. Frankfurt not quite as electric

Even so here is a fine instance of Bernstein's stylistic  
RIGHTNESS just as Dohnanyi's relatively recent Decca rec. -  
if I may be so bold - is a fine instance of stylistic  
WRONGNESS - far too neat and tidy and well-scrubbed to be  
Mahler. I always say in Mahler EVEN THE SHORT NOTES ARE  
SUBSTANTIAL - LB understands that.

ILLUS. DG Sym.5

Tr.2 Fade at 1' 20"

Now that has weight and vehemence and a strong rhythmic  
profile too. Bernstein instinctively gauges the COLOUR of

the movement - dark, oppressive, saturated - untill, at the climax of the movement, that brief premonition of the light at the end of the tunnel. Listen how Bernstein encourages his trumpets to savour the moment.

ULLUS.

DG Sym 5

Tr.2 In 10' 59" Fade at ~~11' 07"~~

13' 07"

But the great test of this symphony, indeed an excellent guage of the prowess of any Mahler conductor is the huge and extraordinary SCHERZO - the BRIDGE between the darkness and the light of the symphony - or if you like the two halves of its split-personality. The world is embraced in this symphonic Landler - the expressive range is enormous. Mahler feared it would not be understood, always taken too fast etc.- Bernstein gives it all the room in the world - he really registers all those quixotic changes of mood and face - just as those who knew Mahler would describe how his countenance could change from one split-second to the next. All nature seems to stop and listen in those ~~arresting~~ <sup>arresting</sup> moments ~~of stasis~~ for obligato horn...there are other details of characterisation too: the lovely improvisatory feel of the pizzicato, like a country band; the grumpy bassoon and timid oboe entry, just as Mahler directs it to sound.

ILLUS.

DG Sym.5

Tr.3 In at 5' 20" Fade at ~~6' 36"~~

10' 36"

B's performance of this movement has everything: IRONY - Rusticity - humour - awe - menace - elements of charm and



7 Kessel M. B. 1. page 100. 10/10/10  
the grotesque. Quite apart from these various elements of  
CHARACTERISATION - there is of course Bernstein's acute  
awareness of Mahlerian sonority which has if anything  
intensified over the years: I'm thinking as I talk of the  
astonishing inner movements of the 7th Sym. which Bernstein  
paints in lurid colours; the ghostly D minor scherzo - a  
real horror show of *the things that go bump in the night*  
- like those brittle snap-pizzicatos and goulsh tuba.  
Textures here really are 3D.

ILLUS. DG Sym. 7

CD 2 Tr. 3 Opening Fade at 4' 27"

LB one of the few conductors who can really make the finale  
of this sym. work - no apologies - makes a COLLAGE of it:  
*all that is worst in Viennese Dance music!*

I've spoken of Mahler's critical, unique place in Western  
musical history - you could say he had *his eyes on the*  
*future and his heart in the past*. Bernstein knew this  
feeling well. He himself dabbled in Atonality, with 12-tone  
techniques and so on, but always, like Mahler, he clung to  
the great musical traditions of the past. Which is not to  
undermine Mahler's significance as a musical innovator.  
Indeed Bernstein more than most underlines the "modernism"  
in Mahler's music. Consider the great 6th Sym - a piece at  
once CLASSICAL in its conception and RADICAL in its  
language. Bernstein's first recording was a hot-bed of  
intensity, though I have never been entirely convinced by  
his sprightly tempo for the first movement - I believe it  
should be heavier and more OPPRESSIVE (I should like to  
discuss the question of inner movement order later!!).

12

10

His magnificent second rec. with the Vienna Philharmonic has generally greater breadth and ballast - and in the finale (virtually a symphony in itself) a greater sense of inexorability and burden. MORE SPACE in the quite literally FANTASTIC opening minutes of the movement - this is music from another world, fragments of material caught in a kind of COSMIC LIMBO - note the chilling unharmonious twang of solitary string bass at each reappearance of the "fate" motif - and just listen about 2' 30" into the movement where Mahler's horns and then trumpets rear up like wounded beasts from some abyss. The key once again here is Bernstein's *absolute refusal to compromise*. Here is dangerous music demanding and getting a dangerous performance.

ILLUS.

DG Sym.No.6

CD 2 Tr.1 Opening Fade at 3' 02"

And so the modernity of the music never more starkly revealed. Wonderfully daring transparency of scoring which Bernstein relishes *as only a composer can*.

A couple of years before he died Bernstein spoke about getting older - and taking greater risks - the less time you think you may have left, the greater the risks, he said. His last account of the 9th at times stretched credibility in the most challenging manner. He often spoke of the work's excesses, how we should emerge as from purgatory, exhausted but cleansed, purified. A well-known conductor recently recently took me to task for my adulation of Bernstein's Mahler. "Mahler does not need someone to do his crying for

him", he said. No, but someone must SHARE in the crying,  
someone must cry with him. Music is dead on the page until

~~the first note has been sounded~~ - the art of the RE-creator is of course as crucial as the act of composition itself; courageous, daring music demands courageous, daring interpreters. Mahler's excesses were Bernstein's excesses; both men were proving in a strange sort of way that they could always go that little bit further, that they had the courage to do so. And so at the end of Mahler's life and at the end of Bernstein's we have the 9th Symphony - Mahler's "Dark Night of the Soul". The shadows have lengthened on Bernstein's second recording of the work: the great finale is stranger and braver and more concentrated and more transcendental than ever before. Listen here as fragile violins reach upwards for the light while below the contra-bassoon gropes in the darkness.

ILLUS.            DG Sym. 9

CD 2, Tr. 10    Fade at 2' 34".

I could not bring myself to play the final pages of this Bernstein performance - where all sense of the music's pulse ebbs away and the silences grow ever longer and more potent. The way Bernstein uses Mahler's silences is quite unbearably intense.

Where would Mahler have ventured next? Bernstein often asked the question. The sketches for the 10th and Deryck Cooke's laudible performing version give us clues - but as Bernstein said ~~"too many ifs"~~ - certainly he would radically have revised elements, perhaps even scrapped many of those sketches altogether or perhaps, as Bernstein put it, even ~~"gone over the hill and encamped with Schenkerberg"~~; we shall never know, which is Bernstein's point - which is why he is

unhappy about a "speculative edition" of the unfinished  
10th.

When Bernstein left New York after his epoch-making 11 years  
at the helm of the Philharmonic he chose the Third Symphony.  
I too would like to end where I began with the movement  
which could quite reasonably be considered Bernstein's own  
personal CREDO - the great final adagio - the love which  
passeth all understanding. To anyone who has ever doubted  
Bernstein's importance and influence as a great Mahlerian -  
I say listen and listen well. Here is an object lesson in  
the long sustaining lines and INNER-LIGHT which commend all  
the finest Mahler. I remember the words of the New York  
Philharmonic's concert master who told me that Bernstein gave  
his strings only one direction for this last movement -

"Remember", he said, ~~piano with the right arm.~~

~~forte with the left.~~ Enough of words.

ILLUS. Last minutes of CBS 3rd Sym.

CD 2 Tr. 2 h at 18' 17"