



# Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA  
IN  
"MODELLI, LINGUAGGI E TRADIZIONI  
NELLA CULTURA OCCIDENTALE"

CICLO XXI

COORDINATORE Prof. FABBRI PAOLO

**MAHLER E L'ITALIA. EPISODI BIOGRAFICI E PROCESSO CREATIVO**

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/07

**Dottorando**  
Dott. Pavlović Milijana

**Tutore**  
Prof. Roccatagliati Alessandro

Anni 2006/2008





*Alla mia famiglia,  
con affetto e gratitudine.*



## INDICE

Ringraziamenti .....	7
Premessa .....	11
Tavola delle abbreviazioni .....	15

### PARTE I – GUSTAV MAHLER IN ITALIA

I I primi viaggi italiani .....	21
II 1905 .....	29
III 1907 .....	79
IV 1910 .....	114

### PARTE II – LA QUINTA SINFONIA DI GUSTAV MAHLER A TRIESTE

V La <i>Quinta</i> «Triestina» .....	131
VI La scheda delle correzioni .....	177

#### Appendici

A Una scoperta a Duino .....	233
B Mahler nelle parole di Nordio e Schmidl .....	242
Bibliografia .....	255



## RINGRAZIAMENTI

Quando si porta a compimento un lavoro così ampio come questo, ci sono sempre coloro che ne hanno fatto parte in un modo o l'altro, per cui è giusto dedicar loro qualche riga, prima di continuare.

La mia gratitudine va **ai miei genitori, mia sorella e mia nonna**, che hanno fatto enormi sacrifici per aiutarmi a vivere qui e lavorare, fidandosi ciecamente delle mie capacità. La mia famiglia però non finisce qui, abbraccia anche **Attilia Giuliani**, una forza della natura, senza la cui inarrivabile generosità e affetto non avrei mai potuto aprire la porta della magia di cui adesso faccio parte; **Renate Juchelka**, per essere quello che è, per aver sognato con me ad occhi aperti, per avermi dato casa e rifugio, per tutto questo e per altro ancora; nonché **Mauro Piccinini**, che mi è stato accanto nel periodo più difficile della mia vita italiana ed ha continuato ad incoraggiarmi con affetto, con preziosi consigli e immensa generosità, per aver condiviso con me i brividi indescrivibili delle scoperte e delle grandi soddisfazioni, e vissuto questo progetto come nessun altro. Un mare di gratitudine va anche a **mia zia Radmila** e alla sua generosità unica, ai miei cari cugini, **Vesna e Miroslav Jagodić**, che mi hanno abbracciato e incoraggiato dal momento in cui ho messo piede in Italia, e **Milica Arežina**, che mi ha sostenuto con vari mezzi e in vari modi, credendo fortemente nell'esito finale.

Ringrazio il Prof. **Alessandro Roccatagliati** (Università di Ferrara) che si è gentilmente assunto il compito di farmi da tutore e relatore, con tutto ciò che un incarico del genere comporta, il Prof. **Paolo Fabbri** (Università di Ferrara), che mi ha seguito nell'ultimo anno del mio progetto, aprendo ulteriormente i miei orizzonti musicologici e facendo sì che continuassero nella direzione giusta. Ringrazio inoltre il Prof. **Giovanni Fiorentini** (direttore IUSS Ferrara 1391), per aver fatto sì che io possa chiamare Ferrara “casa” e aver sempre avuto cinque minuti per me, aiutandomi ogni volta che ne ho avuto bisogno; la Prof.ssa **Daniela Goldin-Folena** (Università di Padova), dalla quale ho imparato molto, sia a livello professionale che umano; la Dr.ssa **Francesca Frigerio** (Università di Milano) - con cui ho discusso le varie parti del mio lavoro - per la sua straordinaria gentilezza, disponibilità ed amicizia.

Naturalmente, sarebbe stato impossibile produrre un lavoro simile senza aiuti da parte di alcune istituzioni e per questo ringrazio i **Civici Musei di Trieste** e la Sig.ra **Franca Tissi** per la disponibilità, pazienza e gentilezza con cui ha assolto le mie numerose richieste, il **Conservatorio «Tartini»** di Trieste, la **Biblioteca Civica** di Trieste, **S.A.S. il Principe della Torre e Tasso** e lo staff del Castello di Duino, i Sigg. **Filippo Scalandi** e **Luca Marcuzzi** per avermi offerto la possibilità di provare quell'emozione unica che si prova quando si scopre un documento autografo, la **Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Ferrara**, soprattutto la Sig.ra **Cristina Fabbri**, senza il cui aiuto e gentilezza la mia bibliografia non sarebbe stata completa, nonché Sig. **Filippo Secchieri** e il suo vivo interesse per il mio lavoro; la **Biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia** di Roma.

Ritengo importante ringraziare anche la Sig.ra **Raffaella Cariani** (IUSS Ferrara 1391), per tante cose piccole e grandi con cui ha risollevato tante delle mie giornate, le Sigg.re **Lena Fabbri** e **Diana Felisati** (Ufficio Postlaurea dell'Università di Ferrara), per tutta la pazienza e disponibilità con cui mi hanno aiutato a superare vari problemi burocratici, nonché la Sig.ra **Vesna Kodžoman**, per avermi generosamente dato una mano con alcuni documenti importanti.

E' difficile ringraziare abbastanza tutti i cari amici che mi sono stati accanto in questo periodo, come **Jane Stark**, la responsabile dell'aspetto grafico della mia tesi, le cui preghiere a Santa Cecilia mi fecero entrare al numero 38 di Via Savonarola, quel 10 ottobre 2005; **Jean-Yves Malmasson**, con cui in tutti questi anni ho condiviso innumerevoli emozioni, per i suoi consigli a dir poco preziosi, per la pazienza e tante lezioni di umiltà; **Ljiljana Miličić**, che ha visto la nascita di un sogno e ha seguito come piano piano sia diventato realtà; **Valeria Murgia**, la mia sorella sarda, che con il suo forte affetto non mi ha permesso nemmeno per un attimo di abbandonare il mio sogno; **Pawel Donaj**, **Kasia Kubik**, **Madu Batuwangala**, **Anita Maharaj** (la quale si è iscritta alla British Library di Londra soltanto per farmi arrivare alla cartolina triestina di Mahler lì conservata) e **Ajay Vikram Singh**, i miei fratelli non allineati, grandi anime il cui affetto, cura e umorismo hanno reso il mio cammino assai meno pesante e la mia vita molto più ricca. Grazie ancora a **Cristiana Maldini**, la mia adorata ferrarese, per aver condiviso con me quest'avventura dottorale dal primo momento, per avermi aiutato ovunque ce ne fosse bisogno, facendomi sentire a casa; **Eleonora Lo Vullo**, le

cui arance non dimenticherò mai, per tante risate, tante “Gorizia” stonate e tanta comprensione in quei pochi mesi che abbiamo vissuto insieme; la Sig.ra **Viliana Cirelli**, che in questi tre anni mi ha aiutato in vari modi; i miei cari **colleghi del dottorato**, tesi per la tesi come me, che mi hanno aiutato e mi hanno sostenuto, e con cui ho condiviso e discusso idee e problemi dei nostri lavori; e a tanti altri amici che ci hanno creduto fin dall'inizio.

Alla fine, il mio pensiero va a **Donald**, che è stato una gioia immensa nella mia vita, che mi ha visto e sentito ridere e piangere, gioire ed imprecare, ed i cui grandi occhioni intelligenti, calore ed affetto porterò sempre nel cuore.





## PREMESSA

Parlare di Gustav Mahler non è mai facile. Egli rappresenta un caso isolato, nel suo percorso, un mondo a sé stante, e la sua storia ricettiva è piena di assurdi, contraddizioni, scandali, ritardi, incomprensioni, che a volte, in alcune forme, durano al giorno di oggi. In questa vicenda l'Italia ebbe un rapporto tutto suo con l'universo sonoro di Gustav Mahler, che più che essere una questione strettamente musicale, fu piuttosto un problema culturale.

Sono state scritte migliaia di pagine su Mahler, sulle sue opere, sulla sua vita privata, persino sul suo inconscio. Circa la sua presenza in Italia abbiamo invece qualche articolo e qualche pagina in alcune grandi biografie. Per chi si accinge a trattare di Mahler in senso generico, le pagine italiane contano poco perché, nel quadro complessivo, i concerti che diresse in Italia sono pochi e del tutto simili a quelli diretti in qualsiasi altra nazione. Dal punto di vista italiano però, non è così.

Il primo concerto di Mahler sul territorio linguisticamente italiano, tenuto nel 1905 a Trieste, fu un evento eccezionale che si tenne all'interno di una situazione culturale abbastanza particolare, non solo dal punto di vista politico, ma anche quello economico: in una città, cioè, in profonda crisi finanziaria, che però aveva una ricchissima vita sociale. Mahler si trovò su un territorio al confine dell'impero, in una città politicamente turbata, italiana ma allo stesso tempo anche austriaca (o perlomeno cosmopolita nella sua composizione) a dirigere anche una sinfonia sua. Il fatto che Mahler venne a Trieste si deve a un gruppo di illuminati triestini guidati da Enrico Schott, la cui passione non conosceva i limiti imposti dal denaro. Schott e i suoi amici finanziarono di tasca propria una serie di concerti di altissima qualità artistica, piuttosto che lasciare che una vita culturale oggetto dell'invidia di molte città più grandi e importanti affondasse. Parlare dunque di Mahler a Trieste senza considerare questo importantissimo contesto culturale sarebbe superficiale e incompleto.

Le tracce che Mahler lasciò nel capoluogo giuliano non si limitano soltanto alle impressioni dirette di chi ebbe l'opportunità di assistere ai concerti. Ci rimase infatti la partitura della sua *Quinta Sinfonia*, da lui usata per il concerto del 1905, con molte

annotazioni autografe. Questo fatto fa sì che il concerto triestino si collochi in un altro contesto, molto più importante: la genesi della *Quinta*. Esistono decine di volumi che esaminano quest'opera così speciale nella vita del compositore, così problematica e al contempo destinata a non soddisfare mai il suo creatore. E' un'opera diversa da tutte le altre di Mahler, non tanto nel senso del suo pensiero filosofico, quanto in quello della effettiva rottura con un linguaggio sonoro utilizzato fino a quel momento. Mahler voleva che quell'opera fosse un capitolo nuovo e, pur avendo continuato a scrivere in quella direzione, producendo altri lavori sempre più complessi e avanzati, nella sua incessante ricerca di un suono migliore, continuò a tornare alla *Quinta*, togliendo e aggiungendo dove riteneva opportuno.

La partitura di Trieste finora è stata più oggetto di curiosità che di uno studio approfondito, che la avrebbe messa al posto che le spetta tra le altre partiture simili, in quella continua tessitura che fu la *Quinta*. Per anni si è parlato del documento triestino come di un esempio della grande capacità di Mahler di adeguarsi alle circostanze in cui si trovava, come l'acustica di una sala e le qualità dell'orchestra. Scendendo però dal piedistallo di osservatori e addentrandosi in questa specifica partitura, è possibile “vedere” Mahler al lavoro, nonché scorgere i suoi metodi, i suoi pensieri, i problemi che lo turbavano tra quei pentagrammi. Ed è possibile vedere e confermare che la partitura triestina non è un semplice transitorio adeguamento, ma piuttosto un mattone importante dell'edificio: la maggior parte delle modifiche triestine le ascoltiamo anche nella versione definitiva.

Tuttavia, la partitura sola non può dare informazioni sicure su cosa esattamente Mahler abbia diretto a Trieste. Soccorrono infatti le parti orchestrali, che si credevano finora mancanti, ma che non solo non sono mancanti: si presentano in ottime condizioni e permettono tutti gli esami che si possono e si vogliono fare. Sono le parti, in effetti, che offrono dettagli ulteriori su come Mahler lavorasse e facesse lavorare gli altri. In questo progetto di ricerca, per la prima volta, le parti sono state messe a confronto sia con la partitura che faceva parte del materiale utilizzato per il concerto, sia con la *Quinta Sinfonia* come la conosciamo oggi. Questo tipo di studio ha generato anche l'esigenza di creare una schedatura in cui elencare tutti gli interventi, per stabilire la loro presenza o meno nelle parti e nella versione finale. Alla scheda appartiene uno degli spazi più importanti tra le pagine seguenti, perché risponde a molte domande che ci si è

posti durante la ricerca.

Ci furono poi anche visite romane di Mahler, che costituirono peraltro un vero e proprio scontro culturale. Mentre a Trieste Mahler era più o meno ancora nel territorio conosciuto, a Roma si ritrovò in un altro mondo, per vari aspetti che andarono dal trasporto ferroviario al fare musica. Per motivi tecnico-finanziari, non ci è stato possibile svolgere una ricerca estesa anche a Roma, per cui ci si è dovuti accontentare delle fonti di seconda mano; e ciò sebbene non sia sempre stato facile costiparne i dati, visto che fonti stesse non collimavano su alcuni dettagli.

Si è voluto completare il testo con del materiale fotografico, ove possibile, cercando di riprodurre alcuni documenti di valore storico. Un posto particolare tra questi appartiene a una scoperta vera e propria, descritta nell'appendice A: un autografo sconosciuto di Gustav Mahler, che rappresenta uno dei primi abbozzi della *Terza Sinfonia* e che è proprietà del Principe della Torre e Tasso. Non succede spesso poter lavorare su un documento di grande valore che al contempo è anche del tutto sconosciuto al mondo degli studiosi, per cui uno studio di questa scoperta, insieme all'esame della partitura triestina e delle parti è stato il periodo più piacevole della ricerca.

Parlando di Mahler e degli italiani, sembra inevitabile parlare anche dei suoi incontri individuali che si trasformarono in amicizie, come nel caso di Ferruccio Busoni e Alfredo Casella, o in rivalità, come nello scontro diventato storico con Arturo Toscanini. Questa parte del discorso però entra in un'altra dimensione della fortuna italiana del compositore austriaco, alla quale si potrebbe giungere prendendo spunto e avvio dal nostro lavoro. Un Busoni più tedesco che italiano e un Casella ancora parigino difficilmente potrebbero essere rappresentanti delle correnti musicali strettamente italiane all'epoca. E cercando una risposta ad un'importante domanda che riguarda le difficoltà tremende con cui la musica di Mahler si fece strada verso il pubblico italiano, si riscontrerà di sicuro il nome di Toscanini, che per lungo tempo segnò lo standard nel repertorio e nella interpretazione.

E' impossibile non citare i nomi di Luigi Rognoni, Bruno Maderna e Ugo Duse, che si impegnarono con grande fervore a far conoscere Mahler agli italiani, rendendosi conto dell'immenso valore della sua opera, sia dal punto di vista storico che da quello universale, e che ebbe un impatto indelebile e immensurabile sulla musica del '900. E'

impossibile non parlare di Claudio Abbado, Giuseppe Sinopoli, Riccardo Chailly, grandissimi interpreti italiani delle musiche di Mahler, riconosciuti e stimati nel mondo intero.

Ciò che segue tuttavia è solo un modesto tentativo di compiere un lavoro musicologico e storiografico che rappresenti un primo passo verso uno sguardo più esteso sulla complessa questione del percorso anomalo della musica di Gustav Mahler in Italia.

## TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

**AMEB** - Alma Mahler, *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam, Bermann-Fischer, 1949.

**HLGM II** – Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. 2: Vienna: the Years of Challenge (1897 – 1904)*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1995

**HLGM III** – Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. 3: Vienna: Triumph and Disillusion (1904 – 1907)*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999

**HLGM IV** – Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. 4: A New Life Cut Short (1907-1911)*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008

**CMT** – Civico Museo Teatrale, Trieste



# I

## GUSTAV MAHLER IN ITALIA





*L'illustre maestro Mahler, è noto,  
trovò l'orchestra nostra all'altezza d'orchestre tedesche  
di ben maggiore nome e fu una sorpresa per lui che,  
tranne a Milano, a Torino, e in poche altre città,  
credeva le orchestre italiane fossero tutte di secondaria importanza.*

*«Il Piccolo», Trieste, 1° dicembre 1905*



# I

## I PRIMI VIAGGI ITALIANI

### 1.1 Trieste 1882

Nell'aprile 1882 Gustav Mahler era un giovane musicista disoccupato di ritorno a casa dopo un ingaggio a Lubiana, allora Leibach. Una volta chiusa la stagione del *Landschaftliches Theater*, Mahler lasciò – anzi, sarebbe più preciso dire scappò da – Lubiana e tornò a Vienna. Se fosse stata una decisione presa prima di salire sul treno o dopo non si sa, ma Mahler fece una deviazione dall'itinerario principale e invece di andare direttamente a Vienna, scelse di fare una sosta a Trieste. Sulla lunghezza di tale soggiorno non è giunta testimonianza scritta poiché Mahler si recò da solo a Trieste e non ne parlò a nessuno. L'unica attestazione di questo breve passaggio rimane una cartolina, spedita da Trieste il giorno 4 aprile 1882 a Gustav Löwy, il suo impresario di allora, che gli aveva procurato sia gli incarichi precedenti, per quanto miseri, a Bad Hall e Lubiana, sia i due successivi a Olmütz e Kassel.<sup>1</sup>

Senza immagine, una semplice cartolina postale, questo piccolo documento non contiene parola alcuna sul soggiorno: soltanto l'informazione per Löwy che Mahler sarebbe tornato a Vienna più tardi del previsto, grazie alla possibilità - che non voleva perdere - di vedere l'Italia, visto che era a portata di mano, e la preghiera di ricordarsi di lui, ora che aveva bisogno urgente di un nuovo lavoro. Scritte nella sua calligrafia giovanile ed elegante, le parole del ventiduenne Mahler non soddisfano la curiosità dei biografi, lasciando alle loro supposizioni e fantasie i dettagli del suo primo soggiorno nell'area culturale italiana.

---

<sup>1</sup> La cartolina è stata rintracciata da Henry-Louis de La Grange e oggi si trova alla British Library di St. Pancras a Londra, catalogata sotto il numero 49597 B. Nel libro di lettere di Mahler curato da Alma nel 1924 (*Gustav Mahler Briefe 1879-1911*, Berlin, Wien, Leipzig 1924) e ripubblicato nel 1978 (Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag) la cartolina non è presente. Nell'edizione americana dello stesso libro, *Selected Letters of Gustav Mahler*, curato da Knud Martner (New York, Farrar, Straus, and Giroux 1979) arricchita di alcune ulteriori lettere, alla pagina 66, sotto il numero 14, si trovano però anche le poche righe triestine. Stranamente, in questo libro Gustav Löwy è diventato Lewy. Causa gli altissimi prezzi della British Library, non ci è stato possibile recuperare il testo originale in tedesco.



*1. I Gustav Mahler, Iglau 1881*

## 1.2 *Grand tour dell'Italia 1890*

Nel maggio 1890, Mahler scriveva da Budapest al suo amico Friedrich Löhr:<sup>2</sup>

Lieber Fritz<sup>3</sup>,

Ich bin Mittwoch und Donnerstag in Triest, Hotel Delorme<sup>4</sup>. Bitte, verständige mich durch einige Zeilen, ob Uda<sup>5</sup> meinen letzten Brief bekommen, und wann sie mir darauf antworten kann.

Von da aus gehe ich nach Venedig; meine nähere Adresse schreibe ich Dir dort. – Die Reise mache ich mit Justi<sup>6</sup> umsonst, da ich mir von der Südbahn eine Freikarte verschafft habe.

Eiligst Dein,

Gustav.

Mahler trentenne era a quell'epoca direttore del Reale Teatro dell'Opera di Budapest. Il sovrintendente del teatro, il barone Franz von Beniczky, lo mandava un mese in Italia per trovare un tenore e un soprano drammatico in vista di future produzioni. Oltre al lavoro, questo viaggio fu anche una vacanza che Mahler fece con la sorella Justine che aveva problemi di salute. I fratelli quindi partirono con una prima sosta a Trieste e poi a Venezia. In una lettera successiva, sempre a Friedrich Löhr e sempre non datata<sup>7</sup>, Mahler si rifece vivo da Bologna, purtroppo senza offrirci alcun dettaglio della sua visita, salvo qualche indicazione sulle tappe a venire.<sup>8</sup>

Lieber Fritz!

Unsere Adresse lautet in einigen Tagen: Mailand, „Hotel Milano“! Dorthin gehen

---

<sup>2</sup> A. Mahler, *Briefe*, p. 89, lettera n. 74.

<sup>3</sup> Friedrich Löhr (1859-1924), archeologo, segretario della Società Archeologica dell'Austria, fu grande amico di Mahler già dagli anni universitari e lo rimase per tutta la vita.

<sup>4</sup> L'hotel, situato nella centrale Piazza dell'Unità d'Italia (a due passi dal Teatro Verdi dove Mahler si esibirà nel 1907), era sorto vent'anni prima con la costruzione del Palazzo Modello. L'attività alberghiera chiuse nel 1912.

<sup>5</sup> Moglie di Friedrich Löhr.

<sup>6</sup> Justine Mahler (1868-1938), sorella minore di Mahler, più tardi moglie di Arnold Rosé e madre di Alma Rosé, la violinista morta nel campo di concentramento di Auschwitz-Birkenau nel 1944.

<sup>7</sup> Mahler non aveva l'abitudine di datare le sue lettere e molte volte le uniche indicazioni che abbiamo sono i timbri postali.

<sup>8</sup> A. Mahler, *Briefe*, p. 90, lettera n. 75.

wir über Florenz und Genua. [...] <sup>9</sup>  
Wir sind von Wetter und Umständen sehr begünstigt.  
Herzliche Grüße von mir und Justi an Alle  
von Eurem

La tappa successiva lo porta a Firenze, da dove scrive una lettera alla moglie di Löhr, datata 18 maggio: <sup>10</sup>

Liebe Uda,  
[...] Wir kommen wahrscheinlich am 31. Mai in Mödling an und können hoffentlich bereits in unserer Wohnung absteigen. Ich hoffe diesbezüglich in Mailand Nachrichten von Ihnen vorzufinden. [...]  
Wir haben eine herrliche Zeit hinter uns und hoffen nun noch in Genua, Mailand, Gardasee, Laibach schöne Tage. Justi blüht ordentlich auf; die Reise schlägt famos an. Schreiben Sie auch etwas über Sie und die Kinder.  
Herzliche Grüße von mir und Justi

Gustav Mahler  
Adresse: Mailand, Hotel Milano

A Milano Gustav ebbe alcuni incontri e si procurò alcune partiture che portò a Budapest – *Asrael* di Alberto Franchetti e *Cavalleria rusticana* di Mascagni, che avrebbe diretto nell'inverno successivo. <sup>11</sup> In un'altra lettera, scritta a Fritz Löhr da Milano (il timbro d'arrivo è del 23 maggio), Mahler dà solo alcune indicazioni per sistemare alcuni affari finanziari a Vienna, senza alcun cenno al soggiorno milanese. <sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Sono omesse le parti che non riguardano il viaggio, ma piuttosto gli affari personali.

<sup>10</sup> A. Mahler, *Briefe*, p. 90 sg., lettera n. 76.

<sup>11</sup> Quirino Principe, *Mahler. Musica tra Eros e Thanatos*. Milano, Bompiani, 2003, p. 447.

<sup>12</sup> A. Mahler, *Briefe*, p. 91, lettera n. 77.



*1.2 Justine e Gustav Mahler, 1890*

### 1.3 Venezia 1900

Nel 1900 Mahler fece ancora una breve visita a Venezia con la sua amica Natalie Bauer-Lechner. Le testimonianze della Bauer-Lechner<sup>13</sup> offrono molti dettagli in più, tra cui informazioni sul viaggio, nonché un'immagine importante del personaggio Gustav Mahler: affascinante, ma a volte assai difficile.

Natalie Bauer-Lechner fu un'amica fedelissima, ma non senza qualche aspirazione in più rispetto al solito concetto di amicizia, quindi il loro rapporto fu anche abbastanza complesso, dato che Mahler non poté ricambiare i sentimenti della violinista. In effetti, dopo il matrimonio, per non rischiare, Alma la cancellò subito dall'orizzonte del marito. Sebbene allontanata da Mahler, la Bauer-Lechner rimarrà tuttavia una delle fonti più preziose e obiettive che testimoniano la vita e il carattere del compositore, soprattutto tra il 1890 e il 1900, e che aiutano a portare luce anche nelle parti della vita di Mahler di cui egli stesso a volte offriva un'immagine lacunosa. Inestimabili sono inoltre le informazioni che ci lascia riguardanti le sue prime cinque sinfonie: le strutture, le elaborazioni, i programmi, i dettagli, i pensieri, le lettere. Tutto avuto di prima mano da Mahler stesso.

I due presero il treno da Vienna il 7 aprile, e dopo una serie di vari disastri (compresi i ritardi a causa di un diluvio apocalittico che poi si trasformò in neve e che non solo li accompagnò fuori da Vienna, ma diede loro il benvenuto anche a Venezia), arrivarono nella città lagunare quasi ventiquattr'ore dopo. Mahler durante il viaggio si divertì e riuscì anche a dormire, diversamente da tutti gli altri passeggeri. Nella sosta a Klagenfurt si mostrò ben disposto, cercando di smentire l'immagine creata da parte della stampa viennese, con lo scopo recondito di apparire più simpatico in vista delle future estati da passare nella sua casa sul Wörthersee (Villa Siegel), all'epoca ancora in

---

<sup>13</sup> Il diario fu pubblicato nel 1923 dall'editore Tal, Wien-Zürich, sotto il titolo *Erinnerungen an Gustav Mahler*, ma solo parzialmente e senza l'episodio veneziano. Il manoscritto integrale, in nove volumi, intitolato *Mahleriana* da La Grange, che ne è il proprietario, oggi si trova alla *Médiathèque Musicale Mahler* di Parigi fondata da La Grange insieme a Maurice Fleuret nel 1986, e fa parte del Fondo Mahler che rappresenta il nucleo più concentrato e completo di documentazione mahleriana oggi esistente, insieme agli archivi Vondenhoff (Vienna) e Moldenhauer (Monaco di Baviera). Alcuni contenuti di questo prezioso documento (molto più obiettivo nei confronti di Mahler di alcune testimonianze di Alma) che riguardano il viaggio veneziano, La Grange li riporta nella sua monumentale biografia di Mahler. (*Gustav Mahler, 2, Vienna: The Years of Challenge*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1995, pp. 243-246 – edizione ampliata e corretta; più avanti nel testo HLG II)



costruzione e che sarebbe poi divenuta il suo paradiso creativo.

La Bauer-Lechner dovette sopportare i capricci quasi intollerabili del suo amico che la forzò a cambiare l'alloggio più volte finché non avessero trovato il posto giusto, lontano da rumori cittadini. Malgrado il sole, Mahler si lamentava di tutto e di tutti, brontolando e maledicendo i servizi italiani, e fu solo con l'ultimo cambio di alloggio che il suo umore cominciò a migliorare. Andando da un estremo all'altro, Mahler adesso voleva vedere tutto, portava Natalie in giro e si faceva fotografare ogni cinque minuti. Questo viaggio lasciò un segno profondo nella sua mente, fino a quel momento concentrata solo sul suono e completamente a digiuno di arti figurative. Quello che non poterono fare gli amici<sup>14</sup> fece Venezia, e Mahler passò molto tempo visitando musei, gallerie e ammirando le bellezze architettoniche del luogo.

I resoconti di questi viaggi hanno un proprio valore documentaristico, utile nella ricostruzione della biografia di Mahler e nell'offrirci qualche dettaglio in più sui suoi soggiorni in Italia, ma non hanno alcun impatto reale sull'arte e sull'ispirazione mahleriana. I viaggi compiuti dopo, invece, avranno un peso molto più significativo.

Dopo questo soggiorno, dovettero passare cinque anni prima del suo ritorno in Italia (o almeno nel territorio che, secondo gli standard culturali, le apparteneva).

---

<sup>14</sup> Siegfried Lipiner (1856-1911), scrittore e filosofo austriaco, amico di Mahler dal primo periodo viennese fino alle sue nozze (l'avversione di Alma nei confronti di Lipiner fu reciproca), cercò di attirare l'attenzione di Mahler verso le arti figurative mostrandogli alcuni dipinti e fotografie e accompagnandoli con spiegazioni, ma Mahler si rifugiò nella scusa che per un musicista questo non era necessario; un pizzico di successo in più ebbe un'artista di nome Henriette Mankiewicz, per cui Mahler ebbe una stima enorme e alla quale spesso mandava i cantanti dell'Opera per consigli sull'aspetto visivo. HLGGM II, p. 246 sg.



*1.3 Natalie Bauer-Lechner  
(Foto proprietà di Albrecht Spiegler, Vienna)*

## II

### 1905

Già da alcuni anni direttore della Hofoper di Vienna<sup>1</sup>, alla guida della vita culturale della città, nel 1905 Gustav Mahler era impegnatissimo sia con la sua carriera di direttore artistico sia con la musica propria, sfruttando ogni periodo libero che riusciva a trovare nella sua agenda per dirigerla in giro per l'Europa.

L'anno 1905 lo vede felice padre di due figlie, ma anche della *Quinta Sinfonia* (1904) pubblicata da Peters di Lipsia ed eseguita per la prima volta a Colonia, mentre la *Sesta* (1904) e la *Settima* (estate 1905) erano già nel cassetto, pronte per essere "piazzate". Nel frattempo arriva la prima assoluta dei *Kindertotenlieder* a Vienna, e la *Quinta* viaggia (Dresda, Berlino, Praga, Amburgo, Cincinnati), vengono pubblicati alcuni *Lieder*, mentre avviene il suo "esordio" francese con tre dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Il 9 novembre Mahler registra i quattro rulli su pianoforte per la *Wolke-Mignon*, l'unico documento sonoro che abbiamo di lui.<sup>2</sup>

Un anno frenetico anche alla Hofoper, con i preparativi per l'anno mozartiano e due nuovi grandi allestimenti, quelli de *Le nozze di Figaro* e di *Don Giovanni*, dopo il successo enorme del *Fidelio* con le scenografie di Alfred Roller<sup>3</sup>, che avrebbe allestito

---

<sup>1</sup> Il 4 aprile 1897 Mahler viene nominato Kapellmeister alla Hofoper dove debutta il 15 maggio con *Lohengrin* di Wagner e ottiene un successo trionfale. Il 15 ottobre dello stesso anno accetta l'incarico di direttore artistico che terrà ufficialmente fino al 9 dicembre 1907.

<sup>2</sup> Nei quattro rulli Mahler esegue al pianoforte due *Lieder* (*Ging heut' morgens übers Feld* e *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald*) e parti della *Quarta* (quarto movimento, *Das himmlische Leben*) e della *Quinta Sinfonia* (primo movimento, *Trauermarsch*). Oltre al valore documentario, queste registrazioni hanno un'altra dimensione preziosa, quella interpretativa, che ci aiuta ad avere almeno un'idea su come Mahler voleva fossero eseguiti quei pezzi. Nel 1992 la Fondazione Kaplan pubblicò un CD con i rulli rimasterizzati con l'aggiunta delle voci ai *Lieder*. Le voci sono quelle di Yvonne Kenny, soprano, per la *Quarta Sinfonia* e Claudine Carlson, mezzosoprano, per i *Lieder*. Oltre ai rulli, il CD contiene le testimonianze orali di alcune persone che conobbero Mahler, compresa quella di sua figlia Anna, in una registrazione fatta dal musicologo William Malloch di Los Angeles agli inizi degli anni '60. Per maggiori informazioni, si veda l'appendice 2B *Mahler as a Performer of His Own Works*, nell'ultimo volume della biografia monumentale scritta da Henry-Louis de La Grange, uscito pochi mesi fa – *Gustav Mahler. 4: A New Life Cut Short (1907-1911)*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008 (più avanti nel testo HLG IV).

<sup>3</sup> Alfred Roller (Brno 1864 – Vienna 1935), pittore e scenografo, uno dei fondatori della Sezession. Nel 1902 incontrò Mahler e già l'anno dopo fu invitato alla Hofoper e il frutto di questa collaborazione fu una serie di spettacoli memorabili, tra cui spiccano particolarmente *Tristano* (1903)

anche i due capolavori di Mozart. Mentre Mahler a Vienna prova *Così fan tutte*, la *Quinta* viene eseguita a Strasburgo, dando inizio alla serie di quattro esecuzioni in un mese. La successiva, programmata per il 1 dicembre, avviene a Trieste.



2.1 Alma e Gustav Mahler con le figlie Maria e Anna a Maiernigg am Wörthersee, estate 1905

2.2 Mahler con Georg Dohrn, direttore d'orchestra. Breslau, 1905



---

e già citati *Fidelio* (1904) e *Don Giovanni* (1905).

## 2.1 Trieste

Come si è detto, Trieste fu la prima città che Mahler conobbe nell'area italiana. Prima vi andò da giovanotto, poi vi passò come aspirante direttore d'orchestra e alla fine vi arrivò come musicista di fama mondiale a dirigere non solo le musiche degli altri, ma anche alcune sue. Il che è il tema centrale di questo studio.

Nel 1905 Trieste era una città a maggioranza italiana che faceva parte dell'Impero Austroungarico e che conosceva forti spinte irredentiste. La città contava trecentomila abitanti, ed era l'ottavo porto al mondo per volume di traffici. Città ricca e multiculturale, grazie alla politica illuminata degli Asburgo, cui apparteneva dal 1382, il capoluogo giuliano compete in prestigio culturale con città europee molto più grandi. E, nell'orizzonte artistico, un posto particolare spettava alla musica. I due più grandi teatri cittadini, il Verdi e il Rossetti, concorrevano ad accaparrarsi interpreti di fama nazionale e internazionale. In questi anni di grande ricchezza musicale ne passarono per Trieste molti: Jan Kubelik, Ferruccio Busoni, Siegfried Wagner, Giuseppe Martucci, Felix Weingartner con l'Orchestra di Monaco, i Wiener Philharmoniker con Richard Strauss, i Berliner Philharmoniker con Artur Nikisch, Arturo Toscanini con l'Orchestra di Torino, Ferdinand Loewe e il Konzertverein viennese, Pietro Mascagni, a citarne solo alcuni.

Il Politeama Rossetti (intitolato a Domenico Rossetti, benefattore, studioso e filantropo triestino), fu costruito nel 1877-78 e si affaccia in Viale XX Settembre (all'epoca Viale dell'Acquedotto, zona periferica), su progetto dell'architetto Nicolò Bruno. Inaugurato il 27 aprile del 1878, fu subito molto apprezzato per la grande capienza (quasi cinquemila posti, ridotti dopo i restauri del secolo scorso a 1500), per le due file di gallerie, i prezzi popolari e l'enorme cupola in vetro che poteva essere aperta nelle serate estive. Ceduto al Comune già nel 1880, si distinse per l'eterogeneità culturale della sua offerta (come suggerisce il termine "politeama"), ospitando manifestazioni dei generi più disparati: dalle stagioni liriche alle operette, dalle serate futuriste alle marionette, al cinema, alle conferenze, agli acrobati e persino al circo. Fino all'inevitabile declino degli anni Cinquanta, quando rimase chiuso per una

dozzina d'anni. Ne seguirono ampi restauri nel 1969 e, ancora, nel 1999-2001, che hanno riportato il teatro allo splendore primigenio.<sup>4</sup>

A dimostrazione della vivace attività del teatro e, in generale del fermento culturale della città adriatica, basta scorrere il cartellone della stagione 1905-06. Il 2 settembre fu per la prima volta installato il cinematografo, a dimostrazione dell'apertura e della creatività della gestione (molto sensibile alle richieste più popolari). La stagione lirica d'autunno ospitata al Rossetti mostra infatti opere di vasto richiamo. Quando una di queste "falliva" le repliche si interrompevano, e subito veniva allestito qualche sostituto. In particolare la *Mignon* di Thomas ebbe nove rappresentazioni, mentre il *Werther* di Massenet dodici, ma la *Navarrese* dello stesso Massenet soltanto tre, seguita dai *Pagliacci* di Leoncavallo, con cinque. Tuttavia la sala veniva adibita anche a conferenze, spesso a teatro esaurito come accadde, il 12 novembre, per quella organizzata dal Partito Socialista sul suffragio universale (replicata al 28 dello stesso mese, in concomitanza con lo sciopero generale), o per quella della settimana seguente (il 19) di Angelica Balabanoff sulla *Rivoluzione in Russia*, promossa dal Circolo di Studi Sociali. Prima del concerto di Mahler del primo dicembre vi fu quello del 20 novembre con Angelo Kessissoglù al pianoforte e Filippo Manara al podio, con musiche di Grieg e Rubinstein. Dopo il concerto di Mahler si diedero anche i due concerti dell'Orchestrale Triestina diretta da Vittorio Maria Vanzo, il 6 e l'8 del mese. Il 3 dicembre fu invece ospite la compagnia comica di Emilio Zago, ma poi ripresero le opere (il *Don Pasquale* di Donizetti fu montato l'undici) e le conferenze (scientifiche il 17 e il 19, su Wagner e il *Sigfrido* il 22 e 23). Si potrebbe continuare fino al giugno successivo. Ma l'elenco basti a dimostrare l'eterogeneità d'uso della sala, e l'apertura mentale della città, che ospitava altri tre-quattro teatri di prosa in grado di offrire, nei giorni attorno al concerto di Mahler, se non proprio in concomitanza, la Duse in *La moglie di Claudio* di Dumas, quello stesso venerdì sera 1 dicembre, nonché la grande attrice nei suoi cavalli di battaglia: *L'abbadessa di Jouarre*

---

<sup>4</sup> Sulla storia del teatro si vedano: Giuseppe Botteri/Vito Levi, *Il Politeama Rossetti 1878-1978. Un secolo di vita triestina nelle cronache del teatro*, Trieste, Editoriale Libreria, 1978, nonché il dattiloscritto di I. Bremini, *Il Politeama Rossetti di Trieste. Dalla sua inaugurazione ai giorni nostri. Cenni storici e statistici*, Trieste, 1957, conservato ai Civici Musei di Trieste. Purtroppo, come notano anche i sopraccitati autori, i documenti esistenti sono pochi. Il Politeama non ha mai avuto, prima degli anni recenti, un archivio, e ciò che c'era è stato eliminato nel corso degli anni, o andò all'asta nel 1936, al fallimento della società che lo gestiva.

di Renan la domenica seguente (nella stessa serata con *La locandiera* di Goldoni) e *Rosmersholm* di Ibsen il lunedì 4!

Nonostante la grande offerta e la qualità della vita artistica, le istituzioni culturali attorno al 1905 si trovavano in grosse difficoltà. Causa gravi deficit finanziari del Teatro Verdi, la stagione lirica si teneva in piedi a mala pena, e ne risentiva la qualità. In una città come Trieste, viziata da produzioni musicali di altissimo livello, una situazione del genere era un serio colpo al prestigio cittadino. In queste circostanze, Enrico Schott, ricco industriale triestino appassionato d'arte (e di musica soprattutto), insieme a Salvatore Segré, fonda il *Comitato per le grandi esecuzioni musicali*.<sup>5</sup> Lo scopo era quello di organizzare e in parte finanziare concerti ed eventi culturali, in accordo con i due maggiori teatri triestini – gli unici a gestione azionaria<sup>6</sup> – Politeama Rossetti e Teatro Verdi, offrendo loro anche la possibilità di guadagnare dagli incassi. Il Comitato fu pubblicizzato e promosso da uno dei membri fondatori, il Dott. Gian Giacomo Manzutto, critico musicale de «L'Indipendente» (organo irredentista triestino), e dal maestro Antonio Zampieri.<sup>7</sup>

Enrico Schott fu decisamente il più importante in questo gruppo. Era nato a Trieste nel 1872, figlio di Maximilian Schott, venuto a Trieste da Baden Baden, e di Ulrika Mendl, di ricca famiglia romena<sup>8</sup>. Il padre aveva fondato a Trieste un'industria per la lavatura della lana, trasferita poi a Monfalcone e passata a Enrico dopo la sua morte. Enrico studiò prima a Trieste e poi a Vienna e in Germania. Lì si dedicò agli studi musicali e ne uscì violinista e musicologo. Successivamente approfondì anche alcuni altri strumenti (pianoforte, viola). Ebbe in possesso due violini Guarneri e suonò

---

<sup>5</sup> Purtroppo, non esiste un archivio che raggruppi i documenti del Comitato. Sono ancora conservate solo alcune parti della corrispondenza con il Teatro Verdi (proprietà del CMT Trieste) e alcuni documenti che appartenevano a Carlo Schmidl, uno dei soci del Comitato: la sua tessera di riconoscimento, gli inviti alle manifestazioni organizzate dal Comitato, ecc.

<sup>6</sup> Adriano Dugulin, *Mahler a Trieste*, in «Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste», n. 11, Trieste, 1980, p. 144, nota n. 7.

<sup>7</sup> G. Hermet, *La vita musicale a Trieste, 1801-1944, con speciale riguardo alla musica vocale*, Trieste, Tip. Smolars, a cura della Direzione dell'Archeografo Triestino, 1947, p. 44.

<sup>8</sup> Causa due guerre e la triste fine di Enrico Schott, non è facile disegnare la sua biografia, visto che non esiste un archivio che raggruppi le carte che non riguardano la sua attività di industriale. La base per una buona parte della biografia riportata sopra è un articolo scritto da Raoul Soletti e pubblicato in due parti, il 27 e il 29 dicembre 1958, su un giornale non identificato. L'articolo, intitolato *Alla ricerca del tempo perduto: Il mecenatismo di Enrico Schott*, si trova al Museo di Storia Patria di Trieste, Archivio Edoardo Marini, scatola Bio. 41. Nell'elenco delle celebrità musicali portate a Trieste da Schott l'autore però non menziona Mahler.

nel quartetto organizzato dalla famiglia Pollitzer.<sup>9</sup> Oltre ad essere l'ideatore e il fondatore del Comitato per le grandi manifestazioni musicali, Schott copriva varie funzioni nel Circolo artistico di Trieste, nell'Orchestrale Triestina, nella Società dei Filarmonici, nella Società culturale *Minerva* e nella Società *Schiller*; fu inoltre uno dei più grandi fautori della fondazione del Conservatorio di Trieste. Per via di queste associazioni, mosso dalla grande passione per l'arte e per la musica in particolare, Schott non esitava a finanziare di persona molte delle attività di queste stesse associazioni. Fece venire molti celebri musicisti a Trieste e si parla addirittura di un concerto dei Wiener Philharmoniker venuti interamente a spese di Schott. A Bayreuth fu spesso ospite di Cosima e Siegfried Wagner, i quali gli regalarono un manoscritto di Wagner, andato perduto insieme a molti altri documenti. Fu anche uno dei soci fondatori della Brahms Gesellschaft e uno dei quattro destinatari delle medaglie d'oro fatte per onorare la memoria di Brahms<sup>10</sup>. Schott fu mecenate non solo dei musicisti, ma anche di pittori e scultori triestini. Conobbe anche James Joyce, per via del fratello Edoardo, il miglior allievo triestino dello scrittore irlandese.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Federica Vetta. *La borghesia e la musica ovvero «Morgens an der Kanzlei, Abends am Helikon»*, in *Lungo il Novecento. La Musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti. Festschrift in onore del centenario della fondazione del Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste 1903-2003*, Venezia: Marsilio, 2003, pp. 79-84. A pagina 81 la Vetta riporta un aneddoto dalle «sempre divertenti descrizioni delle serate 'musicalmente catastrofiche' del diario Pollitzer»: «Giovedì, 28 gennaio 1897 | Haydn N. 32 soddisfacente | Schubert, tempo di quartetto soddisfacente | Schubert op. 150 soddisfacente | Schumann op. 125 inclassificabile | Quest'ultimo numero del programma viene eseguito con inversioni delle parti e della musica. | Il proprietario artistico pavoneggiandosi a Rosé con tre o quattro trasporti insaponati nello scherzo, fa naufragare il quartetto che sembra prossimo alla liquidazione. Benporat cornuto, si sfascia dal ridere. Il Barone Schott conserva in mezzo alla tempesta la sua calma abituale e suona la viola a modo suo. Anche il violoncello dà adito a gravi recriminazioni, non ne colpisce una emettendo dei mi naturali in chiave di basso molto sospetti. In sul finire i due violini disertano lasciando nel campo di battaglia viola e violoncello.»

<sup>10</sup> L'articolo di Soletti dice che la medaglia, insieme ad alcune altre cose «è destinata al Museo storico di Trieste». Tuttavia, nonostante tutto l'aiuto del personale dei Musei Civici di Trieste, non è stato possibile trovare alcuna traccia di questi documenti.

<sup>11</sup> Siccome fu Enrico Schott a procurare sempre i biglietti di teatro a Joyce, è più che probabile che per il concerto di Mahler, almeno quello del 1907, lo scrittore irlandese si trovasse in sala. Anche se non ci sono prove esatte della sua presenza, visto che preferiva comunque la lirica, Mahler in quell'epoca era troppo famoso e l'occasione, dunque, da non perdere. A questo proposito ringrazio moltissimo il Prof. Thomas J. Mathiesen della Jacobs School of Music, University of Indiana, che mi ha aiutato a chiarire le circostanze che spinsero Michael Hicks (all'epoca della scrittura dell'articolo studente del prof. Mathiesen) a fare cenno della possibilità che Joyce fosse stato interessato a far musicare a Mahler alcune delle liriche del suo *Chamber Music*, nella nota 26 del suo articolo *Text, music and meaning in the third movement of Luciano Berio's Sinfonia*. «Perspectives of New Music», XX, 1/2 (Autumn 1981 – Summer 1982) pp. 199-224. La presunta possibilità deriva da un'indicazione che Richard Ellmann, biografo di Joyce, diede nella sua edizione completa della corrispondenza di Joyce. Alla lettera di Joyce a Nora del 5 settembre 1909 (pagina 168, vol. 2), in cui Joyce menziona Schott, Ellmann aggiunge la seguente nota: «Probably Enrico Schott, a patron of music then living in Trieste, and a friend of Ettore Schmitz. Schott was responsible for bringing Gustav Mahler to Trieste to



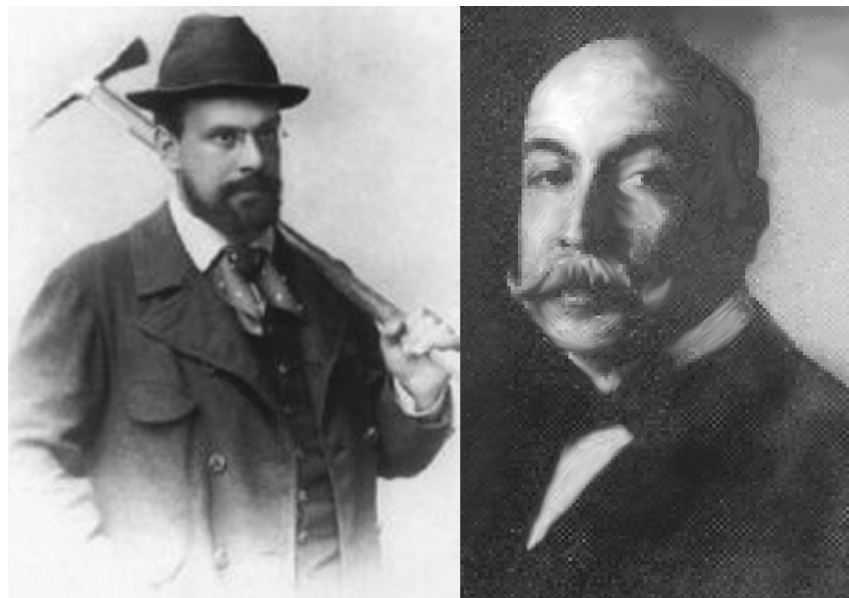
Durante la Prima guerra mondiale, a Schott fu affidato il controllo del traffico delle merci sul Danubio (Austria, Ungheria, Bulgaria). Dopo la guerra trovò il suo complesso industriale a Monfalcone distrutto dai bombardamenti, ma fece di tutto per rimetterlo in piedi e non lasciare i suoi impiegati senza lavoro. Questa sua generosità gli fu ricambiata durante la Seconda guerra mondiale quando fu arrestato dalle SS. Rimase in carcere per 27 giorni finché un suo impiegato, essendo un tedesco sotto le armi, non si fece avanti per testimoniare che Schott non era mai stato coinvolto in politica. Purtroppo, solo due giorni dopo il ritorno a casa, morì a causa della bronco-polmonite contratta, il 28 dicembre 1943.

Accanto a Schott, come cofondatore del Comitato, ci fu Salvatore Segré, nato a Trieste nel 1865, da Leone Segré e Elisabetta Machioro, nella famiglia ebrea arrivata a Trieste da Vercelli in Piemonte. Già da giovane fu introdotto dal padre e dallo zio Vitale alle attività dell'azienda di famiglia *Jacob Coen*. Tra i vari incarichi che ebbe da uomo d'affari, ci furono anche quelli al Credito Italiano, al Lloyd Triestino e alla Società Cotonifici della Venezia Giulia. Fu presidente della Società filarmonica drammatica di Trieste, del Teatro Verdi, dell'Opera Nazionale Combattenti, consigliere della Croce Rossa Italiana, etc. Politicamente molto attivo, irredentista, più volte decorato dal re d'Italia, nel 1902 si convertì al cattolicesimo e nel 1907 sposò la baronessa Anna Sartorio, il cui cognome aggiunse al proprio.

Con lo scoppio della guerra, Segré, ora anche Sartorio, si diresse verso Venezia e poi Roma, tornando a Trieste dopo la fine delle ostilità. Nel 1919 il re Vittorio Emanuele III gli conferì il titolo di barone e nel 1924 fu nominato senatore. Fu attivo nella vita politica italiana fino al 1938 quando furono approvate le leggi razziali ed egli dovette ritirarsi. Con la Seconda guerra mondiale si trasferì a Medea (GO), da dove nel 1945 tornò a Trieste, alla residenza di famiglia, Villa Sartorio. L'anno dopo, in seguito alla morte della moglie, cedette la villa, oggi Civico Museo Sartorio, alla Città di Trieste. Una parte della villa fu usata dalle truppe Alleate, mentre in un'altra Segré Sartorio passò i suoi ultimi giorni, fino al 1949 quando morì all'età di 89 anni.

---

conduct concerts in 1904 and 1906 [sic]. Perhaps Joyce hoped that Schott would have some of the lyrics of *Chamber Music* set to music and sung.»



2.3 Foto di alcuni membri del Comitato: Julius Kugy e Salvatore Segré

Insieme a Schott e Segré, altri illustri membri del Comitato furono Carlo Schmidl e Julius Kugy. Schmidl (Trieste 1859-1943) era il proprietario dello stabilimento musicale *C. Schmidl & Co.* sito in piazza Grande 4 (ora Piazza Unità d'Italia) a Trieste<sup>12</sup>, nonché l'autore del *Dizionario universale dei musicisti* (prima edizione Ricordi 1887)<sup>13</sup>. Grande imprenditore, pubblicò un vasto catalogo di opere musicali di vari stili, sia antichi sia contemporanei. Pubblicò anche opere dei compositori triestini. Oltre all'attività editoriale, ebbe filiali di deposito e di riparazione degli strumenti, ma anche una vera e propria rete di rappresentanti e agenti per tutto l'Impero. Oltre a quelle dalla sua casa editrice, il negozio di Schmidl vendeva le pubblicazioni di varie altre case europee. Il materiale per i concerti organizzati dal Comitato fu fornito senza dubbio dallo Schmidl, che fu amico ed editore di molti musicisti. Nel 1922 si separò dalla sua preziosa collezione di documenti, libri, partiture, autografi, strumenti, donandola al Comune di Trieste. Oggi questa collezione si trova al Palazzo Gopcevich e fa parte del Civico Museo Teatrale *Carlo Schmidl*. Tra i vari documenti, ci sono anche cartelle intitolate ai singoli musicisti che Schmidl seguiva

<sup>12</sup> Da una pubblicità dell'epoca, sulla «Triester Zeitung» (1905):

«Musikalien-Handlung C. SCHMIDL & Co. Piazza Grande – Palazzo Municipale, Größtes Sortiment aller Musik-Verleger Peters, Ricordi, Litolf, Schott, Cranz, Breitkopf & Härtel etc.»

<sup>13</sup> Una delle edizioni successive contiene anche una voce dedicata a Mahler (cfr. Appendice B), che è spesso molto imprecisa, laddove non fantasiosa. Il che dalla nostra prospettiva può sembrare molto divertente, ma dall'altro lato mostra anche come si passavano informazioni errate.

negli anni; quella dedicata a Mahler comincia con un trafiletto in italiano del 1897 che annuncia la sua nomina alla Hofoper e contiene vari altri articoli e documenti in tedesco, italiano, francese e inglese.



2.4 Tessera del Comitato, appartenente a Carlo Schmidl  
(mostra permanente del Civico Museo Teatrale a Trieste)

Julius Kugy (Gorizia 1858 – Trieste 1944) nacque da madre triestina e padre sloveno della Carinzia trasferitosi a Trieste. Da piccolo si appassionò alla montagna. Dopo la laurea in giurisprudenza conseguita a Vienna, in seguito alla morte del padre passò a gestire la ditta familiare di importazione di merci coloniali, *Pfeifer & Kugy*. L'amore per l'alpinismo si sviluppò sempre di più, parallelamente a quello per la musica. Nella sua autobiografia *Arbeit-Musik-Berge. Ein Leben*<sup>14</sup>, Kugy non si sofferma purtroppo sul periodo di maggior interesse per il tema di questo studio. Il testo riassume bene, tuttavia, e a partire dallo stesso titolo, la vita ricchissima di stimoli culturali, scientifici ed artistici di Kugy, che fu tra l'altro alpinista di fama internazionale, oltre che organista ed imprenditore. Per quello che qui più ci riguarda, Kugy racconta della sua formazione viennese come allievo di coro di Richard Heuberger alla *Wienersingakademie*, dove conobbe anche Brahms e Anton Bruckner (cfr. pp. 87-89). Allievo dell'*Akademischen Gesangverein*, all'università ascolterà

<sup>14</sup> München, Bergverlag Rudolf Rother, 1936

invece le lezioni di Eduard Hanslick. Di ritorno a Trieste lavorerà per lo Schiller Verein e il Casino Schiller, l'istituzione musicale più filo-austriaca della città.

Oltre ad essere uno dei fondatori della Società dei Filarmonici, Kugy formò un coro a Trieste con lo scopo di eseguire le opere di Palestrina, il *Coro Palestriniano*, che diede vari concerti, entusiasmando i triestini e aggiungendo così anche Trieste alla mappa del Movimento Ceciliano. Con lo scoppio della guerra, si arruolò volontario nelle truppe austriache in qualità di Alpiner Referent, come perfetto conoscitore delle Alpi Giulie. Dopo la sconfitta dell'Impero, tornò a Trieste, e nella città ora italiana, subì le stesse pene degli altri che combatterono dalla parte austriaca. Tra le due guerre, avendo venduto tutta la proprietà familiare, passò un periodo in ritiro, scrivendo e riflettendo. Nel 1941 fu arrestato come filo-slavo, causa le origini slovene, ma venne liberato. Morì a Trieste nel 1944. Causa la sua grande tolleranza e la conoscenza delle tre culture cui apparteneva – slovena, austriaca, italiana – Julius Kugy è considerato con molta stima da tutte queste culture.

I motivi per la fondazione del Comitato sono chiariti come meglio non si potrebbe dalle parole dei fondatori stessi, in un invito del 1906 mandato ai soci in occasione di una serie di concerti:<sup>15</sup>

Anche nella corrente stagione, come nell'autunno decorso, il sottoscritto Comitato si accinge di organizzare un ciclo di grandi esecuzioni musicali ed a tale scopo si affretta di inviarLe la presente circolare per ricordare alla S.V. che Ella, quale membro del Comitato, ha diritto di accesso libero ai quattro concerti dei quali Le si unisce il programma.

In tale incontro il sottoscritto Comitato si permette di rivolgere l'attenzione della S.V. alle enormi difficoltà, che gli procurano le esecuzioni di musica sinfonica, date le tristi condizioni artistiche locali e la scarsità dei mezzi che gli stanno a disposizione. Vorrebbe perciò il sottoscritto far presente a V.S. il ricordo recentissimo lasciato in questi circoli musicali da un'orchestra, sì ben disciplinata e provvista di ricchi mezzi quale l'Orchestrale Torinese e vorrebbe inoltre rammentarLe lo scopo, per il quale si è formato il nostro Comitato, cioè quello di promuovere l'educazione musicale del pubblico triestino con l'esecuzione dei

---

<sup>15</sup> Il testo dell'invito «per il Comitato ristretto delle grandi esecuzioni musicali a Trieste» era sottoscritto da «Dr. Mario Buzzi, il Dr. Vittorio Hainisch, Giulio Kugy, A. Leiss, O. Lovrich [nonno materno di Giorgio Strehler], il Dr. Gian Giacomo Manzutto, Carlo Schmidl, Enrico Schott, il Maestro Antonio Zampieri». L'invito citato fa parte della mostra permanente Presso il Civico Museo Teatrale Schmidl.

lavori più significativi, e la eventuale stabilità e conseguente perfezionamento della nostra orchestra guidata da valenti maestri.

Nel 1905 il Comitato, rappresentato da Enrico Schott e Salvatore Segré, invitò il direttore della Hofoper di Vienna, Gustav Mahler, a partecipare ad una delle sue iniziative e a dirigere il primo dei due concerti previsti, mentre il secondo sarebbe stato affidato a Vittorio Maria Vanzo<sup>16</sup>. La corrispondenza tra l'agente di Mahler, Norbert Salter, e il Comitato non è sopravvissuta; non conosciamo dunque i dettagli dell'invito e come e quando fu stabilito definitivamente il programma del concerto. Com'è abbastanza noto, Mahler non poteva permettersi assenze lunghe dagli impegni alla Hofoper, e le prime prove per i concerti che dirigeva di solito venivano affidate ad un direttore locale. Dunque, una delle tracce dell'organizzazione del concerto potrebbe forse essere una lettera del 30 ottobre 1905 del giovane direttore d'orchestra, Alberto Randegger jr, diretta a Carlo Schmidl:<sup>17</sup>

Caro Signor Schmidl,

Due righe – per ringraziarla tanto per l'invio così sollecito della partitura della V Sinfonia del Mahler.

Io spero di arrivare a Trieste qualche giorno prima del giorno fissato per la 1° prova d'orchestra.

Il negozio di Schmidl era l'unico autorizzato alla vendita delle opere di Mahler nel territorio italiano. Le parti della *Quinta* di Mahler usate per il concerto portano infatti il suo timbro.

---

<sup>16</sup> Vittorio Maria Vanzo (Padova 1862 – Milano 1945), pianista, compositore e didatta, raggiunse la fama come direttore d'orchestra; da giovane conobbe lo stesso Giuseppe Verdi. Fu anche protagonista di un clamoroso fiasco il 6 febbraio 1896 alla Scala, quando da maestro concertatore del *Don Carlo*, fu fischiato, e con lui i cantanti (poco noti). La messinscena fu ritirata e Vanzo non tornò più alla Scala, dove fu sostituito da Mugnone, che aprirà la strada all'avvento di Toscanini. Stranamente, negli scritti di Quirino Principe (*Sulle ali di disincanto. Gli itinerari italiani di Gustav Mahler*, in *Viaggio in Italia*, a cura di Carlo de Incontrera. Monfalcone, Edizioni del Teatro Comunale di Monfalcone, 1989, p. 365) e pure di Henry-Louis de La Grange (*Gustav Mahler. 3: Vienna: Triumph and Disillusion (1904 – 1907)*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999, più avanti nel testo HLG III, p. 270), Vittorio Maria Vanzo diventa Mario Vittorio Banzo. La fonte dell'errore probabilmente sono gli articoli della «Triester Zeitung»: la B e la V maiuscole in carattere gotico sono quasi identiche.

<sup>17</sup> CMT, Trieste, collezione Schmidl, inv. n. 1554 ms. Lettera scritta su carta intestata dell'Hotel de France di Milano.

I quotidiani triestini cominciarono a parlare con grande anticipo del concerto e già il 17 novembre su «L'Indipendente» possiamo leggerne un annuncio, con l'osservazione che la *Quinta Sinfonia* di Mahler veniva eseguita a Trieste per la prima volta.<sup>18</sup> Il giorno dopo, lo stesso giornale scrive che

Il Comitato per le grandi esecuzioni musicali ci comunica che il distinto Maestro Randegger venuto espressamente da Milano assunse il compito con grande cortesia di istruire l'orchestra per il concerto Mahler.<sup>19</sup>

Alberto Iginò Randegger nacque a Trieste nel 1880. Musicalmente assai dotato, studiò violino con Alberto Castelli e composizione con Antonio Zampieri a Trieste; all'età di soli quattordici anni ottenne il diploma di magistero al Liceo Musicale di Bologna, il cui direttore era all'epoca Giuseppe Martucci. Continuò gli studi al Conservatorio di Milano dove studiò composizione con il maestro Coronaro. Randegger era conosciuto come violinista: si esibì con successo in Italia e a Londra dove suo zio, Alberto Randegger sr.,



2.5 Alberto Randegger jr. nel 1914  
Collezione Schmidl. CMT. n. 715

dirigeva l'Opera Italiana al Covent Garden. Qui il giovane Alberto scrisse pure la musica per l'incoronazione del re Edoardo VII. Come direttore d'orchestra fu invece attivo anche negli USA. Tra le sue composizioni fino al 1905 – oltre alla *Serenata* per violino con orchestra, presentata come saggio finale al Conservatorio e all'opera *L'ombra di Werther* rappresentata prima a Trieste (Teatro Fenice) nel 1899, poi a Roma (Adriano) e altrove all'estero – spicca particolarmente il *Concerto per violino e orchestra in re minore* composto per Jan Kubelik nel 1902. Il *Concerto* fu eseguito a Londra sotto la direzione dell'autore e gli assicurò una buona reputazione sia come compositore sia come direttore d'orchestra.

<sup>18</sup> «L'Indipendente», Trieste, 17 novembre 1905, p. 2.

<sup>19</sup> «L'Indipendente», Trieste, 18 novembre 1905, p. 3, col. 2.

Quando gli fu affidata l'Orchestra Triestina per il concerto di Mahler Randegger non aveva ancora compiuto 25 anni. Era già conosciuto molto oltre i confini italiani, soprattutto grazie a Kubelik, che eseguiva il *Concerto in re minore* in giro per il mondo. All'arrivo a Trieste, Mahler andò in sala e, dopo aver sentito una parte, interruppe improvvisamente la musica ed esprime a Randegger «le parole del più alto encomio».<sup>20</sup> Il giorno dopo «Il Piccolo» scriveva:



2.6 Jan Kubelik e Alberto Randegger jr.  
Collezione Schmid, CMT Trieste

Vi preparò la nostra orchestra il giovane maestro Alberto Randegger e il Mahler fu [...] tanto soddisfatto e della preparazione e del corpo orchestrale da confessare la sua lieta sorpresa di poter ottenere a Trieste la esecuzione completa di un brano che era stato troppo difficile a un'orchestra di fama europea: quella di Monaco.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Ne parla anche Manzutto su «Il Popolo di Trieste» del 27 marzo del 1925 in un articolo del titolo *Alberto Randegger l'autore di «Maria di Breval»*, scritto pochi giorni prima della prima assoluta (postuma) dell'opera (scritta nel 1908), avvenuta a Trieste il 1 aprile 1925. Il giorno dopo anche su «Il Piccolo», alla pagina 6, si parla di Randegger per lo stesso motivo, e anche qui si accenna all'episodio del 1905, dicendo che Mahler interrompe la prova «per congratularsi vivamente con Randegger». L'episodio si ritrova anche in un altro articolo, pubblicato su «Il Piccolo» del 7 dicembre 1955 e intitolato *Ricordo del Maestro Alberto Randegger. Un insigne musicista triestino degno di essere riportato alla luce.*

<sup>21</sup> Non è proprio chiaro perché il giornalista parla dell'Orchestra di Monaco, visto che Mahler non vi aveva diretto la sua *Quinta* prima di venire a Trieste. E' molto più probabile che si trattasse di Amburgo, o Dresda.

Mahler ringraziava sempre i direttori che preparavano le orchestre per lui e un gesto spontaneo ed entusiasta da parte sua come nel caso di Randegger fece un grande effetto alla direzione dell'Orchestrale Triestina, la quale offrì al giovane concittadino di dirigere poi un concerto sinfonico in cui Randegger fece conoscere per la prima volta in Italia alcune opere di Elgar, German e Sullivan.

Il 22 novembre i giornali annunciano l'inizio delle prove. Scrive la «Triester Zeitung»<sup>22</sup>:

Die Proben der Orchestrale Triestina für das um 1. Dezember stattfindende große Orchesterkonzert unter Gustav Mahlers Leitung haben bereits begonnen. Es werden etwa zwanzig Gesamtproben stattfinden. Bis zur Ankunft Direktor Mahlers wird Herr Randegger jun. die Proben leiten.

A sua volta, «L'Indipendente», oltre a informare sulle prove, dà notizie anche della vendita dei biglietti<sup>23</sup>:

Rileviamo con intima soddisfazione che per i prossimi grandi concerti orchestrali l'interessamento del pubblico è vivissimo e lo dimostra il fatto che tutte le poltroncine del Politeama Rossetti sono state prelevate in abbonamento, caso questo che si verifica per la prima volta. Il comitato organizzatore, speriamo, vorrà provvedere perché vengano collocate alcune file di sedie suppletorie.

Intanto le prove sono incominciate sotto la direzione del distinto Maestro Randegger che si è assunto il compito di preparare l'orchestra in attesa dell'illustre Maestro Mahler, il quale non può prolungare di molti giorni la sua permanenza qui.

Trieste musicale si appresta festosa ai prossimi avvenimenti d'arte.

Gli abbonamenti per la serie di due concerti furono in vendita dal 15 al 20 novembre e i posti singoli dal 21 in poi.<sup>24</sup> I prezzi erano molto elevati in confronto agli altri spettacoli della stessa stagione al Rossetti, soprattutto per palchi e platea, che raggiunsero un prezzo anche sei volte maggiore:<sup>25</sup>

<sup>22</sup> «Triester Zeitung», 22 novembre 1905, p. 2, col. 2.

<sup>23</sup> «L'Indipendente», 22 novembre 1905, p. 2, col. 3.

<sup>24</sup> Cfr. il foglio pubblicitario con i programmi dei due concerti, prezzi e informazioni sull'acquisto dei biglietti in CMT Trieste, PR-PR-1/326 79275.

<sup>25</sup> Nel suo saggio, Dugulin riporta alcuni esempi sempre dal Politeama Rossetti: per uno spettacolo della Compagnia Vitaliani (prosa), si pagavano 6 corone per un posto in palco piepiano (per Mahler 40!), palco I ordine 4 corone; Operette Lombardo palco piepiano 12 corone, palco I ordine 8 corone. Cfr.



- palchi piepiano - 40 corone
- palchi I ordine - 25 corone
- poltroncine - 6 corone
- scanni in platea - 3 corone
- posti in gradinata I fila e I galleria – 2 corone
- ingresso alla platea e alle gradinate – 3 corone
- ingresso al loggione – 1 corona

*2.7 Foglio pubblicitario per i due concerti organizzati dal Comitato per le grandi esecuzioni musicali di Trieste*



Nonostante i prezzi, i biglietti andarono esauriti giorni prima dell'arrivo di Mahler e l'atmosfera creata attorno all'evento era piuttosto promettente.

La mattina del 29 novembre 1905 «Il Piccolo» già avvertiva la città:

In questa mane è atteso nella nostra città l'illustre maestro Gustavo Mahler, direttore dell'Opera di Vienna, che viene a dirigere il primo concerto sinfonico al teatro Politeama Rossetti. Il chiarissimo maestro Vittorio Maria Vanzo, direttore del secondo concerto, è fra noi già da domenica.

Mahler fu accolto probabilmente da Enrico Schott e Salvatore Segré, e il primo passo dopo essersi alloggiato all'albergo fu di andare a sentire la prova. Del resto, per un resoconto della giornata è meglio lasciare parlare Mahler stesso, in una lettera alla moglie scritta il 30 novembre<sup>26</sup>, dunque il giorno dopo il suo arrivo, su carta intestata dell'Hotel de la Ville di Trieste<sup>27</sup>:

Liebste Almschi!

Der erste Tag wäre also glücklich vorüber. Das Orchester ist ganz passabel, ausgezeichnet vorbereitet, und voller Eifer und Feuer. Ich hoffe eine gute Aufführung. Das Concert ist ausverkauft. Leider regnet es fortwährend und ich patsche in Galloschen und mit Regenschirm herum, so gut ich kann.

Nachmittag war ich pr. Wagen (in Begleitung von H. Schott) in Miramare, wo wir zwei Stunden herumliefen. Ich habe schrecklich bedauert, daß Du nicht mit warst. - Das ist ein herrlicher Aufenthalt. Cypressen und Lorbeern - Alles grün. - Teiche mit Schwänen etc. etc. Und eine himmlische Ruhe. Das Hotel ist greulich (trotzdem es noch das Beste in der Stadt ist). - Schlamperei und Unruhe. Die Proben sind hier von 12-2, und Abends von 8-11 Uhr. - Schon ist Alles italienische Wirtschaft. - Das Concert beginnt auch erst um ¼ 9.

Il resto della lettera è rivolto alla famiglia. E' interessante che Mahler si lamentasse dell'albergo, pur essendo il migliore della città, ma comunque non c'è da sorprendersi, se teniamo a mente ad esempio gli imbarazzanti disastri che aveva combinato alla Bauer-Lechner a Venezia. Il concerto invece non cominciava alle 20.45 come egli scrisse, ma alle «8 ore pom.» come indicava il manifesto.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> A p. 696 della sua già citata biografia di Mahler (prima edizione Rusconi 1983), Quirino Principe indica il 3 e 4 novembre come date del soggiorno di Mahler a Trieste. In realtà il periodo va dal 29 novembre al 2 dicembre (il concerto si tenne l'1 e Mahler partì per Vienna la mattina dopo). L'errore probabilmente dipende dalla scorretta datazione di due lettere triestine inviate ad Alma, riportate dalla stessa in ordine inverso (A. Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam, Bermann-Fischer Verlag, 1949, più avanti nel testo AMEB, p. 347 sg.): la seconda, del 1 dicembre, è datata 3 novembre. Da qui la svista di Principe che, corretta in vari suoi articoli, permane inspiegabilmente anche nella seconda edizione del libro (Bompiani, 2003).

<sup>27</sup> L'originale della lettera si trova alla Médiathèque Musicale Mahler di Parigi, catalogata sotto il numero 156. La lettera non è datata, però dalle indicazioni fornite da Mahler è facile concludere che si tratta del 30 novembre. Il testo riportato qui è preso da AMEB, p. 348.

<sup>28</sup> Il manifesto fa parte della mostra permanente del CMT di Trieste, presso Palazzo Gopcevich.



2.8 Il manifesto per il concerto di Gustav Mahler, Trieste 1905

Lo stesso giorno su «Il Piccolo», nella rubrica *Teatro e concerti*, apparve una presentazione di Mahler e delle musiche che sarebbero state eseguite, sotto il titolo *Gustavo Mahler*. L'articolo incomincia con un ritratto del compositore, introdotto come «una delle più interessanti e più grandi figure della moderna arte tedesca» e continua così:

Il direttore d'orchestra è quale apparve [...] all'Orchestrale Triestina, che si pose ai suoi ordini con trepidanza e lasciò la [sala] con piena ammirazione del temuto maestro e con l'orgoglio di averne ottenuto la lode. E' un fascio di nervi,

imprigionati, stretti nella sua magra testa come in un gran pugno; nervi che [combattono], che comunicano il pensiero, che impongono una volontà ferrea come la precisione del suo senso ritmico.

La presenza di Mahler fu ovviamente affascinante e lasciò segni forti – positivi o negativi – in chiunque lo incontrasse. Il giornale continua col suo ritratto rivelandoci qualche dettaglio delle sue esigenze alberghiere – che non furono poche – e fornendocene anche i presupposti motivi:

per riposarsi dalla battaglia d'arte, per alienarsi, per scaricare [...] elettricità accumulata, [Mahler] domandava all'albergo una stanza all'ultimo piano, la più lontana che sia possibile dai rumori della via, la più lontana che sia possibile dai rumori dei vicini, soprattutto del vicino di sopra, che diverrebbe un incubo con l'insopportabile ticchettio del suo passo.

Mahler però ebbe quasi solo da lamentarsi, anche se non si sa proprio quali ne fossero i motivi, visto che l'Hotel de la Ville era davvero il migliore della città<sup>29</sup>, il che si poteva desumere anche dalle pubblicità dell'epoca<sup>30</sup>. Nella lettera scritta alla moglie il giorno del concerto<sup>31</sup> l'opinione riguardo all'albergo fu ancora peggiore che nella prima lettera:

Meine Almscherl,

---

<sup>29</sup> Costruito su progetto dell'architetto Giovanni Degasperi sulle Rive (oggi Riva Tre Novembre, 11) e inaugurato nel 1841 come Hôtel Principe di Metternich, diventò Hotel de la Ville dopo i moti del 1848. Essendo all'epoca l'albergo più grande e lussuoso di Trieste, fu qui che scesero tutti gli ospiti importanti, come Giuseppe Verdi, che si trattenne in città nel 1850 e che (come ricorda una lapide posta nel 1913) scrisse nella sua stanza ("ispirato dal possente mare") la sinfonia dello *Stiffelio* che andò in scena in prima assoluta il 16 novembre al Teatro Comunale. Qui inoltre la comunità organizzava i banchetti di accoglienza agli ospiti illustri, come quello per De Amicis nel 1887, o quello in onore di D'Annunzio e della Duse, sempre gradita ospite nei suoi tour teatrali, nel 1902. Si legga Silvio Rutteri, *L'Hotel de la Ville a Trieste 1841-1955*, Trieste, Arti Grafiche Smolars, 1955 per altri gustosi aneddoti. Più tardi, la palma di hotel più lussuoso della città passerà al Savoia Excelsior, anch'esso affacciato sul mare, dove sarà ospite, tra gli altri, Stravinsky nel 1927.

<sup>30</sup> In una di queste pubblicità, pubblicata sulla «Triester Zeitung» proprio nei giorni che precedevano l'arrivo di Mahler a Trieste, si poteva leggere che si trattava di un «bestrenommiertes Hotel, I Range der Stadt», che ai suoi clienti offriva servizi come garage per automobile, servizio pick-up alla stazione, riscaldamento centralizzato con termosifone, cabine da bagno in ogni piano, illuminazione elettrica, ristorante con proprie specialità e, oltre a questo, era anche l'unico hotel che si affacciava al mare e aveva l'ascensore. La pubblicità portava la firma del direttore, Giovanni Caramelli.

<sup>31</sup> Lettera non datata di Mahler ad Alma, AMEB, p. 347. Anche questa lettera è proprietà di Henry-Louis de La Grange e si trova alla Médiathèque Musicale Mahler di Parigi, sotto il numero 157.

Dieses greuliche Hotel macht mir den Aufenthalt zur Tortur. Ich bin ordentlich froh, daß Du nicht da bist. Diese Sauerei würde Dich chokiren. Und gar keine Nachtruhe. Ich schlafe höchstens fünf Stunden täglich. Gott sei Dank, heute ist das Concert, und morgen fahre ich ab. - Das Orchester hielt sich sehr brav, und ich habe wenigstens in dieser Beziehung keinen Ärger.

Riuscì ad obbiettare anche a proposito della penna (!), che trovò «ganz im Style des Hotels...» e brontolò che «kann faktisch nicht schreiben». Le lamentele però non riguardavano la gente di Trieste, che Mahler trovò

reizend. Zwei Herren vom Comité<sup>32</sup> fühlen sich sogar verpflichtet, mir eine „Cortège“ zu machen und führen mich in der Stadt herum (lassen mich keinen Augenblick allein – so erfordert es ihre vermeintliche Gastlichkeit).

L'articolo su «Il Piccolo» continua nella sua descrizione con un'affermazione quasi iperbolica, dicendo che «il più nervoso dei direttori d'orchestra italiani, il Toscanini, è un flemmatico a paragone del Mahler». Dopo qualche riferimento biografico che, tra le altre cose, contiene anche il solito errore di indicare Mahler come allievo di Bruckner, l'autore anonimo dell'articolo cita pure Hermann Bahr, grande sostenitore di Mahler (il quale non ricambiava il sentimento)<sup>33</sup>, che «ammira in Mahler quell'energia sempre sveglia». Le sezioni dell'articolo che riguardano l'arte di Mahler sono prese in parte dal testo del programma di sala, nel quale l'autore si era servito molto del volumetto con l'analisi tecnica della *Quinta Sinfonia* scritto da Ernst Otto Nodnagel<sup>34</sup> e pubblicato dalla Peters di Lipsia l'anno stesso del concerto triestino.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> «Comité» è ovviamente l'associazione fondata da Schott.

<sup>33</sup> Hermann Bahr, oltre ad essere scrittore austriaco, fu anche il marito del grande amore prematrimoniale di Mahler, il celebre soprano Anna von Mildenburg. Si sposarono nel 1908. Bahr ammirava molto Mahler e la sua arte, anche se Mahler non mostrò alcun cenno di ricambiarne il sentimento. Malgrado il comportamento indifferente di Mahler, Bahr gli rimase fedele e mentre Mahler moriva al sanatorio Löw, Bahr era all'ingresso, ansioso e preoccupato, aspettando notizie. Cfr. HLGGM IV, p. 1266.

<sup>34</sup> Ernst Otto Nodnagel (1870-1909), critico, cantante, scrittore e musicologo tedesco, fu uno dei più ardenti promotori della musica di Mahler. Mahler lo considerava un po' troppo ardente e spesso era infastidito sia dal suo atteggiamento, sia dal fatto che Nodnagel scrivesse analisi dei brani di Mahler che questi considerava inutili al pubblico. È interessante che a Nodnagel, a differenza della maggior parte del pubblico, non piaceva l'*Adagietto* della *Quinta*. Si veda HLGGM II, pp. 521-527, HLGGM III, p. 19 sg., nonché Karen Painter, *Mahler and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2002, pp. 300-304.

<sup>35</sup> Ernst Otto Nodnagel, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Technische Analyse*, Leipzig, C.F. Peters, 1905.

Il programma di sala<sup>36</sup> presentava le composizioni che dovevano essere eseguiti nel concerto, con l'aggiunta di una breve biografia di Mahler, il meno conosciuto dei tre. In una frase sola l'autore riuscì a sbagliare tutto, salvo i luoghi degli avvenimenti in questione:

Compiuti gli studi ginnasiali a Praga, perfezionò la sua coltura generale all'Università di Vienna, frequentando contemporaneamente quel Conservatorio dove ebbe per maestro il grande Antonio Bruckner.

Com'è noto, Mahler visse a Praga solo un paio di mesi, in effetti solo l'inverno 1871-72, perché il padre lo ritirò subito dopo aver scoperto che la famiglia Grünfeld a cui il piccolo Gustav era stato affidato lo teneva in condizioni più che misere. Mahler poi si iscrisse al Conservatorio e frequentò per libera scelta le lezioni di Bruckner all'Università di Vienna. Seguivano le solite lodi della carriera che lo aveva portato al posto del direttore della Hofoper di Vienna; ma la parte più interessante è quella che riguarda direttamente la musica del compositore stesso:

L'individualità artistica del Mahler appartiene alla cosiddetta scuola viennese, la quale da Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert va in linea retta fino a Bruckner, Goldmark e Giovanni Strauss. Il Mahler però si allontana alquanto da questa linea, e precisamente da Bruckner, seguendo la direzione della scuola neo-romantica tedesca, che, creata da Francesco Liszt e da Riccardo Wagner, andò sviluppandosi fino a Pfitzner, Schillings, Riccardo Strauss e Hugo Wolf. Il Mahler, quale musicista, possiede un'individualità speciale e ricorda in certa guisa la maschia figura isolata di Max Klinger.

L'autore pareva ben informato e la perla su Klinger sarebbe rimasta davvero originale e preziosa se non fosse stato per il resto che, più o meno fedelmente, è semplicemente traduzione e sintesi di alcune parti del testo di Nodnagel. Giusto per non togliere all'autore il merito dell'impegno messo nella scrittura del programma di sala, si può però aggiungere che l'accostamento con Klinger viene ulteriormente sviluppato, anche se sempre sulla linea di Nodnagel, il quale scriveva:

---

<sup>36</sup> CMT, PR-PR-1/328-79278. Il programma di sala consiste di due fogli legati di formato A4 con le informazioni sui brani e i loro compositori sul retro del secondo.

[...] das Wesentliche, Eigentliche seiner Kunst erkannt und verstanden hat, dann sieht man erst deutlich, wie einzigartig sie ist, wie heterogen allem zeitgenössischen Tondichten und –trachten, eine Erscheinung, nicht minder abseits stehend, als etwa in den bildenden Kunst Max Klinger.<sup>37</sup>

Il parallelo continua nella parte che riguarda direttamente il brano in questione, la *Quinta Sinfonia*. Secondo il programma di sala, la *Quinta*

fu compiuta nella primavera 1903, ed eseguita per la prima volta nella stagione 1904-1905 dei concerti Gürzenich a Colonia. In essa il carattere musicale del Mahler si palesa più che nelle altre: vediamo predominare il concetto melodico, sviluppato logicamente e con chiarezza, sempre allestito, s'intende, colla sfarzosa messa in scena dell'orchestrazione moderna. Si divide in 5 tempi e 3 parti, essendoché i primi due ed [sic] gli ultimi due tempi sono uniti fra loro tematicamente.

E qui le parole di Nodnagel:

Die im Frühjahr 1903 beendigte fünfte seiner Symphonien erlebte ihre Uraufführung im ersten Gürzenichkonzert der Saison 1904-05. [...] Mahlers fünfte Symphonie besteht aus fünf Sätzen und zerfällt in drei Abteilungen, eine Gliederung, die sich logisch aus dem thematischen Zusammenhang ergibt, der zwischen dem ersten und dem zweiten Satz und andererseits zwischen dem vierten und dem fünften besteht.

Il testo del programma di sala si chiude col seguente passaggio:

La prima parte, che incomincia con una marcia funebre, quasi simbolizza la facoltà dell'anima umana di trovare anche nel più atroce dolore la via della consolazione, ed è tema trattato pure da Beethoven nella sua IX Sinfonia. La parte seconda, lo scherzo, è dedicato alla gioia. Essa porta nella forma e nell'idea l'impronta della danza popolare viennese, però altamente idealizzata. La terza parte, il finale,

---

<sup>37</sup> Nodnagel, p. 7.

confirma questo stato d'animo e tratta, con uno straordinario splendore fonico, il concetto di una trionfale apoteosi della vita.

Ancora tracce forti e innegabili del pamphlet di Nodnagel.<sup>38</sup> Ad ogni modo però l'iniziativa era assai onorevole, perché invece di scrivere solo il nome e offrire le informazioni di base, trattandosi di un compositore contemporaneo, si cercò di presentare con i mezzi a disposizione sia il compositore sia il suo lavoro. Con tutta probabilità, il libretto fu uno degli articoli in vendita da Schmidl.



2.9 La prima pagina del programma di sala per il concerto Mahler 1905

<sup>38</sup> Nodnagel, p. 7 sg.: «Nach Trauer und Schmerz um unersetzlichen Verlust erwacht neue Lebenshoffnung: es gibt noch anderes in der Welt. Das mag aus der Antizipation der Finale-Themas am Höhepunkt der ersten Abteilung zu entnehmen sein. Der zweite Teil, das Scherzo, stimmt dann das hohe Lied der freudigen Lebensbejahung an, und das Finale stellt sich mit festen markigen Knochen mitten das rüstige Ringen und Streben des Lebens um das Ideal, das verheißend zuvor erscheinen war und das am Höhepunkt des prachtvollen Finalsatzes im strahlendem Glanze sich enthüllt. Ein „Programm“ ist das natürlich nicht, sondern eben eine leitende Idee, wie deren auch Beethovens Fünfter oder seine Neunten zugrunde liegen, ohne daß die absolute Ausdrucksmusik zur Programm Musik würde.»



I giornali, qual più qual meno, si servirono abbondantemente del programma di sala nelle loro presentazioni. Oltre al già citato «Il Piccolo», che il suo lungo articolo lo pubblicò il giorno dopo l'arrivo di Mahler, l'altro maggiore quotidiano triestino, «L'Indipendente», diede il suo benvenuto a Mahler proprio alla sua venuta, il 29 novembre. L'articolo intitolato *Gustavo Mahler* fu firmato V.H, cioè da Vittorio Hainisch.<sup>39</sup> Il testo conteneva gli errori apparsi sul programma di sala, errori su Bruckner, il Conservatorio e il periodo di Praga<sup>40</sup>. Poi però l'articolo diventa più interessante, anche se ancora cita più o meno fedelmente il programma di sala:

Analizzando il valore dell'uomo e ricercando la causa della sua celebrità, bisogna anzitutto distinguere fra Mahler il compositore e Mahler il direttore d'orchestra. Quest'ultimo, come naturale, ebbe i primi successi attirando l'attenzione degli uomini competenti sulle sue straordinarie capacità quale interprete. Fu direttore d'orchestra prima a Cassel, poi a Praga e a Lipsia. Quando nel 1888 fu chiamato al posto di direttore artistico dell'Opera di Budapest, seppe dare a questo istituto uno sviluppo grandissimo in breve tempo tanto che Pollini in Amburgo lo volle al posto di maestro per quell'importante teatro d'Opera. La sua attività in Amburgo, piena di successi non comuni, determinò quel profondo apprezzamento del Mahler in tutto il mondo musicale, che lo condusse poi alla celebrità.

Difatti Amburgo durante quegli anni fu un centro intellettuale di musica elevata, in ispecie del genere moderno.

Significativa già la prima frase del paragrafo, che poi viene sviluppata in osservazioni assai più profonde rispetto agli altri articoli del genere pubblicati in quei giorni. Hainisch continua con qualche cenno sull'arrivo a Vienna per passare ai riferimenti che riguardano direttamente Mahler e la sua attività artistica:

---

<sup>39</sup> «L'Indipendente», 29 novembre 1905, p. 2, coll. 3-4.

<sup>40</sup> Gli errori dell'epoca sono giustificabili a ragione della scarsa circolazione di notizie corrette su autori viventi. Bisogna ricordare infatti che le notizie su Mahler, ad esempio, provenivano dal poco materiale bibliografico (perlopiù pubblicitario) a disposizione dei recensori. E il materiale pubblicitario tende spesso ad abbreviare molto e ad esaltare le connessioni più interessanti (ad esempio quelle con città grandi e famose, o con nomi di maestri – reali o supposti – già ben conosciuti dal pubblico). Prova ne sia che lo stesso dizionario universale dello Schmidl, già citato, è in realtà imprecisissimo e oggi probabilmente sarebbe fonte di lunghe e divertenti ore per un musicologo in vena di spigolature. La *Decima Sinfonia* di Mahler, ad esempio, viene intitolata dallo Schmidl "Engadina", con la prima assoluta piazzata nel 1913 e diretta addirittura da Franz Mikorey! (cfr. Appendice B)

Nel 1897 seguì la sua nomina a direttore artistico dell'Opera Imperiale di Corte a Vienna, quale successore di Guglielmo Zaba. E' noto a chi ebbe occasione di frequentare negli anni prima e dopo la nomina del Mahler, come questi riuscisse in brevissimo tempo a infondere uno spirito nuovo all'istituto, che sotto la direzione anteriore era alquanto decaduto specialmente riguardo alle voci. Contemporaneamente venne nominato successore di Hans Richter come direttore dei «Concerti Filarmonici» di Vienna.

A differenza de «Il Piccolo», il cui articolo dedicato a Mahler discute perlopiù le manifestazioni caratteriali di Mahler e le sue esigenze alberghiere, quello di Hainisch rivela una preparazione ben più solida e molto più informata sugli argomenti rilevanti per un articolo di questo tipo. Lo si può vedere ancora meglio dai passaggi che seguono e che sono molto indicativi della natura artistica di Mahler:

Il Mahler, che ha un concetto altissimo dell'arte musicale e possiede un temperamento molto focoso ed una grande forza di volontà, non risparmia né sé né i suoi collaboratori, ed è abituato a domandare alla sua orchestra l'impossibile per ottenere il più possibile; e difatti ottiene degli effetti che rasentano l'assoluta perfezione.

Essendo un uomo di ferro quando si tratta della disciplina, è pure carattere di una sconfinata appassionatezza quando si tratta dell'arte della musica. Però la passione in lui, quanto eccezionalmente forte che sia, sta sempre sotto il dominio della ragione, tenuta in freno da una volontà forte e ferma; caso raro e degno della più grande ammirazione. Emerge subito che queste felicissime doti tornano di grande valore per un direttore d'orchestra, e difatti apprezziamo nelle interpretazioni del Mahler tanto il sentimento forte ed esuberante, quanto una rara chiarezza e plasticità nelle forme toniche dell'architettura orchestrale.

Più ancora negli altri autori, ha saputo acquistarsi l'unanime ammirazione nel dirigere opere di *Wagner* e di *Mozart*. Di quest'ultimo sentiremo la «Sinfonia divina» cosiddetta «Giove», nella quale Mahler troverà ampia facoltà di dimostrarci il valore della sua arte.

Presentazione assolutamente degna del soggetto, a dir poco. Ben descritta la dedizione totale all'arte incarnata in Mahler, il che all'epoca non fu sempre giudicato come un lato positivo, quanto piuttosto un difetto che generava conflitti tra lui e gli orchestrali con cui lavorava. Cosa che gli si rimproverava molto, nonostante i risultati più che

straordinari dei suoi metodi, senza mai mettere in dubbio la correttezza di molti suoi collaboratori e il loro atteggiamento nei confronti dell'arte. In tutto l'articolo questa forse è la parte più preziosa. Hainisch continua più o meno nella maniera del programma di sala e del volumetto di Nodnagel, aggiungendo ogni tanto proprie osservazioni abbastanza lucide e azzeccate, come quando dice che «la romantica dolcezza dello Schubert, la faccia bronzea di Beethoven e la volontà gigante del Bruckner si vedono trasparire in questa musica non meno che il noto colorito del Wagner». E poi un'altra perla, che smentisce un'altra delle accuse nei confronti del materiale musicale composto da Mahler:

È il discendente che possiede il sangue dei suoi avi, e non si tratta, come credero taluni avidi di dare la caccia alle “riminiscenze”, di povertà d'ingegno e mancanza d'originalità.

Il resto è più legato al libretto di Nodnagel, ma con qualche informazione in più rispetto al programma di sala e all'articolo pubblicato su «Il Piccolo»:

Il suo modo di armonizzare è maschio, energico e chiaro; nel ritmizzare troviamo qua e là accennata la sua predilezione per Bizet. La V Sinfonia, compiuta nel 1903, è piena di finissimo materiale melodico, che viene impiegato nel senso puramente poetico e non pittoresco della musica.

L'idea generale, che forma la base della sinfonia, sarebbe il quasi simbolizzare la facoltà dell'anima umana, di trovare anche nel più atroce dolore la via della rassegnazione, della consolazione e infine della gioia. La sinfonia, che incomincia con una marcia funebre, termina con una trionfale apoteosi della vita. (Tema pure trattato da Beethoven nella sua IX sinf.).

In questo caso però, non si tratta di «musica di programma» ma di musica «assoluta», come non si tratta di «musica di programma» nelle sinfonie III, VI e IX di Beethoven.

Il 30 novembre la «Triester Zeitung» annuncia un «Grosses Orchesterkonzert» e «L'Indipendente», in un articolo non firmato dal titolo *L'avvenimento artistico di domani sera*, insieme alle altre cose, racconta anche alcuni dettagli delle prove<sup>41</sup>:

---

<sup>41</sup> «L'Indipendente», 30 novembre 1905, p. 2, col. 3.

Gustavo Mahler, che già ieri presentammo ai nostri lettori, si trova tra noi e diresse ieri una prova della sua V sinfonia. Possiamo rilevare con orgoglio che il nostro complesso orchestrale gli fece la migliore impressione, tanto che egli, giunto appena da Vienna ove concertava appunto questa sua V sinfonia non ancora eseguita colà – lo sarà il 7 dicembre – dopo il primo tempo esclamò: “Meraviglioso!” - Basterebbe questa parola a rivelare la sua soddisfazione. Ma l’illustre maestro volle partecipare all’orchestra questo suo vivo compiacimento; espresse le sue congratulazioni al nostro giovane concittadino, maestro Randegger, che aveva preparato l’orchestra e, a significare a questa la sua sicura fiducia, troncò le prove dopo il terzo tempo rinunciando all’ultima mezz’ora. E l’orchestra che già aveva palpitato sotto la bacchetta del maestro, tutto fremiti e scatti, lo acclamò entusiasticamente.

La V sinfonia di Gustavo Mahler presenta difatti singolari difficoltà tecniche; si comprende quindi come il suo autore stesso, sebbene abituato alle orchestre di Germania, abbia saputo apprezzare giustamente la nostra che corrispose subito alle sue esigenze. Questo riconoscimento da parte del grande maestro ci fa sentire un compiacimento profondo.

Questa sì che era una lode da parte di Mahler! Non gli capitava spesso di trovare un’orchestra che suonasse un suo brano con entusiasmo e piena partecipazione. Mahler lo riconobbe e il suo gesto fu ricambiato. L’articolo finiva così:

Gustavo Mahler incontrerà certamente subito tutte le simpatie del pubblico nostro; è un uomo del tutto originale, pieno di focosa energia, di ardente entusiasmo. Nella sua breve permanenza fra noi ha saputo cattivarsi tutte le simpatie dell’orchestra, tanto che sembra essere vissuto già lungo tempo con lei. Per domani si può quindi prevedere un’esecuzione brillante.

Rammentiamo che ci sono ancora alcuni posti numerati disponibili per chi ne volesse approfittare. Gli altri posti sono tutti venduti.

Tutto pronto, dunque. Il concerto di Mahler coincideva però con la prima delle recite al Teatro Verdi della grande attrice Eleonora Duse, la quale pure soggiornava all’Hotel de la Ville. La concomitanza poteva aver allarmato gli organizzatori, ma le vendite li tranquillizzarono, dato che i biglietti erano quasi esauriti da qualche giorno e che dovettero aggiungere dei posti per accontentare il più possibile le richieste.

La stampa annunciava l'avvenimento serale e ricordava al pubblico una nuova regola. Così «L'Indipendente»<sup>42</sup>:

Questa sera al Politeama Rossetti, grande festa d'arte: *il primo concerto sinfonico* sotto la direzione dell'illustre maestro Gustav Mahler. L'interessamento nel nostro mondo artistico e musicale è grandissimo.

Aprirà il programma l'Ouverture Coriolano di Beethoven, un grande affresco, una pittura larga – così si espresse il Mahler – per passare ad un acquarello: la sinfonia in do maggiore (*Giove*) di Mozart.

Il terzo numero comprende la V sinfonia in do diesis minore del Mahler che viene eseguita per la prima volta. - I Marcia funebre, II Presto, III Scherzo, IV Adagietto e V. Rondò [sic] finale.

Questi cinque tempi sono compresi in tre parti essendoché i due primi ed i due ultimi tempi sono uniti tra di loro tematicamente.

La V.a Sinfonia fu composta dal Mahler nel 1903 ed eseguita per la prima volta in Colonia.

Il concerto principia alle ore 8 pom. precise. Il pubblico viene avvisato che durante l'esecuzione di singoli brani, le porte della sala rimarranno chiuse. Questa disposizione ormai adottata da per tutto è lodevolissima e speriamo verrà presa in considerazione.

Anche «L'Osservatore Triestino» annunciava la stessa cosa in maniera simile, chiedendo al pubblico «di comparire per l'ora indicata, perché incominciata la esecuzione verranno chiuse le porte»<sup>43</sup>, mentre «Il Piccolo» aggiunse che una tale regola era già in uso «ormai in quasi tutti i teatri del mondo» e informò che «già ieri il teatro era venduto»<sup>44</sup> La novità quindi comprendeva la chiusura delle porte durante l'esecuzione. E' più che probabile che una cosa del genere la esigesse Mahler stesso, se teniamo conto delle stesse – e varie altre – regole da lui imposte alla Hofoper per sottomettere tutti gli elementi esterni all'atto artistico in corso: quasi una specie di “wagnerismo” esteso al costume concertistico. Visto poi che il concerto cominciava alle 8 di sera, Mahler ebbe tempo per altre cose, tra le quali anche una visita allo

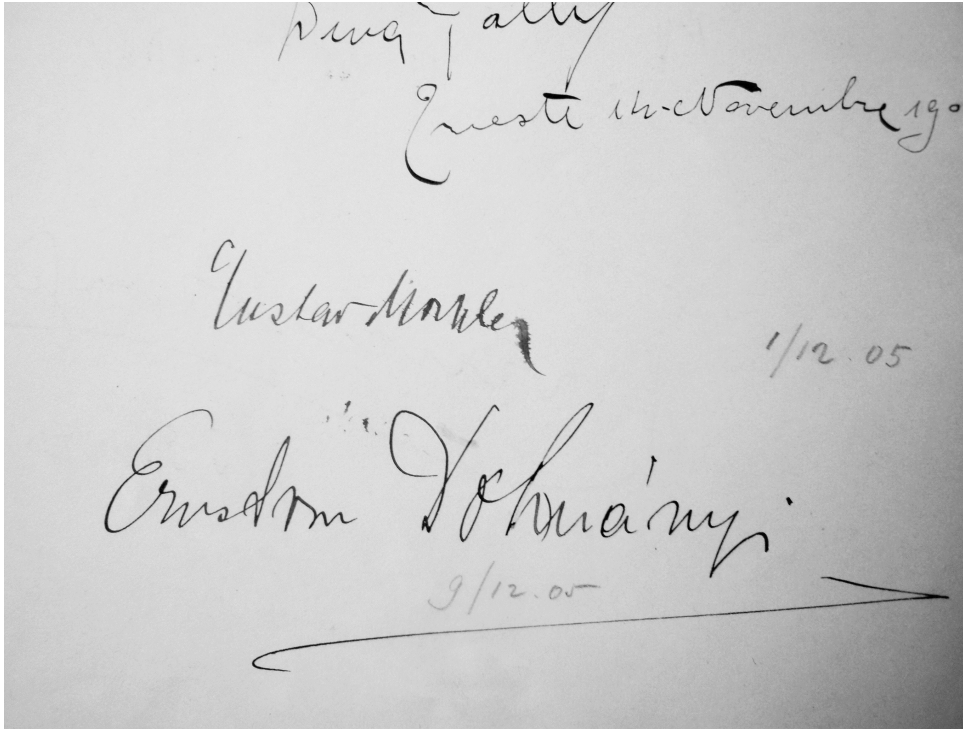
---

<sup>42</sup> «L'Indipendente», 1 dicembre 1905, p. 2, coll. 4-5.

<sup>43</sup> «L'Osservatore Triestino», 1 dicembre 1905, p. 1, col. 5.

<sup>44</sup> «Il Piccolo», 1 dicembre 1905, p. IV, col. 4.

*Stabilimento musicale C. Schmidl & Co.*, dove lasciò una firma nell'apposito *Album dei visitatori illustri*<sup>45</sup>.



2.10 La firma di Gustav Mahler su una delle pagine dell'Album dei visitatori illustri allo Stabilimento musicale C. Schmidl & Co. Sotto si vede anche la firma di Ernst von Dohnányi, che diede un concerto a Trieste pochi giorni dopo Mahler.

Prima di esaminare le recensioni del concerto, pare abbastanza interessante aprire una parentesi, dando spazio a due altri interventi. Il giorno del concerto tra gli *Asterischi di cronaca* su «Il Piccolo» troviamo anche questo breve testo<sup>46</sup>:

L'illustre maestro Mahler, è noto, trovò l'orchestra nostra all'altezza d'orchestre tedesche di ben maggiore nome e fu una sorpresa per lui che, tranne a Milano, a Torino, in poche altre città, credeva le orchestre italiane fossero tutte di secondaria importanza. In una sola piccola cosa ci trovò veramente inferiori, e lo disse col suo garbato umorismo, usando quel po' d'italiano col quale, aiutando la mimica, sa farsi comprendere tanto bene. Gli italiani, notò, non sanno rispettare il silenzio. I professori, quando hanno battute d'aspetto, amano chiacchierare fra loro, senza pensare che gli altri in quel momento sono intenti a suonare. «Eppure – disse

<sup>45</sup> CMT, Collezione Schmidl. Mahler scrisse con inchiostro nero, mentre sulla destra della firma si vede la data a matita, aggiunta da un'altra persona, probabilmente dopo la visita di Mahler.

<sup>46</sup> «Il Piccolo», 1 dicembre 1905, p. IV, col. 1-2.

finemente – converrebbe tacere per riguardo a noi stessi, per non guastarci la delicatezza dell'orecchio: siamo tutti musicisti: e dobbiamo conservarci l'orecchio perfetto». Parole d'oro, e da uomo pratico, e da tenersi a memoria.<sup>47</sup>

Questo grande ideale di Mahler interprete – un ascoltarsi generale e totale che regna in una sala da concerto oppure in un teatro, un incantesimo sonoro, per quanto astratto – insieme alle regole che introduceva per far sì che ci fossero tutte le condizioni per l'esecuzione, gli assicurò molti nemici, sia nel pubblico che nelle orchestre che dirigeva. Tuttavia, era abbastanza difficile dirgli di no.

L'altro intervento degno di nota è un articolo non firmato pubblicato su «L'Indipendente», nella colonna che precedeva la lunga recensione, intitolato *Il pubblico a teatro*:<sup>48</sup>

Rilevammo più volte la necessità di regolare più severamente l'entrata ai teatri all'ora degli spettacoli; ma da diverse parti ci si diceva essere questa un'usanza non adottabile fra noi, perché non corrispondente alla natura stessa del pubblico. La natura del pubblico! - sarà da prendersi in considerazione per quanto riguarda i suoi gusti, i suoi sentimenti, non però quando si intende esigere da lui di arrivare a tempo in teatro o in generale di sottoporsi a certe prescrizioni per non disturbare.

L'articolo poi continua raccontando come si *può* fare, se si *vuole* e come ciò migliori la situazione e l'esito dell'avvenimento:

Allora il pubblico, il nostro pubblico, sa essere dei migliori. Lo abbiamo veduto, ad esempio, all'inizio di questa stagione: mentre in altre città ci volle tutta un'agitazione, accompagnata da dimostrazioni ed ordini prefettizi a persuadere le signore ad intervenire in platea senza cappello, da noi bastò un semplice cenno sull'avviso annunciante lo spettacolo e la nuova usanza fu senz'altro introdotta.

Lo abbiamo veduto meglio ancora, iersera, al concerto Mahler.

---

<sup>47</sup> Non occorre rimarcare che la situazione da questo lato è cambiata ben poco nel secolo passato. Dovrebbero rileggere queste parole non solo tanti orchestrali, ma anche tanti direttori d'orchestra di oggi e non solo in Italia. A questo proposito sarebbe opportuno menzionare il concetto di *Zusammenmusizieren*, applicato da Claudio Abbado nelle orchestre con cui lavora regolarmente – il fondare il suono orchestrale sui principi della musica da camera. I risultati sono ben percepibili, soprattutto quando si tratta proprio delle musiche di Mahler.

<sup>48</sup> «L'Indipendente», 2 dicembre 1905, p. 2, col. 3.

Si annunciò che le porte verrebbero chiuse alle otto ed il pubblico si fece premura di giungere in tempo, sì che pochi minuti prima dell'ora fissata il teatro era al completo, e rimasero fuori soltanto coloro che dovettero ritardare per reali necessità certamente, e furono pochissimi. Ma il pubblico dimostrò pure iersera di seguire con mirabile disciplina non soltanto le prescrizioni preannunciate, ma anche un cenno immediato. Alla fine del primo tempo della sinfonia "Giove" mentre stava per scattare in applausi, un semplice cenno del maestro con la mano, ed il tener alta la bacchetta, bastò a reprimere ogni applauso e ristabilire un silenzio religioso. Alla fine del secondo tempo si sentiva pure in aria un gran fremito, ed il pubblico voleva prorompere; ma memore del cenno del maestro si trattenne ancora; e così si fece l'abitudine e ascoltò poscia la lunga sinfonia del Mahler stesso perfettamente persuaso che un tale contegno era il migliore.

Il pubblico nostro, dunque, non è quella bestia indomabile che si raccontava: è anzi mirabile nella sua mansuetudine. Bisognerà rammentarselo più frequentemente.

La reazione del pubblico triestino è davvero lodevole, anche dalla nostra prospettiva attuale. Ad ogni modo, in questi due articoli c'è un dettaglio importante: per quanto Trieste forse non riuscisse a capire bene cosa aveva da dire musicalmente Mahler (del resto non lo capivano neanche tanti altri, viennesi compresi), di sicuro apprezzò le sue esigenze a proposito dell'esecuzione stessa. Questo fatto è significativo, anche perché in alcune città molto più grandi non ci fu una tale risposta del pubblico durante l'esecuzione di brani di Mahler (e non solo). Bisogna dire che Mahler ci mise molto per far accettare ai viennesi le regole del comportamento a teatro, regole che noi oggi diamo per scontate.<sup>49</sup> Una cosa che non sopportava proprio era l'indisciplina e la combatteva con tutti i mezzi che aveva a disposizione. Se fu un dittatore, però, lo fu prima nei confronti di se stesso e solo dopo verso gli altri, e sempre solo per avere la migliore esecuzione possibile. A volte esagerava nelle sue esigenze giacché, essendo dotato di genio nel pensiero musicale (e come tale completamente dedito alla musica), erroneamente si aspettava la stessa dedizione da parte dei suoi collaboratori. Da quanto ci rimane tra le testimonianze, Mahler aveva un forte carisma e fu una di quelle persone che uno o ama o odia, una via di mezzo non esiste. Se si trattava di un'opera d'arte, per

<sup>49</sup> Fu un processo faticoso: Mahler fece chiudere le porte della sala durante l'esecuzione, abolì la claque (che però tornò appena lui se ne andò) e la terribile abitudine dei cantanti e degli orchestrali di mandare dei loro sostituti alle prove. Oltre che nelle grandi biografie, alcuni dettagli di questa dura lotta si possono leggere anche in un interessante articolo di Kirk Ditzler, *Tradition ist "Schlamperei"* – *Gustav Mahler and the Vienna Court Opera*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XXIX, 1 (June 1998), pp. 11-28.



lui non esistevano compromessi. Non tutti erano dello stesso parere e da qui sorsero molti dei suoi problemi.<sup>50</sup>

Come previsto, i giornali triestini non mancarono di dare notizie sul concerto, chi più chi meno ampiamente. «L'Osservatore Triestino» notò che il teatro era affollato e che il numero dei posti era stato aumentato di parecchie file. Inoltre aggiungeva che «quello che ci sorprese grandemente fu la massa del pubblico che gremiva il loggione, prova ben evidente dell'affinarsi del gusto del popolo».<sup>51</sup> Nel paragrafo seguente, però, il recensore anonimo fece capire subito la natura delle sue impressioni:

Il direttore, maestro Mahler, salutato calorosamente al suo presentarsi, è una vera figura tipica di artista. Ritto dinanzi al suo leggio, si mantiene calmo e misurato in ogni movenza. Quale direttore di orchestra ha destato vera ammirazione e lo abbiamo udito proclamare dalle persone autorevoli e intelligenti addirittura insuperabile. Non egualmente favorevole e concorde fu la impressione da lui prodotta quale compositore.

La prima parte del programma, contenente «quei due componimenti sublimi che sono la “ouverture” *Coriolano* di Beethoven e la sinfonia *Giove* di Mozart», fu ovviamente «un vero splendore di accuratezza e genialità» e si guadagnò molti applausi. L'orchestra secondo il recensore non aveva avuto un numero sufficiente di prove, anche se non si capisce di dove gli venisse un'affermazione del genere, visto che dal 22 novembre le prove si tennero da mezzogiorno alle ore 14 e dalle 20 alle 23 ogni giorno. Tuttavia, malgrado questo presunto difetto, l'orchestra aveva «avuto riguardo alla importanza eccezionale ed alla grandiosità delle creazioni dei due immortali compositori» e mostrò di essere «in tutto degna del valentissimo duce».

---

<sup>50</sup> Cinque anni dopo questo concerto triestino a Monaco Mahler visse il più grande trionfo della sua vita, forse l'unico vero e proprio, e lì non ebbe bisogno di avere paura delle interruzioni di qualsiasi tipo. Anzi, furono gli altri ad occuparsene: il magistrato della città ordinò che, durante l'esecuzione dell'*Ottava Sinfonia* diretta da Mahler stesso, i tram in transito presso la sala dove stava per tenersi il concerto, procedessero al passo e senza suonare il campanello. Qui una curiosità simile, poco nota, ma mirabile e sorprendente nelle sue proporzioni: nel 1988 il sindaco di Berlino decise di far deviare gli aerei che atterravano al aeroporto Tegel perché, volando sopra Waldbühne (palcoscenico all'aperto nella foresta berlinese) dove si teneva il concerto, disturbavano il suono della *Terza Sinfonia* di Mahler (interpreti furono la European Community Youth Orchestra, Jessye Norman e Claudio Abbado).

<sup>51</sup> «L'Osservatore Triestino», 2 dicembre 1905, p. 1, col. 4.

Sulla musica del «valentissimo duce», però, il recensore ebbe un po' di difficoltà ad esprimersi, visto che cercava di bilanciare le lodi che non poteva negare con le perplessità provocate in lui dalla sinfonia. Scriveva dunque così della *Quinta*:

È un lavoro dalle proporzioni colossali e nel quale si scorge l'alto intelletto e la profonda dottrina del compositore, ma che lascia molto addentellato alla critica.

Dopo la purezza di stile, la omogeneità e la sublime ispirazione dei poemi musicali di Beethoven e Mozart; spiccava maggiormente il contrasto colle bizzarrie e la sconfinata molteplicità di ricercatezze armoniche, che formano il tessuto del componimento di Mahler, che ci sembrava potere a buon titolo paragonare agli arabeschi e ghirigori strani della moderna arte "secession".

Nondimeno, come dicemmo, vi è la mano maestra in esso e parecchi passi belli e pregevoli.

Interessante il parallelo con l'estetica della Sezession, soprattutto il lessico quasi hanslickiano. Insomma, l'impressione che la sinfonia di Mahler fece al recensore de «L'Osservatore Triestino» fu quella di un genio che produce intenzionalmente un lavoro piuttosto sperimentale e, in confronto alle purezze stilistiche dei brani di Mozart e Beethoven, crea più confusione che piacere nell'ascolto. Senza ulteriori precisazioni, l'articolo concluse con l'affermazione che «la lunga sinfonia venne ascoltata col maggiore raccoglimento», che «fu fatta una grande ovazione al maestro, al quale venne presentata una magnifica corona di lauro, nonché un regalo di valore» e che «il maestro Mahler dovette ripresentarsi al pubblico parecchie volte», causa gli applausi e le acclamazioni che durarono a lungo. Un resoconto applicabile a qualsiasi occasione: lodi alle cose già conosciute e digerite, e il prevedibile mettere le mani avanti quando tocca a qualcosa di nuovo.

Un po' più elaborato risulta l'articolo anonimo su «Il Piccolo», intitolato *Il primo concerto sinfonico dell'Orchestrale Triestina*, che comincia in stile roboante<sup>52</sup>:

È idea? È fissazione? O non sembra un pochino anche a voi, che dapprima Beethoven, con quei suoi accordi nerboruti, con quelle sue melodie dalla frase eloquente e persuasiva, esuberanti sempre di forza e di tenerezza allo stesso tempo: e poi Mozart, il piccolo e gracile Mozart, che profila in quattro tempi di Sinfonia il

---

<sup>52</sup> «Il Piccolo», 2 dicembre 1905, p. III, coll. 1-2

ritratto vivo della sua personalità tutta fiamma e scintille; non sembra forse anche a voi che ambedue abbiano parlato iersera chiaramente assai, per esprimersi in un giudizio molto sicuro sulla Va Sinfonia di Gustavo Mahler?

Già qui è chiaro dove andasse a parare l'autore del testo che continuava in questa forma domanda-risposta:

Ricordate il programma? Esso vi ha fatto udire come sentiva Beethoven la musica, come la sentiva Mozart, e poi come viene composta da Mahler. C'è una differenza tra il sentire, lo scrivere della musica ed il comporla? Certamente, e Mahler appunto compone; compone per la grande orchestra moderna, con tutti gli ingredienti già conosciuti e volgarizzati per fatica particolare delle giovanissime scuole, tanto italiane come nordiche. Niuno esiterebbe a dire che compone stupendamente, che ha sulle punte delle dita le novità più ardite dell'arte; ma ciò non toglie che manca a lui il sentimento della misura; che gli spunti melodici, spesso, invece di sgorgare spontanei, riescono di un'innegabile convenzionalità, la quale più si acuisce quanto più l'autore si spinge innanzi nell'elaborare i suoi temi. Con ciò non si nega che la veste splendida riesca a far dimenticare la vacuità di concezione; seppur sempre non copre i molti e grandi difetti di disegno, lo sforzo continuo, esasperante, di voler parlare e di non poter dire.

Mahler dunque scriveva soltanto. Beethoven e Mozart sentivano, Mahler componeva solamente. Faceva di tutto per esprimersi, ma non ci riusciva, sebbene avesse tutti i mezzi a disposizione, di cui aveva padronanza perfetta. Sarebbe molto interessante chiedere al recensore di spiegare meglio cosa intendesse con la convenzionalità, visto che a Mahler di solito si rimproverava proprio il suo *non* essere convenzionale. Usava i mezzi più o meno convenzionali, ma il contenuto fu abbastanza lontano dal convenzionale. Il mondo di Mahler non fu certo un abbellimento del mondo reale, una fuga nel bello, ma piuttosto una rappresentazione del tutto sincera di un mondo ben lontano dall'essere bianco e nero. Il recensore si sofferma ulteriormente sulla dimensione tecnica della *Quinta*:

In quanto all'istrumentazione, va riconosciuta al Mahler, e con diritto, la più ampia lode. È particolarmente esperto quando tratta il quartetto d'archi a solo, e gli sa dare colori delicati e felici. Considera tutti gli strumenti in mano di virtuosi ed esige da

loro sfidare le più ardue difficoltà, prescrive un'orchestra virilissima, capace quasi di acrobatismo. Quale direttore di questa orchestra è di una efficacia straordinaria. Elettrizza tutti, e nelle vene dei più vecchi, dei più sperimentati professori d'orchestra, fa correre più presto, pulsare più forte il sangue, quando segna un attacco, quando implora un pianissimo, o quando fa scattare un fortissimo.

Sembra che il recensore qui riporti delle impressioni avute proprio da uno di questi «più sperimentati professori» che all'improvviso si trovavano davanti una partitura ultramoderna e, per l'epoca, fin troppo esigente. Mahler è visto come un virtuoso che non chiede di meno agli orchestrali con cui suona. Questo non è troppo lontano dalla verità. Il fatto che Mahler fosse abbastanza contento dell'orchestra la dice lunga sulla compagine triestina, se teniamo a mente la partitura.

Anche il recensore de «Il Piccolo» ebbe da lamentarsi del basso numero di prove:

Certo, con una sequela più regolare di prove assieme, si sarebbe potuto ottenere maggiore effetto dalla Sinfonia “Giove” di Mozart, nella quale per una mancata entrata d'un strumento di legno andò sciupato l'effetto del trio, altrimenti così tranquillo e soave; e si sarebbe potuto anche evitare che le voci dei legni spesso naufragassero nel mare, qualche volta troppo rumoroso, degli strumenti ad arco. Per essere uditi, non occorre gridare di continuo. Tuttavia, non mancarono gli applausi, anzi gli entusiasmi all'esecuzione – tolte queste mende – veramente bella e slanciata della splendida Sinfonia; applausi che si vollero diretti a Mahler obbligandolo più volte a ripresentarsi sul podio. L'interpretazione del “Coriolano” di Beethoven, fatta eccezione per un rallentando molto discutibile di due frasi, fu egualmente pregevolissima e giustamente applaudita.

Come detto prima, non è molto chiaro quale fosse il motivo per lamentarsi delle prove, perché nessuno dei recensori specifica se si riferisce al numero generale delle prove per il concerto, al numero di quelle dirette da Mahler o all'attività dell'orchestra in generale, vista la situazione finanziaria nell'ambito culturale e la corrispettiva quantità di lavoro per gli orchestrali. Il pubblico, ovviamente, si espresse «unanime in quanto si riferiva a Gustavo Mahler quale direttore d'orchestra», ma meno verso il compositore dopo la cui sinfonia «proruppe in vive, ma non generali acclamazioni. L'opera d'arte era stata ammirata, ma non aveva esercitato su ogni ascoltatore quel potere suggestivo

della cosa in cui è calda eloquenza di ispirazione». Infine anche questo articolo ricordava che «all'illustre maestro tedesco» furono consegnate una targhetta d'argento a nome dell'Orchestrale Triestina e «una corona d'alloro con bacche d'argento, a nome del comitato organizzatore di queste feste della musica.» Sulla stessa colonna, tra gli *Asterischi di cronaca*, ci fu una descrizione del regalo conferito a Mahler da parte dell'orchestra:

La targhetta d'argento offerta iersera a Gustavo Mahler dall'Orchestrale Triestina era un fine e delicato lavoro del Janesich: la rama d'alloro col motto sociale da una parte: una figurina di violinista dall'altra: in mezzo la scritta – A Gustavo Mahler – del linguaggio divino – che ora e sempre – le umane genti affratella – ispirato apostolo – l'Orchestrale triestina – con devota ammirazione.

L'impressione ottenuta dal leggere la recensione si potrebbe descrivere in queste poche parole: molta ammirazione, poca comprensione. Non tanto diverso da molte altre città, anche più grandi, in cui Mahler dirigeva le sue opere, dove riscontrava sempre reazioni miste, motivate dai rimproveri sia verso la sua musica che verso lui personalmente.

H.H. della «Triester Zeitung» aveva un approccio abbastanza diverso e assai più personale alla vicenda, rispetto al suo collega de «Il Piccolo». Un giornale in lingua tedesca e “austriacante” (com'erano definiti i filo-asburgici) non poteva essere molto diverso da quelli viennesi e quindi anche qui si trovano le solite malizie, quali che ne fossero i motivi. Il lungo articolo intitolato *Erstes großes Symphoniekonzert der Orchestrale Triestina*<sup>53</sup> cominciava con la descrizione delle aspettative del critico verso il concerto, con il suo “rifiuto” di prepararsi. Un'iniziativa lodevole, se fosse stata pensata come il desiderio di giudicare il lavoro in tutta oggettività. H.H. volle «ein absolut naiver Zuhörer sein bei dem ersten großen Werke Mahlers» e

entgegen meiner sonstigen Gewohnheit, keiner der Proben bei, las absichtlich nichts, was man über das Werk schon geschrieben hatte, mied auch, so weit es möglich war, mündlichen Gedankenaustausch mit anderen Musikern und Kritikern, die sich in den letzten Tagen überhaupt mit nichts anderem beschäftigten, als mit dem großen „Ereignis“, das uns bevorstand.

---

<sup>53</sup> «Triester Zeitung», 2 dicembre 1905, p. 1, coll. 1-4

Anche se l'articolo parla del «grande concerto sinfonico», il recensore fece di tutto per far capire che l'avvenimento non fu tanto grande e che egli, il recensore, era infastidito dal fatto che per strada non si parlava d'altro. Il paragrafo seguente merita davvero di essere riportato senza tagli:

Und nun hatte ich eine Dummheit begangen. Ich hatte Naivität für die beste Vorbedingung gehalten eines reinen, ungetrübten Genusses und hatte vergessen, daß Gustav Mahler ein echter Mensch von der Schneide – ich hatte fast gesagt Schneidigkeit – der neuen Jahrhunderts ist, der unter demselben Unstern in seiner Kompositionskunst steht, unter dem heute alle produzierenden Künstler stehen. Alle, Dichter, Maler, Bildhauer, Komponisten, kämpfen, bewußt oder unbewußt, gegen die Macht der Eindrücke, die die Unmasse ihres Studienstoffes auf ihre Psyche ausübt. Ist auch nur ein Mensch so naiv, zu glauben, Gustav Mahler kann, wenn er sich mit der Feder in der Hand zum unbeschriebenen Notenblatte hinsetzt, um eine Symphonie zu komponieren, das alles vergessen, totschiagen und totschiweigen, was er in seinen unzweifelhaft ernst betriebenen Studien in seinem Gedächtnisse angehäuft hat? Er kann sich selbst abstrahieren von dem, was er von Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner, Wagner in sich aufgenommen, was er von all den Modernen gehört, und was er selbst in der Oper zu großartig lebensvoller Wirkung gestaltete? Man verstehe mich recht. Er wollte sie alle, alle nicht nachmachen, die ihm doch im Gedächtnis lagen - und er hat sie, bis auf einige wahrscheinlich ganz gegen seinen Willen hineingerutschte Stellen, tatsächlich nicht kopiert. Nein, er wollte gleich so vielen anderen Modernen um jeden Preis originell sein. Und er ward originell! Über dieser Originalität fehlt eines, vielleicht das Allergrößte: die Naivität!

Ecco la solita abitudine di giudicare tutto il contemporaneo con disprezzo e dubbi che vengono dai pregiudizi, in questo caso anche probabilmente rinforzata dal clima viennese, soprattutto nei confronti di Mahler. Non si capisce bene se le “aspettative” del recensore – quelle di sentire qualcosa di completamente nuovo in tutti gli elementi – furono genuine o solo un'altra ironia. A questo punto si può anche porre la questione del *nuovo* e cercare di definirlo, visto che la definizione cambia da una persona ad un'altra e viene anche spesso manipolata.

Dopo aver raccontato come la sua figliola, avendo provato a leggere una pagina de *Le affinità elettive* di Goethe, esclamasse di non aver capito una sola parola,

il recensore si accosta finalmente alla *Quinta*. La sua storia però non è quella della *Quinta*, ma quella della sua *lotta* con la *Quinta*. Durante tutta la sinfonia si sforza di trovare un'immagine per ciò che in lui provoca «der rauschende, wirbelnde, wogende, schäumende, oft sturmgepeitschte, oft wild brandende Strom der Töne». Viene avvolto e travolto dalla marcia funebre con la quale comincia la sinfonia e da quello che segue, spaventato, terrorizzato fino ad avere l'impressione di essere nel regno dei morti:

Als dann die Dissonanzen immer greulicher heulten, folgte ich (natürlich im Geiste), den trauerumflorten Hut tief in die Stirn gedrückt, den schrecklichen Klageweibern, bis sie endlich verstummten und der langsam dahintrotende Marsch weiter und weiter verklang, bis die Pauke noch einen dumpfen Ton gab und dann Mahler mit erhobenem Tackstocke und leise beschwichtigender linker Hand versteinert stehen blieb (kühn sich regende Beifallsklatschsucht dämpfte ein energisches Pst!) - ich dachte einstweilen: „Jetzt geht's in die Unterwelt!“ und meine Phantasie trug mich schon in Dantes unsterbliche Gefilde der Hölle hinab.

Scena elettrizzante. A quel punto, però, cominciò il secondo movimento, «eine Art Tanzrhythmus, halb hüpfend, halb drehend», che comunque non riuscì a portare il disgraziato recensore fuori dal sinistro «finsteren Orkus». Malgrado «ein gemütlicher Ländler», la «frohe Luft» non arrivava proprio. I giochi tonali di Mahler non solo non entusiasmarono il recensore, ma piuttosto gli facevano venire rabbia fino a tal punto che credeva che tutto fosse un terribile scherzo da parte del compositore:

Wieder eine Pause, länger, beängstigend fast – schon regte sich der Schalk in mir, und ich begann zu zählen. Fest war ich überzeugt, Mahler macht sich mit uns allen, die wir andächtig lauschen, einen grausamen Spaß und dreht sich plötzlich um und sagt: „Verehrungswürdiges Publikum! Es ist aus!“

Invece delle parole attese, arrivò il colpo di scena:

Da hoben zarte Töne an, wie er sie bisher nicht gesungen, und die Harfe klang harmonisch dazwischen, und es war ganz geisterhaft schön. Wahrhaftig, jetzt erst glaubte ich, daß das eine „Symphonie“ war. Daß wir törichten Alltagsmenschen doch immer an Worte hängen! „Symphonie“! Ja, das war Musik, das Allerschönste, was der ganze Abend bot.

La magia dell'*Adagietto* non ha più smesso di affascinare, sia coloro che amano la musica di Mahler sia coloro che non ne sono molto entusiasti. Guardando questo pezzo fuori dal suo contesto originale è ovvio che non si ottiene l'immagine vera e propria del suo significato ed è sicuro che Mahler non sarebbe molto felice di sapere che questo pezzo soltanto viene apprezzato – con o senza motivi – molto di più che il resto della sua *Quinta*. Sarebbe stato molto interessante vedere che effetto avrebbe fatto al pubblico triestino la *Quinta* senza questo movimento “celeste”. Il recensore della «*Triester Zeitung*» fu così trasportato dall'inferno rumoroso al paradiso di quello che (almeno) a lui finalmente pareva una sinfonia. L'incantesimo però durò poco perché

dann kam ein schriller Trompetenton, und dann begann das Wogen der Töne von neuem, immer verwickelter, immer kunstvoller die Motive in einander verschlungen. Das ist das Leben der Großstadt, dachte ich; das ist die nimmer ruhende, rastende Gegenwart. Nur selten ein voller, reiner Akkord, wie nur selten ein Augenblick, in dem unserer Seele in reiner Harmonie zu schwingen gegönnt ist. Und diese Unrast fing an, mich nervös, gereizt zu machen, es packte mich wie wilde Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, und ich begann mit allem zu hadern, was uns arme gemartete Moderne zu Tode quält, auch zu hadern mit – Mahler. Kein versöhnliches Gefühl, vielleicht überhartes Urteil drängte sich auf die Lippen – und erst jetzt, nach einigen Stunden, glättet sich die Seele.

Alla fine non fu altro che una tortura. Tanto che

Hätte man Mozarts „Jupiter“-Symphonie jetzt gespielt, sie hätte uns allen vielleicht doppelt gut gefallen. Wie ein lachender Frühlingstag, wenn wir nach schwerem Großstadtwinter zum erstenmale hinauswandern, und nach dem ersten Veilchen zu suchen.

Con un'affermazione del genere, sarebbe davvero difficile credere che quello che segue sia completamente privo di cinismo, sarcasmo o qualche altra variazione sul tema:

Doch seien wir gerecht! Wir hören heute vielleicht mit lebendigerem, wärmerem Interesse Mahler als diese Mozartsche Harmonie. Unter des großen Dirigenten Leitung war alles frisch und munter; wie leise fächerndes Lüftchen umschwebte es die Seele. Und trotz alledem. Außer dem ersten wundervoll gegliederten Teile



entsprach doch eigentlich nichts mehr unserem heutigen Fühlen. Im zweiten Satze bezaubert wohl der Wohllaut der Melodie, aber als dann die tiefen Stimmen die göttlichen Klänge übernehmen, bieten die Violinen ein Geschnörkel und Gekicher, das nicht mehr zur Geltung kommt. Vielleicht wars auch ein bischen zu schwerfällig gespielt; gewiß aber wars zu viel – Rokoko. Das Menuett ist vollends veraltet.

Dopo i «göttlichen Klänge» di Mozart, H.H. fa cenno alla «klassisch schöner, edler und monumentaler Form» della grande ouverture di Beethoven. Tuttavia, dopo un lunghissimo tentativo di spiegare quanto inutile fosse tutto il rumore scritto da Mahler in un'ora della sua sinfonia e senza mai dire una sola parola sull'orchestra, l'autore delle righe in questione non poté far finta di nulla davanti al fatto che

Gustav Mahler wurde mit rauschendem Applause empfangen, und nach jeder der drei Nummern des Programmes mußte er oft und immer wieder erscheinen, um für den stürmischen Beifall zu danken, mit dem das begeisterte Publikum ihn und sein Werk auszeichnete.

Si può constatare in tutta tranquillità che questo articolo è uno dei begli esempi di come si può scrivere molto e allo stesso tempo dire poco, però non perché chi scrive non sia capace di dire di più, ma proprio perché sa cosa sta facendo. La critica distruttiva che viene dall'ignoranza è molto meno pericolosa della critica distruttiva basata su dei motivi precisi, per quanto privi di giustificazione. La differenza fra questa recensione e quelle citate e commentate prima non si limita solo all'atteggiamento dei recensori nei confronti di Mahler e della sua arte, ma viene concentrata soprattutto sulle intenzioni dei recensori e i motivi che erano dietro quello che scrivevano. Avendo in mente la natura di Trieste, la sua doppia identità, gli austriaci che la governavano e gli italiani che la volevano "redenta", la logica detterebbe che Mahler fosse accolto con tutte le lodi dalla parte tedesca di Trieste, festeggiato e onorato come direttore della Hofoper della capitale dell'Impero. Tuttavia, per quanto paradossale, le lodi e i commenti più gradevoli li ricevette dalla stampa italiana – un'altra prova della sua identità condannata ai paradossi, ad essere respinto dalla patria per essere lodato altrove come un rappresentante di quella stessa patria, a dover sempre cavarsela con una marea di critici che avevano tanto da dire su cose che c'entravano poco o nulla con ciò che a

Mahler fu più importate di tutto – la sua musica. L’ironia più forte in questo caso specifico è che le parole senza pregiudizi arrivavano da «L’Indipendente», noto organo irredentista<sup>54</sup>, rendendo ancor più paradossali le incomprensioni verso la persona e la sua musica. Gli austriaci non lo volevano, gli italiani lo consideravano austriaco ed egli, ebreo (convertito al cattolicesimo), ceco di nascita, né carne né pesce, seguiva l’unica direzione che per lui aveva significato: la sua arte. Nella lunga recensione del concerto, Gian Giacomo Manzutto, noto critico musicale, uno dei membri del Comitato per le grandi esecuzioni musicali, scrive il resoconto più completo e intelligente della serata al Politeama. Dopo aver riportato le parole incise sulla targhetta d’argento regalata a Mahler da parte dell’Orchestrale, comincia l’articolo:<sup>55</sup>

Queste parole, scritte su d’una artistica targhetta d’argento vennero accolte dal maestro commosso con l’espressione: è questa la critica che vale più d’ogni altra. Né alla loro comprensiva semplicità altro io avrei da aggiungere.

Senonché l’avvenimento d’arte fu ieri a sera tanto significativo, che raggiunse un’importanza ben maggiore del consueto avvenimento cittadino: importanza tale, che anche con lo spettacolo della divina Eleonora Duse nel nostro Massimo, il Politeama raccolse il fiore più eletto del pubblico. Era il direttore che più d’ogni altro in questi ultimi anni aveva elettrizzato i pubblici tutti di Germania e altrove, e che aveva ridonato all’opera di Vienna il suo antico splendore: era il baldo antesignano [sic] dell’arte sinfonica, da lui ringiovanita da novello impulso gagliardo: era l’ultimo suo lavoro che Vienna ancora non ebbe da udire: per pubblici italiani fu questo il battesimo del novello compositore, poiché per la prima volta veniva offerto un suo lavoro desideratissimo.

Già all’inizio dettagli significativi. Gli altri recensori non parlarono di un fatto molto importante quale la recita della Duse al Verdi che, come menzionato sopra, coincideva con il concerto al Politeama. Non parlarono neanche del fatto che Mahler aveva praticamente fatto rinascere la Hofoper. Né del fatto che la *Quinta* non era ancora stata eseguita a Vienna. E non solo: quello era stato l’esordio di Mahler, sia da direttore che da compositore davanti ad un pubblico per la maggioranza italiano. Ovviamente, non c’erano dei dubbi su quale dei tre brani proposti fosse stato il più importante:

---

<sup>54</sup> Per il quale scrissero anche brevemente Ettore Schmitz e Ferruccio Busoni, sotto i rispettivi pseudonimi: Italo Svevo e Bruno Fiorese.

<sup>55</sup> *Il primo grande concerto sinfonico*, «L’Indipendente», 2 dicembre 1905, p. 2, coll. 4-5, e p. 3, col. 1.

Un alto silenzio dominò nella sala durante tutta l'ora e più che durò la nuova V sinfonia del Mahler. Il pubblico rimase lì suggestionato, con intensissima attenzione; poi scrosciaron gli applausi: quegli applausi fragorosi, caldi, entusiastici che prorompono dalla folla italiana dopo di aver intensamente palpitato, reprimendo nell'intimità le svariate impressioni che desta un sì complesso lavoro, che alla prima audizione dà al profano sbalordimento, accompagnato dall'intuizione di qualche cosa di colossale, d'immane. La chiarezza melodica, che il maestro accarezza, è intrecciata in tessuto sì vario e magistrale, ricco cotanto di tutte le risorse di colore istrumentale e di arditezze armoniche, di svolgimenti tematici e contrappuntistici, che incatena sempre l'attenzione, che trascina ad altezze di vibrazione nervosa, incalzante, che ripiega tenue in semplicità morbide e spiritose, per trasportare di nuovo nel vortice crescente, incalzando replicatamente, ampliando la forma sinfonica con quello sviluppo che il grande Bruckner precorse con geniali intuizioni, e che Mahler continuò arricchendolo, poiché fu l'apostolo [...] del suo maestro.

A leggere questo, uno ha l'impressione che Manzutto e H.H. avessero assistito a due concerti completamente diversi. Forse ciò fu frutto del fatto che uno non volle prepararsi e l'altro sì, o le loro rispettive motivazioni furono talmente diverse da produrre due articoli nei quali l'unica cosa in comune fu la constatazione che c'era stato un concerto diretto da Mahler al Politeama. Il corpo centrale dell'articolo di Manzutto è un'analisi abbastanza dettagliata della *Quinta*, che comincia con una breve sintesi:

La sinfonia si svolge in 5 tempi: i primi due e i due ultimi riuniti: staccato quello di mezzo con uno scherzo, vibrante con tutte le caratteristiche del compositore. Non fa il Mahler programmi: anzi li odia e ne detesta l'uso e l'abuso che or se ne fa: ed ha ragione. La parola non potrà mai significare la musica. Un concetto dell'esistenza, dalle tristi angosce del dolore alla gioia ditirambica, da un breve sogno di amore all'affermazione della coscienza ritemperata dalla lotta della vita, sarà stata la traccia segnata schematicamente a grandi linee nel lavoro. Nulla più: il resto espressero i concetti tematici, lo disse la musica colla sua speciale favella, che penetra al di là di quella umana.

Il recensore evidenzia bene l'atteggiamento di Mahler nei confronti delle spiegazioni sulla sua musica, atteggiamento improntato ad un'insofferenza in quegli anni sempre più pronunciata. Dunque, dopo aver stabilito il concetto generale della sinfonia, Manzutto attacca con le particolarità in una bella guida all'ascolto, indubbiamente scritta con l'aiuto del libretto di Nodnagel:

La *Marcia funebre* è attaccata dalle trombe, proponendo un tema largo, energico e dolente, che si irrobustisce dopo accordo formidabile cogli scrosci delle terzine dei corni, che scuotesi in tutti gli strumenti e s'ammorza in risonanze di tromboni: impressione larga, tragica, proposta con ampiezza. Più sereno l'altro tema, più rattenuto nei violini coi violoncelli, in fondo al quale i tromboni fan risuonare le cupe note prima udite: la tromba riprende i suoi squilli colla ripercussione delle terzine, indi l'altro tema si innalza come voce di rassegnazione negli archi, clarini e fagotti, sempre con maggior sostenutezza, dolcissimo; poi con più passione divaga in pensieri secondari, accompagnati ancora dagli angosciosi accordi di tromboni, indi irrompe con impeto veemente, appassionato e più selvaggio un tema, quasi grido di dolore angoscioso, che le trombe fanno echeggiare fortissimo fra sviluppi di ottoni e fra l'agitazione tragica dei violini, che s'immedesimano con quello e ne abbracciano appassionatamente il pensiero, lo slanciano acuti i legni fra l'agitazione degli archi, che s'allarga di ritmo nella tromba, che incalza con contrappunto di corni sul tema dei violini alla massima veemenza; indi si ammorza, lasciando la tromba risuonare il tema su quella tempesta d'anime, per riprendere ancora con rinnovellata veemenza, andando ad intrecciare i temi in suo sviluppo; ma sarebbe vano più oltre analizzare, lasciandocene meglio impressionare dalla potenza. Questa parte, che è pure più semplice nelle sue linee, e con grande unità di impressione, si chiude dopo le ultime risuonanze della tromba, in rullo sommesso: un volo di flauto, e un pizzicato.

Ed ecco il brano seguente attaccare tosto, rude, veemente con asprezza di bassi. Si avviva talmente nella vampa dei violini, che fu una meraviglia già alla prima prova come in poche battute il maestro abbia saputo elettrizzare l'orchestra tutta ed infiammarla del suo ardore. Sul ritmo saltellante dei bassi altro motivo a quello fa riscontro, sulla quarta corda dei violini, e poi, col movimento della funebre danza cantano piangenti i violoncelli seguiti in pianissimo dai violini. I bassi, rinforzati dalla voce del contrafagotto, intromettono ancora il loro ruggito, fino a che lascia solo il violoncello, quasi in meditazione pensosa, sopra il sordo sussurro [sic] di timpano: ma altre voci intervengono, si sviluppa nel loro intreccio come una novella vita, i pensieri si fanno più festevoli e giungon poi i tromboni e le trombe, a

far echeggiare solenne un corale, i corni a compiere quell'espressione religiosa quasi di rigenerazione: rintocchi d'arpa sopra archi flagiolettati s'odono, quasi richiamo di speranza nei sogni ridestati in placido oblio si calma ogni dolore, ogni tempesta della vita.

E la vita viene a vibrare nello scherzo, turbinosa, gaudente, da poi che rudi energici corni sono entrati possenti a ridestarla; la gioventù trascina in vortice di danza, traendo i violini ispirazione da *länder* [sic], cari alle campagne viennesi, e voluttuosi scintillano rianimati nei corni dal tema che ebbe a scuoterli così. Con dissonanze di seconda i clarini propongono il tema secondario, seguiti dalla figurazione danzante dei violini: ma non posso in breve seguirne la strana ridda in quella miscela di popolarità e raffinatezza, di gioia spontanea, e scatti nervosi e di fremiti, che danno un'impronta caratteristica della tempratura del compositore. Il trio è quasi giocato con morbidezza voluttuosa, dai violini con imitazione del violoncello fra lievi pizzicati: incalzano focosi altri movimenti, interrotti da un misterioso a solo di corno obbligato. Poi tutti gli altri archi van pizzicati quasi serenata, attacca espressivo il canto di clarino sopra il fagotto, e fluisce alternandosi cogli altri strumenti, diviene civettuolo ne' violini, ribatte con castagnette in perpetua ascensione [sic] di potenza fino alla chiusa fortissima, vibrata, ritmica del tema che scosse prima quell'ebrezza sonora di vita.

Poi un sogno: un ritemprarsi quasi in dolcezza di amore. Melodia lenta, dolcissima, bella, quasi fosse riflesso belliniano<sup>56</sup>, che sale dai violini sopra arpeggi e più larga riprende il corno, ed ha seguito con varietà squisita di trasformazione e d'intensità sonora, con calore e mollezza, e che lascia traccia assai soave nell'anima.

Ma la vita incalza: uguale è il destino che la spinge, quindi s'impenna [sic] coll'uguaglianza dominante del rondò finale; ma v'è lotta nella sua uniformità apparente: lotta che musicalmente si estrinseca coll'amalgamarsi di superbi fugati, di elaborati contrappuntistici di sorprendente varietà e sapienza; il comodo aggraziato sorriso del tema del rondò, che scintilla nelle sue mosse, va fervido e vivo ne' temi fugati, va delicato e grazioso sui violini, minaccia in un momento di trascender fino alla banalità; un episodio di acutissimi accordi fa ritornare il

---

<sup>56</sup> Questa osservazione è interessante, poiché nel suo ultimo libro su Mahler, *Discovering Mahler. Writings on Mahler 1955-2005*, Woodbridge, Boydell Press, 2007, Donald Mitchell scrive di un «Italianate Mahler», come egli definisce questo lato del compositore. A pagina 579 scrive: «It is certainly not without significance that, in a conversation with Bauer-Lechner, he [Mahler] acknowledged his own debt to Verdi in the field of orchestration. But it was not by any means Verdi alone, whose operas he knew so well from conducting them, who was the source of Mahler's Italian connection. Among many others there was also Bellini; and it is Mahler in Bellini mode who surfaces unforgettably in the Eighth Symphony in the Adagissimo, when Mater gloriosa swims into view – strings and harp – and Mahler wittily and consciously lapses into Italian for his summons to the strings to play their ecstatic melody *sempre molto cantando!*» Per un'immagine più completa di questa osservazione di Mitchell, si vedano le pagine 443 e 453, nonché il capitolo *Mahler and the Italian Connection* (pp. 550-555).

pianissimo, per rincalzare il fugato con tutte le sue forze, con tutta la potenza di suoni e di amalgami, fino a che, dopo un formidabile rullio squillano con immensa forza gli ottoni il tema di redenzione che era apparso qual raggio luminoso nel primo tempo; la gioia ritorna più viva: ritorna il corale solenne in accordi di tutti gli ottoni, ed in vortice di fonica ebbrezza si chiude il colossale lavoro.

Manzutto con tutta probabilità assistette alle prove e formò il suo giudizio sulla *Quinta* man mano che si avvicinava il concerto, che fu la conferma delle sue idee. A differenza del collega della «Triester Zeitung», che scrisse un articolo piuttosto personale, Manzutto cercò di offrire un tentativo di analisi più oggettivo e concentrato, con una retorica che unisce il linguaggio tecnico a quello “profano”, per farsi capire da tutti. Ad ogni modo questo tipo d’articolo, pensato come guida all’ascolto, non si poteva leggere allora molto spesso e oggi ancor’ meno.

Dopo i dettagli arriva una sorte di conclusione, nella quale Manzutto fa cenno all’eclittismo di Mahler, rimproveratogli dai contemporanei. Tuttavia esso per il recensore fu non un difetto ma anzi, una virtù, che permetteva al compositore di controllare tutti gli aspetti del suo lavoro:

Sinfonia che pare amplificarsi sempre con novella intensità, riaccendersi sempre, pur serbando le forme; che svolge colla padronanza di chi di ogni scuola conosce tutte le risorse più audaci, pur ricercando semplicità emotiva di melodie; sinfonia che interessa vivamente anche quelli che non ne riscontrano certi lampi geniali di Bruckner e forse anche di R. Strauss, ma che pur debbono riconoscere nel Mahler un vessillifero ardito della novella scuola.

Il giudizio finale del critico de «L’Indipendente» fu anch’esso diverso da quello della maggior parte dei suoi colleghi:

Il successo dell’interprete fu pari a quello dell’autore. Sotto quella vibrata bacchetta, espressione di nervi e di volontà tenaci, la nostra orchestra superò sé stessa: ebbe fulgore, impeti, colore e dolcezze: giustamente trovò da lodarla anche il maestro, abituato alla sua impareggiabile di Vienna.

Le differenze però non finiscono lì, anzi. Manzutto continua a fornirci delle informazioni preziose:

Precedé la Overture del Coriolano di Beethoven, coloritissima come mai. Ma il risalto di colore lo dovè anche ad alcuni tratti di ritocco che furono per Mahler spesso, come in altri componimenti, argomento di vivaci discussioni, e che non da tutti furono accettati. Un gioiello di finezza, di eleganza, un acquarello dalle dolci tinte, come egli volle, fu la Sinfonia del Mozart, che intitolarono “Giove” per la sua olimpica serenità e grandezza. Anche in chiusa di questa uscirono più evidenti i corni aggiunti a rinforzo fonico del tema della fuga. Nella filigrana cantarono i violini, tutti cantarono: fu un canto festoso, un canto di primavera dell’arte, un riscontro opportunissimo agli ultimi ardimenti portati dallo stesso interprete colla invidiata primizia dell’arte sua raffinata ed immane.

Qui abbiamo qualcosa che non si poté leggere su alcun altro giornale di quel giorno. Manzutto menziona i famosi ritocchi di Mahler e risponde alla domanda che riguarda la versione diretta da Mahler dei due brani nella prima parte del concerto. *Coriolanus* dunque fu quello ritoccato da Mahler<sup>57</sup>, e neanche Mozart fu lasciato senza interventi, visto che ci fu (almeno) un rinforzo dei corni<sup>58</sup>.

Alla fine dell’articolo, Manzutto menziona il vero artefice della festa musicale svoltasi la sera prima, il che non fecero altri suoi colleghi:

Ma se l’orchestra meritò le lodi sincere da chi, come il Mahler, ne è sì parco, se il m.o Randegger trovò da lui parole più calde di encomio per la eccellente preparazione, tutti i cuori musicali devono riconoscenza al sig. Enrico Schott che rese possibile, con disinteresse di mecenate innamorato dell’arte bella dei suoni, una serata di sì alta importanza e che altre ce ne prepara.

Quale che fosse il motivo per farlo, Manzutto, da membro del Comitato che certamente voleva onorarne i meriti, rese un omaggio comunque più che guadagnato a Enrico Schott, il maggior responsabile per l’arrivo di Mahler a Trieste. Subito sotto l’articolo apparve una breve nota riguardante i regali consegnati a Mahler e l’informazione che «questa mane il maestro Mahler è partito per Vienna».

---

<sup>57</sup> I ritocchi su *Coriolanus* riguardano per la maggior parte il rinforzo di alcune sezioni dell’orchestra, soprattutto archi e ottoni. Sarebbe interessante vedere anche cosa Mahler fece con la dinamica. La partitura si trova a Southampton, Vienna e Praga, e le parti a Vienna e a Praga.

<sup>58</sup> A Trieste non rimase il materiale usato da Mahler per questi due brani classici, perché Mahler lo portava sempre con sé visto che conteneva i suoi ritocchi personali, non pubblicati da nessuna parte.

Anche gli altri giornali ebbero da dire la loro. Mentre il recensore de «Il Lavoratore» vide in Mahler un «compositore originale e geniale», con una «potenza di espressione sbalorditiva», R.C. de «Il Gazzettino» era più vicino al giudizio del collega della «Triester Zeitung».<sup>59</sup>

Nella chiarezza e semplicità della forma, nella logica conseguenza d'ogni pensiero musicale, sta il massimo pregio d'un lavoro sinfonico, che Beethoven raggiunse da nessuno superato. Tale pregio non si riscontra sempre nel lavoro di Mahler; oramai siamo abituati alle libere entrate delle più strane dissonanze, ai contrappunti più artificiosi, all'entrata degli ottoni che minacciano di soffocare col loro raddoppiato fragore gli altri strumenti; tutto ciò impressiona certamente l'uditorio, ma non lo aiuta a trovare il bandolo della intricata matassa, mentre l'autore invano e lungamente si sforza di comunicargli la logica del proprio pensiero musicale. Se qualche singolo tema non sembra del tutto originale, né sempre di sapore classico, ognuno dovrà riconoscere nel Mahler l'abilità straordinaria del contrappuntista ed istrumentatore. L'adagio [sic] della sinfonia è un brano riuscitissimo che tosto ad ognuno s'impone per la squisita fattura e l'elevatezza del pensiero melodico, degno di un Wagner.

Anche qui il recensore preferisce rilevare la grandiosità vuota, la miscela degli effetti creati per stupire dietro la quale si nasconderebbe – evidentemente - l'incapacità di esprimersi. Dunque, un'indiscutibile bravura tecnica, ma niente altro.

Il periodico «L'Arte» scrisse del concerto a distanza di due settimane, e con alcuni dettagli interessanti che riguardano più i triestini che non Mahler stesso<sup>60</sup>:

Visto il grande interesse che i concerti di musica sinfonica, se diretti da maestri di fama stabilita, suscitano nella parte intelligente del nostro pubblico, e perché questi saggi di musica pura strumentale possano venir sapientemente coordinati, e con ciò la cittadinanza, non solo esser guidata al piacere immediato dell'audizione, ma anche allo sviluppo di una crescente cultura musicale, si è costituito un comitato per

---

<sup>59</sup> Per motivi tecnici (chiusura per restauri della Biblioteca Civica di Trieste e quindi inaccessibilità di una grande parte dell'archivio), non è stato possibile controllare anche questo articolo (e alcuni altri, citati nei capitoli seguenti), nella sua forma integrale. Sono stata dunque costretta ad usare le fonti secondarie e le citazioni riportate qui fanno parte di due saggi – anzi, uno stesso con aggiornamenti – di Quirino Principe, *Sulle ali*, pp. 355-379, e *La Quinta di Mahler a Trieste* (in *Lungo il Novecento*, pp. 33-44). Una nota: nella sua rassegna stampa, a p. 43 del secondo saggio, Principe erroneamente data la recensione da «L'Osservatore Triestino» al 4 dicembre, invece che al 2.

<sup>60</sup> *I grandi concerti sinfonici dell'Orchestrale*, «L'Arte», 16 dicembre 1905.



le grandi esecuzioni musicali, con lo scopo precipuo di preparare concerti ed i programmi. Il quale comitato, riuscito che fu ad avere l'adesione dei m.i Mahler e del Vanzo, organizzò due concerti di musica sinfonica, che ebbero luogo le sere del 1° e il 6 dicembre al Politeama Rossetti. Amaramente però dobbiamo rilevare come questi concerti sinfonici non sarebbero stati resi possibili, senza il mecenatismo dell'egregio signor Enrico Schott, giacché malgrado l'affluenza consolante di pubblico ai concerti, le spese incontrate furono tali da superare di parecchie migliaia di corone gli incassi.

Un omaggio più che meritato, seguito da una critica amara agli altri triestini benestanti:

Ora del resto, come abbiamo già rilevato più volte, riesce veramente incomprensibile per non dire addirittura doloroso, che fra le molte persone, ricche di censo, della nostra città, non si possa trovare più d'uno che senta il desiderio di allargare il borsellino, a prò dell'"Arte", oggidì tanto malmenata. Ma come ben si sa, la *jeunesse dorée* della nostra città, che beve l'*extradry* e fuma i *londres*, si diletta ben più volentieri di *steep-chase* che delle forme più pure dell'arte musicale.

Il giornalista anonimo<sup>61</sup> passa poi al concerto diretto dal «geniale e poderoso direttore dell'Opera di Corte di Vienna» che «con Strauss, nelle sue composizioni, segna la fase più moderna dell'evoluzione germanica». Dopo *Coriolanus*, «che fu porta con perspicuità di interpretazione mirabile, l'uditorio affollatissimo non tardò e comprese di trovarsi dinnanzi a un artista eccezionale; ben presto tra l'uditorio e l'interprete sorse il più vivo legame di simpatia». Quanto a Mozart, Mahler «con l'amore d'artista» diede rilievo alle «squisite bellezze che abbondano» nella sua sinfonia. Il recensore poi nota anch'egli alcune imperfezioni nell'orchestra, fornendone subito la presupposta causa:

Qua e là nell'orchestra si rivelarono delle incertezze, specie negli istrumentini, però son mende che non tolgono valore all'esecuzione nel suo complesso bellissima; dovendo l'ascoltatore riflettere alla ristrettezza delle prove, condotte a buon punto dal valente m.o concittadino Alberto Randegger.

Poi passava alla *Quinta*:

---

<sup>61</sup> Molto probabilmente Giovanni Simonetti.

Il *clou* della serata, era dato dalla V sinfonia del Mahler, di cui il nostro pubblico era il secondo – dopo quello di Dresda<sup>62</sup> – ad emettere un giudizio sul suo valore estetico.

Come Riccardo Strauss, nelle sue composizioni, il Mahler, cultore della forma programmatica, si valse delle stesse arditezze con spavaldo vanto e genialità sbrigliata. D'ogni elemento il Mahler ebbe a valersi, addimostrandosi profondo conoscitore di tutti i segreti del contrappunto e dell'armonia e fervido maneggiatore dell'orchestra, per trovare novelle forme, amalgami di suoni nuovi, alle volte potenti che scuotono con fremiti gagliardi; trovò arditezze di ritmi, suggestivi.

Alla fine della sinfonia, l'uditorio, se non del tutto convinto, ma suggestionato dalla bellezza di esecuzione scoppiò in calorosi applausi che vollero addimostrare al Mahler ed all'orchestra tutta la sua grande ammirazione.

Definire Mahler cultore della forma programmatica è abbastanza discutibile, ma il resto è pura lode.

Molte volte Mahler fu sia *un mezzo* delle che *in mezzo* alle polemiche e alle vendette tra blocchi opposti per vari motivi (politici, culturali etc.). In pratica lo si lodava o attaccava senza concentrarsi sul suo lavoro, quanto piuttosto per trovare un modo per contrastare l'avversario. La specificità culturale e politica di Trieste ci costringe a considerare nelle analisi anche molti altri fattori che avrebbero potuto provocare certe reazioni e certi atteggiamenti. Seguendo questa scia, ci si deve soffermare infine sull'intervento pubblicato il 4 dicembre su «L'Indipendente», come parte dell'articolo che annuncia il secondo grande concerto sinfonico<sup>63</sup>:

Noi certamente non siamo contrari ad una critica libera e spassionata, che dica a ciascuno il fatto suo senza troppi riguardi, quando è giustificato; ma dobbiamo oggi fare una piccola osservazione al corrispondente locale della *Neue Freie Presse* di Vienna il quale, forse per dimostrare l'altissimo suo concetto dell'arte chiama l'orchestra nostra "provinciale". Però il suo concetto deve essere cosa talmente

---

<sup>62</sup> Il pubblico triestino non fu certo il secondo a sentire la *Quinta*, ma ben più in basso nella lista cronologica, e la prima assoluta ebbe luogo a Colonia, non a Dresda.

<sup>63</sup> *Il secondo avvenimento artistico*, «L'Indipendente», 4 dicembre 1905, p. 2, col. 4. L'articolo annuncia il secondo concerto dell'Orchestrale sotto la direzione di Vittorio Maria Vanzo, nota il grande interesse del pubblico e informa che "il comitato organizzatore ci comunica che durante il concerto di Bach per tre pianoforti dirigerà l'Orchestra l'egregio maestro Fortunato Cantoni, prestandosi per cortesia". Cantoni sarà il direttore che preparerà l'orchestra per il secondo concerto triestino di Mahler nel 1907.

superiore da apparire addirittura stravagante; perché, a quanto ne sappiamo, un'orchestra composta di 92 professori e di tali elementi quali ne conta la nostra, non viene ritenuta affatto come inferiore a quelle delle capitali. Ce lo dimostrò il giudizio stesso di Gustavo Mahler, che, forse, vale di più di quello del sullodato corrispondente. L'illustre maestro confrontò l'orchestra nostra, e noi ne godemmo, che ci parve molto lusinghiero, all'orchestra di Amburgo. Questo per il complesso dell'orchestra; ma di parecchi elementi della stessa il Mahler disse che molto volentieri se li avrebbe portati seco a Vienna.

Ora potrebbe darsi che fossimo in errore noi, che Amburgo e Vienna fossero città di provincia, città insignificanti nei riguardi artistici; ma allora quell'egregio critico doveva spiegare un po' meglio che cosa egli intenda per orchestra "provinciale". Altrimenti potrebbe sembrare, come parve subito a noi, ch'egli avesse voluto semplicemente rimeritare il godimento offertogli con una sconvenienza, e non trovando nulla da dire se la prendesse con l'orchestra. La sua esecuzione non si poteva biasimare, bisognava dunque biasimarla per sé stessa. Ciò forse perché essa non è composta da tedeschi ma da italiani? - In ogni caso sono piccinerie ben deplorevoli!

Per i motivi citati prima, ci sono varie chiavi per la lettura di questo articolo. Una sarebbe che l'orchestra davvero non fu niente di particolare e che la verità si trova da qualche parte in mezzo tra le lodi italiane e le critiche "filoviennesi". Tuttavia, noi abbiamo le lettere di Mahler, il che è un vantaggio che non avevano i giornalisti dell'epoca. Le lettere ci dicono che Mahler era soddisfatto. Sarebbe bello sapere cosa disse dopo il concerto, ma anche le impressioni di prima sono indicative. Conoscendo i modi di Mahler, se ci fosse stato un disastro, non c'è alcun dubbio che egli ne avrebbe parlato esplicitamente, come fece qualche anno dopo parlando dell'orchestra di Roma. Qualche errore dei singoli strumentisti non giustifica un giudizio generale.

Una seconda possibilità per la lettura potrebbe essere il già menzionato clima viennese nei confronti di Mahler. Oltre a vari motivi legati strettamente alla sua direzione della Hofoper, a Mahler si rimproverava molto l'intensa attività fuori Vienna e i suoi viaggi per presentare il proprio lavoro. L'articolo della «Neue freie Presse» potrebbe essere stato solo un altro di quelli maliziosi che cercavano di mostrare che Mahler trascurava l'orchestra viennese per andare in giro dirigendone varie altre, e piuttosto provinciali, lontane dalla qualità dei Wiener. Qui però si introduce anche una terza chiave di lettura, che corrisponde alla risposta pubblicata su «L'Indipendente»:

l'autore dell'articolo "problematico" su «Neue freie Presse» fu un corrispondente da Trieste che denigrava l'orchestra della città in cui viveva. Dunque, biasimando l'orchestra, probabilmente faceva due cose allo stesso tempo: biasimava sia Mahler che le iniziative locali a sfondo italiano. Ovviamente, non conoscendo fino in fondo la situazione a Vienna e le circostanze in cui lavorava Mahler, il giornalista italiano poteva vedere solo la terza possibilità.

L'impressione generale è che questo primo concerto di Mahler fu un successo, sia per lui che per la città, l'orchestra, gli organizzatori e il pubblico. I giudizi della stampa sulla *Quinta*, come si è visto, non furono unanimi; ma questo è anche dovuto al fatto che la critica è sempre soggettiva, nonostante tutti gli impegni per distaccarsi dalle proprie preferenze estetiche, sonore e quanto altro. Il pubblico, certamente, non fu completamente preparato per un brano così complesso come quello di Mahler; ma lo seppe apprezzare a modo suo e questa è una delle gioie che Mahler visse molto raramente nella sua vita da compositore. Egli fu accolto come il più grande direttore d'orchestra vivente, con lodi e fiori; fu applaudito e festeggiato sia dal pubblico che dall'orchestra, sia da direttore che da compositore; entusias mò molti e accese la scintilla della sua musica sul territorio linguisticamente e culturalmente italiano, iniziando così un percorso lungo, duro e faticoso, che ancor oggi non è finito.

Le vere dimensioni di questo evento stanno probabilmente tra i due estremi: quello italiano che, da organizzatore, mostrava tutto dal suo lato migliore, e quello austriaco che, da osservatore, cercava anche le minime possibilità per interventi critici. Togliendo tutte le esagerazioni, si potrebbe avere un'immagine realistica che, molto probabilmente, mostrerebbe in ogni caso un successo, per quanto parziale.

La *Quinta* che sentirono i triestini fu però lontana da quella di oggi, e anche dalla prima stampa del 1904. Fu una *Quinta* molto più omogenea di quella del 1904, ma meno di quella di oggi. Fu anche una vera e propria bozza di lavoro e questo soggetto sarà discusso in forma più estesa nella seconda parte di questo studio.

# III

## 1907

Dopo un ricco 1906,<sup>1</sup> l'inizio del 1907 vede Mahler impegnatissimo, ma anche nel bel mezzo di una campagna poco gradevole da parte della stampa viennese. Il 4 gennaio dirige a Vienna la sua *Sesta Sinfonia*, dieci giorni dopo a Berlino ha luogo l'ultima esecuzione della *Terza* sotto la sua bacchetta, seguono la *Quarta* (Francoforte), la *Prima* (Linz) e alcuni *Lieder* a Berlino.

Tuttavia, nonostante i successi della sua musica in giro per l'Europa e negli Stati Uniti, la situazione a Vienna era tutto tranne che rosea e Mahler si trovava sull'orlo delle dimissioni alla Hofoper. Oltre all'accanimento giornalistico nei suoi confronti, ci fu un incidente che ebbe come protagonista Alfred Roller e che fece infuriare il maestro di ballo Hassreiter, il quale chiese subito un intervento al principe Montenuovo<sup>2</sup>. Questi fece chiamare Mahler. Da quanto ci racconta Alma,

Mahler stellte sich sofort auf Rollers Seite, und an diesem Tag entließ der Oberhofmeister Mahler nach zehnjährigem Zusammenleben das erste Mal ungnädig mit den Worten: „Direktor Mahler, es ist das erste Mal, daß Sie eine Unrechtmäßigkeit schützen. Mein Beamtenherz kann und will Ihnen da nicht folgen“.<sup>3</sup>

Secondo Alma, dopo questa vicenda Montenuovo aspettava la prima occasione per licenziare Mahler dal posto di direttore della Hofoper. In effetti non dovette aspettare molto perché tale occasione si presentò da sola:

Mahler hatte die Gewohnheit, in sein großes Hauptrepertoirebuch auch sein eigenes Programm einzutragen. Und er schrieb in die Rubrik „Nach Ostern“ ganz harmlos:

---

<sup>1</sup> In occasione dei 150 anni dalla nascita di Mozart Mahler dirige 37 recite di nuove produzioni delle sue opere; porta poi al compimento l'Ottava Sinfonia e dirige la prima della Sesta a Essen, mentre la Universal pubblica le nuove edizioni delle sue opere.

<sup>2</sup> Alfred von Montenuovo (Vienna 1854-1927), nipote di Maria Luisa d'Austria per via del suo secondo matrimonio. Alto ufficiale della Corte Imperiale di Vienna, si occupava in modo particolare della Hofoper.

<sup>3</sup> AMEB, p.148.

*Rom drei Konzerte.* Der Urlaub aber galt nur für die Osterzeit, und Mahler wollte, von Rom aus, um einen kurzen Nachurlaub (für das dritte Konzert) einkommen. Dieses Hauptbuch aber wanderte, von böswilligen Beamten des Sekretariats getragen, direkt zum Fürsten, und dieser zitierte Mahler zu sich. Er fing damit an, Mahler vorzurechnen, daß bei alle Urlauben, die er sich nehme, die Kassenrapporte sich verschlechterten, wofür Mahler augenblicklich den Gegenbeweis erbringen konnte. Aber das Gespräch spitzte sich so zu, daß beide übereinkamen, sich Mahlers Demission zu überlegen. So führen wir nach Rom!<sup>4</sup>.

Montenuovo non aveva bisogno di «einen Direktor, der immer auf Konzertreisen sei und für seine eigene Musik Propaganda mache».<sup>5</sup> E questo fu solo il preludio ad un anno di «Leid und Angst», come nel suo libro lo battezzò Alma Mahler.

### 3. 1 Roma<sup>6</sup>

I Mahler partirono per Roma martedì 19 marzo, «teils glücklich, endlich der Oper los und ledig zu sein, teils bang vor einem gänzlich unbekanntem Schicksal». Un futuro incerto, senza soldi risparmiati e con nessun incarico in vista. In questo clima di attesa degli eventi, i Mahler presero il treno da Vienna, lasciando le bimbe a casa. I guai cominciarono al Semmering, dove il treno si fermò e così Alma poté assistere ad un episodio simile a quello cui sette anni prima dovette assistere la Bauer-Lechner sul treno per Venezia. Mahler ordinò di essere lasciato in pace e «interessierte sich nicht im geringsten für den Bruch der Maschine». Anche se riuscì a dormire tre ore, il viaggio infernale non era ancora finito.



3.1 Alma e Gustav Mahler a Roma nel 1907

<sup>4</sup> Il terzo concerto è senza dubbio quello di Trieste.

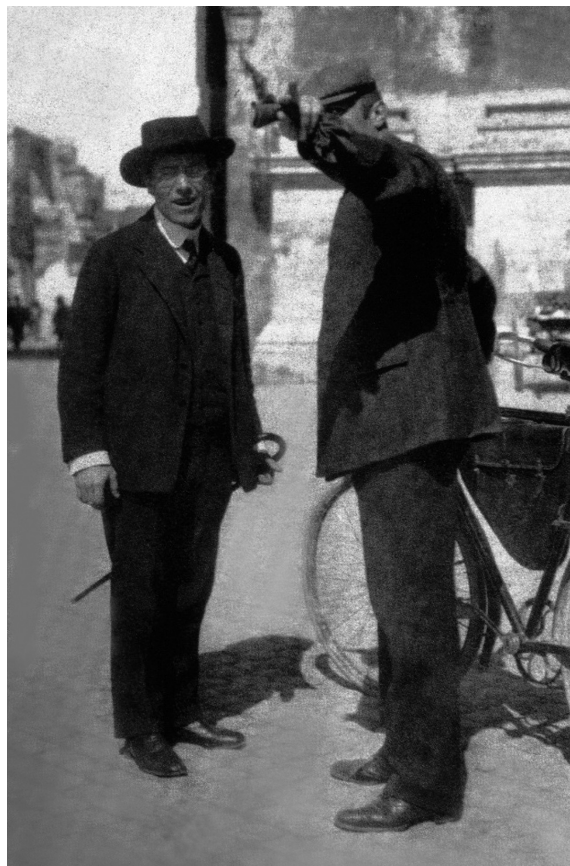
<sup>5</sup> AMEB, p.157.

<sup>6</sup> Per la cronica mancanza di finanziamenti, non è stato possibile effettuare ricerche anche a Roma, per cui ci si è dovuti accontentare con le fonti secondarie, salvo diversamente indicato, soprattutto per gli articoli dai giornali romani. Questo vale solo per gli episodi romani e, in vista dell'importanza minore rispetto agli episodi triestini, si spera che tanto basti nella cornice di questo lavoro che è concentrato per lo più sulla vicenda della *Quinta Sinfonia* e la documentazione conservata a Trieste.

Alma parla di altri due guasti, uno tra Bologna e Roma e l'altro alle porte di Roma. I disastri però, non si limitarono solo ai guasti delle macchine. Oltre ai ritardi enormi, alla perdita della coincidenza e, a causa di questo, anche di una significativa quantità di soldi, tutti i bagagli dei Mahler furono smarriti, con dentro non solo i vestiti ma soprattutto i materiali d'orchestra. E come se non bastasse, nessuno venne in stazione per accogliere la coppia, il che lasciò Mahler molto amareggiato.

Conoscendo le abitudini di Mahler e la sua attenzione per ordine e organizzazione, non è difficile sorridere immaginando il grande direttore della Hofoper che, invece dei vestiti fini e scelti, indossava quello che trovava in fretta e «wie ein Firmling darin aussähe».<sup>7</sup> Il Mahler che si lamentava anni prima del miglior albergo triestino dovette ora sopportare molto di peggio.<sup>8</sup>

Nei giorni precedenti al primo concerto e in ogni altro momento libero, i Mahler girarono Roma accompagnati dallo storico ebreo berlinese Friedrich Spiro e sua moglie<sup>9</sup>, che fecero loro da ciceroni. Da quanto riporta Alma, Spiro «kannte jeden Stein des Forum Romanum „beim



3.2. *Gustav Mahler a Roma chiede direzioni a un passante*

<sup>7</sup> AMEB, p. 149

<sup>8</sup> Viene spontaneo aggiungere qui una curiosità riguardante un altro genio che ebbe esperienze simili a Roma: James Joyce. Lo scrittore irlandese sembra essere un'ombra che precede Mahler nei suoi spostamenti. Joyce, che dall'Irlanda si era trasferito a Trieste nel 1904 (e vi resterà fino al 1914, tornandovi brevemente nel 1919-20) avrebbe potuto ben assistere al primo concerto mahleriano nel 1905. Nel 1907 è brevemente a Roma, dove lavora in una banca ma, appunto attorno al 5 marzo, si fa rubare in un caffè di Roma lo stipendio di 200 corone, appena ricevuto. Stanco della caotica capitale, se ne ritornerà nella "bella Trieste" il 7 marzo, con lo stesso treno che prenderà di lì ad un mese Gustav Mahler. A Trieste, il 27 aprile, esordirà come conferenziere all'Università popolare (in italiano, ovviamente) e incontrerà Svevo, di cui diventerà amico ed insegnante d'inglese. Tra i suoi allievi, a sua detta, il migliore sarà, come già menzionato, Edoardo Schott Desico, fratello minore di Enrico.

<sup>9</sup> Assia Spiro-Rombro, ucraina di origini ebraiche, che collaborava con il «Musikalisches Wochenblatt» di Berlino facendo la corrispondente da Roma. Cfr. Principe, *Sulle ali*, p. 371 sg.

Namen“» e passarono dunque «in der Zwischenzeit von einer Probe zur andern die schönsten Stunden. Am liebsten fuhr Mahler hinaus auf die Via Appia».

La Roma musicale che Mahler trovò era ben lontana dal livello delle altre capitali europee. La realtà culturale italiana era completamente diversa da quella mitteleuropea. A Roma e nelle altre città dello stivale una tradizione del tutto lirica e vocale faceva sì che fosse ben difficile che il pubblico rinunciassse ad una serata all'opera per sentire un concerto di musica strettamente strumentale. Perciò la sfida di imporre l'attenzione anche verso il sinfonismo puro, inserirlo nella vita sociale, conquistare e mantenere il pubblico nelle sale da concerto sembrava più frutto di una potente fantasia che non un progetto eseguibile. Ci vollero anni per arrivare agli esordi veri e propri. Tra i primi centri bisogna innanzitutto menzionare Torino con i suoi *Concerti Popolari* e Firenze con alcuni tentativi più e meno riusciti<sup>10</sup>. Per quanto riguarda la capitale del regno, malgrado la lunga tradizione dell'Accademia di Santa Cecilia fondata nel 1566 da maestri riuniti attorno a Palestrina, non c'era un'orchestra che avrebbe potuto suonare stabilmente anche fuori dai teatri. Fu soltanto dal 1874, per merito di Ettore Pinelli<sup>11</sup> e due anni prima della fondazione del Liceo Musicale, che la città ottenne un organico stabile per questo scopo, una compagnia composta dai musicisti del Teatro Apollo, denominata Società Orchestrale Romana<sup>12</sup>. Da questo momento in poi il pubblico capitolino, grazie anche alle varie società del quartetto, poté ascoltare anche brani del repertorio sinfonico, pur essendo presentato a un pubblico ristretto ed elitario rispetto alla gloria nazionale dell'opera. Nel 1898, però, la Società Orchestrale Romana si sciolse e l'attività concertistica passò all'Accademia di Santa Cecilia, che per i concerti sinfonici riuniva assieme allievi del Liceo musicale e membri degli altri *ensemble* orchestrali della città. Il suo primo concerto sinfonico l'Accademia lo tenne il 2 febbraio 1895, nella propria sala in via dei Greci<sup>13</sup>, con un programma interamente dedicato a Palestrina e ad alcuni suoi contemporanei.

---

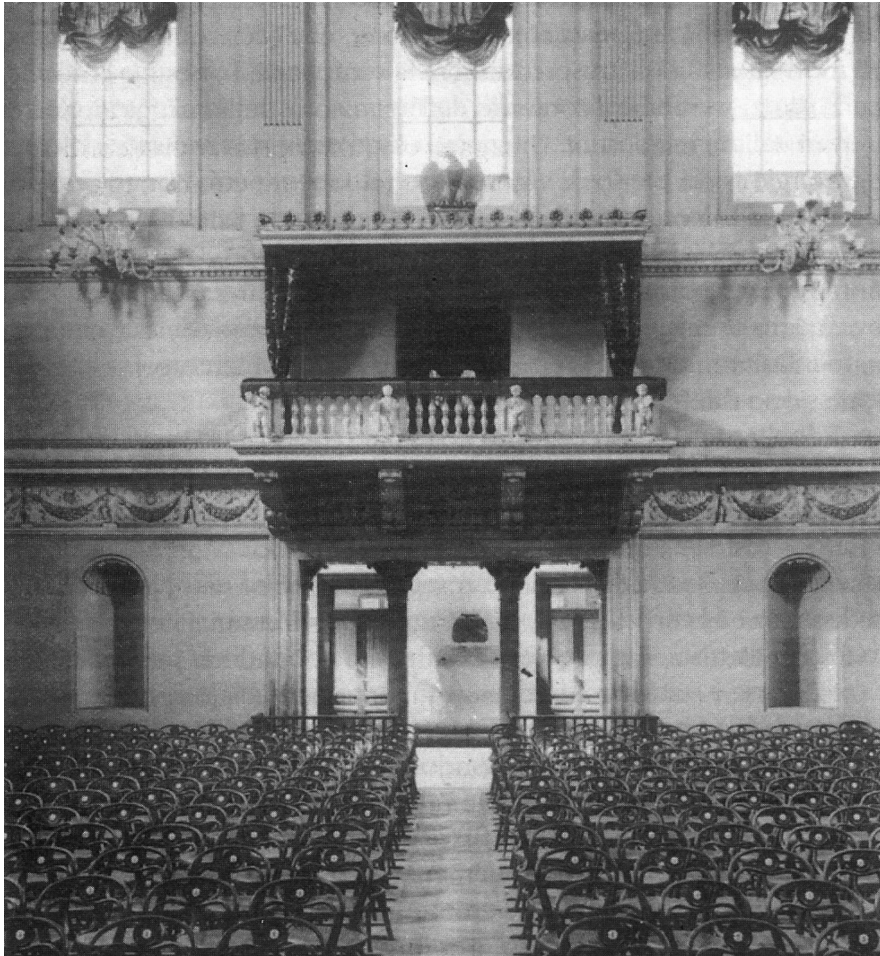
<sup>10</sup> Guido M. Gatti, *The Academy of St. Cecilia and the Augusteo in Rome*, in «The Musical Quarterly», VIII, 3, (Jul. 1922), Oxford University Press, p. 325.

<sup>11</sup> Ettore Pinelli (1843-1915), violinista, direttore d'orchestra, compositore e didatta. Suo zio Tullio Ramaccioti fondò il Quartetto Romano, del quale poi fece parte anche Pinelli che studiò a Berlino con Joachim. Insieme al pianista Giovanni Sgambati ed altri membri delle loro formazioni cameristiche, tenne molti concerti da camera suonando in piccole sale davanti ad un pubblico composto in prevalenza da stranieri (tra cui anche Franz Liszt) e di pochi intellettuali e musicofili romani. Nel 1869 fondò con Sgambati la scuola di piano e violino che nel 1876 divenne il Liceo Musicale.

<sup>12</sup> Arrigo Quattrocchi, *Mahler a Roma*, in *Mahler a Roma*, programma di sala, Accademia di Santa Cecilia, 2000, p. 8.

<sup>13</sup> Progettata da Pompeo Coltellacci nel 1881 e costruita nel 1884.





3.3 La sala dell'Accademia in Via dei Greci  
(immagine riprodotta da «Mahler a Roma»)

Il merito della divulgazione della musica sinfonica presso un pubblico molto più largo di quello elitario che popolava le platee prestigiose va ad Alessandro Vessella<sup>14</sup> che, da quando nel 1885 prese in carico la direzione della banda municipale, si mise al lavoro e con i suoi arrangiamenti e le trascrizioni fece conoscere pagine sinfoniche ad un pubblico decisamente vasto, durante concerti tenuti nelle piazze e nei parchi della capitale. Era un impegno non da poco, un lungo processo, tra acclamazioni, fischi, ignoranza e persino bastonate, che però finalmente raggiunse il suo scopo: quello di introdurre la musica sinfonica tedesca nell'orecchio di un cittadino romano medio.

Nel 1905, per un'iniziativa dell'amministrazione comunale, nacque l'Orchestra

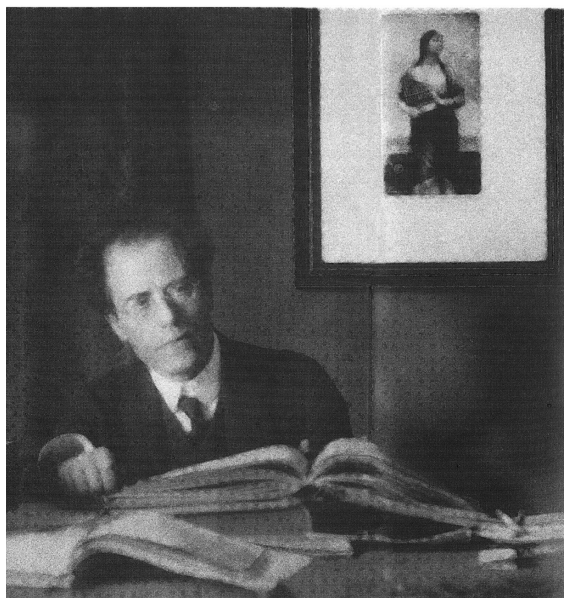
---

<sup>14</sup> Coetano di Mahler, nato ad Alife, Caserta, morto a Roma nel 1929. Formatosi al Conservatorio di Napoli, fu direttore dal 1885 al 1921 della banda municipale romana, che portò in giro per l'Europa (soprattutto Inghilterra e Germania) ottenendo notevole successo nonostante lo scarso supporto da parte del municipio. Fu anche autore degli importantissimi Studi di strumentazione per banda (1894) e di alcuni altri scritti, nonché innovatore dell'organico bandistico.

municipale di Roma sotto la guida di Vessella. Tuttavia, fu solo nel 1908 che Roma ottenne la sua prima orchestra stabile vera e propria. Questa nuova orchestra, nata dalla fusione dell'Orchestra municipale di Roma e dell'organico che teneva concerti all'Accademia di Santa Cecilia, fu una parte del progetto di Enrico conte di San Martino che insieme alla fondazione dell'orchestra stabile proseguì con l'acquisto di una sala che sarebbe diventata la sede di questo nuovo complesso musicale. La sala entrò nella storia come Augusteo, vista la collocazione in piazza Augusto Imperatore.

Dal primo concerto dell'Accademia di Santa Cecilia ai concerti di Mahler nel 1907 ci fu una vera e propria sfilata di nomi illustri. Ci si potrebbe dilungare elencandoli tutti, ma limitiamoci solo ad alcuni, per dare un'idea di quanto ambiziosa era la visione del conte di San Martino: Joachim, Paderewski (che suonò gratis e poi volle che il pianoforte rimanesse all'Accademia in dono), il Quartetto Rosé, Pablo de Sarasate, Adelina Patti, Giuseppe Martucci, Edward Grieg (che diresse un concerto di sole opere proprie), Raoul Pugno (che avrebbe suonato con Mahler a San Pietroburgo), Mascagni, (che diresse la *Seconda Sinfonia* di Brahms), il violinista Jan Kubelik, Pablo Casals, Arturo Toscanini, Camille Saint-Saëns, il giovane Alfredo Casella, Willem Mengelberg e Fritz Kreisler.

Il primo concerto di Mahler fu programmato per il 25 marzo<sup>15</sup> alle ore 16, nella sala dell'Accademia in via dei Greci. Nel programma erano comprese *l'Eroica* di Beethoven e due brani di Wagner: *Vorspiel und Isolde's Liebestod* da *Tristan und Isolde* e l'ouverture dai *Meistersinger*. Ciò che è interessante considerare è come Mahler fosse giunto a



3.4 Gustav Mahler alla biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia. Archivio Storico dell'Accademia (da «Mahler a Roma»)

questo programma. Henry-Louis de La Grange cita una lettera di Mahler a Friedrich Spiro nella quale il compositore chiede all'amico un'opinione sull'idea di eseguire la

<sup>15</sup> Stranamente, sia Principe sia La Grange riportano date sbagliate per i concerti. Principe (Sulle ali, p. 372 sg.) dà le date del 22 e del 29 marzo e La Grange (HLGM III, p. 631) parla addirittura del 15 marzo come data del primo concerto. L'errore di La Grange si deve probabilmente alla stampa, visto che solo qualche pagina prima colloca la partenza dei Mahler per Roma al 19 marzo 1907.

*Terza Sinfonia* in uno dei concerti e gli propone addirittura di tradurre in italiano il suo ciclo dei *Lieder Des Knaben Wunderhorn*. Nella stessa lettera Mahler desidera informarsi su quale tipo di trombone usano a Roma, per sapere se portare o meno un solista da Vienna per il famoso solo nel primo movimento della *Terza*.<sup>16</sup> Dopo aver abbandonato l'idea di eseguire l'impegnativa sinfonia, Mahler decise di ridurre la presenza della sua musica rispetto alle idee iniziali. In due altre lettere, questa volta scritte al suo agente Norbert Salter<sup>17</sup>, Mahler pensò di adeguarsi ulteriormente a un pubblico per il quale il suo nome come compositore era una novità totale.<sup>18</sup> Scelse dunque per il primo concerto due movimenti dalla *Seconda Sinfonia*<sup>19</sup>, e per il secondo gli ultimi due dalla *Quinta*, chiedendo, ovviamente, che il materiale gli fosse spedito a Vienna per poterlo preparare con le ultime aggiunte. Come si può notare, è più o meno la stessa procedura adottata per il concerto a Trieste due anni prima. Il resto del programma sarebbe stato completato da due sinfonie di Beethoven (la *Terza* e la *Quinta*) nel caso del primo concerto, e dalla *Seconda Sinfonia* di Schumann nel secondo<sup>20</sup>. Un ulteriore cambio d'idea, in un'altra lettera a Spiro<sup>21</sup>, portò Mahler a dedicare l'intero programma a Beethoven e Wagner, per assicurarsi di non essere troppo stravagante e difficile, avendo probabilmente considerato il poco tempo a disposizione per le prove, e lasciando così i suoi brani per un secondo momento. Il programma che diresse, alla fine, fu condizionato anche dallo smarrimento dei bagagli.

Le aspettative erano alte. La fama di Mahler, direttore del più importante teatro d'opera nel vasto impero austro-ungarico, era proprio l'ingrediente giusto per un concerto in cui potevano farsi vedere tutti i personaggi d'importanza nella Roma dell'epoca. Con i

<sup>16</sup> HLGGM III, p. 629 sg.. Lettera non datata, Médiathèque Musicale Mahler, Parigi. La Grange menziona anche un articolo scritto da Assia Spiro-Rombro per il «Musikalisches Wochenblatt», nel quale parla delle intenzioni di Mahler di eseguire la *Terza Sinfonia* e rivela i motivi per cui il piano non sia stato realizzato: non esisteva un coro adeguato ed era estremamente difficile trovare una solista.

<sup>17</sup> Norbert Salter fu violoncellista e impresario austriaco, stabilitosi con la famiglia a Berlino, dove aveva sede la sua attività di agente. Tra le persone che visitavano la sua casa a Grunewald, prestigioso quartiere berlinese, spiccano i nomi di Enrico Caruso, Arturo Toscanini, Claudio Arrau. Fu anche amico di Camille Saint-Saëns. Da giovane studiò al Conservatorio di Vienna e poi suonò il violoncello nell'orchestra di Amburgo sotto la bacchetta di Mahler. Più tardi divenne impresario dell'orchestra di Amburgo per poi ampliare i propri interessi e diventare un agente internazionale di successo. Padre di Georg Salter, famoso artista di design.

<sup>18</sup> HLGGM III, p. 630. La Grange colloca la lettera al periodo gennaio-febbraio 1906. Non è indicato dove sia conservata.

<sup>19</sup> Secondo La Grange, il secondo e il terzo.

<sup>20</sup> HLGGM III, p. 630. Lettera non datata a Salter, secondo La Grange scritta nel periodo gennaio-febbraio 1907. Si trova nella Bayerische Staatsbibliothek a Monaco di Baviera.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 630. Lettera non datata, Médiathèque Musicale Mahler, Parigi. Secondo La Grange, probabilmente fu scritta nel marzo 1907.

prodromi del soggiorno romano e data la personalità di Mahler – irritabile e quasi insopportabile nelle esigenze – c’era da aspettarsi di vedere delle reazioni furibonde, o almeno qualche rifiuto. Alma invece, testimone diretta di quei giorni, non spiega come mai non successe niente di tutto questo. Mahler avrebbe potuto tranquillamente rifiutarsi di dirigere in una simile disorganizzazione totale: dovette girare Roma a cercare le partiture, fu costretto anche a cambiare il programma del secondo concerto e persino a dirigere con un frac preso in prestito.<sup>22</sup>

La regina madre, che era presente in uno dei palchi, fece convocare Mahler nell’intervallo e pareva di essere di umore spiritoso, perché secondo Alma, «scherzend erbot sie sich, Mahler die Koffer suchen zu helfen»<sup>23</sup>. Alla fine, nemmeno uomini di autorità, tra cui anche l’organizzatore del concerto, il conte di San Martino, e l’ambasciatore austriaco Lützow poterono risolvere un caso di smarrimento tanto delicato da scomodare persino la regina (pure ella incapace di risultati).

Alma non fece la fatica di scrivere qualcosa sul concerto e, oltre ai ricordi del conte di San Martino, le uniche testimonianze immediate che abbiamo, per quanto completamente prive di informazioni utili, sono alcune recensioni. Il conte di San Martino ricorderà anni dopo la gestualità di Mahler come «straordinariamente efficace» e lo stesso musicista dirigere «non solo con le mani, ma con le dieci dita, gli occhi e tutto il corpo, girandosi verso ogni strumento per stimolarlo e moderarlo».<sup>24</sup> L’agilità di Mahler e il suo straordinario dedicarsi al contenuto musicale riuscirono a spronare i musicisti stanchi dalle varie esibizioni in pubblico di giorni che avevano preceduto il concerto; e il pubblico non poté fare a meno di notare questo cambiamento nell’orchestra.

Per quanto riguarda i quotidiani<sup>25</sup>, «Il Messaggero» attribuisce il successo presso il pubblico al gesto «sobrio, corretto ed efficace», nonché alla forza della musica di Beethoven. Mahler era «visibilmente commosso» al vedere tutto il pubblico in piedi e quindi tornò alcune volte sul podio per il saluto. «La Capitale» si sbilanciò scrivendo che Mahler era «veramente tutto ciò che si dice di un artista: artista per temperamento, per ingegno e per la cultura». Per il quotidiano socialista «L’Avanti», Mahler sapeva «estrarre dalle latebre più segrete dell’orchestra, con un

<sup>22</sup> AMEB, p. 150.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>24</sup> *Mahler a Roma*, p. 56.

<sup>25</sup> Fonte per gli articoli citati è HLGGM III, pp. 630-634.

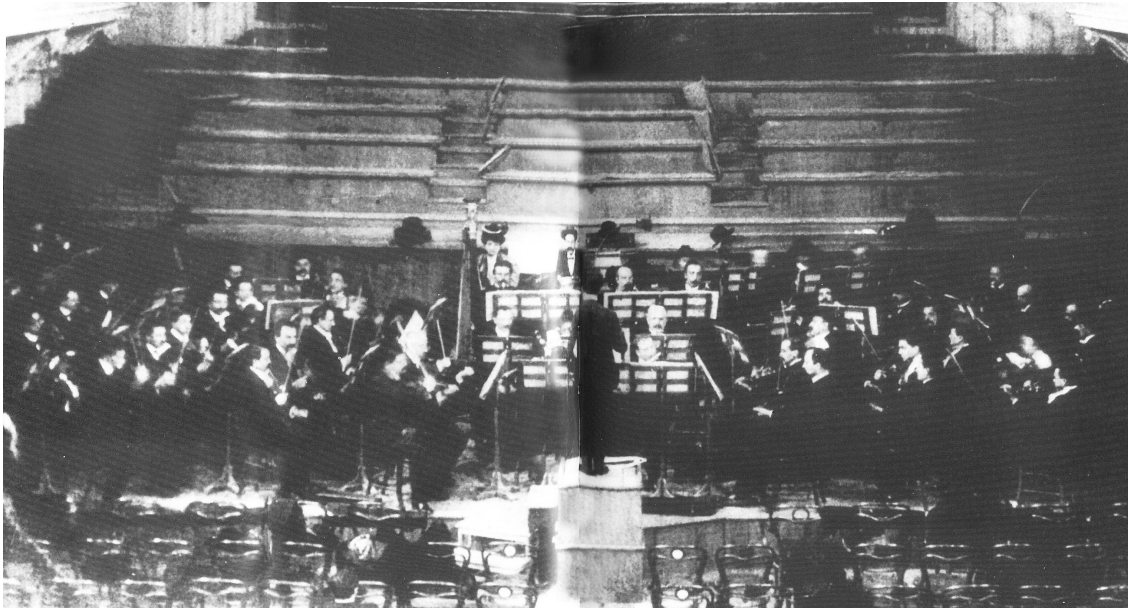
palpito rinnovato, effetti sorprendenti ed indimenticabili». «Il Popolo Romano» vedeva in Mahler

un musicista di rara scienza, il cui gesto chiaro, evidente perfino, così come energico e sicuro, domina totalmente l'orchestra e ne trae i principali effetti di colore e di sfumato, giustificando così pienamente la grande fama che ha saputo ottenere in pochi anni di carriera.

Tra tutti questi resoconti, soltanto «Il Giornale d'Italia» si dilungava maggiormente, anche se non proprio con maggiori informazioni. Il recensore Nicola d'Atri<sup>26</sup> fu indubitabilmente l'unico che si sforzò di dire qualcosa in più. Anche egli sottolineò i tratti «inattesi e imprevisi» dell'interpretazione mahleriana, sostenendo che essi «denotano l'incontestabile individualità dell'artista». Tra le caratteristiche lodevoli del direttore boemo si trovò la semplicità della direzione, non riscontrabile in tanti altri direttori sia italiani che tedeschi, che trasformava l'orchestra romana in «un organismo pieno di vigore e perfettamente equilibrato». Mahler dava l'impressione di un direttore «ultramoderno», sostenuto nella dinamica, ma anche emotivamente eccessivo, un «errore felice di un interprete che, così peccando, ha affermato la sua personalità di artista». Nonostante l'intervento di d'Atri, si ebbe un'evidente generalizzazione nei giudizi e nei pareri: il contenuto delle recensioni avrebbe ben potuto essere applicato a qualsiasi concerto e a qualsiasi interprete importante. Nonostante i giudizi di stima, la verità è che la serata passò in un'atmosfera di un bel successo e tutti erano in attesa della seconda puntata.

---

<sup>26</sup> Avvocato e uno dei fondatori de «Il Giornale d'Italia», dove per 13 anni fu il critico musicale. Nel 1908, grazie ai suoi legami con Antonio Salandra, aiutò il Conte di San Martino nel tentativo di assicurare una sede per la nuova Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, avendo come risultato l'acquisto della sala dell'Augusteo da parte della Città di Roma. Membro dell'Accademia di Santa Cecilia, di cui nel 1954 diventò vice-presidente; fu amico e mecenate di Riccardo Zandonai.



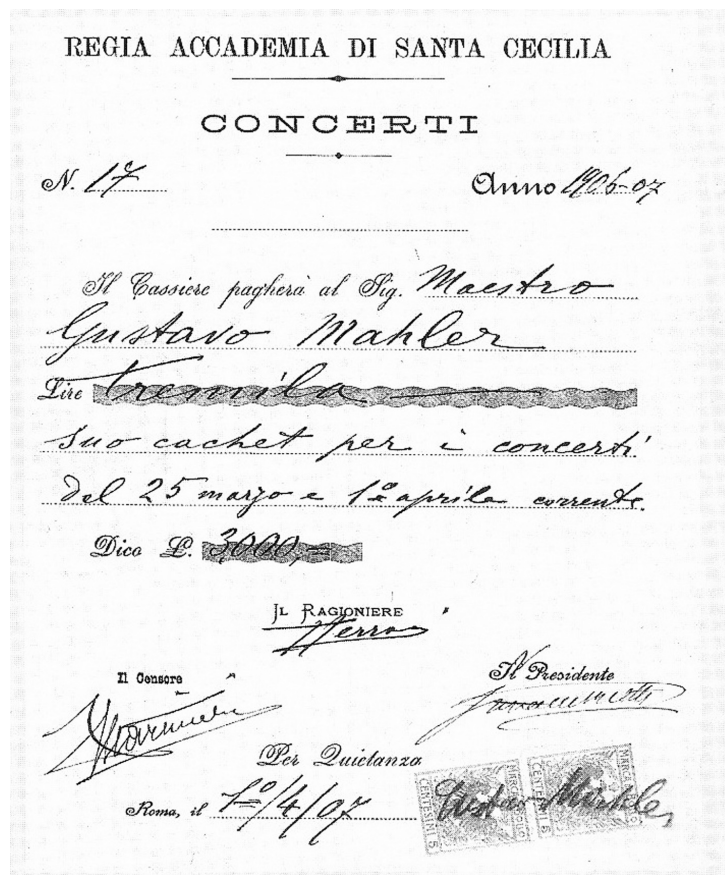
3.5 Gustav Mahler dirige l'Orchestra dell'Accademia durante una delle prove  
Archivio Storico dell'Accademia di Santa Cecilia (da «Mahler a Roma»)

Il secondo concerto fu quello di maggiore interesse per la fortuna di Mahler compositore in Italia. Previsto per una settimana dopo il primo, il 1° aprile 1907, esso ebbe un programma molto più interessante del primo: *Sinfonia* (N. 7) *in la maggiore* di Beethoven, l'ouverture *Romeo e Giulietta* di Čajkovskij, l'ouverture da *Euryanthe* di Weber e l'*Adagietto* dalla *Quinta Sinfonia* di Mahler stesso. Causa lo smarrimento dei bagagli e il fatto che a Roma il pezzo era irrintracciabile, l'*Adagietto* fu velocemente sostituito con la *Danse des sylphes* di Berlioz, dalla *Damnation de Faust*. Berlioz però rimase in sospeso perché, poco prima del concerto, i bagagli dei Mahler di cui sapeva ormai l'intera capitale furono miracolosamente ritrovati e insieme ad essi anche i materiali d'orchestra, compreso l'*Adagietto*. Così il programma tornò alla concezione originale e fece sì che Mahler, alla sua prima visita italiana, facesse anche l'esordio da compositore. Bisogna sottolineare però che l'intenzione originale di Mahler per questo concerto, almeno per quanto riguardava la sua musica, era stata di eseguire l'intera terza parte della *Quinta Sinfonia*, cioè l'*Adagietto* e il *Rondo-Finale*.<sup>27</sup> Il fatto che l'*Adagietto* fosse stato poi separato dal *Rondo-Finale* si deve probabilmente allo smarrimento dei bagagli visto che, quando essi furono finalmente ritrovati, non c'era più tempo per eseguire l'intera terza parte, e così Mahler optò per l'*Adagietto* soltanto<sup>28</sup>. In effetti, il

<sup>27</sup> Mitchell, *Discovering Mahler*, p. 329.

<sup>28</sup> Ad ogni modo, l'*Adagietto* non fu inserito nel programma stampato e soltanto anni dopo ritrovò la sua giusta collocazione venendo inserito tra gli altri brani eseguiti quella sera. Guido Gatti, nell'articolo

concerto romano rappresenta l'unica occasione in cui egli diresse il pezzo separatamente dalle altre parti della *Quinta*.<sup>29</sup>



3.6 La ricevuta per il cachet di Mahler, 1907, Archivio Storico dell'Accademia (da «Mahler a Roma»)

Dopo il successo del primo concerto, la voce girò veloce e per il secondo appuntamento le aspettative furono ancora più straordinarie. La Regina Madre, che dopo la morte del marito, re Umberto I, si era dedicata all'arte e alla cultura, e alla loro promozione, forse non fu molto efficace nella caccia ai bagagli dei Mahler ma, conquistata dall'esito del primo concerto, riuscì a compensare portando al secondo personalità di spicco della società di allora, quali sua madre, la duchessa Elisabetta di Genova e le principesse di Montenegro.

Leggendo i quotidiani, se uno non avesse assistito al concerto o almeno letto uno dei manifesti, difficilmente si sarebbe accorto che c'era in programma

già citato, pubblicato nel 1922, dice che Mahler venne a Roma, ma senza dirigere alcuna opera sua (p. 332).

<sup>29</sup> Un altro motivo per questa scelta potrebbe essere stato il problema della qualità dell'orchestra e la sua incapacità di padroneggiare un pezzo così difficile in poco tempo.

anche un brano di Mahler. Quanto al critico de «La Tribuna», egli definì l'*Adagietto* «pagina elegante e melodica, ma non particolarmente originale, né dal punto di vista delle idee, né dal punto di vista della forma». Si entusiasmò di più con gli altri brani in programma: in *Romeo e Giulietta* trovò «la grande forza espressiva e la vivacità dei colori», mentre la Settima di Beethoven fu eseguita con «suggestiva elasticità ritmica» e «ricchezza del colorito». Il critico concluse notando che l'orchestra «ha seguito le inflessioni della bacchetta di Mahler meno fedelmente» rispetto al primo concerto. Questo esito meno entusiasmante si deve molto probabilmente al fatto che l'orchestra romana non era abituata al regime di lavoro così instancabile come quello di Mahler e, con i professori già stanchi dalle varie esibizioni prima della sua visita, non fu possibile mantenere né la disciplina né la qualità di interpretazione. Due miracoli in una settimana sola non sembravano una prospettiva reale.

Per il già citato Nicola d'Atri, il programma del secondo concerto fu molto meno interessante del primo, l'esecuzione meno precisa, ed egli quindi non volle spendere troppe parole sulla vicenda, soprattutto sul pezzo che alla storia interessa di più. Il recensore del quotidiano «L'Avanti», con grande fervore riferì dell'esecuzione della *Settima* di Beethoven, il compositore rivoluzionario, trascurando i fatti musicali e, purtroppo per la curiosità degli studiosi, soprattutto l'*Adagietto* di Mahler. Per «L'Avanti», «l'esecuzione vibrante della *Settima* di Beethoven ha mantenuto quasi ininterrottamente l'interprete alla stessa altezza sublime del creatore di quelle pagine».

Dunque, sull'impressione che la musica di Mahler lasciò quella notte nella sala di via dei Greci sappiamo poco più di nulla. Neanche Alma ritenne opportuno scrivere due righe a proposito di questa occasione. In effetti, del secondo concerto non parla affatto, mentre riporta solo un episodio sulla partenza da Roma in cui spiega quanto impossibile fosse il carattere di Mahler. Le uniche sicure reazioni al concerto furono quelle di Mahler, che era molto deluso dalla qualità dell'orchestra. Alma del resto non parla nemmeno del terzo concerto della serie, con un programma molto più interessante per Mahler, che ebbe luogo dopo la partenza da Roma, quando fecero una sosta a Trieste.



### 3.2 Trieste

La vita musicale a Trieste continuò a nutrirsi della passione instancabile di Enrico Schott e dei suoi colleghi del Comitato per le grandi esecuzioni musicali. Abbastanza vivace anche il 1906, come si vede bene dalla corrispondenza tra il Comitato e il Teatro Verdi, il luogo principale delle manifestazioni organizzate.<sup>30</sup> Il 20 gennaio 1906 Enrico Schott e Antonio Zampieri<sup>31</sup> scrivevano alla direzione del Teatro Verdi chiedendone l'uso per una serie di concerti durante un periodo di tre settimane, cominciando da Pasqua.<sup>32</sup> Più avanti nella lettera, i signori del Comitato ribadiscono i loro motivi per l'organizzazione di un tale evento:

Il sottoscritto si permette di far presente a questa Onor. Direzione, che l'organizzazione di Concerti da essa impresa, senza alcuna intenzione di lucro e finora con grandi sacrifici, è intieramente intesa a favorire l'arte musicale a Trieste ed esprime la speranza, che questa Onorevole Direzione voglia prendere ciò in benigno riflesso.

La direzione del Teatro Verdi rispose il giorno seguente<sup>33</sup>, confermando la disponibilità per la serie di sei concerti, da tenersi dal 16 aprile al 15 maggio 1906, e ponendo come condizione il 5% dell'incasso. Il resto della corrispondenza riguarda i dettagli a proposito delle prove e delle date esatte dell'inizio e della fine della serie di concerti, nonché una lettera di ringraziamento da parte del Comitato.<sup>34</sup>



3.7 Il Teatro Verdi di Trieste in un immagine d'epoca  
CMT Trieste. n. 8609

In un'altra lettera Schott scriveva alla Direzione del Verdi a proposito di una commissione che si sarebbe occupata dei concerti sinfonici della stagione in arrivo, indicando i nomi che avrebbe voluto avere accanto in questo compito<sup>35</sup>:

<sup>30</sup> Tutti i documenti qui citati fanno parte dell'archivio del CMT di Trieste.

<sup>31</sup> Musicista triestino (1850-1919).

<sup>32</sup> Lettera autografa su carta intestata del Comitato per le grandi esecuzioni musicali in Trieste.

<sup>33</sup> Lettera autografa su carta intestata della Direzione del Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Trieste.

<sup>34</sup> Lettera del Comitato datata il 26 gennaio, la corrispettiva risposta della Direzione del Verdi del 27 gennaio e la lettera di ringraziamento del 7 maggio 1906.

<sup>35</sup> Lettera del 16 luglio, autografa, su carta non intestata.

Come verbalmente intesi, mi permetto proporre a Codesta Spettabile Direzione i nomi delle persone che desidererei avere a miei cooperatori nella Commissione musicale per l'ordinamento dei Concerti. Se codesta Spettabile Direzione vorrà approvarli, mi userà una vera cortesia inviando ai Signori da me proposti una lettera di nomina.

Sotto la firma di Schott si trovano i nomi proposti:

Dott. G. G. Manzutto, publicista

Ettore Franz

M<sup>o</sup> Carlo Painich, direttore della Cappella civica

M<sup>o</sup> Gustavo Wieselberger, consigliere municip.<sup>36</sup>

L'archivio del Museo Civico Teatrale conserva anche la lettera di nomina proposta da Schott, mandata dalla Direzione ai signori indicati.

Il 16 marzo 1907 Enrico Schott e Salvatore Segré inviarono alla Direzione del Teatro la seguente lettera.<sup>37</sup>

Con la presente ci onoriamo comunicare a codesta onorevole Direzione, che nel vivo desiderio di chiudere la stagione attuale con alcune esecuzioni grandiose vocali ed strumentali, abbiamo definito il programma d'un ciclo di concerti sotto la direzione dei maestri: Cav. Gialdino Gialdini, Gustavo Mahler, direttore dell'Opera di Vienna, Amilcare Zanella, direttore del Conservatorio di Pesaro e Comm. Giuseppe Martucci. I concerti suddetti avranno luogo all'incirca nei giorni: 1, 4, 10, 18 e 20 aprile. Ci pregiamo quindi unire il programma ed una nota dei prezzi d'abbonamento, che furono tenuti oltremodo modesti desiderando raggiungere la maggior possibile frequentazione e rivolgiamo alla codesta onorevole Direzione la preghiera di non venirci meno del Suo cortese appoggio, mentre ci rimettiamo interamente in lei, perché si compiaccia stabilire, con riflesso ai sacrifici che furono da noi sopportati per condurre a termine la stagione musicale, quella percentuale che dagli incassi dei concerti andrà a favore del teatro.

---

<sup>36</sup> Gustavo Adolfo Wieselberger era anche musicista e direttore d'orchestra, corrispondente di Puccini e Verdi nonché didatta molto apprezzato a Trieste, dove svolse anche incarichi nell'amministrazione comunale. Fu nonno della scrittrice Fausta Cialente (1898-1994), che nel suo romanzo biografico *Le quattro sorelle Wieselberger* (Mondadori, 1976, premio Strega) racconta delle vicende di famiglia ricostruendo la temperie politica e culturale della Trieste tra fine Ottocento e la metà del XX secolo.

<sup>37</sup> Lettera dattiloscritta, con in allegato tre altri fogli, due contenenti il programma e uno i prezzi.

Il programma conteneva dettagli e osservazioni sui brani eseguiti a Trieste per la prima volta:

I° 1 APRILE – DIRETTO DA CAV. GIALDINO GIALDINI, con la cooperazione dei Prof. A. Jancovich ed U. Heuberger, col programma:

- 1) P. CORNELIUS – Ouverture dell’opera “Il Barbiere di Bagdad” (nuovo per Trieste)
- 2) SCHUMANN – Ia Sinfonia in si bem.
- 3) BACH – Concerto per due violini con accompagnamento d’orchestra, esecutori: Prof. Heuberger e Jancovich
- 4) ROSSINI – Sinfonia della “Gazza ladra”
- 5) GIALDINI – Elegia
- 6) WAGNER – Ouverture dell’opera “Tannhäuser”

II° 4 APRILE – DIRETTO DAL M° GUSTAVO MAHLER, col programma:

- 1) WAGNER – Ouverture dell’opera “Maestri cantori”
- 2) BEETHOVEN – Va Sinfonia
- 3) MAHLER – Ia Sinfonia (per la prima volta a Trieste)

III° 10 APRILE, DIRETTO DAL M° A. ZANELLA, musica italiana e francese col programma:

- 1) SPONTINI – Ouverture dell’opera “La Vestale”
- 2) LULLI – Minuetto “Bourgeois Gentilhomme” \*
- 3) RAMEAU – Frammenti di una Suite \*
- 4) ZANELLA – a) “Vita” Poema sinfonica [sic] con coro \* b) Danza zotica – adagio – Zandfest. \*
- 5) DEBUSSY – Poema sinfonico “Les Nuages” \* [sic]
- 6) DUKAS - “L’aprenti [sic] sorcier”, poema sinfonico \*
- 7) ROSSINI – Ouverture dell’opera “Semiramide”

I pezzi segnati con l’asterisco sono nuovi per Trieste.

IV° 18 APRILE, DIRETTORE IL COMM. G. MARTUCCI, col programma:

- 1) BACH – Primo coro della “Passione di S. Matteo”
- 2) BEETHOVEN – IIIa Sinfonia (“Eroica”)
- 3) WAGNER - “Parsifal” - “L’Agape Sacra” \*

\* Orchestra e grandi cori, assoli di baritono e basso

V° 20 APRILE – DIRETTORE IL COMM. G. MARTUCCI, col programma:

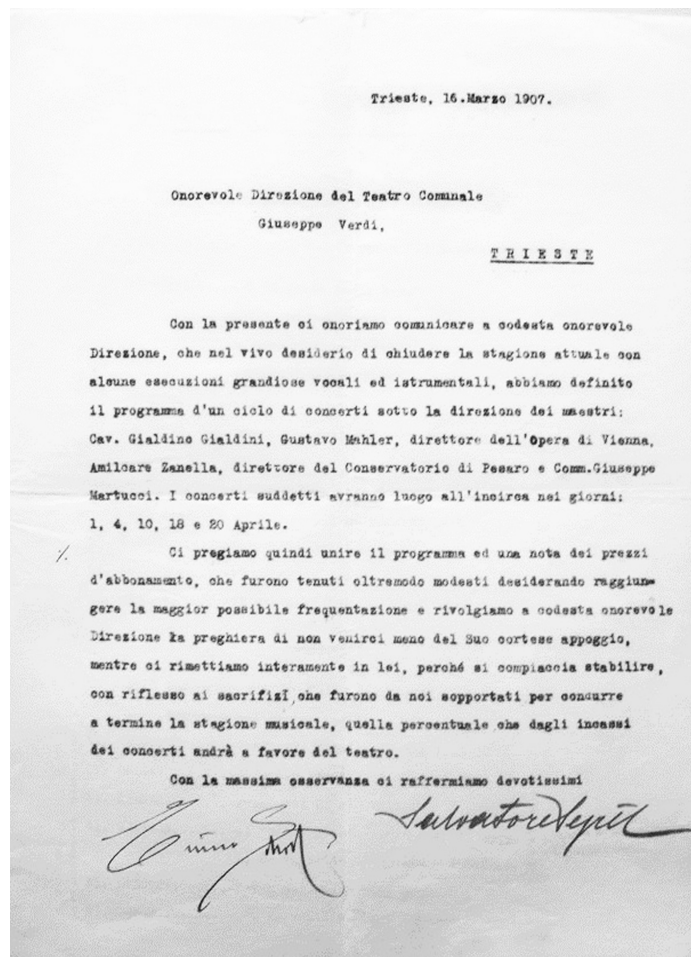
- 1) BACH – Primo coro della “Passione di S. Matteo”
- 2) BEETHOVEN – VIIa Sinfonia
- 3) WAGNER – Parsifal – L’Agape Sacra

Il programma era ricco e misto. I prezzi degli abbonamenti per questa serie straordinaria furono proposti come segue:

#### PREZZI

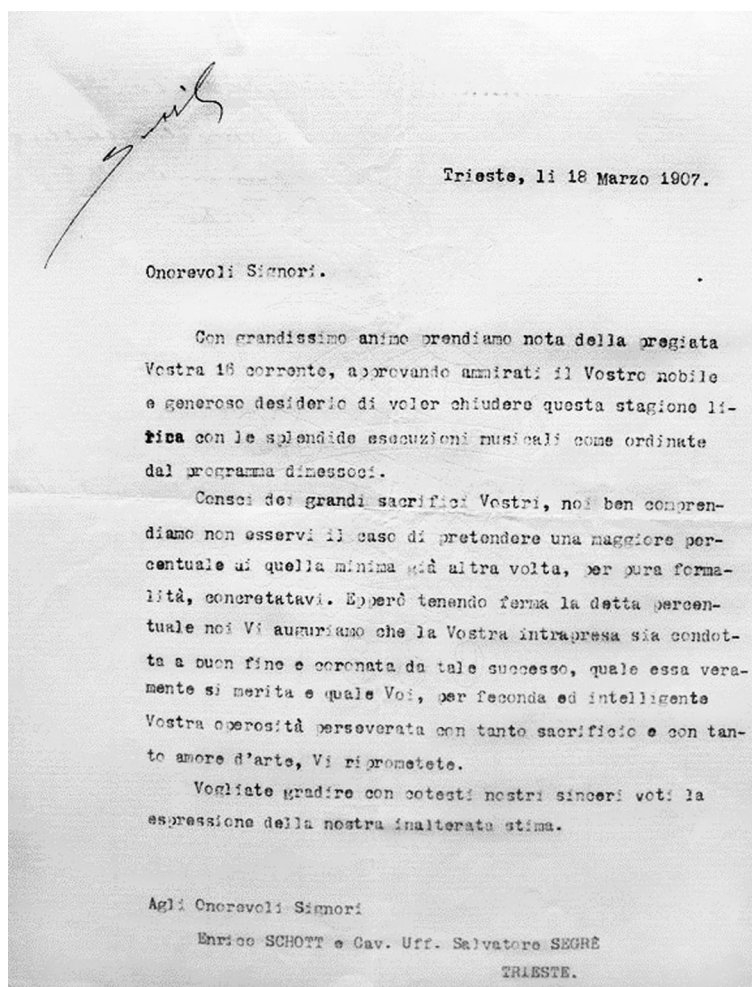
per tutti e cinque Concerti abbonamento

all’Ingresso	Cor.	10
Poltroncine	“	15
Palchi piepiano e I ordine	“	100
“	II ordine	“ 60



3.8 La lettera del Comitato alla direzione del Teatro Verdi  
Archivio del Teatro Verdi, CMT Trieste

Il Teatro rispose affermativamente due giorni dopo, augurando il successo al Comitato, onorando l'impegno e confermando la solita percentuale.<sup>38</sup> Il programma finale subì un cambiamento degli interpreti del primo concerto, in quanto l'annunciato Heuberger (uno dei solisti nel Concerto per due violini di Bach) fu sostituito da Giuseppe Viezzoli, come indicarono dopo sia il manifesto della serie intera che quello del concerto singolo.



3.9 La risposta della direzione del Teatro Verdi alla lettera del Comitato per le grandi esecuzioni musicali  
*Archivio del Teatro Verdi, CMT Trieste*

Il concerto di Mahler fu stabilito dunque per il 4 aprile. I Mahler arrivarono a Trieste la mattina del 2 e poco dopo Gustav si diresse verso la sala di prove. Questa volta abbiamo molte meno informazioni su come Gustav si trovò a Trieste, visto che non aveva bisogno di scrivere alla moglie e che Alma nel suo libro non fece alcun cenno a questa sosta che, dal punto di vista di Mahler compositore, fu molto più

<sup>38</sup> Lettera dattiloscritta del 18 marzo 1907, su carta non intestata.

importante che il viaggio a Roma. Ciò che rimane sono i soliti giornali che però diedero ora molto meno spazio al compositore boemo rispetto a due anni prima.

Il 30 marzo la «Triester Zeitung» pubblicava l'annuncio del concerto Gialdini e del secondo concerto «unter der Leitung des Direktors der Wiener Hofoper, Herrn Gustav Mahler, am Donnerstag 4. April»<sup>39</sup>. Il 2 aprile recensiva il primo concerto e ricordava la data e il protagonista del secondo<sup>40</sup>.

A sua volta, «Il Piccolo» scriveva delle prove<sup>41</sup>:

La nostra orchestra ha da alcuni giorni iniziato le prove per due concerti sinfonici: si prova col maestro Cantoni la sinfonia di Gustavo Mahler, che l'illustre maestro tedesco verrà a dirigere la sera del 4 aprile; si prova col chiarissimo maestro Gialdini il programma di lunedì 1 aprile. In questa serata, che sarà la prima del magnifico ciclo sinfonico, si udrà fra altro il concerto di Bach per due violini: e i due violini saranno il prof. Jancovich e il prof. Viezzoli, i due ottimi archi del quartetto triestino.

Il 2 aprile la recensione del concerto di Gialdini chiudeva con un annuncio del concerto di Mahler<sup>42</sup>:

A giovedì corr. la seconda di queste grandi audizioni musicali. Dirigerà Gustavo Mahler, l'illustre direttore dell'Opera di Vienna, e nel programma sono l'ouverture dei «Maestri Cantori», la quinta sinfonia di Beethoven, e la prima sinfonia del Mahler, nuova per Trieste. L'insigne musicista proverà questa sera per la prima volta il suo programma, al quale l'orchestra viene preparata già da molti giorni dal maestro Cantoni.

In un altro breve intervento, pubblicato dopo il concerto e sempre su «Il Piccolo», leggiamo del desiderio di Mahler di farsi intendere<sup>43</sup>:

Quest'anno il maestro Mahler, interessante come sempre nella sua mobilità, nella sua nervosità, nella sua vivacità, durante le prove era già un mezzo padrone della lingua italiana, di cui l'anno scorso sapeva appena dieci parole; e si ingegnò a

<sup>39</sup> Triester Zeitung», 30 marzo 1907, p. 2

<sup>40</sup> Triester Zeitung», 2 aprile 1907, p. 2

<sup>41</sup> Il Piccolo», 31 marzo 1907, p. V.

<sup>42</sup> *Primo concerto sinfonico*, «Il Piccolo», 1 aprile 1907.

<sup>43</sup> «Il Piccolo», 6 aprile 1907, p. II

dirigere in italiano tutte le prove. L'orchestra triestina gli produsse la gradita impressione di progressi che non si sarebbe mai aspettato: pochi mesi di disciplina, egli disse, sarebbero bastati a farne un elemento musicale di primissimo ordine. Ed ebbe anche vice [sic] parole di gratitudine per il maestro Cantoni, che accudì alla preparazione della sua indiavolata sinfonia.

Un po' di esagerazioni sull'italiano di Mahler, ma sicuramente apprezzato il suo impegno. Progressi nell'orchestra c'erano stati di sicuro: il Comitato di Schott stava sottoponendo l'orchestra ad un vasto repertorio sinfonico, che non poteva non portare a progressivi miglioramenti. Dalla divertente chiusura scopriamo che Mahler fu soddisfatto anche del lavoro di Cantoni, il direttore che, come Randegger jr. due anni prima, ebbe il compito di preparare l'orchestra per Mahler.

Fortunato Cantoni (Trieste 1887 – Roma 1958) fu compositore e direttore d'orchestra triestino. Studiò composizione con Lionello Ventura per poi perfezionarsi a Bologna con Giuseppe Martucci. Oltre all'essere musicalmente assai attivo, nel 1904 copriva anche il posto del segretario del Conservatorio di Trieste<sup>44</sup>. A Milano fu maestro di canto. Nel 1913 si trasferì al Cairo, dove fu maestro di musica del Kédivé. Sempre al Cairo nel 1927 fondò il Liceo musicale italiano. In seguito fu nominato sovrintendente del Reale Teatro d'Opera del Cairo dove rimase fino al 1939. Tra le sue imprese compositive, ricordiamo l'idillio *La notte di Natale*, eseguito nel 1904 ad Ajaccio e nel 1905 a Trieste (5 e 7 dicembre), sotto l'organizzazione della Società Filarmonico-drammatica, pochi giorni dopo il concerto Mahler. Compose anche alcuni pezzi per pianoforte, nonché la commedia musicale *Goliardica*, eseguita nel 1936 al Teatro del Cairo (a beneficio delle Opere assistenziali della collettività italiana del Cairo).



3.10 Fortunato Cantoni (a destra) nel 1905, con Antonio Paoli e Beatrice Binger-Randegger, gli interpreti di *Notte di Natale* Dono Eugenio Garzolini, CMT Trieste, n. 869

<sup>44</sup> Corpo insegnante del Conservatorio a quell'epoca: Eusebio Currellich, Gialdino Gialdini, Augusto Jancovich, Olimpio Lovrich, Giuseppe Viezzoli, Antonio Zampieri e Fortunato Cantoni.

Alla vigilia del concerto apparvero gli annunci. «L'Indipendente» avvertiva che il giorno seguente «l'illustre Maestro Gustavo Mahler reduce da Roma dove diresse con grande successo due concerti orchestrali riprenderà la direzione della nostra orchestra» e, dopo aver elencato i brani del programma, credeva «inutile aggiungere una sola parola a questo semplice annuncio che prelude una bella e solenne festa dell'arte».<sup>45</sup> «L'Osservatore Triestino» similmente non aveva «bisogno di dire chi sia il Mahler, che abbiamo già avuto occasione di apprezzare altamente quale compositore e soprattutto quale eminente direttore d'orchestra».<sup>46</sup> «Il Piccolo» era invece più dettagliato:<sup>47</sup>

Il bellissimo esito del primo concerto sinfonico non lascia alcun dubbio per il secondo: la personalità del direttore, Gustavo Mahler, una delle più interessanti e più discusse figure dell'arte musicale contemporanea, eserciterà sul pubblico lo stesso fascino che lo portò in folla al primo concerto mahleriano nell'autunno del 1905. Quella volta l'illustre compositore fece conoscere l'ultima sinfonia che aveva allora composta; quest'anno dirigerà invece la prima delle sue creazioni sinfoniche, interessante come punto di partenza di un'arte personale e complessa che comunque se ne voglia giudicare, è nobilitata dalla ricerca ansiosa di nuove vie e di nuovi orizzonti.

Il resto dell'articolo riguarda gli altri brani in programma, ricordando le esecuzioni della *Quinta* di Beethoven fatte a Trieste da Barone e da Nikisch.

Il giorno del concerto, il 4 aprile, i giornali si limitarono a ricordare brevemente l'evento della serata, salvo «L'Indipendente», il quale fece un'altra bella presentazione. In un articolo che precedeva l'intervento sulla *Prima Sinfonia* di Mahler, c'era qualche informazione sulle prove:<sup>48</sup>

Gustavo Mahler, l'illustre musicista che dirige l'Opera di Vienna, è tra noi da ieri l'altro, reduce dai trionfi di Roma, e sta preparando alacramente l'orchestra per la grande esecuzione di stasera. Com'è noto, montando su lo scanno direttoriale, egli trovò la nostra compagine orchestrale già iniziata alle difficoltà della sua Sinfonia dal maestro Fortunato Cantoni, e di tal preparazione il Mahler s'è mostrato soddisfattissimo esprimendo al giovane cittadino lusinghiere lodi. E molto s'è lodato della nostra orchestra alla quale ha pure dato encomio e che in colloquio

---

<sup>45</sup> «L'Indipendente», 3 aprile 1907, p. 2, col. 5.

<sup>46</sup> *Concerti sinfonici dell'Orchestrale*, «L'Osservatore Triestino», 3 aprile 1907, p. 2, col. 1.

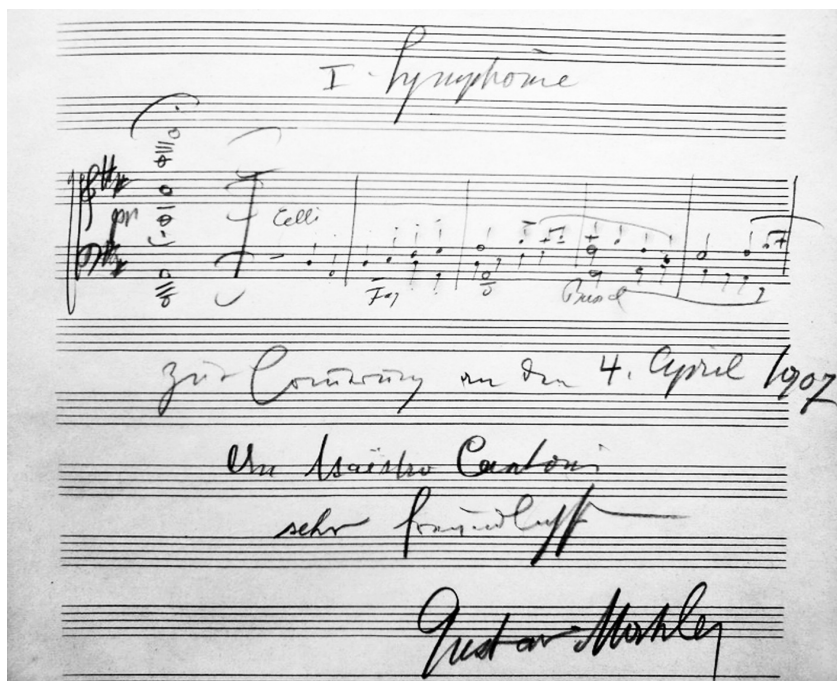
<sup>47</sup> *Secondo concerto sinfonico*, «Il Piccolo», 3 aprile 1907.

<sup>48</sup> *Il secondo concerto sinfonico*, «L'Indipendente», 4 aprile 1907, p. 2, col. 4



confidenziale ha chiamata ammirabile.<sup>49</sup>

Il resto dell'articolo riguarda il programma, nel quale la *Prima* viene giudicata «interessantissima e tale da costituire una pagina di non senza significazione nella odierna letteratura musicale».



3.11 La dedica di Gustav Mahler a Fortunato Cantoni, finora sconosciuta, Dona Maria, vedova Cantoni, CMT Trieste; l'esempio musicale curiosamente contiene un errore – l'accordo nella prima battuta, rappresentante il lungo pedale che precede il famoso primo tema, invece di un la dei bassi contiene un sol

Sulla stessa pagina dell'annuncio del concerto, «L'Indipendente» pubblicò un'analisi piuttosto elaborata della *Prima Sinfonia*, così come aveva fatto due anni prima con la

<sup>49</sup> Quando nel 1958 Cantoni morì a Roma, la vedova Maria fece dono delle sue carte e di alcuni documenti preziosi al CMT di Trieste. Tra questi ce ne sono due di particolare interesse: – uno è la partitura della *Prima Sinfonia* di Mahler che Cantoni ventenne utilizzò per le prove del concerto del 1907 e l'altro una dedica di pugno di Mahler, finora sconosciuta. La partitura era quella della Universal Edition e portava il timbro dello Stabilimento musicale *C. Schmidl & Co*. Le annotazioni autografe di Cantoni riguardano per la maggior parte la traduzione in italiano dei termini tedeschi e qualche indicazione di dinamica. L'altro documento fa parte di un album su carta da musica che Cantoni ricevette in dono da una famiglia di amici il giorno del diploma: un classico album su cui far stilare autografi da parte delle personalità note. Cantoni vi fece firmare molti nomi illustri, ma la serie la aprì Mahler, con una dedica ricavata dal celebre primo tema dalla *Prima Sinfonia* con le parole: «Zur Erinnerung an den 4. April 1907. An Maestro Cantoni sehr freundschaftlich Gustav Mahler». L'autografo è in perfette condizioni, anche se scritto a matita. In fondo alla pagina Cantoni aggiunse di proprio pugno: «Gustav Mahler: I° Direttore d'orchestra dell'Opera Imperiale, e dell'Orchestra filarmonica di Vienna. Celebre compositore. Io preparai l'orchestra per il suo Concerto a Trieste».

*Quinta*.<sup>50</sup> L'articolo comincia con una bella introduzione riguardante i giudizi sulle opere contemporanee:

Uno dei motivi principali per cui ai contemporanei riesce il più delle volte difficile formarsi un criterio giusto e dare un giudizio sereno su di un'opera d'arte nuova, specie se essa ha per musa Euterpe, la dilettevole, sta nel fatto che noi nulla o ben poco conosciamo della personalità dell'autore, delle circostanze che lo spinsero a scrivere la sua opera, e, ciò che molto importa, delle intenzioni che regolavano lo spirito suo nel concepire e portare al compimento il suo lavoro.

Se l'orientamento del pubblico riesce talvolta male per un'opera nuova che segue la via battuta in arte fino allora, esso diventa difficilissimo quando si tratta di un'opera che apre nuovi orizzonti, lasciando da parte la polverosa via maestra, tentando nuove mete, superando penosamente sassi, rovi e sterpi, ma cogliendo in guiderdone strani e mai veduti fiori, le cui forme e il cui profumo acuto inebriano i nostri sensi in maniera inusitata.

Queste parole meritano l'apertura di una parentesi importante perché toccano una problematica presente tuttora nel pensiero musicologico. Nell'articolo di cui sopra si tratta di un punto di vista piuttosto giornalistico, che poi all'epoca andava anche di moda, ma il problema stesso è più significativo di quanto pare, perché ha un influsso importante sull'interpretazione di un brano musicale: l'esigenza di mettere in relazione biografia e opera è comprensibile, però soltanto fino a un certo punto. Si deve mantenere la giusta proporzione tra il tema principale e l'eventuale contorno. Se lo strato biografico e storico prevale nell'analisi di un brano musicale e si giudica – più o meno – impossibile valutare una partitura di un autore contemporaneo soltanto perché non si sa abbastanza della sua vita, allora una domanda piuttosto legittima si impone: la vita di un compositore sarebbe davvero così importante da studiare se egli non avesse scritto le opere che ha scritto? Un brano musicale è a se stante, e deve poter essere studiato e analizzato senza studi estesi della biografia del suo autore. Si tratta semplicemente di livelli di importanza diversi, dove la biografia può aiutare ad analizzare meglio un'opera, ma è una via a senso unico, perché per studiare la vita di un compositore non è necessario conoscere l'andamento armonico di un tale brano da lui firmato.

Anche se questo ragionamento sembra logico e lo si può anche dare per

---

<sup>50</sup> *La Prima Sinfonia di Gustavo Mahler*, «L'Indipendente», 4 aprile 1907, autore firmato L., p. 2 col. 5 e p. 3, col. 1

scontato, la realtà è leggermente diversa e da qui derivano altri problemi. Il nuovo è un territorio sconosciuto ed è pienamente umano cercare di rifugiarsi tra le categorie già assimilate. Tuttavia, questa fuga non sempre è possibile, visto che ogni tanto appaiono dei fenomeni nuovi, che esigono dunque un atteggiamento nuovo e anche un nome nuovo. Non si può trattarlo come qualcosa di già definito e gridare allo scandalo se non corrisponde ai parametri perché un quadro del tutto nuovo non può essere spinto in una cornice vecchia e se si insiste, si incomincia un circolo vizioso. Se un giornalista si concentra più sull'aspetto biografico, lo si può anche capire, ma un musicologo deve partire dalla partitura, che è l'oggetto più importante per un'analisi musicale.

Procedendo, l'autore rivela la fonte per il suo articolo e dimostra che, oltre allo scrivere una recensione, ci vuole anche una preparazione:

Che le conseguenze del poco retto giudizio nel pubblico, e anche purtroppo negli artisti, provochi una confusione generale, fu dimostrato a esuberanza da un articolo comparso in Germania pochi mesi or sono, intitolato «La confusione nella musica», che mise un fiero tumulto nel mondo musicale di quel paese, e che, per non citare molti altri, fu con forti e positivi argomenti ribattuto in un vibratissimo articolo, quasi un opuscolo, avente per insegna «La confusione nella critica». E di fatti così è: vi è troppa confusione nella critica, anche perché ognuno crede di poterne fare. Ed è perciò che tenterò, onde il pubblico non vada a digiuno del tutto ad ascoltare la prima sinfonia di Mahler, di dare qualche cenno illustrativo su questa opera, seguendo una sapiente e minuziosa analisi di Nodnagel.

Anche qui Nodnagel, dunque, solo che questa volta l'autore gli diede il dovuto credito, a differenza del collega nel 1905. Dopo questa decorosa introduzione, incomincia l'analisi:

Se per gli effetti artisticamente ricercati, la prima sinfonia di Mahler è inferiore alle sue sorelle più giovani, essa è pienamente degna di stare alla pari colle stesse per valore artistico intrinseco, avendo inoltre per sé il vantaggio importantissimo di una grazia melodica, che avvince e trasporta nei primi due tempi, atti per la loro semplicità a conquistare i nuovi ammiratori per il maestro illustre, nostro ospite. Alcuni temi di questa sinfonia furono tolti alle «Lieder eines fahrenden Gesellen», di cui testo e musica sono composizioni di Mahler stesso. Il tema principale del primo tempo è tolto intero da una di quelle canzoni, che ha il seguente testo: «Stamane traversai il campo, mentre la rugiada imperlava l'erbe. Disse a me l'allegro fringuello:

Ei tu, nevvero – buon giorno – nevvero, non è bello il nostro mondo?»

La melodia popolare, fresca e sentita di questo primo tempo, viene portata dai violoncelli, dopo un'introduzione lenta, che consta di un pedale sulla dominante della durata di 56 battute. In questa introduzione s'ode, fra altri, lo spunto del primo tema, abbreviato quindi e imitante il richiamo del cuculo. Al primo tema si aggiungono in seguito altri motivi, che completano il quadro musicale, il cui contenuto potrebbe tradursi così: esuberante gioia di vivere, in un bel mattino di primavera, inondato dal sole, in cui tutto fa nascere la speranza in un lieto avvenire. E l'istrumentazione è tutta scintillante per mille facete [sic] policrome completa il quadro gioioso e gaio. Questa prima parte viene chiusa da una fanfara portata dai corni e ripercossa dalle trombe, come da un'eco lontana.

Nell'elaborato che segue, oltre ai motivi già conosciuti, che vengono sapientemente usati tematicamente, viene portato un tema al [sic] carattere violento e passionale, che vedremo svolgere ulteriormente nel Finale, e che qui provoca una vera tempesta di passioni. Giunta l'orchestra al parossismo del furore, ritorna ben presto la calma, ricondotta dalle fanfare già udite, e il 1.o tempo finisce giocosamente come principio, fra l'erbe e i fiori del campo, il canto del cuculo e degli uccelli, beantisi tutti in un raggio di sole primaverile.

Nel II.o tempo, mosso energicamente, assistiamo quasi a una scena popolare piena di giocondità in cui il Mahler utilizza in parte dei motivi tolti da una delle sue canzoni. Scintille di umor gaio sembrano sprizzare da ogni strumento dell'orchestra. Alla prima di questo tempo segue un trio di carattere spiccatamente «tirolese» (Länder) [sic] in cui fa felice con trasporto al brillante tema principale, un controtéma di carattere lirico. Il II.o tempo, dove la giocondità del lieto ritornello raggiunge una gioia sfrenata, chiude colla ripresa della sua prima parte.

Una concezione caratteristica e del tutto originale è il III.o tempo, che porta decisamente il carattere di marcia funebre. I motivi psicologici che possono avere spinto il compositore a unire sentimenti sì differenti fra loro in un solo brano sinfonico sono da ricercarsi nel romanticismo, e non ci sembrano illogici, riflettendo che molte volte un profondo dolore può manifestarsi con amaro sarcasmo e disperata ironia. Victor Hugo e Berlioz nelle loro opere, ci forniscono degli esempi. Il Mahler stesso definì questo III.o tempo «in parte ironicamente allegro, e in parte truceamente meditativo». Così spiegato esso serve meravigliosamente ad apparecchiare lo scoppio di disperazione col quale principia il Finale.

Al I.o tema di questo tempo, che è la vecchia canzone in forma di canone «Frère Jacques, dors-tu encore?», tema portato dai contrabassi su un pedale dei timpani, segue un motivo doloroso e espressivo di colorito nazionale boemo, tosto rincorso da un altro che sembra farne la parodia. Nel trio di questo brano, l'autore riporta una

melodia tratta dall'ultima sua canzone del «Garzone errante», il testo della quale ci fa intendere il dolore del povero garzone, che dopo aver riposato la notte sotto un albero, nel sogno dimentica i dolori dell'animo suo profondamente ferito, e ama di nuovo la vita. Tale spiegazione si può dare dunque al trio, giustificata dalla riproduzione di detta melodia.

Nella chiusa della marcia funebre, che si assopisce nella pace senza fine, si abbatte come una folgore un violento colpo di piatti, scatenante negli strumenti a fiato un titanico scoppio di disperazione, nel quale come un vortice si gettano gli archi.

Negli ottoni risuona il tema tragico e possente, già fatto udire nel primo tempo. Sembra di assistere al fiero combattimento d'un'anima straziata dal più crudele dei dolori, e quando essa esausta cade in uno stato di abbattimento, dolce e penetrante spunta una melodia nei violini e nei violoncelli, che a lei porta conforto e rinnova la speranza nella vita. Riprende di poi ancora il tema tragico, ma a poco a poco ci troviamo trasportati nel gaio ambiente del principio della sinfonia; i campi fioriti ci appaiono nuovamente inondati di luce e di sole, udiamo il canto del cuculo, il mite messaggero della primavera, e col tema primo della sinfonia, portato trionfalmente da tutti i corni sopra l'orchestra intera, rinasce la gioia per la vita ed ha fine e coronamento quest'opera poderosa, di una straordinaria forza di concezione, d'una grande sicurezza e maturità di forme, bellissima nella sua purezza e chiarezza di stile.

Una brillante guida all'ascolto, e un esempio che dal punto di vista della realtà odierna è degno di rimpianto: giornalismo con funzione didattica, a differenza di quello dolorosamente cronachistico che ci travolge oggi. A differenza di due anni prima, questa volta l'analisi comparve prima del concerto. Se nel 1905 il pubblico che non aveva seguito le prove era del tutto impreparato alla musica di Mahler e fu colto di sorpresa, questo indubbiamente non fu il caso nel 1907. Anche il brano mahleriano era ben diverso, nonostante il linguaggio caratteristico del compositore che univa le due sinfonie. Ora c'era un precedente, la curiosità era aumentata e la fama di Mahler a Trieste era tale che i giornali non ritenevano opportuno ricordare al pubblico chi fosse Gustav Mahler.

È un grande peccato che Alma Mahler non lasciasse scritto niente a proposito di questa visita di cui fu testimone diretta, soprattutto perché fu un trionfo vero e proprio, sotto tutti i punti di vista. Così ci rimane da ricostruire quello che si può con la sola rassegna stampa. Se due anni prima il giudizio su Mahler compositore variava da

un quotidiano all'altro, questa volta il giudizio della stampa era unanime. Così «L'Osservatore Triestino»:<sup>51</sup>

Ciclo di CINQUE GRANDI CONCERTI SINFONICI in abbonamento.

GIOVEDÌ 4 APRILE 1907 alle ore 8<sup>1</sup>/<sub>4</sub> pom.  
avrà luogo al  
Teatro Comunale Giuseppe Verdi  
— il —  
II° GRANDE CONCERTO SINFONICO  
sostenuto dalla  
Orchestra del Teatro Comunale Giuseppe Verdi  
sotto la direzione del maestro  
GUSTAVO MAHLER  
Direttore dell'Opera di Vienna.

PROGRAMMA:

1. WAGNER Preludio dell'opera „I Maestri Cantori“

2. BEETHOVEN. V. Sinfonia in DO min.  
I. Allegro con brio.  
II. Andante con moto.  
III. Allegro.  
IV. Allegro.

3. G. MAHLER I. Sinfonia in RE maggiore.  
I. Lento trascinato.  
II. Scherzo animato con forza - Trio molto comodo.  
III. Solenne misurato.  
IV. Tempestosamente mosso.

\* Si eseguirà per la prima volta a Trieste.

Durante l'esecuzione dei singoli brani le porte del teatro rimarranno chiuse.

PREZZI SECONDI

Palchi piegiano e primo ordine	Cor. 30	Posti in prima Galleria, II e III fila	Cor. 1
Palchi secondo ordine	20	Ingresso alla Platea e prima Galleria	5
Paltroncine	4	Posti in Loggione, prima fila	1
Posti in prima Galleria, prima fila	2	Ingresso al Loggione	1

3.12 Foglio pubblicitario per il concerto Mahler  
Archivio del Teatro Verdi, CMT Trieste, PR-TO-2/182A-68293

La serata di ieri ha avuto un esito lietissimo e veramente splendido. Il pubblico assai numeroso, eletto ed elegante, uscendo dal teatro, manifestava concorde la viva soddisfazione nel godimento avuto. Il secondo concerto ebbe tutta l'importanza di avvenimento artistico e ben si può aggiungere che fu un trionfo per l'illustre maestro Gustavo Mahler, cui partecipò anche meritamente il valoroso nostro corpo orchestrale, che iersera diede prova ammirabile di sua bravura e gagliardia.

Già all'inizio vi fu un'atmosfera diversa per Mahler, molto più accogliente che

<sup>51</sup> Il secondo concerto sinfonico dell'Orchestrale, «L'Osservatore Triestino», 5 aprile 1907, p. 1, col.5, e p. 2, col. 1.

nell'occasione precedente. Dopo l'ouverture dei *Meistersinger* di Wagner, eseguita «con grande slancio e vivace coloritura», ci fu la *Prima* di Mahler che era

attesa col più vivo interesse. Fu nel dicembre del 1905 al Politeama Rossetti che l'illustre maestro si presentò per la prima volta al pubblico triestino, facendosi ammirare per la sua valentia insuperabile quale duce di schiere musicali.

In quell'occasione il Mahler – figura molto espressiva e caratteristica – si presentò anche quale compositore con una sua poderosa sinfonia, atta a dimostrare l'eccezionale talento e la vasta dottrina di lui. Ma il componimento aveva lasciato in generale il pubblico alquanto perplesso, offrendo argomento alla discussione.

La “sinfonia” prodotta iersera invece ha soggiogato il pubblico, trascinandolo all'entusiastica acclamazione. L'effetto immediato e indubbiamente dovuto alla molta parte melodica, che piace, affascina e fa vibrare la corda del sentimento. Checché si possa dire il contrario, è questa la grande molla dell'arte, che fa sempre scattare il fervore dell'entusiasmo. Si può dire che la caratteristica del bellissimo componimento di Mahler è la dolce melodia popolare, alla quale si sposano i dotti intrecci e svolgimenti armonici, che raggiungono in qualche punto un vero impeto di sonorità per esprimere una passionalità violenta e tumultuosa.

La “sinfonia” è un poema musicale di grande potenza descrittiva, nel quale la genialità dell'ispirazione va di pari passo colla dotta e sapiente elaborazione. Siamo costretti a limitare per quanto è possibile la nostra relazione e però non possiamo entrare in dettagliata analisi del pregevolissimo lavoro. Aggiungeremo soltanto che tutti i brani del componimento sono egualmente belli ed ammirabili per chiarezza, omogeneità e splendore di tavolozza. La esecuzione è stata veramente superba e tale da dimostrare il nostro corpo orchestrale degno di tanto duce, ciò che equivale al migliore elogio per la valorosa schiera di suonatori.

Sarebbe interessante leggere cosa avrebbe detto il critico anonimo, nel caso avesse potuto entrare nei dettagli. I temi accattivanti della *Prima Sinfonia* di Mahler di sicuro fecero un effetto più piacevole e forte di quanto fosse toccato alla *Quinta* che, all'epoca del concerto triestino, era una bozza di lavoro, con una strumentazione più pesante e ancora lontana da quella che conosciamo oggi.

Il concerto ebbe come chiusura la *Quinta* di Beethoven, la cui «magnifica esecuzione» fu «coronata dai vivissimi e prolungati applausi del pubblico, che tributò calorose e ripetute ovazioni all'illustre maestro Mahler». Il critico de «L'Indipendente», che si firmava M. (probabilmente Manzutto), scelse di concentrarsi di più su Mahler,

dato che l'analisi della sinfonia era stata pubblicata il giorno prima:<sup>52</sup>

È trascorso un anno o poco più dacché la personalità spiccata di Gustav Mahler aveva attratto al nostro Politeama una folla eletta, plaudente; delineammo in allora il profilo di quella figura singolare, quale ci si affacciò come direttore di straordinaria energia comunicativa, e quale compositore fra i più interessanti della modernissima scuola.

Il concerto di ieri riconcentrò su di lui l'appassionamento più vivo, sia di quelli che lo ammirano incondizionatamente, ammaliati dall'avvincente possanza che emana dalle sue interpretazioni, e da sfolgorante ricchezza di sua tavolozza, sia di quelli che, discutendolo trovavansi pur soggiogati dalla strana personalità, concentratrice di tanta energia, sussitatrice di tante passioni e d'impressioni che avvampano da nervosità di sentire conforme alla vita che or si vive agitata.

È ben chiaro che il centro di tutto era più Mahler stesso che non le musiche che dirigeva. L'ouverture wagneriana, «inevitabile pietra di paragone d'ogni direttore e d'ogni orchestra», fu «mossa con slancio brioso e spirito», mentre la *Quinta* di Beethoven fu «diversa al certo da quella che grandiosamente ci avevano fatto sentire il Richter e il Nikisch, ma di rude potenza e incisività suggestiva». La particolarità della *Quinta* beethoveniana diretta da Mahler, rispetto alle altre esecuzioni, fu in «qualche rinforzo di strumentazione che il Beethoven avrebbe accolto se fosse ancora vissuto». «L'Indipendente» è di nuovo l'unico che menziona i ritocchi di Mahler. Ciò che è interessante è che il critico non li percepisce come un sacrilegio nei confronti di un grande, piuttosto come un aggiornamento adeguato all'evoluzione del concetto d'orchestra, anche se ogni volta che Mahler dirigeva una partitura ritoccata c'era chi gridava allo scandalo. Per Manzutto, invece, l'intervento era del tutto giustificato. Della sinfonia di Mahler, il critico si limitò a dire che nel colorirla, si manifestava tutta l'arte del suo compositore e che «come direttore ogni mossa, ogni gesto fu di quelli che delineano l'idea che deve risaltare, delicata o ruvida, molle o impetuosa, agitata con tutte le varietà d'una tavolozza fulgidissima, ove i suoni si amalgamano coi più vividi colori». Alla fine del concerto, il pubblico fece a Mahler «la più festosa accoglienza, acclamando vivacemente il direttore ed il compositore».

La recensione più lunga veniva da «Il Piccolo», non firmata, ma probabilmente

---

<sup>52</sup> *Concerto Mahler*, «L'Indipendente», 5 aprile 1907, p. 2, col. 5



nata dalla penna di Silvio Benco.<sup>53</sup> Anche qui l'apertura si sofferma sul personaggio Mahler:

È innegabile che Gustavo Mahler è un uomo il quale suscita una grande, una enorme curiosità. Dalla Germania, essa è dilagata nel pubblico italiano: recentemente, a Roma, fu una rissa al solo nome di Gustav Mahler e un semplice annuncio di un concerto da lui diretto e di una sua sinfonia bastò perché il Teatro Verdi si affollasse; a parte il loggione, che era sovraffollato addirittura.

Seguono la spiegazione, maturata nel corso del tempo passato tra i due concerti mahleriani a Trieste, e un giudizio nei confronti della *Quinta* diverso da quello espresso nel 1905:

La chiave del mistero? Gustavo Mahler vuole il nuovo, tenta di fare il nuovo: e a cotesto concetto della novità è eminentemente accessibile il pubblico dei tempi nostri, educato dalla vita moderna ad una mobilità, ad un'ansia di impressioni, ad una smania di conoscere terre incognite anche nell'arte, che fanno singolare contrasto al sedentario filisteismo dei tempi passati. Piacerà il nuovo? Non importa: sarà sempre qualche cosa di più nella nostra conoscenza! Iersera, per esempio, la prima sinfonia del Mahler piacque alla maggioranza del pubblico e fu molto applaudita; due anni or sono, la quinta era piaciuta solo a una minoranza, ed era stata freddamente accolta. Il pubblico fu sincero, ma non del tutto giusto nelle sue sentenze: la quinta sinfonia è molto superiore alla prima; rappresenta la maturità di un'arte della quale ieri ci furono mostrati solo gli inizi, talvolta incerti, talvolta meno saldi di quanto vorrebbe l'audacia del tentativo: ma, insomma, i temi popolari, elaborati nella folta e strepitosa orchestra del Mahler, e forse la sfaccettatura inesauribile, l'accumulazione dinamica di questa orchestra stessa, arrivarono ieri più direttamente alla sensibilità del pubblico.

Una bella osservazione su quanto la validità del giudizio del pubblico possa essere del tutto relativa nei confronti del valore estetico di un'opera d'arte.

La sinfonia si apre in modo delizioso, mormorando descrittiva sopra un pedale lungo, insistente, immobile come un colore dell'aria; si chiude con imponente irruenza di sonorità, dopo aver ricondotto ai movimenti più felici del primo tempo;

---

<sup>53</sup> *Il secondo concerto sinfonico*, «Il Piccolo», 5 aprile 1907, p. III col. 4 e p. IV col. 1

ha episodi ammirevoli per la robusta pienezza del colore orchestrale; per le opposizioni franche, ardite, di colore a colore, di strumento a strumento: ma non mai giunge a sì completo fascino come nella calma di quella introduzione e nel turbinoso conflagrare degli elementi e dell'anima nel cosmico finale. I temi popolari dei quali è in gran parte costituita la sostanza della sinfonia hanno ragione d'essere nella tendenza di tutta la giovane scuola tedesca a ravvicinarsi alla natura, alle origini, alla memoria del popolo, quasi in opposizione all'astratto, al filosofico d'onde nasce l'espressione melodica wagneriana: ma conviene anche aggiungere che, tra le ricercate ricchezze e le temerarie impressioni coloristiche dell'orchestrale moderno, l'impronta popolare di quei temi giunge all'orecchio come una troppo bizzarra sorpresa. Il ritmo non si sfigura, non può sfigurarsi, è eterno come l'animo della razza d'onde è uscito; soltanto esso non si trova più nel suo elemento; e tra quelle amalgame escogitate con tutto il raffinamento del senso auditivo, tra quella complessità ostinata della concezione sinfonica, tra quel lavoro vulcanico di strumento che risponde a un intenso e quasi tormentoso lavoro del cervello, le canzoni del popolo sembrano avere un'anima troppo semplice, troppo disadorna, troppo rudimentale.

Badiamo che quasi tutti i musicisti, in un momento o nell'altro nella loro vita, provarono il bisogno di attingere alla musa del popolo, e che noi dobbiamo meravigliosi capolavori alla trasfusione del linguaggio ispirato di una civiltà inferiore nelle forme proprie a una superiore civiltà artistica.<sup>54</sup> Ma l'arte del Mahler è troppo tipicamente contrassegnata dalle espressioni estreme della raffinatezza musicale perché il connubio sia altrettanto organico: comunque egli canti, resta sempre per noi il sorprendente evocatore di colori nuovi e violenti dagli strumenti che egli ha studiato come il dotto di scienze sviscera il corpo vivo; resta sempre lo strano associatore d'idee che non si è appagato finché non abbia sentito nell'orchestra il movimento ed il fremito di tutte le sue percezioni mentali, resta sempre il complicato e tempestoso essere dell'età moderna, che ha vasti piani, che ha uragani di attività, e procede a sbalzi, segna l'orma sua a frammenti, dà l'assalto alle stelle, ma con tutta la sua inquietudine palpitante, talvolta alla più amara e più disperata stanchezza, nel cuore.

---

<sup>54</sup> A questo proposito è interessante l'intervista a Mahler pubblicata nel 1911 sul periodico newyorkese «The Etude» e intitolata *The Influence of the Folksong on German Musical Art*. Il giornalista e scrittore James Francis Cooke pubblicò una raccolta di interviste a vari musicisti dell'epoca apparse in diverse pubblicazioni, mettendo insieme dei pareri dei grandi musicisti che altrimenti sarebbero andati persi. Le si trova in due libri: *Great Pianists and Piano Playing* e *Great Men and Famous Musicians*, Philadelphia, Theodor Presser Co., 1913 e 1925 rispettivamente. Quella a Mahler fu riportata in un libro di Norman Lebrecht, *Mahler Remembered*, London, Faber and Faber, 1989, pp. 288-293. Nell'intervista, oltre al tema indicato nel titolo, Mahler parla anche della musica americana e della sua tradizione popolare. In questa seconda parte possiamo leggere affermazioni piuttosto razziste di Mahler, che venivano da un'ignoranza profonda sugli afroamericani. Nel 2002 la rivista italiana «Amadeus», nel numero 156 del mese di novembre, pubblicò l'intervista tradotta in italiano (pp. 44-49).

Dopo questo sguardo pittoresco ed intelligente alla sinfonia di Mahler, il recensore procede parlando della bravura di Mahler direttore:

Quale grande direttore d'orchestra sia il Mahler apparve nell'esecuzione stupefacente della sua sinfonia, di cui agitata vita fu tradotta con una perfezione di stacchi, con un esatto valore di contrasti, con una disciplina di movimenti, con una perizia tecnica di passi ardui, da dimostrare quanta intelligenza fosse spesa nel prepararla. Essa prese infatti, così al Cantoni, che avviò l'orchestra ai primi studi, come al Mahler, il quale diresse le ultime prove, quasi tutto il tempo concesso alla preparazione del concerto; e infatti, qualche prova di più avrebbe dato maggior calore di vita all'ouverture dei «Maestri Cantori», che Mahler interpreta con una tendenza spiccata ad accentuarne la massa.

Per quanto riguarda la *Quinta* di Beethoven, il critico trovò il tempo «più lento», non si sa rispetto a cosa, e dunque «il finale non accese ... a quella impressione di irresistibile slancio nell'infinito che aveva fatto altre volte scattare il pubblico». A differenza del concerto del 1905, non c'erano obiezioni all'orchestra che dimostrava «la disciplinatezza, l'equilibrio impeccabile, quasi la modellazione delle scultorie forme beethoveniane, che palesavano la mano di un gran direttore». L'articolo chiude con una nota sul caloroso omaggio del pubblico a Mahler e con l'annuncio del terzo concerto della serie, diretto da Amilcare Zanella.

Come nel 1905, anche questa volta ci fu una recensione anonima sul periodico «L'Arte».<sup>55</sup> Dopo le osservazioni sui motivi del grande affollamento della sala, l'articolo passa al punto centrale della serata:

L'interesse maggiore convergeva naturalmente sulla sinfonia in *re magg.* dell'illustre maestro dell'Opera di Vienna, sinfonia che mai era stata eseguita nei nostri concerti. Lusinghiera fu l'accoglienza ad ogni tempo, l'attenzione costante diceva chiaramente l'interesse dell'uditorio, attratto, se non sempre convinto, dal colore affascinante della composizione e dalla esecuzione magnifica offerta dall'autore, che accentò e marcò, talvolta anche esuberantemente, ogni ritmico episodio. Specialmente dopo lo “scherzo, animato con forza” ed il “tempestosamente mosso” suggestivo per il gioco brillante degli archi e dei legni, l'applauso risuonò con maggior forza e convincimento. Lo spazio mi vieta di fare

---

<sup>55</sup> *Secondo concerto sinfonico*, «L'Arte», 6 aprile 1907, Rassegna stampa Schmidl, CMT Trieste, articolo rintagliato, senza indicazione di pagina.

una minuziosa analisi della composizione: dirò soltanto che non siamo concordi alla critica viennese che nelle sinfonie di Mahler ha trovato finora tutte le morbosità di uno spirito corrotto, le squilibratezze di un cervello malato ed eccitato: abbiamo però riscontrato, come nella sua *sesta* [sic] anche in questa *prima* una inquietudine d'anima giovane, di tutto desiderosa, di tutto abbagliata, sempre curiosa e facile a mutare.

Il critico aveva un parere diverso da quello della critica viennese, però non senza mettere le mani prudentemente avanti, come la sezione seguente dimostra:

A tutte le fonti Mahler vuol bere, a tutti i rami tenere le mani, nel *folklore* cerca l'espressione più larga dell'arte sua, studiandosi infine di convergere a sé gli sguardi della folla più ancor che le anime; indubbiamente conoscendo del gioco polifonico e degli amalgami strumentali ogni scaltrezza. Senza rivolgersi al cuore degli ascoltatori riesce a suscitare vivissime se non durevoli impressioni, or cantando soavemente or assurgendo a sonorità impetuose ed a movimenti ritmici galoppanti; non ne estrae però mai delle cose d'intima armonia, pur ricercandole in tutte le loro sinuosità i suoi occhi non penetrano nelle forme, ma le avvolgono soltanto.

Coloritore vivace ed immaginoso e come lo Strauss musicista sovversivo, classificato frutto acerbo della *liberkultur*, arditamente ribelle ad ogni tradizione che i pubblici amano ancora accarezzare, il Mahler in questa sua sinfonia in *re magg.* costrinse nuovamente il pubblico nostro all'ammirazione per tratti vigorosi di bellezza ed originalità, per varietà di colori acustici e per brillanti trovate orchestrali.

Il giudizio sulla *Quinta* di Beethoven, naturalmente, era molto più forte e sicuro:

A deliziare ognuno venne quindi *la quinta sinfonia in do min.* di Beethoven, bella questa di un fascino di sogno e nella quale l'essenza stessa delle più intime emozioni e della passionalità più intensa, quale principio indefinibile d'armonia e di bellezza, interprete sicuro ed efficace, la nostra orchestra diede ai singoli tempi della sinfonia beethoveniana pieno e suggestivo risalto, meritandosi assieme all'ottimo suo duce l'ovazione clamorosa ed unanime.

La recensione finiva con un'osservazione generale sul brano wagneriano che aprì il concerto, definendolo parte della «*great attraction*».

Il quadro della musica di Mahler che aveva nella mente il critico de «L'Arte»

dipingeva il compositore come un ribelle sempre e ovunque, con la ribellione stessa come unico motivo del suo agire, priva dunque del profondo sentimento che certamente c'era in Beethoven. Mahler quindi coinvolgeva il pubblico non tanto con il significato della sua musica, quanto con le acrobazie tecniche che le sue partiture offrivano in abbondanza. A tratti il critico sembrava lasciarsi andare, ma subito dopo riprendeva le distanze e cercava di mantenere il desiderato equilibrio tra i negativi pareri viennesi e la lode acritica, anche se, dal punto di vista di oggi, non riusciva a farlo con argomenti consoni e plausibili.

Il concerto fu un grande successo. Fu seguito da uno diretto da Zanella e due diretti da Martucci. Gli incassi variarono da un concerto all'altro e non di poco. Secondo il foglio dell'introito serale, firmato da Olimpio Lovrich (allora sovrintendente del Verdi), il concerto di Mahler ebbe il seguente esito finanziario:<sup>56</sup>

Biglietti d'ingresso

- platea e palchi, 249 posti a 3 corone – 747 corone
- ragazzi, 1 biglietto a 2 corone – 2 corone
- Lloyd e Municipio 29 posti a 2 corone – 58 corone
- loggione, 400 posti a 1 corona – 400 corone

Poltrone

- platea, 85 posti a 4 corone – 340 corone
- galleria I fila, 66 posti a 2 corone – 132 corone
- galleria II fila, 22 posti a 1 corona – 22 corone
- galleria III fila, 17 posti a 1 corona – 17 corone
- scanni – loggione I fila, 55 posti a 1 corona, 55 corone

Palchi

- piepiano, 3 posti a 30 corone – 90 corone
- primo ordine, 5 posti a 30 corone – 150 corone
- secondo ordine, 2 posti a 20 corone – 40 corone

Cassa netta – 67 corone

L'incasso totale fu di 2.120 corone (per più di mille spettatori, a conti fatti). In un documento che raggruppa gli incassi di tutti i concerti, vediamo sia l'introito lordo per ciascuno dei concerti sia i commenti sull'esito:<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Archivio del Teatro Verdi, CMT Trieste. Al retro del foglio c'è una scritta a mano: «Concerto sinfonico Mahler, 4/4/907»

<sup>57</sup> Archivio del Teatro Verdi, CMT Trieste. Libro degli incassi, compilato a mano.

Concerto M° Gialdini – 560 (corone) – concerto Gialdini esito artistico discreto – finanziario nulla

Concerto M° Gustav Mahler – 2129 – concerto Mahler riuscitissimo sia dal lato artistico che da quello finanziario

Concerto M° Zanella – 944.50

Concerto M° Martucci – 5119.30 – concerto Martucci pubblico affollato riuscitissimo artisticamente e finanziariamente

Concerto M° Martucci – 2290.60

Il primo concerto di Martucci incassò più del doppio del concerto di Mahler. Oltre il fatto che il nome del primo ai triestini significava molto di più di quello del secondo, anche i prezzi erano diversi – i prezzi dei palchi per i concerti Martucci erano di ben 20 corone più alti di quelli per il concerto Mahler.

Teatro Comunale „Giuseppe Verdi“ di Trieste  
Stagione Operistica-Quotidiana 1906-1907

Spettacolo  
*Seconda Grande Cantata Sinfonica*

**INTROITO SERALE**  
*Giugno 4 Aprile 1907*

Rappresentazione N. 2

	Numero	n Corone	Corone
<b>Biglietti d'ingresso</b>			
Platea Palchi	249	3 -	747 -
Bagnoli	1	2 -	2 -
Lloyd	29	2 -	58 -
Municipal			
I Galleria			
Loggione	400	1 -	400 -
Fibermestes		3 -	
<b>Poltrone</b>			
Platea	35	4 -	140 -
<b>Poltrone</b>			
I fila	66	2 -	132 -
II fila	22	1 -	22 -
III fila	17	1 -	17 -
IV fila			
V fila			
<b>Scanni</b>			
Loggione I fila	55	1 -	55 -
<b>Palchi</b>			
Primo Ordine	3	30 -	90 -
Secondo Ordine	5	30 -	150 -
Terzo Ordine	2	20 -	40 -
<b>Cassa netta</b>			62 -
<b>Totale</b>			2.120 -
Cor.			
Cor.			
Cor.			
Cor.			
Cor.			

L'Impresa rappresentata da: *C. Lovis*

Il Bollettinaio: *Carlo Binig*

3.13 L'introito serale per il concerto Mahler  
Archivio del Teatro Verdi, CMT Trieste

La seconda visita di Mahler a Trieste fu dunque un successo: un territorio già conosciuto lo accolse con più discernimento rispetto a due anni prima. Qui non s'intende il pubblico in generale quanto piuttosto gli intellettuali. Le recensioni che apparivano nei giornali furono più approfondite, alcune osservazioni di un livello intellettuale molto elevato rispetto a quanto uno si potesse aspettare da un giornale di provincia.

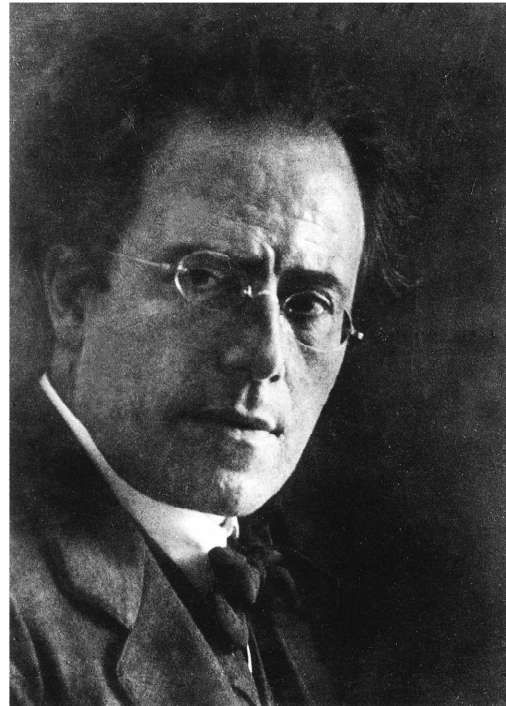
Il successo triestino fu una sosta piacevole e soddisfacente per Gustav, abbastanza deluso dall'esperienza romana. Avendo lasciato la Hofoper consapevole che l'avrebbero aspettato affari molto meno piacevoli da sistemare, fece una fuga, per quanto breve, nel piacere di sentire la propria musica suonata e suonata bene. Ne avrebbe avuti pochi di questi piaceri, nel resto dell'anno. A Vienna il suo nome subì duri attacchi, sia durante la sua assenza sia al ritorno. La valanga si era scatenata e niente e nessuno poteva fermarla.

I Mahler partirono per la capitale il giorno dopo il concerto, solo per vedere la nube sopra la loro vita sempre più scura. Gli attacchi non cessavano. Il peggio doveva ancora venire – il 6 luglio successivo, a Maiernigg, causa difterite, ai Mahler venne a mancare la primogenita, Maria, detta Putzi. Fu un colpo per il quale non c'erano cure. Alma ebbe una crisi di nervi e il medico che venne a esaminarla, esaminò anche Gustav, al quale diagnosticò una malattia cardiaca. La ruota andava in discesa e andava veloce. Non molto tempo dopo, le dimissioni di Mahler dal posto del direttore della Hofoper di Vienna diventarono effettive. In un clima di tristezza quasi insopportabile, il 7 dicembre 1907 i Mahler partirono per gli Stati Uniti. A Trieste Gustav Mahler riapparirà ancora una volta – nel proprio necrologio.

## IV

1907

Dopo il lutto per la perdita della loro figlia maggiore, i Mahler avevano lasciato Vienna e si erano trasferiti oltre Atlantico, andando incontro ad una crisi dopo l'altra. La serenità li aveva abbandonati per sempre. Dal 1908, le loro fughe estive li portavano sempre a Carbonin Vecchia, nei pressi di Toblach/Dobbiacco, in Alta Pusteria. In questo paradiso alpino Mahler si fece costruire una capanna di legno a centro metri dalla Trenker Hof, la casa in cui alloggiavano. In questa capanna nacquero *Das Lied von der*



4.1 Gustav Mahler nel 1910, New York

*Erde* (1908), la *Nona* (1909) e, dopo il soggiorno italiano, gli abbozzi della *Decima Sinfonia*. Nel 1909 lasciarono per sempre la loro casa a Vienna in Auenbruggergasse n. 2. Anche in America le cose andavano sempre peggio e la situazione assomigliava molto al periodo viennese, quando gli attacchi arrivavano da ogni parte. Il comitato che lo aveva ingaggiato si lamentava di ogni intenzione di Mahler e rendeva il suo lavoro un inferno insopportabile. In aprile i Mahler partirono dagli Stati Uniti per Parigi dove sarebbe accaduto un avvenimento molto più importante delle lotte quotidiane a New York. Pochi mesi prima del viaggio a Parigi, nel dicembre 1909, la casa editrice berlinese Bote & Bock pubblicò la *Settima Sinfonia* di Mahler. La pubblicazione comprendeva la partitura, nonché la riduzione per pianoforte a quattro mani, che era stata fatta da Alfredo Casella, all'epoca ventisettenne studente parigino



che Mahler apprezzava moltissimo. Costui, da intermediario, riuscì ad organizzare la prima francese della *Seconda Sinfonia* del collega boemo, da tenersi il 17 aprile 1910 al Théâtre du Châtelet di Parigi.<sup>1</sup> La sinfonia ottenne un notevole successo e fece una grande impressione, anche se Alma, in modo però poco credibile, racconta che Debussy, Dukas e Pierné se ne andarono a metà del secondo tempo, quasi fossero poco interessati alla musica.<sup>2</sup> È vero, però, che Mahler lasciò Parigi senza aver impressionato la parte del pubblico che gli interessava di più – quella dei colleghi. Da Parigi, i Mahler partirono direttamente per Roma.



4.2 Gustav Mahler in una delle sue passeggiate alpine, Campo Fiscalino (Fischleinboden), Dolomiti di Sesto, 1910

<sup>1</sup> In occasioni diverse, Mahler conobbe Stravinsky, Debussy e Dukas, ma senza particolari risultati per nessuna delle parti. L'incontro con Fauré trovò invece Mahler più entusiasta.

<sup>2</sup> AMEB, p. 213. Scrive Alma: «Plötzlich sah ich mitten in zweiten Satz von Mahlers Zweiter Symphonie, wie Debussy, Dukas und Pierné sich erhoben und weggingen. Dies war deutlich genug. Sie äußerten nachher, es sei ihnen zu Schubertisch gewesen; auch dieser aber sei ihnen fremd, zu wienerisch, zu slawisch». La Grange (e non solo) trova la testimonianza della Mahler poco credibile per una serie di motivi, tra cui anche il fatto che Alma stessa gli disse in una conversazione diretta che non aveva visto Debussy e Dukas andarsene, contrariamente alle sue stesse parole pubblicate nel libro. Cfr. HLGGM IV, pp. 732-734.

## 4.1 Roma

Tra il 1907, l'anno della prima visita di Mahler a Roma, e il 1910, erano cambiate alcune cose nella vita musicale della città. Già nel 1905 il conte di San Martino aveva proposto la fondazione di un'orchestra stabile. Con i Concerti Popolari diretti da Vessella, e il loro esito positivo, cominciò anche la ricerca di uno spazio dove tenere concerti. Il Teatro Argentina non andava bene per vari motivi, tra cui anche l'acustica; il Costanzi per le interferenze con la stagione lirica, e il Teatro Adriano nemmeno.<sup>3</sup> Alla fine qualcuno pensò al Teatro Corea in Via dei Pontefici, che in effetti era il mausoleo dell'imperatore Augusto e che si trovava in uno stato deplorabile. Lo Stato alla fine acconsentì e propose uno scambio col Comune di Roma per altre proprietà immobiliari e si cominciò a organizzare la ristrutturazione. Il Comune, con vari accordi, cedette la sala all'Accademia di Santa Cecilia. Cominciarono i lavori sotto la supervisione dell'architetto Ribacchi e nel 1908 la sala fu finita e battezzata Augusteo. Il primo concerto in questo nuovo tempio della musica da 3500 posti fu diretto il 16 febbraio da Giuseppe Martucci, in un programma costituito da brani di Rossini, Beethoven e Wagner. Da allora in poi, la vecchia sala dell'Accademia, in Via dei Greci, fu usata per la musica da camera. L'ultimo concerto orchestrale alla vecchia sala fu diretto da Richard Strauss il 9 febbraio 1908.<sup>4</sup>

Tra i visitatori illustri della nuova sala dell'Accademia, fino al 1910 e alla seconda visita di Mahler, vi furono anche Selma Kurz, Willem Mengelberg, Ferruccio Busoni, Ernest Schelling, Bernardino Molinari, Vittorio Gui e Tullio Serafin.

I concerti di Mahler furono organizzati dall'agenzia concertistica di Norbert Salter, e programmati per il 28 aprile, il 1° e l'8 maggio. Le testimonianze delle trattative per il programma sono conservate – almeno in parte – nella corrispondenza tra l'agente di Mahler e il conte di San Martino. Mahler aveva in mente di eseguire opere grandiose, come del resto anche nel 1907, come se avesse dimenticato le difficoltà con l'orchestra. Queste idee ambiziose si devono probabilmente alle notizie - che arrivavano da Roma - di una vita musicale sempre più ricca. Come nel 1907, le ambizioni dovettero ridiscendere a terra e dall'iniziale idea di far eseguire la *Nona* di Beethoven, la *Settima* di

---

<sup>3</sup> Gatti, *Santa Cecilia*, p. 334.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 335.

Mahler stesso e un programma con brani di Berlioz, Wagner e Strauss, si passò alla *Quinta* di Mahler, *Quinta* o *Settima* di Beethoven, e *Terza* di Brahms.<sup>5</sup> Come si sia arrivati al programma finale, non ci è dato di sapere, visto che manca proprio quella parte della corrispondenza. Dai dettagli delle trattative finanziarie sappiamo che Mahler prima chiese 2000 franchi a concerto, ma alla fine accettò i 1500 franchi offerti dal conte di San Martino e dunque 4500 totali per i tre concerti programmati. In una lettera del 29 marzo 1910, Salter comunica al conte di San Martino gli ultimi dettagli che riguardano il programma e il numero delle prove richieste da Mahler:<sup>6</sup>

Egregio Signor Conte,

In risposta al pregiato suo biglietto del ? [sic] mi permetto di accluderle i 3 programmi rimessimi dal Maestro Mahler.

Siccome il Maestro mi istruisce, sarebbe disposto ad alterare questi programmi nel caso che ella lo desiderasse, ma a tal scopo sarebbe necessario che mi telegrafasse immediatamente appena ricevuta questa mia, indicandomi se la VII di Beethoven deve prendere posto della V proposta dal Maestro ed in luogo di qual numero preferirebbe la III di Brahms.

Se il programma rimane inalterato la prego telegrafare “accettiamo programmi Mahler”, altrimenti “Settima in luogo quinta, terza in luogo .... apponendo il nome del pezzo da sostituire. -

Il Maestro ci prega comunicarle che per ogni concerto sono necessarie almeno 4 prove .

Con i saluti più distinti,

Norbert Salter.

P.S. Il Maestro Mahler ci prega pure comunicarle che il Bach-Mahler è edito da Schirmer in New-York e che la Rapsodia del Casella la porterà egli stesso.-

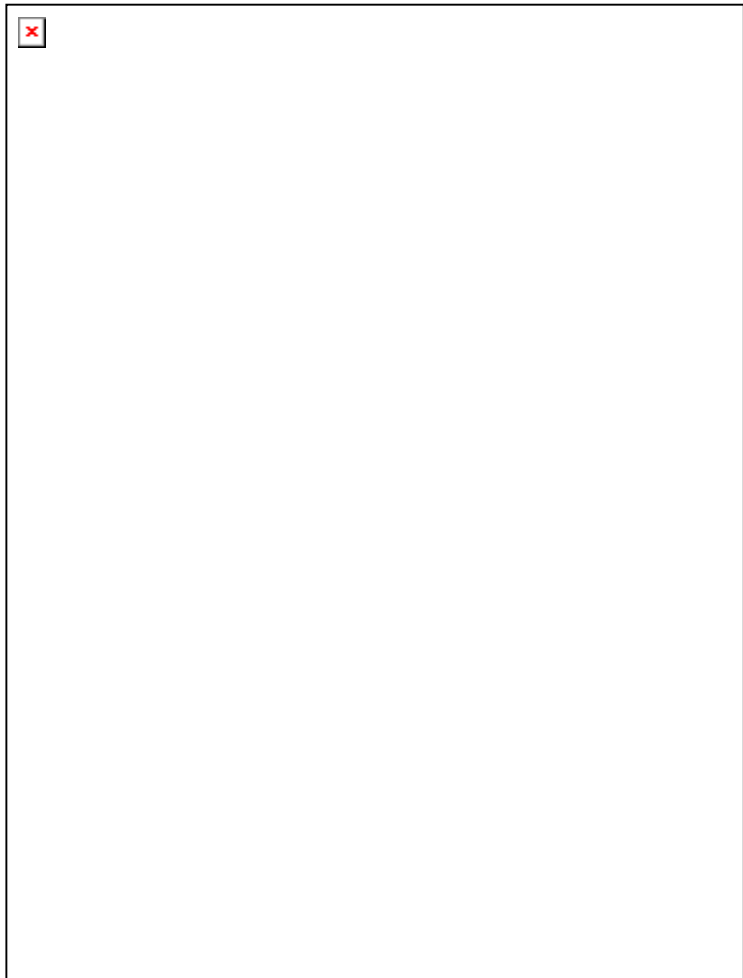
(Schirmer di New York ha Gaulon & Fils per rappresentante a Parigi – Rue Madame 39).

---

<sup>5</sup> Si veda la serie di lettere tra Salter e il conte di San Martino, intercorse tra maggio e giugno 1909: Roma, Archivio Storico dell'Accademia di Santa Cecilia. Cfr. HLGGM IV, p. 759.

<sup>6</sup> Lettera autografa, Archivio Storico dell'Accademia di Santa Cecilia.

I Mahler arrivarono a Roma e furono sorpresi da Willem Mengelberg che diede loro il benvenuto. L'olandese era a Roma per una serie di cinque concerti all'Accademia di Santa Cecilia, gli ultimi due dei quali li sentirono anche i Mahler.<sup>7</sup> In una lettera ad Emil Hertzka<sup>8</sup>, scritta proprio nei giorni che precedevano il primo concerto, Mahler gli chiese di spedire a Roma un paio di copie della partitura della sua *Prima Sinfonia*, su richiesta degli organizzatori dei suoi concerti, che insistevano per un brano di Mahler.<sup>9</sup> L'idea di un tale programma fu abbandonata dopo le prime due prove. Purtroppo per Mahler, tra i concerti di Mengelberg e quelli suoi la maggior parte dei membri regolari dell'orchestra, come era usanza all'epoca, partì per una *tournée* sudamericana, visto che la stagione era ormai alla fine. L'organico che rimase era pessimo e indisciplinato e qui ebbe inizio una serie di veri e propri disastri.



4.2 Lettera di Norbert Salter al conte di San Martino, in cui l'agente di Mahler comunica il programma dei concerti da tenersi a Roma (da «Mahler a Roma»)

<sup>7</sup> HLGGM IV, p. 760, nota n. 155. L'informazione sulla presenza di Mahler al penultimo concerto della serie viene da Mengelberg stesso, che scrisse la notizia sulla partitura di *Ein Heldenleben* di Strauss che diresse a Roma la sera del 22 aprile 1910. De La Grange suppone che Mahler fosse presente anche all'ultimo concerto, tenutosi il 24 aprile.

<sup>8</sup> Emil Hertzka (Budapest 1869 – Vienna 1932), editore musicale, studiò chimica e musica a Vienna, e nel 1901 si dedicò all'editoria musicale, lavorando per la Universal. Sotto la sua guida, la casa editrice si concentrò sui compositori contemporanei, una politica che fece sì che si raccogliesse un vero e proprio patrimonio musicale del XX secolo.

<sup>9</sup> HLGGM IV, p. 761. Mahler qui aggiunge che aveva programmato la *Seconda* di Bruckner.



*4.3 Gustav ed Alma Mahler con Friedrich Spiro a Roma ai bordi della Via Appia (1910)*

Alma spende poche parole su questo viaggio. In effetti, parla solo dell'incidente causato da un consiglio benevolente di Mengelberg che Mahler applicò con troppo fervore. Scrive Alma:

Er [Mengelberg] ermahnte nämlich Mahler, mit dem Orchester ja recht streng zu sein, da es diesmal ein zusammengewürfeltes, ganz undiszipliniertes Ensemble sei, das nur mit Strenge, ja mit Drohungen und Schimpfworten aus seiner Lethargie zu reißen sei. Er hatte aber nicht mit Mahler ohnedies nicht allzu großer Zartheit gerechnet.<sup>10</sup>

Considerando la delusione di Mahler durante la prima visita, il suo temperamento, gli alti standard da lui pretesi nell'esecuzione e lo stato in cui trovò l'orchestra, il disastro era inevitabile. Continua Alma:

Mahler ließ sich dies nicht zweimal zu sagen. Mit dem Wörterbuch in der Hand beschimpfte er dieses allerdings elende Orchester. (Das gute, das Mengelberg in seinen früheren Konzerten gehabt hatte, war der vorgerückten Saison halber schon auf Urlaub in Südamerika). Bei den Worten Mahlers, er wisse nicht, ob er es mehr


---

<sup>10</sup> AMEB, p. 213 sg.

für „stupidità“ oder für „indolenza“ halten solle, sprangen einige Mitglieder auf und verließen den Probensaal. Nur mit Mühe konnte Mahler das Konzert zu Ende dirigieren, denn das ganze Orchester leistete passive Resistenz.


Insomma, una *débauche* totale, come anche il resto di questa impresa romana che fu il più grande disastro dell'intera carriera di Mahler. In questo primo concerto, tenutosi il 28 aprile alle 21, il programma consisteva dunque di una *Suite* con musiche di Bach, scelte e trascritte da Mahler (trascrizioni del genere all'epoca andavano molto di moda)<sup>11</sup>, *Till Eulenspiegel* di Strauss, il *Siegfried-Idyll* e l'*Ouverture* da *Tannhäuser* di Wagner. Il manifesto ricordava inoltre che il secondo concerto si sarebbe tenuto domenica 1 maggio alle ore 5 di pomeriggio e informava che la spinetta per il concerto era stata «fabbricata dalla Casa Steinway [sic] espressamente per il Maestro Mahler».

Prezzo Cent. 10



## AUGUSTEO

Municipio di Roma  
Regia Accademia di Santa Cecilia



XII  
Giovedì 28 aprile alle ore 9 pom.

PRIMO CONCERTO ORCHESTRALE  
diretto da  
**GUSTAV MAHLER**

PROGRAMMA.

1. BACH (MAHLER) - *Suite*.
  - a) *Overture*.
  - b) *Rondeau*.
  - c) *Air*.
  - d) *Gavotte*.
2. STRAUSS - *Till Eulenspiegel*.
3. WAGNER - *Siegfried Idyll*.
4. Id. - *Tannhäuser*. *Ouverture*.

---

PREZZI

Platea: Poltrone distinte L. 4.50 - Poltrone L. 2 - Sedie L. 1.50  
Anfiteatro L. 1 - Galleria L. 0.75 - Palchi L. 25  
(tutto oltre l'ingresso)  
Ingresso Cent. 50 - Loggione Cent. 50

---

*Spinetta fabbricata dalla Casa Steinway espressamente per il Maestro Mahler.*

---

Domenica 1° maggio alle ore 5 pom. secondo concerto diretto da Gustav Mahler.

---

Roma - Cooperativa Tipografica Manuzio - Via di Porta Salaria, 21-A.

#### 4.5 La copertina del programma di sala del primo concerto di Mahler a Roma 1910 (da «Mahler a Roma»)

<sup>11</sup> La suite “compilata” da Mahler consisteva di alcune parti della *Suite n. 2 in si minore* BWV 1067 e della *Suite n. 3 in re maggiore* BWV 1068. Mahler l'aveva completata, pubblicata ed eseguita a New York prima di intraprendere il viaggio a Parigi e a Roma.

Il giorno dopo i giornali riportavano le lodi, ma senza molta consistenza reale. Non molto diversi da quelli pubblicati nel 1907, tutti questi articoli mostrano la mancanza di profondità e di precisione nel giudizio. La sorpresa più grande fu Mahler alla tastiera nell'esecuzione della *Suite* di Bach-Mahler, che «Il Corriere d'Italia» lodò come «il massimo della fedeltà storica». Del resto, «si attendeva Mahler con impazienza dopo i suoi trionfi del 1907 ed è stato accolto sul podio da applausi nutriti e spontanei». Bach fu eseguito in «un'interpretazione come sempre originale», - quale che sia il senso di questa frase. Wagner gli portò «applausi calorosi e sinceri», mentre in Strauss Mahler rivelò «tutta la straordinaria potenza descrittiva» e «un'assoluta padronanza ed una conoscenza profonda dell'orchestra», sapendo «mantenere sempre in luce i temi molteplici che si intrecciano in mille modi differenti».

Anche «Il Giornale d'Italia» accentuò il ruolo di Mahler nella *Suite* di Bach-Mahler, dicendo che il pubblico rimase «sorpreso per la presenza della spinetta sul palco e lo è stato anche nel vedere Mahler nella doppia funzione di direttore e di strumentista». Grazie a questa «minuziosa preparazione», «precisione» e «impegno della nostra orchestra», l'esecuzione era «di una meravigliosa esattezza di ritmo e di tempo ed ha provocato un vero entusiasmo. Dopo il Poema sinfonico di Strauss l'ovazione finale ha preso l'aspetto di un magnifico trionfo».

Per «La Vita», l'accento va al «temperamento artistico e vibrante di musica» di Mahler, che «scruta con l'avidità nervosa le pagine musicali dei maestri del passato e del presente con un gusto mai soddisfatto della perfezione». La *Siegfried-Idyll* però, non «realizzava perfettamente il carattere poetico della composizione».

Malgrado le lodi dei giornali, l'esito del concerto dal punto di vista di Mahler fu mediocre. Scrisse poi a Salter, dando parte della colpa anche a lui, visto che non aveva spedito a Roma le parti preparate da Mahler, costringendolo così ad annullare l'ultimo concerto.<sup>12</sup> Il compositore ovviamente cercava qualche colpevole in più, se possibile. In una lettera ad Alphons Diepenbrock,<sup>13</sup> scritta da Roma il 29 aprile, tra i

---

<sup>12</sup> Lettera non datata a Salter, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek; cfr. HLGGM IV, p. 763. Nella stessa lettera Mahler informa Salter che gli manda 300 lire, il 10% del suo cachet.

<sup>13</sup> Alphonsus Johannes Maria Diepenbrock (Amsterdam 1862-1921), compositore e saggista olandese. Laureato in lettere, compositore autodidatta, si occupò anche della direzione d'orchestra. Nel 1903 incontrò i coniugi Mahler in occasione della loro visita ad Amsterdam e sviluppò con loro rapporti cordiali. Tra le opere che dirigeva, vi fu anche la *Quarta Sinfonia* del collega boemo.

due concerti, Mahler lamentò la maleducazione degli orchestrali e informò l'amico di aver annullato l'ultimo concerto.<sup>14</sup>

In un umore più di profonda delusione che di rabbia, nonostante gli sforzi di Alma per fargli cambiare idea<sup>15</sup>, Mahler mantenne dunque la decisione di annullare l'ultimo concerto e lasciare Roma subito dopo il secondo. Questo avvenimento lo rattristava doppiamente – non solo dovette cancellare il concerto per la preparazione inadeguata dell'orchestra, ma dovette anche rinunciare a dirigere due opere di Alfredo Casella, giovane amico che lo aveva aiutato a trionfare a Parigi. I brani di Casella programmati per questo concerto che mai ebbe luogo sarebbero stati la *Suite*, op. 13 e *Italia*, op. 11. La vigilia del secondo concerto – per qualche motivo conosciuto solo a Mahler stesso, la lettera fu datata il 31 aprile – il più anziano compositore scriveva al suo giovanissimo collega, scusandosi del fatto che non gli avrebbe diretto le due opere, sfogandosi e giurando che l'Accademia di Santa Cecilia non l'avrebbe visto mai più.<sup>16</sup> Era del tutto sconvolto dall'esito della vicenda e si lamentava di aver dovuto abbandonare tutti i programmi che aveva voluto fare, costretto infine a dirigere la *Patetica* di Čajkovskij, l'unica cosa che l'orchestra era in grado di suonare.

Alma scrive che

der Erfolg war demnach auch mäßig, und sofort nach dem Konzert sagte Mahler das zweite ab. Verstimmt kamen wir nach Wien zurück, wo die Affäre bereits, vollkommen entstellt, die Blätter und Gemüter füllte.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> HLGGM IV, p. 763.

<sup>15</sup> Alma Mahler non ammise mai di aver tentato di convincere Mahler a cambiare idea. Nel libro *Erinnerungen und Briefe* pubblicò una lettera del 20 giugno 1910 scritta da Mahler dal Regina-Palast-Hotel di Monaco e indirizzata a lei. In questa lettera, Mahler la informa degli andamenti delle prove per la prima assoluta della sua *Ottava Sinfonia*. Qui però, escono fuori le manipolazioni tipiche di Alma – il testo originale della lettera contiene una parte in cui Mahler rimprovera ad Alma il fatto che ella aveva tentato di convincerlo a non annullare l'ultimo concerto e spera che ella abbia capito alla fine perché egli si opponeva tanto alle sue insistenze. Mahler aggiunge anche che nel futuro non farà mai più niente di simile a quelle prove e concerti romani. Alma riporta il contenuto della lettera senza questa parte e senza alcuna indicazione che potrebbe mostrare che una parte della lettera era stata esclusa. Una buona parte delle sue osservazioni deve essere presa con molta, molta cautela, considerando il modo in cui faceva selezione delle informazioni da offrire al pubblico generale. Il testo integrale della lettera si può trovare a pagina 363 del libro *Gustav Mahler: Letters to His Wife*, curato da Henry-Louis de La Grange e Günther Weiss e in collaborazione con Knud Martner, tradotto in inglese da Antony Beaumont. (Ithaca, New York, Cornell University Press, 2004).

<sup>16</sup> HLGGM IV, p. 763 sg. Oltre allo sfogo, Mahler informa Casella che si porta indietro con sé a New York le partiture affidategli da quest'ultimo e che le dirigerà negli Stati Uniti. Scrive anche che c'è per lui sempre una stanza a Dobbiaco. La lettera si trova alla Bibliothèque Multimediale Mahler di Parigi.

<sup>17</sup> AMEB, p. 214.



Un'ennesima inconsistenza nei ricordi di Alma, senza alcun cenno al secondo concerto.

Venne dunque il giorno del secondo e ultimo concerto. Nella prima parte del programma del 1° maggio Mahler diresse la *Patetica* di Čajkovskij, mentre la seconda comprendeva il *Vorspiel* dai *Meistersinger* e *Siegfried-Idyll* di Wagner nonché *l'Ouverture Leonore n. 3* di Beethoven. Secondo un articolo pubblicato dal «Boston Evening Transcript»<sup>18</sup>, Mahler si era rifiutato di cambiare la data del concerto sebbene esso cadesse il 1° maggio, un giorno in cui a Roma non circolava trasporto urbano e quindi chi voleva venire al concerto, avrebbe dovuto farlo a piedi. Questo sembrava essere uno dei motivi per cui Mahler la sera del secondo concerto fu accolto con freddezza. Il racconto pubblicato offriva un'immagine del concerto del tutto diversa da quella che crearono i giornali italiani, riportando vari incidenti durante l'esecuzione soprattutto della *Patetica*, mentre nella seconda parte le cose andarono meglio. Nonostante il fatto che gli applausi furono deboli e alla fine si sentirono persino dei fischi, la stampa curiosamente non riportò niente di questo.

Per «Il Giornale d'Italia», Mahler fu «calorosamente applaudito» dal pubblico molto numeroso. Si parla anche di «un grande slancio nelle acclamazioni» del pubblico provocato dalla «ricchezza strumentale, la melodia appassionata, l'afflato romantico che percorre tutta la sinfonia, la sintesi finale, dolorosamente tragica».

Secondo «Il Corriere d'Italia», Mahler possedeva «un temperamento d'artista molto singolare» che conquistò «una gran parte dell'uditorio». Per quanto riguarda Beethoven, l'esecuzione fu «discreta» e le acclamazioni più grandi accolsero *Siegfried-Idyll*. A differenza delle impressioni precedenti lasciate dalla gestualità di Mahler, questa volta i due concerti «hanno un po' deluso l'attesa del pubblico romano», perché il «nervosismo sfrenato della sua direzione [di Mahler] ha impedito all'orchestra di comprendere e di seguire i suoi intendimenti artistici».

«La Ragione» e «Il Tirso» parlano del fatto che non ci sarebbe stato il terzo concerto. Dalle colonne del primo giornale, Tancredi Mantovani deduceva che il terzo concerto fosse stato annullato per il fatto che la stessa orchestra non riusciva a dare nello stesso tempo i concerti della settimana e a preparare contemporaneamente quelli della domenica. Notò che l'esecuzione della *Patetica* non aveva «tutto il rilievo» e

---

<sup>18</sup> HLGMIV, p. 764 sg.

deplorò che Mahler non avesse diretto alcune delle sue composizioni. «Il Tirso» scrisse degli «obblighi imperiosi» che costrinsero Mahler a lasciare Roma prima del previsto, però non espresse alcuna riserva nei confronti della *Patetica*, «resa con grande e meravigliosa efficacia». Alla fine concluse che «siamo troppo abituati all'eufemismo per poter definire degnamente l'arte superba di questo mago dell'orchestra».

Si nota in queste critiche una tendenza all'iperbole fine a se stessa, data probabilmente dal fatto che i critici romani non avevano ancora un bagaglio di esecuzioni concertistiche di livello internazionale, con cui poter mettere a paragone le poco lodevoli prove della compagine orchestrale diretta da Mahler. Tra le reazioni più autorevoli bisogna nondimeno ricordare quella di Ippolito Valetta<sup>19</sup>, che scrisse una rassegna dei concerti orchestrali a Roma, dicendo molto onestamente le vere ragioni della *débaclé* romana:

Le altre serie direttoriali furono quelle dello Schnéevogt (cinque concerti), del Safonoff, del D'Indy, e del Mahler (due concerti ciascuno), del Mengelberg (cinque concerti), di Mascagni (quattro concerti): né io posso illustrare partitamente nelle loro caratteristiche questi artisti ed i programmi che essi presentarono con un impegno degno del più ampio plauso. La stampa quotidiana del resto non mancò di portare al settimo cielo volta per volta i protagonisti, per così dire, delle cospicue feste musicali: e se, pur lodando il complesso, alcune verità si sarebbero potute far sentire ai trionfatori – giusta lo stile romano del monito che avvisava gli eroi nelle passeggiate solenni – questi amorevoli, ma non inopportuni consigli sarebbero tardivi in una rivista a tante settimane di distanza.

Di un episodio però non posso tacere, sebbene nessuno vi abbia accennato; di questo fatto è impossibile non far risalire la responsabilità a quel Comitato dei concerti, che per quanto di fatto acefalo e irreperibile pure doveva esistere, e questo episodio consisté nella improvvisa mutazione di parte dell'orchestra alla fine dell'aprile.

Con un corpo orchestrale completo ed allenato finì il 24 aprile i suoi concerti Willem Mengelberg, che da tre anni detiene, come si suol dire, il record della pubblica simpatia a Roma e che veramente ha un complesso raro ed equilibrato di facoltà: ed al domani, salendo la predella per le prove, Mahler si trovò nelle file orchestrali cambi e sostituzioni tali, e nelle parti essenziali, da non potersi

---

<sup>19</sup> Ippolito Valetta, pseudonimo di Giuseppe Ippolito Franchi-Verney conte della Valetta (Torino 1848 – Roma 1911). Studiò legge ma si dedicò alla composizione musicale, alla critica e alla musicologia. Promosse a Torino i Concerti Popolari e fu tra i fondatori della Società del Quartetto. Nel 1876 istituì l'Accademia di canto in società con Stefano Tempia. Fu critico per «La Gazzetta del Popolo» e per «Risorgimento».

immaginare. Si ha un bell'esser Gustav Mahler, cioè un artista insigne, compositore magnifico, personale, magistrale e proclamato come il più forte direttore d'orchestra della Germania, ma i miracoli non si possono fare: e quindi i concerti che dovevano essere tre non furono che due, non compresero alcune di quelle creazioni per le quali Mahler si è guadagnato un posto ormai glorioso tra i maestri moderni. Giustamente contrariato di questa sorpresa e malgrado il caldo accoglimento del pubblico e della stampa, Mahler depose sdegnosamente la bacchetta dopo il secondo concerto: e non rimane che ad augurare che ritornando in altre condizioni gli si possa rendere ampiamente giustizia.<sup>20</sup>

A differenza di Valetta, il conte di San Martino, che da organizzatore partecipò direttamente agli eventi descritti e portò una buona parte della responsabilità per ciò che era successo, tornò alla vicenda solo dopo la morte di Mahler, attribuendo l'esito infelice dei concerti allo stato di salute di Mahler e al suo nervosismo.<sup>21</sup>

I Mahler non riuscirono nemmeno a rimetter piede in Austria che verso New York già volavano invenzioni tra le più fantasiose che riguardavano il loro soggiorno romano. L'ostilità nei confronti di Mahler oltre Atlantico era inarrestabile e ogni occasione per attacchi veniva sfruttata al massimo. La partenza prematura da Roma fu un dono più che benvenuto e New York pericolosamente cominciò a somigliare Vienna. Per dare un'idea



4.4 I Mahler a passeggio per la Via Appia, Roma  
1910

delle informazioni che giravano in città, basti menzionare un articolo pubblicato su «The New York Times» l'8 maggio 1910, nel quale l'autore anonimo del cablogramma mandato da Roma il giorno prima raccontò che Mahler era furibondo dopo il primo concerto, che disdisse il secondo e

<sup>20</sup> Ippolito Valetta, *I concerti orchestrali a Roma (1910)*, «Rivista Musicale Italiana», anno XVII, 1910, p. 668.

<sup>21</sup> HLGMIV, p. 767 sg.

definì gli orchestrali dei lustrascarpe. Il giornalista continuò dicendo che gli altri direttori non avevano avuto i problemi che riscontrò Mahler e che il suo giudizio dell'orchestra era del tutto improbabile, visto che gli altri ne lodavano la bravura.<sup>22</sup>

Da qui in poi Mahler ebbe pochi mesi da vivere e molta angoscia da sopportare. In estate, mentre a Dobbiaco abbozzava la *Decima Sinfonia*, venne a conoscenza della storia tra Alma e il giovane Walter Gropius. In cerca di consiglio andò persino da Freud. Quando arrivò settembre, dopo un'estate sentimentalmente travagliatissima, Mahler ebbe almeno la soddisfazione di assistere all'apice della sua carriera di compositore, con la grandiosa esecuzione dell'*Ottava Sinfonia*, dedicata alla moglie. Fu un successo trionfale e nel pubblico, tra gli altri, furono presenti Casella, Schönberg, Webern, Berg, Thomas Mann. I Mahler poi partirono per gli Stati Uniti dove Gustav diresse l'ultimo concerto della sua vita, con un programma ironicamente quasi interamente italiano. A marzo tornarono in Europa per l'ultima volta.

Il sapore d'Italia rimase amaro per Mahler: le soddisfazioni che vi visse furono legate principalmente alle bellezze storiche della capitale. Il lato musicale gli offrì poco più di nulla. Questo sia detto per l'Italia vera e propria di quell'epoca. Trieste, naturalmente, è (ed ha) un'altra storia: è quasi un mondo diverso, per quanto linguisticamente e culturalmente incline ad essere italiano. Più fortuna Mahler ebbe con gli italiani che non con il loro paese, anche se per decenni rimasero in pochissimi coloro che di lui non solo parlavano bene, ma cercavano anche di fare qualcosa per diffondere (e difendere) la sua opera. E quando morì, quel poco che fu pubblicato in Italia su di lui fu peggio dell'esito dei concerti romani del 1910. Solo Trieste, città di eterna ambiguità, italiana-non italiana, gli rese un omaggio doveroso e puntuale.

---

<sup>22</sup> *Mahler quits Rome after one concert*, «The New York Times», 8 maggio 1910.

# **II**

## **LA QUINTA SINFONIA DI GUSTAV MAHLER A TRIESTE**



*Die V habe ich fertig – sie mußte faktisch völlig uninstrumentiert werden.  
Es ist mir unfassbar, wie ich damals wieder so völlig anfängerhaft irren konnte.  
(Offenbar hatte mich in den ersten vier Symphonien erworbene Routine hier völlig im  
Stich gelassen – da ein ganz neuer Stil eine neue Technik verlangte.)*

*Mahler in una lettera a Georg Göhler, 8 febbraio 1911.*





# V

## LA QUINTA «TRIESTINA»

### 5.1 Introduzione

Le visite di Mahler a Trieste lasciarono tracce non solo nella storia culturale della città, ma anche nella sfera molto più generale della storia della musica. Causa l'assenza totale di registrazioni sonore del operato di Mahler con l'orchestra, noi possiamo solo immaginare come fossero i concerti che diresse a Trieste e altrove. Rimangono le testimonianze personali e le rassegne stampa, a sollecitare la fantasia. A Trieste però sono rimasti anche alcuni documenti molto importanti che fanno parte del patrimonio mahleriano e che ci aiutano a cogliere come lavorasse Gustav Mahler.

Per capire meglio perché la partitura che chiameremo «triestina» ha un significato importante nella genesi della *Quinta Sinfonia*, è opportuno ricordare brevemente alcuni dettagli della sua creazione e delle circostanze che portarono alle correzioni – abbondanti – che si trovano nel documento che sarà qui preso in esame.

Da quanto racconta Natalie Bauer-Lechner, che fu testimone diretta della creazione delle prime cinque sinfonie di Mahler (della *Quinta* solo in parte, causa le nozze di Mahler e le precauzioni di Alma, che si affrettò a cancellare la violinista dall'orizzonte del marito), lo Scherzo fu il primo movimento composto.<sup>1</sup> Questo dettaglio è di particolare interesse, visto che proprio lo *Scherzo* subì i ritocchi più pesanti nella partitura triestina. Mahler ci lavorò a Maiernigg, nell'estate 1901, e lo pensò come il secondo dei quattro movimenti allora programmati. L'estate seguente completò il resto della sinfonia e la trascrisse dalle particelle durante l'inverno 1902/1903. Alma gli fece da copista e presto ci fu una prima copia della partitura autografa.

Durante l'estate del 1903 Mahler si mise in contatto con la casa editrice Peters

---

<sup>1</sup> Bauer-Lechner, *Erinnerungen*, p. 164 (*Mahler über seine Fünfte Symphonie*).

di Lipsia per l'eventuale pubblicazione della *Quinta*. A metà ottobre la partitura era nelle mani del proprietario della Peters, Henri Hinrichsen. Sempre in ottobre, Mahler dedicò la sinfonia alla moglie e Hinrichsen accettò di stamparla. Ma qui cominciò un infernale travaglio, che riguardò tutti coloro che ci ebbero a che fare.

## 5.2 Le fonti – la partitura e le parti

Mentre procedeva con le correzioni, Mahler cambiava idea da un momento all'altro, mandando su tutte le furie coloro che le dovevano trasferire sulla partitura stampata. Fu un processo che incominciò nel 1904 e si concluse soltanto nel 1911, vale a dire con la sua morte. Non esiste un altro brano di Mahler che sia stato riscritto e rielaborato così a lungo, e senza mai soddisfare il suo creatore. Mahler fece delle correzioni prima della stampa della partitura, ma continuò a farne altre dopo ogni esecuzione o lettura orchestrale della stessa, per non parlare dei copisti che dovettero trasferire tutte le sue correzioni alle parti per le varie esecuzioni che, come dice Donald Mitchell<sup>2</sup>, furono ciascuna una 'prima' mondiale.

Non ci sono indizi su come la partitura triestina sia arrivata in possesso del «Tartini» di Trieste. Si dice che Schott stesso la diede in dono al Conservatorio. Ad ogni modo, non si conosce la data di entrata del documento, che ora porta il numero 3327 ed è probabilmente il più importante nella biblioteca dell'istituto. La partitura è quella della prima stampa, Peters 1904. Su alcune pagine è visibile il timbro del Liceo Musicale Triestino e non ce ne sono altri. Il documento è in ottime condizioni, salvo il foglio con le pagine 77 e 78 che è strappato nella parte centrale, il che comunque non causa danni seri visto che il foglio è rimasto verticalmente legato. Sulla prima pagina vuota c'è il nome Schott scritto a mano a matita e, sempre in matita ma con calligrafia diversa, anche la misteriosa frase «La Sinfonia Maledetta».

Ciò che rende la partitura triestina così importante sono le correzioni che essa contiene. Ne esistono di due tipi:

1. correzioni fatte da Mahler durante le esecuzioni precedenti a quella di Trieste (di mano di uno dei suoi copisti viennesi)
2. correzioni fatte direttamente da Mahler stesso.

---

<sup>2</sup> Mitchell, *Discovering Mahler.*, p. 525

Le correzioni apportate dal copista sono ad inchiostro rosso: un lavoro svolto minuziosamente. In alcuni casi, dove un'intera battuta andava riscritta, il copista raschiò il contenuto precedente e aggiunse sopra quello nuovo. Gli interventi di Mahler sono diversi e si dividono in due gruppi: quelli fatti ad inchiostro rosso e quelli fatti a matita. Nel caso dei primi, non è sempre stato facile distinguerli da quelli del copista, visto che si tratta di una scrittura minuscola e per la maggior parte di cancellature del contenuto preesistente. L'inchiostro è leggermente più scuro e più denso di quello del copista. Tra gli interventi a matita, si distinguono due colori: blu e sanguigno. In questo caso si vede bene che la grafia è quella di Mahler: caratteri grossi che sono segno della sua innata energia, nonché, talvolta, di nervosismo. Una cosa che si può dire con certezza è che tutte queste correzioni furono fatte dopo quelle del copista, e dunque a Trieste. Le prove di ciò si trovano nelle cancellature fatte da Mahler sugli interventi del copista e nei vari «bleibt» accanto ad essi, il che indica il cambiamento d'idea da parte del compositore e la volontà di riportare la situazione allo stato precedente.<sup>3</sup>

Il fatto che Mahler non abbia portato con sé a Vienna la partitura triestina conferma in qualche modo l'esistenza di una partitura che Mahler portava sempre con sé e nella quale inseriva tutte le correzioni che intendeva mantenere.<sup>4</sup> Si può presumere anche che Mahler sia arrivato a Trieste con questa “partitura madre” e che le prime correzioni che vi abbia apportato forse siano state fatte durante la prova (con Randegger sul podio) che Mahler sentì poco dopo l'arrivo a Trieste.<sup>5</sup> Se si considera il numero delle correzioni già presenti nella partitura triestina (le correzioni in rosso di cui sopra), si giunge all'inevitabile conclusione che queste fossero pre-esistenti all'arrivo di Mahler. Correzioni che, in qualche modo, Mahler aveva apportato precedentemente e che voleva fossero rispettate a Trieste. La partitura, dunque, che Randegger ricevette da Schmidl deve aver contenuto già una serie di correzioni effettuate a Vienna da un copista su indicazione di Mahler. La lettera già citata di Randegger a Schmidl è in effetti il

---

<sup>3</sup> Un'ulteriore conferma di questo ordine degli interventi e dell'ipotesi che le correzioni di suo pugno furono fatte a Trieste si trova nelle parti, come si vedrà più avanti.

<sup>4</sup> Reinhold Kubik, *Die Quellen, a Gustav Mahler. Fünfte Symphonie*, Kritische Neuausgabe, Frankfurt am Main, C.F. Peters, 2002. p 349. Si sa che Mahler aveva sempre con sé una partitura personale della *Quinta*, che era un insieme dei suoi instancabili ritocchi in costante evoluzione. Questa “madre di tutte le partiture della *Quinta*” rimane però pur sempre inaccessibile perché se ne sono perse tutte le tracce.

<sup>5</sup> Come si è detto (si veda l'articolo de «L'Indipendente», capitolo II, p. 54), Mahler arrivò a Trieste la mattina del 29 e, subito dopo essersi sistemato, andò a sentire la prova diretta da Randegger.

ringraziamento per aver ricevuto tale versione.<sup>6</sup>

Tuttavia la sola esistenza della partitura triestina non rappresenta una garanzia per sapere cosa esattamente abbiano ascoltato i triestini la sera del 1° dicembre 1905. Mahler infatti poteva aver apportato correzioni durante le prove anche solo per appuntarsi possibili modifiche future. Era perciò inevitabile uno studio dettagliato del set di parti che fu usato per quel concerto, finora mai messo a confronto con la partitura conservata al «Tartini» di Trieste.<sup>7</sup> L'insieme si trova nell'archivio delle parti d'orchestra utilizzate nel corso degli anni al Teatro Verdi, depositato presso CMT di Trieste. Sono conservate in due cartelle di cartone che hanno un elenco scritto a mano per ciascuna, e corrispondente al contenuto. La prima cartella riporta la seguente indicazione:

Mahler – Quinta Sinfonia

Violini I 9 [sotto c'è un 8, poi cancellato]

Violini II 9

Viole 6

Celli 7

Bassi 6

Arpa 1

-----

38

---

<sup>6</sup> Siccome non abbiamo tracce dell'epistolario attorno al concerto, non possiamo conoscere la successione precisa degli eventi e quindi non sappiamo chi mandò la partitura, da dove e a chi. Possiamo supporre che la partitura insieme alle parti fosse stata ordinata da Schmidl, rivenditore autorizzato delle edizioni Peters, e che la stessa partitura sia stata spedita poi da Peters a Vienna per modifiche, prima di farla arrivare allo Schmidl.

<sup>7</sup> Nell'edizione critica del 2002, Reinhold Kubik non include il set delle parti in questione nell'elenco delle fonti. Sulla traccia della mostra dedicata a Mahler e organizzata dai CMT di Trieste nel 1981, in cui furono esposte due sole parti da questo set (violino I), Quirino Principe, nel suo articolo sulla *Quinta* a Trieste (in *Lungo il Novecento*, p. 41) riferì dell'esistenza delle parti esposte, senza accennare alle altre. Nessuno però si è soffermato sul fatto che l'intero insieme delle parti era ed è tuttora presente allo «Schmidl», dove evidentemente faceva parte del materiale a disposizione per le esecuzioni della *Quinta* (il che si inferisce dalle firme apposte in vari punti da orchestrali in concerti successivi a quello del 1905). Indice della poca frequentazione mahleriana prima degli anni recenti è lo stato delle parti orchestrali, conservate in ottime condizioni, pur avendo ormai più di cent'anni. Ciò ha reso possibile uno studio molto più approfondito di quanto ci si poteva aspettare. La stessa edizione critica, invece, è stata condotta da Kubik soltanto sulla partitura del Conservatorio. Lo studio delle parti peraltro ha rivelato ciò che un esame della sola partitura orchestrale non permette: cioè che le modifiche apportate furono molte, e furono quasi tutte eseguite (soprattutto quelle fatte a matita blu). Non furono ripensamenti successivi o altro: furono effettivamente una "versione triestina" della *Quinta*, il cui studio è un passo importante nella comprensione sempre più intima del processo creativo di Gustav Mahler e in particolare della *Quinta Sinfonia*, visto che molte di queste correzioni trovarono il loro posto nelle rielaborazioni successive.

Il contenuto corrisponde all'elenco, salvo nel caso dell'arpa che manca del tutto (come è scritto sulla seconda cartella, raschiato). Sulla seconda cartella c'è anche la scritta «Non c'è partitura», il che sicuramente si riferisce alla partitura finita in possesso del Conservatorio, che faceva parte dell'insieme del materiale. Sulla destra si trova l'elenco con gli strumenti:

Mahler – Sinfonia N. 5

(Marcia funebre)

Flauto I	1
Flauto II	1
Flauto III	1
Flauto IV	1
Oboe I	1
Oboe II	1
Oboe III	1
Clarino I	1
Clarino II	1
Clarino III	1
Fagotto I	1
Fagotto II	1
Controfagotto	1
Corno I	1
Corno II	1
Corno III	1
Corno IV	1
Corno V	1
Corno VI	1
Tromba I	1
Tromba II	1
Tromba III	1
Tromba IV	1
Trombone I	1
Trombone II	1
Trombone III	1
Contrabasso/Tuba	1
Arpa	1 [segnato in rosso, mancante]

Timpani	1
Grancassa/Piatti	2
Tamburo/Timpani/Triangolo <sup>8</sup>	1

-----  
32

Queste cifre confermano anche il numero degli esecutori, sul manifesto indicato col numero 90. Da quanto dice Mario Nordio nel necrologio di Mahler, mai prima di allora l'orchestra triestina aveva raggruppato tanti musicisti.<sup>9</sup> Le parti con copertina hanno il nome del brano in tedesco e quello dello strumento in italiano, sia sulla copertina sia sul resto delle pagine. Le parti senza copertina (legni, ottoni, percussioni) portano il nome dello strumento in tedesco. Oltre all'esame delle correzioni, l'autenticità delle parti è confermata anche dal timbro rotondo dello Stabilimento Schmidl, con la scritta «C. Schmidl & Co. Trieste». Siccome all'epoca dell'attività di Schmidl la *Quinta* fu eseguita quell'unica volta, non c'è alcun dubbio che le parti al CMT di Trieste siano proprio quelle usate da Mahler nel 1905. Un'ulteriore conferma viene anche dalla politica della casa Peters, che praticava la vendita tramite negozi locali, in questo caso Schmidl.<sup>10</sup> Il fatto che le parti portano il timbro e la partitura no, si deve probabilmente alla separazione della partitura dal resto del materiale prima del deposito permanente nell'archivio del Teatro Verdi: il timbro dunque fu probabilmente aggiunto dopo il concerto e la partitura finì in possesso di un privato, plausibilmente lo stesso Schott.

Le parti portano varie firme e scritte, che saranno elencate in seguito. Da alcune di queste si deduce che questo materiale fu usato in poche altre occasioni: un concerto del 1° aprile 1950<sup>11</sup> e due altri, il 4 e il 5 maggio 1973, diretti da Eliahu Inbal<sup>12</sup>. Il

<sup>8</sup> La parte non comprende i timpani ma tamburo, tam-tam, triangolo e glockenspiel.

<sup>9</sup> Mario Nordio. *Gustavo Mahler*. «Il Piccolo», Trieste, 19 maggio 1911. Cfr. Appendice B.

<sup>10</sup> Kubik, *Vorwort*, a *Gustav Mahler. Fünfte Symphonie*, Kritische Neuausgabe, Frankfurt am Main, C.F. Peters, 2002, p. VII

<sup>11</sup> Non si è certi su quale sia stato il luogo di questo concerto, visto che la cronologia del Teatro Verdi non ne indica alcuno con la *Quinta* nel programma, prima del concerto Inbal nel 1973. Le uniche due esecuzioni di sinfonie di Mahler prima del 1973 toccarono alla *Prima Sinfonia*: una il 24 maggio 1955 sotto la bacchetta di Paul von Kempen (nel concerto si esibì anche Maurice Gendron al violoncello per il *Concerto* di Schumann), e l'altra il 9 maggio 1961, con la direzione di Piero Bellugi. Tra gli altri brani di Mahler si ricordano i *Kindertotenlieder*, eseguiti al Verdi il 13 marzo 1948 da Margherita Voltolina Medicus con la direzione di Hans Munch (la riduzione per pianoforte dei *Lieder* che la cantante usò per studiare fa parte del *Dono Voltolina* e si trova al CMT, Trieste), e i *Lieder eines fahrenden Gesellen*, proposti in un concerto del 24 aprile 1957 dal soprano Magda Laszlo con la direzione di Antonio Pedrotti.

<sup>12</sup> Il programma prevedeva il *Concerto n. 2 in la maggiore per pianoforte e orchestra* di Franz Liszt con

programma di sala non dà alcuna indicazione su quale versione della *Quinta* fu eseguita in quell'occasione e sono solo le firme di alcuni orchestrali che portano le nostre conclusioni in questa direzione. Proprio per questo motivo è difficile sapere quali annotazioni dei musicisti nelle parti<sup>13</sup> riguardano il concerto del 1905 e quali invece furono inserite in date successive, mentre dalle firme degli orchestrali è possibile ricostruire almeno in parte l'organico dell'Orchestrale Triestina del 1905.

Per quanto riguarda le correzioni presenti nelle parti orchestrali, esse appaiono in forme diverse che aiutano, nel loro confronto con la partitura orchestrale, a ricostruire l'andamento del pensiero di Mahler e la successione delle modifiche. Quelle in rosso corrispondono in tutto agli interventi in rosso presenti nella partitura depositata in Conservatorio<sup>14</sup>. Le correzioni in verde e con la stessa grafia anche a matita, sempre nelle parti, sono già gli interventi di Mahler e, dall'esame dettagliato di entrambe le fonti, risulta che corrispondono pienamente alle modifiche che nella partitura sono indicate con la matita blu, ma a volte anche a quelle ad inchiostro rosso. Siccome queste battute sono riportate meticolosamente in maniera uguale in tutte le parti, si impone la conclusione che questo lavoro di correzione sia stato fatto proprio a Trieste, probabilmente dopo la prima prova tenuta da Mahler in modo che alla successiva prova d'orchestra gli esecutori avessero tutti la nuova versione riveduta. Un lavoro eseguito nottetempo, verrebbe da dire.

Come si vede dalla scheda delle correzioni riportata al capitolo VI, non tutte le correzioni dalla partitura furono inserite nelle parti, anche se poi molte le vediamo nella versione ultima della sinfonia. Un motivo logico per questa parziale mancanza potrebbe essere anche il fatto che Mahler dicesse egli stesso pochissime prove e non ci fu molto tempo per incorporare tutte le modifiche fatte, quindi si soffermò solo su quelle più significative. Tra quelle che sono state omesse nelle parti si trovano anche le correzioni color sanguigno. Sono per la maggior parte interventi minori, a differenza di quelli in blu. L'interessante è che una gran parte degli interventi ad inchiostro rosso non furono inclusi, anche se anteriori sia a quelli in blu sia a quelli color sanguigno. Qui però si

---

Michele Campanella al pianoforte, e la *Quinta Sinfonia* di Gustav Mahler.

<sup>13</sup> Soprattutto nel campo della dinamica.

<sup>14</sup> Non si può dire con sicurezza che siano della stessa mano, ma l'inchiostro usato in entrambi i casi e la modalità grafica del lavoro svolto suggerisce che potrebbero essere state eseguite contemporaneamente, visto che tutte le altre correzioni nelle parti hanno colori diversi e sono frutto delle indicazioni di Mahler durante le prove.

pone una domanda che riguarda le correzioni in rosso fatte da Mahler. Nell'edizione critica, Kubik suppone che il copista viennese non abbia finito il suo lavoro, poiché nelle ultime quattro pagine si trovano solo gli interventi di Mahler (tutti in rosso). Nelle parti non c'è la grafia del copista viennese. Tutti gli interventi del copista sono presenti, ma la grafia è la stessa di quelli in verde. Siccome quelli in verde sono senza dubbi gli interventi fatti da Mahler durante le prove, si può dedurre che il copista viennese lavorò soltanto sulla partitura e che le parti furono spedite a Trieste vergini. La già citata lettera di Randegger a Schmidl ci conferma che costui ricevette la partitura un mese prima del concerto, mentre le prove cominciarono il 22 novembre 1905, cioè otto giorni prima del concerto. Se le parti furono preparate a Trieste prima che Schmidl spedisse la partitura a Randegger, questo non ci è dato di sapere. Tuttavia, è ovvio che la grafia nelle parti è diversa da quella che appare nella partitura. Siccome tutte le correzioni che nella partitura sono di mano del copista viennese, anche nelle parti sono in rosso, si può supporre che il loro inserimento nelle parti fu fatto prima dell'arrivo di Mahler, per far sì che l'orchestra potesse cominciare a lavorare sul materiale con – almeno fino ad allora – gli ultimi aggiornamenti disponibili. Gli interventi fatti da Mahler ad inchiostro rosso sono un po' enigmatici, perché sembrano essere l'estensione del lavoro del copista, ma siccome non tutti si trovano nelle parti, non si capisce bene se furono fatti a Vienna o a Trieste. È sicuro soltanto che furono fatti prima di quelli a matita, il che si vede molto bene dalla partitura stessa.

È anche giusto sottolineare che pochi giorni dopo il concerto triestino Mahler diresse la *Quinta* anche a Vienna, con le correzioni fatte a Trieste: una *Quinta* decisamente diversa da quelle prima di Trieste, più leggera ed equilibrata.<sup>15</sup> Le parti contengono anche interventi, più che altro nel campo della dinamica, che non si trovano nella partitura triestina. Ciò si deve probabilmente ai due concerti posteriori a quello diretto da Mahler. Per far capire meglio la loro natura, occorrerebbe fare una tabella al contrario, elencare tutti gli interventi nelle parti e metterli a confronto con la partitura.

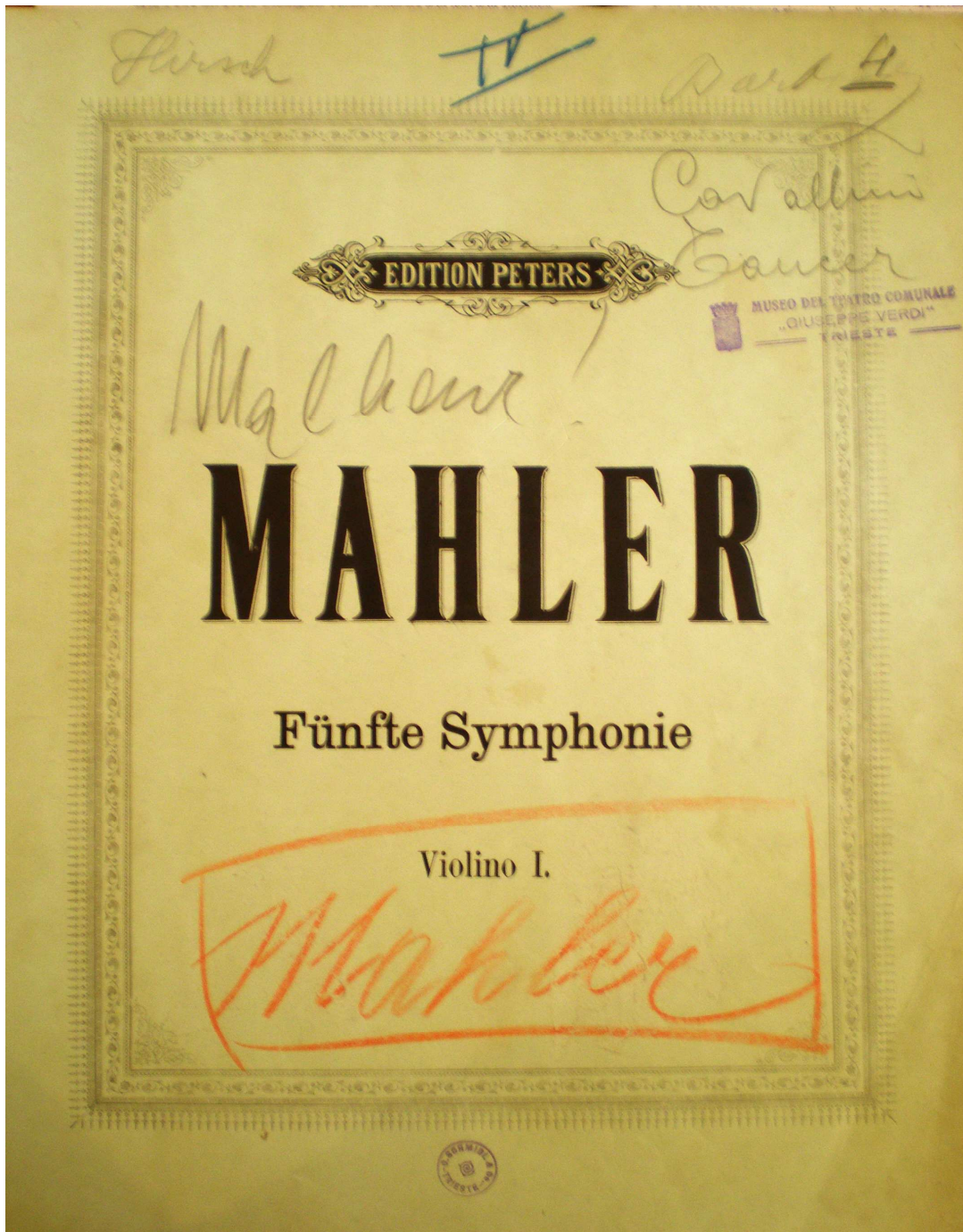
Le pagine seguenti riportano alcune tracce che lasciarono i musicisti sulle pagine delle parti. Su quasi tutte le parti, sia quelle con copertina che quelle senza, nell'angolo a sinistra in alto c'è scritto V o Vs in matita blu, identica a quella che indica il numero del leggio sulle parti con la copertina. Tutte le parti portano i timbri di

---

<sup>15</sup> Principe, *Quinta*, p. 42.



Schmidl e del Museo del Teatro Verdi e per questo essi non saranno segnalati dalle singole descrizioni.



5.1 La copertina della parte assegnata al leggio IV dei primi violini. In basso è visibile il timbro di Schmidl..

13 Fagott I.

ff non legato

18 ff non legato

19 Vello.

20 ff

21 ff

22 ff

16 6 23 3 ff cresc. ff

Das Tempo unmerklich etwas einhaltend.

ppress. mf

24 Wieder zum Tempo I zurückkehrend. 1 Kräftig. (Tempo I.)

pp molto espr. 2 f sf

Edition Peters. 8952

5.2 Una pagina dalla parte del primo fagotto, terzo movimento, Scherzo. Si vedono bene i vari tipi di interventi.

## ARCHI

### Violini I

Leggio I [numero del leggio scritto in blu]

- sulla copertina a matita blu scritto «I° = Leggio» nell'angolo a sinistra in alto
- a destra una firma non decifrabile a matita di grafite

Leggio II [blu]

- nell'angolo a destra in alto «8» a matita di grafite
- in alto nomi «Pasqualini-Genel» a matita
- iniziali «W.E.»<sup>16</sup> cerchiare e a matita

Leggio III [blu]

- a matita di grafite a destra «porat»
- a matita a sinistra, firma «M [il resto raschiato]»
- nell'angolo a destra in alto n. 5 in matita di grafite
- all'interno p. 1 a sinistra a matita «dedicata a Galatti e Ganestrini, Popovich»
- a matita in alto tra Trauermarsch e Gustav Mahler scritto «petroleum»

Leggio IV [blu]

- «Hirsch» scritto a sinistra, «D[oppure B]ardi[ni - probabilmente]» a destra in alto, matita di grafite
- nell'angolo a destra in alto «4» a matita
- «Malheur!» a matita di grafite sopra MAHLER, sotto a matita rossa «Mahler»
- «Cavallini, Taucer» scritto sotto «Dardi[ni - probabilmente]», matita

Leggio V [blu]

- in alto scritto a matita di grafite «I° leggio – Heuberger-Pitacco»; stessi nomi di lato a sinistra
- nell'angolo a destra in alto «7» a matita
- una firma illeggibile a matita [Si...] in alto sopra la scritta EDITION PETERS

Leggio VI [blu]

---

<sup>16</sup> Probabilmente Walter Elisi, presente nell'organico dell'orchestra per il concerto del 1973

- nell'angolo a destra in alto «2» a matita di grafite
- in alto nomi «Finzi» e «Sa[o]ffri» a matita
- «Archi» scritto a matita blu

Leggio VII [blu]<sup>17</sup>

- nell'angolo a sinistra in alto i nomi «Brainovich» e «Levi-[M]inzi» a matita di grafite

Leggio VIII [blu]

- nell'angolo a destra in alto «3» a matita di grafite
- in alto firma «Alberto» a matita

Leggio VIII<sup>18</sup>

- nell'angolo a sinistra in alto iniziali «F.R.» scritte a matita di grafite

Leggio VII [blu]

- nell'angolo a destra in alto «1» a matita di grafite
- sopra MAHLER «8» a matita
- a matita sotto il nome dello strumento firma «Finzi Euclide»

Parte senza il numero in blu

- nell'angolo a destra in alto «6» a matita di grafite
- sopra MAHLER scritto «TE» a matita

## **Violini II**

Leggio I [blu]

- nell'angolo a destra in alto «8», sopra «2», a matita di grafite
- in alto a sinistra disegnate le iniziali «V.B.» a matita

Leggio II<sup>19</sup> [blu]

- nell'angolo a destra in alto «5» a matita di grafite
- dopo MAHLER spiritosa aggiunta «EI» [Mahlerei] a matita

Leggio II [blu]

- sotto Vs nell'angolo a sinistra in alto a matita di grafite scritta una croma su un pentagramma senza chiave

---

<sup>17</sup> Questa è una parte diversa che però porta lo stesso numero.

<sup>18</sup> Idem

<sup>19</sup> Come a nota 18.

- sulla prima pagina in alto una firma illeggibile e l'anno 1950 a matita di grafite

Leggio IV [numero del leggio scritto in blu]

- in alto «I° = leggio» [a matita blu]
- nell'angolo a destra in alto «1» a matita di grafite
- in alto a matita nomi «Per[os]a – Canton»

Leggio V [blu]

- nell'angolo a destra in alto «4» a matita di grafite
- in alto firma illeggibile a matita «[Mughini?]»

Leggio VI [blu]

- nell'angolo a destra in alto «6» a matita di grafite

Parte con la scritta «Ia = »[in matita blu]

- nell'angolo a destra in alto «2» a matita di grafite

## **Viole**

senza indicazioni particolari

## **Violoncelli**

Leggio I [scritto a matita blu «I° = leggio»]

- in alto firma «Fabbri» a matita di grafite

Leggio II [blu]

- nell'angolo a destra in alto «3» a matita di grafite
- in basso iniziali «A.B.» a matita

Leggio III [blu]

- nell'angolo a destra in alto «3» a matita di grafite
- in alto a sinistra firma «Stella 1973» a matita
- in alto (centro) due tentativi di firmare in una specie di chiave di violino, le iniziali «E.F.» [?]
- nell'angolo a sinistra in basso firma «Pellegrini [?]» a matita

Leggio VI [blu]

- nell'angolo a destra in alto firma «Catt[er]» a matita di grafite

Parte senza numero in blu

- in alto iniziali «S.N.» a matita di grafite

### **Contrabbassi**

Leggio II [blu]

- nell'angolo a destra in alto «6» a matita di grafite
- in alto firma identica a quella dal leggio V, matita blu [G. Plome?]

Leggio III [matita blu]

- nell'angolo a destra in alto «1» a matita di grafite
- sopra MAHLER scritto «1°» a matita

Leggio IV [blu]

- in alto firma «Cobol» a matita blu

Leggio V [blu]

- nell'angolo a destra in alto «5» a matita di grafite
- in alto firma illeggibile a matita rossa

### **LEGNI**

Flauto I

- p. 3, firma «Attilio 1.4.50.» a matita di grafite

Oboe I

- p. 1, scritto «Verdi Ts. 1973», inchiostro nero

### **OTTONI**

Tromba I

- p.1, scritto in inchiostro blu «Trieste 4-5-1973 M° Eliahu Inbal Pompei Gino Teatro G. Verdi»



### 5.3 La partitura in esame

Procedendo con l'analisi del materiale, ci si soffermerà ora sulla partitura stessa, per uno sguardo più dettagliato. Per analizzarla nel miglior modo possibile sarebbe opportuno avere anche le partiture successive, o almeno quella di Amsterdam, usata sia da Mahler sia da Mengelberg, per mettere a confronto la qualità e la quantità delle correzioni e capire quale tra queste fasi comportò i ritocchi più corposi. Il contenuto di questa rassegna delle correzioni non sarà dedicato all'analisi della forma (oggetto di accesi dibattiti musicologici) e del significato delle singole sezioni di questa sinfonia, visto che le modifiche lasciano queste dimensioni fondamentali intatte. Ci soffermeremo piuttosto sulle categorie di correzioni e sul loro ruolo.

Gli interventi coprono dinamica, tempo e strumentazione, nonché alcuni effetti timbrici ed ornamentali. Questo secondo gruppo di ritocchi occupa uno spazio decisamente minore rispetto al primo, che si concentra sulle modifiche più corpose. È indicativo il fatto che la struttura generale rimanga intatta: il numero delle battute resta uguale e non vi sono modifiche strutturali nell'armonia. Le cancellature sono ben evidenti e la loro moltitudine, insieme a vari, spesso minuziosi e quasi pignoli ritocchi di dinamica, rivela il *Leitmotiv* di questa serie di correzioni: l'incessante ricerca della chiarezza del suono. Dunque, il cuore di questo studio, al di là della ricostruzione del contesto svolta in precedenza, è la scheda delle correzioni che si ritrovano nella partitura triestina, che nel capitolo seguente viene riportata nella sua forma integrale. Battuta per battuta, questa tabella evidenzia gli interventi di Mahler e mostra il grande compositore al lavoro sulle sue stesse idee, che erano in costante evoluzione. La partitura triestina, messa a confronto con la prima stampa e con quella della versione finale, risponde a molte domande e allo stesso tempo getta una nuova luce su alcuni aspetti già menzionati nell'edizione critica del 2002.<sup>20</sup> In effetti, una gran percentuale degli interventi di Mahler fatti a Trieste non solo non furono marginali per le edizioni successive, ma ebbero anzi un ruolo rilevante tanto da conservarsi fino alla versione ultima. E come tali sono di una significativa importanza nella ricostruzione della genesi di quest'opera.

Come già accennato, le correzioni autografe di Mahler si trovano ad inchiostro

---

<sup>20</sup> Kubik, *Vorwort*, p. VIII sg.

rosso e in colori di matita diversi. L'ordine esatto di questi interventi dà un quadro dei problemi che disturbavano l'idea che Mahler aveva delineato. Il primato nella quantità appartiene a quelli fatti a matita color blu, che comprende abbondanti cancellature di intere sezioni di battute, soprattutto dei legni. Tra tutti i movimenti della sinfonia, soltanto l'*Adagietto* non subì alcuna modifica a Trieste: i tre piccoli interventi che si trovano nella partitura triestina furono infatti di mano del copista viennese e non rimasero nella versione finale. Il movimento più ritoccato a Trieste fu decisamente lo *Scherzo*, il movimento centrale, che nel processo di creazione della sinfonia fu scritto per primo; a *Trauermarsch* e *Stürmisch bewegt* toccarono soltanto un paio di interventi minori<sup>21</sup>, per la maggior parte in color sanguigno, mentre il *Rondo-Finale* contiene correzioni più corpose e significative, un paio delle quali sarà presentato qui nelle prossime pagine, per illustrare meglio il discorso.

Alle pagine 219 e 220 della partitura, al numero di prova 21 (indicazione di tempo *Plötzlich wieder wie zu Anfang. Allegro comodo (subito)*, battute 497-503), c'è un'interessante serie di interventi che in parte rimangono fino alla versione finale e in parte spariscono in una delle versioni successive. È l'inizio della sezione in re maggiore, subito dopo il terzo episodio fugale, quando il tempo ritorna a quello indicato all'inizio del movimento, dopo le 23 battute introduttive.<sup>22</sup> Si comincia con *ff* che poi torna in alcune battute successive, alternandosi in alcune sezioni con *p*. Mahler però non era soddisfatto dell'effetto sonoro di questa parte e continuò a cambiarla e ritoccarla. Prima inserì un diminuendo in quasi tutte le sezioni d'orchestra (meno fagotti e controfagotto) alla battuta 497, che finiva con un *p* al battere della battuta successiva. Per riportare l'equilibrio, cancella il *sempre ff* degli oboi (batt. 498). Questo calo del volume passa per un leggero *sf* al re dei bassi (batt. 499), per salire con crescendo della battuta 501 al *ff* della battuta seguente, nella quale Mahler cancella il *sempre ff*, preferendo la discesa graduale. Per ottenere un effetto più chiaro e omogeneo, cancella completamente le quattro battute delle trombe in fa (497-500). Inoltre riscrive i violoncelli (batt. 501-502),

---

<sup>21</sup> Nel primo movimento ad esempio un triplice «bleibt» alla pagina 46, batt. 393-401, per cancellare l'intervento precedente che toglieva i tre gruppi dei corni in fa; oppure i clarinetti cancellati nelle batt. 241-242, alla p. 31, per dare più effetto alla parte dell'oboe che comincia alla battuta seguente, la 243; nel secondo movimento, batt. 210-213 (quattro battute prima del n. 12), viole «etwas drängend», oppure «bleibt» accanto ai fagotti cancellati fino alla battuta 6. Tutti gli interventi menzionati sono rimasti anche nella versione finale.

<sup>22</sup> *Allegro comodo (Hauptzeitmass.)*. A mano di copista cancellato «comodo» e scritto «Flottes Tempo». Nella versione finale l'indicazione cambia a *Allegro giocoso. Frisch*.



in modo che raddoppino i bassi.

Tutti questi interventi sono a matita blu. L'unico che porta il color sanguigno è quello della cancellatura del *commodo* nell'indicazione del tempo, alla battuta 497. È interessante vedere cosa di tutto questo è rimasto fino alla fine. Al primo colpo d'occhio si vede che nelle battute 497-501 sparisce l'intera sezione degli ottoni, insieme ai timpani. L'intervento di Mahler, col quale cancella le trombe in fa, rimane dunque come permanente. A parte questo e la cancellatura del *sempre ff* degli oboi alla battuta 498, tutti gli altri interventi effettuati da Mahler alla p. 219 spariscono. La situazione non è così con la pagina seguente, battute 501-503: tra gli interventi presenti, si conservano tutti tranne quelli effettuati alle battute che nella versione finale spariscono completamente. In quelle rimanenti, non cambia niente rispetto a come segnato a Trieste. Per dare un'idea migliore della genesi di questi interventi, mettiamo a confronto tre versioni della *Quinta*: la prima stampa (Peters, 1904), la partitura triestina e la versione finale (qui riportata in versione Dover<sup>23</sup>).

Pagina seguente: 5.3 Esempio n.1

---

<sup>23</sup> Sebbene Dover indichi che si tratta della prima stampa, cioè quella pubblicata da Peters nel 1904, al primo colpo d'occhio si può notare che la versione in questione è invece l'ultima. Non si capisce il perché della discrepanza tra la descrizione del volume e il contenuto.

Plötzlich wieder wie zu Anfang.  
*Allegro commodo (subito).*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinet, Bassoon, Contrabass) and brass section (Horns, Trumpets, Trombones, Tubas) are positioned in the upper half. The percussion (Drums) and string section (Violins, Viola, Cello, Basses) are in the lower half. The score includes various musical notations such as triplets, dynamic markings (ff, mf), and articulation marks. The tempo and mood are indicated as *Allegro commodo (subito)*.

Plötzlich wieder wie zu Anfang.  
*Allegro ~~moderato~~ (subito).*

Flöten. a 2.

Hoboen. Schalltr. auf!

A - Klar. a 3.

Fag. 1/2

Contraf. ff

F. Hörner. a 3.

F. Tromp. II.

B. Tromp. a 2.

Posaunen. 1/2

Posaune 3 u. Tuba. ff

Pauken. ff

Erste Viol. *Allegro comodo (subito).*

Zweite Viol.

Violen.

Vielle.

Bässe.

21 2951

Edition Peters.



21

Plötzlich wieder wie zu Anfang. (Tempo I)  
*Allegro comodo (subito).*

The musical score for page 21 of Symphony No. 5, featuring the following instruments and parts:

- Flöten:** Flutes, parts 1 and 2. Part 1 includes a first ending bracket labeled "a 2." and a dynamic marking of *ff*.
- Hoboen:** Oboes, parts 1 and 2. Part 1 includes a first ending bracket labeled "a 3." and a dynamic marking of *ff*.
- Klarinetten:** Clarinets, parts 1 and 2. Part 1 includes a first ending bracket labeled "a 3." and a dynamic marking of *ff*.
- Fagott:** Bassoon, part 1. Includes a dynamic marking of *ff* and triplet markings.
- Contrabaß:** Double Bass, part 1. Includes a dynamic marking of *ff* and triplet markings.
- Hörner:** Horns, parts 1, 2, 3, and 4. Includes dynamic markings of *ff*.
- Trompeten:** Trumpets, parts 1 and 2. Includes dynamic markings of *ff*.
- Posaunen:** Trombones, parts 1 and 2. Includes dynamic markings of *ff*.
- Pauken:** Drums. Includes a dynamic marking of *ff*.
- Erste Violen:** First Violins. Includes dynamic markings of *ff* and *sempre ff*.
- Zweite Violen:** Second Violins. Includes dynamic markings of *ff* and *sempre ff*.
- Violen:** Violas. Includes dynamic markings of *ff* and *sempre ff*.
- Vielle:** Viola. Includes dynamic markings of *f* and *sempre ff*.
- Bässe:** Basses. Includes dynamic markings of *ff* and *fp*.

The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and first endings. The dynamic range is wide, from *f* to *ff*.

1  
2  
Flöten. *p* *ff* *p* *ff*

3  
4  
Hoboen. *p* *ff* *p* *ff*

1  
2  
3  
A-Klar. *ff* *ff*

1  
2  
Fag. *ff*

Contraf. *ff*

1  
2  
3  
F-Hörner. *sempre mf*

4  
6  
B-Tromp. *mf*

Erste Viol. *sempre ff* *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

Zweite Viol. *sempre ff* *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

Violen. *sempre ff* *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

Vcelle. *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

Bässe. *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*



This is a page of a musical score, likely for an orchestra, featuring multiple staves. The instruments listed on the left are:

- Flüten (Flutes) - 1 and 2
- Hoboen (Oboes) - 1 and 2
- A-Klar. (Alto Clarinet) - 1 and 2
- Fag. (Bassoon) - 1 and 2
- Contraf. (Contrabassoon) - 1 and 2
- F. Hörner (French Horns) - 1, 2, 3, and 4
- B-Tromp. (Bass Trumpets) - 1, 2, 3, and 4
- Erste Viol. (First Violins) - 1 and 2
- Zweite Viol. (Second Violins) - 1 and 2
- Violen. (Violas) - 1 and 2
- Vcelle. (Cellos) - 1 and 2
- Bässe. (Basses) - 1 and 2

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- sempre ff* (sempre fortissimo)
- p* (piano)
- f* (forte)
- cresc.* (crescendo)

There are also blue handwritten annotations, including slurs and markings, and red markings, possibly indicating corrections or performance instructions. The page is numbered "Edition Peters." at the bottom left and "8051" at the bottom center.



1 2  
 Flöten. *ff* *p* *ff* *p* *ff* *sempre ff*  
 3 4  
 Hoboen. *ff* *p* *ff* *p* *ff* *sempre ff*  
 1 2 3  
 A-Klar. *p* *ff* *p* *p* *p*  
 1 2  
 Fag. *ff* *p* *f* *p* *f* *p*  
 1 2  
 Contraf. *p* *f* *p* *f* *p*  
 1  
 F-Hörner. *sempre p* *p* *p*  
 2  
 B-Tromp. *sempre p* *p* *p*  
 1  
 Erste Viol. *ff* *p cresc.* *f* *p cresc.* *f* *cresc.*  
 2  
 Zweite Viol. *ff* *p* *f* *p* *f* *p cresc.*  
 Violen. *ff* *p* *f* *p* *f* *p cresc.*  
 Vcelle. *ff* *p* *f* *p* *f* *p cresc.*  
 Bässe. *ff* *p* *f* *p* *f* *p cresc.*

Un altro esempio interessante lo troviamo alla pagina 233, che vede la fine della sezione che comincia due pagine prima (alla battuta 584), con l'indicazione del tempo *Unmerklich etwas einhaltend*<sup>24</sup>, e l'inizio di un'altra, molto più lunga, che comincia con il numero di prova 28 a battuta 623, e finisce con la battuta 710, prima del numero di prova 32. La pagina 233 presenta le battute 619-634, con gli interventi di Mahler limitati alle battute 619-626 (il “confine” tra le due sezioni) e ai fiati. Si tratta di un importante alleggerimento della strumentazione, anche per rinforzare il contrasto tra la fine di una sezione e l'inizio dell'altra. La prima finisce nel settore fiati, mentre la seconda riprende con gli archi, ad eccezione di due corni in fa. Mahler è maestro indiscutibile di questi effetti sonori. Lasciando solo la minima al battere della battuta 629, egli cancella tutto ciò che viene dopo nella parte del secondo gruppo di flauti (3° e 4°). Fa sparire l'intera parte del terzo oboe ed anche il secondo, spostando la battuta 622 della tromba in si bemolle al primo oboe.<sup>25</sup> Dalla battuta 621 in poi, Mahler cancella i fagotti, e dalla 624 anche il 2° e il 3° clarinetto in la. Con questi interventi ottiene un effetto più omogeneo e chiaro, e accentua il contrasto tra le due sezioni che poi rappresentano anche due gruppi tematici diversi (A e C), nonché due tonalità diverse (la maggiore e sol maggiore). Oltre a questi, ci sono alcuni ritocchi minori della dinamica che non trovano posto nella versione finale.

Pagina seguente: 5.4 Esempio n. 2

---

<sup>24</sup> Nella partitura triestina l'intervento a mano di Mahler ha cancellato «unmerklich» e scritto «merklich», che però non si conserva.

<sup>25</sup> La tromba in si bemolle nella versione finale sparisce completamente e la sua parte passa interamente all'oboe.



28

Flöten. 1 2  
2 4

Hoboen. 1 2  
3

A-Klar. 1  
2 3

Fag. 1 2

F-Hörner. 1 2

B-Tromp. 1

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Vcelle.

Bässe.

*mf* *pp* *p* *mf* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

geteilt

28 *pp*

II.

Fag. 2

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Vcelle.

Bässe.

*p* *mf* *p espress.*

*sempre pp* *sempre pp* *geteilt*

28 233

Flöten. 1 2 3 4

Hoboen. 1 3

A-Klar. 1 2 3

Fag. 1 2

F-Hörner. 1 2

B-Tromp. 1

Erste Viol. *geteilt*

Zweite Viol.

Violen. *pp*

Vielle. *pp*

Bässe. *pp*

28

Fag. 2 II. *p*

Erste Viol. *mf*

Zweite Viol. *sempre pp*

Violen. *sempre pp*

Vielle. *geteilt*

Bässe. *p espress.*

Edition Peters. 8954



28

Flöten. 1 2 3 *pp* *morendo*

Hoboe. 1 *p* *pp*

A-Klar. 1 2 3 *p* *pp* *morendo*

F-Hörner. 1 2 *p*

Erste Viol. *pp* *geteilt*

Zweite Viol. *pp*

Violen. *pp*

Vcelle. *pp*

Bässe. *pp*

28

Erste Viol. *mf*

Zweite Viol. *sempre pp*

Violen. *sempre pp*

Vcelle. *geteilt* *p espress.*

Bässe. *p espress.*

Tuttavia, Mahler non è ossessionato dalle cancellature. Come dice Donald Mitchell, l'orchestrazione trasparente non è soltanto questione di cancellare, ma anche di *inserire*.<sup>26</sup> Un bell'esempio di queste due categorie messe insieme si trova alle pagine 164-166, terzo movimento, *Scherzo*, battute 647-685. Alla prima battuta, la 647, troviamo cancellati in rosso oboi e clarinetti. Mahler nel frattempo aveva cambiato idea e scrisse perciò «bleibt» a sinistra, a matita color sanguigno. Gli altri interventi sono per la maggior parte in blu.

Le cancellature colpiscono pesantemente i fagotti e il controfagotto, dal levare della battuta 647 alla battuta 661 (la scelta venne però ripensata, perché le battute cancellate tornano in una delle versioni successive per poi rimanere in quella finale). Alle trombe in si bemolle viene assegnato il ruolo di raddoppiare il 2° e il 3° oboe e il 2° e il 3° clarinetto in si bemolle, salvo nel caso delle battute 650 e 653, dove per questi due gruppi dei legni compare la scala ascendente di 6 crome, già presentata dai violini, con la quale Mahler ovviamente rinforza l'effetto del cambio del tempo, indicato alla battuta 648, *Vorwärts drängend*. Anche i corni in fa subiscono degli interventi, con cancellature e modifiche del contenuto rimanente.

Alle battute 656-658 viene aggiunto un trillo al 2° e al 3° clarinetto in si bemolle, nonché al 2° e al 3° oboe, un effetto che nella versione finale viene esteso anche ai primi elementi di queste due sezioni strumentali. Per rinforzare l'effetto della scala ascendente di biscrome nelle parti dei flauti e dei violini nella battuta 661, Mahler cancella il puntino dietro la minima nelle parti restanti, accorciando così la sua durata e aumentando l'intensità espressiva di un diminuendo verso il pianissimo e la *Luftpause*. Alla battuta 660 viene restituita ai violoncelli la scala ascendente di sei crome (cancellata precedentemente dalla mano del copista), facendo sì che raddoppino i primi due tromboni.

Passando alla pagina n. 166, è subito visibile la forte cancellatura dei bassi, batt. 674-677, che raddoppiando i violoncelli appesantivano il discorso. Mahler poi continua a tagliare, optando per un passaggio graduale dall'organico fatto dai soli archi nelle battute 670-677 verso il resto dell'orchestra, che viene coinvolto completamente nella battuta n. 685. Spariscono i flauti aggiunti (batt. 678-681), e così pure gli oboi (batt.

---

<sup>26</sup> Mitchell, *Discovering Mahler*, p. 525: «His amendments remind us that transparent scoring is not just a process of knocking things out but as much a process of knocking things in».

681-682), il che rimase così anche nella versione finale. Dapprima Mahler spostò la parte cancellata dei flauti ai clarinetti in la (probabilmente per la questione del timbro); era però una scelta non destinata a sopravvivere, visto che infine, in questa sezione, rimasero vuoti entrambi i pentagrammi.

Tra gli altri interventi di questa pagina, importa anche menzionare un bel contrasto di dinamica, così tipico di Mahler: al *poco a poco crescendo* degli archi che comincia alla battuta 674 (rinforzato con i vari *f* alla battuta 677, dei quali permarrà nella versione finale soltanto quello dei primi violini) risponde un *p*, alla battuta 678, messo al posto del *mf* (che alla fine rimarrà soltanto nelle parti dei violoncelli e dei bassi).

Pagina seguente: 5.5 Esempio n. 3

25

Hoboens. 1 2

B-Klar. 1 2

Fag. 1 2

Contraf.

F-Hörner. 1 2 3 4

F-Tromp. 1 I. in F.

B-Tromp. 2 3 II. III. in B.

Posaunen. 1 2

Posaune 3 u. Tuba.

Pauken.

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen.

Voelle.

Bässe.

*ff* 25







25 Vorwärts drängend.

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score is divided into two systems. The first system includes parts for:

- Hoboen. (1, 2, 3)
- B-Klar. (1, 2, 3)
- Fag. (1, 2)
- Contraf.
- F-Hörner. (1, 2, 3, 4)
- F-Tromp. 1 (I in F)
- B-Tromp. 2 (mit Dämpfer)
- Posaunen. 1, 2
- Posaune 3 u. Tuba.
- Pauken.

The second system includes parts for:

- Erste Viol.
- Zweite Viol.
- Violen.
- Vielle.
- Bässe.

The score features various dynamics such as *fff*, *ff*, *sf*, and *f*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Vorwärts drängend.

Musical score for string instruments. The score includes parts for:

- Erste Viol.
- Zweite Viol.
- Violen.
- Vielle.
- Bässe.

The score features various dynamics such as *fff*, *ff*, *sf*, and *f*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



Flöten. 1 2 3 4  
Picc.  
Hoboen. 1 2 3  
B-Klar. 1 2 3  
Fag. 1 2  
Contraf.  
F-Hörner. 1 2 3 4  
F-Tromp. 1  
B-Tromp. 2 3  
Posaunen. 1 2  
Posaune 3 u. Tuba.  
Pauken.  
Triangel.  
Erste Viol.  
Zweite Viol.  
Violen.  
Vocelle.  
Bässe.

Dynamic markings: *fff*, *ff*, *sf*, *p*, *molto*, *dim.*

Performance instructions: *Schalltrichter auf!*

26

B-Klar. 1 2 3  
Fag. 1 2  
F-Corno obl.  
F-Hörner. 1 2 3 4  
Vocelle.  
Bässe.

Dynamic markings: *sf*, *p*, *dim.*

Performance instructions: *a 3.*, *a 2.*

165

Flöten. 1 2 3 4  
Picc. 1 2 3 4  
Hoboen. 1 2 3  
B-Klar. 1 2 3  
Fag. 1 2  
Contraf. 1 2  
F-Hörner. 1 2 3 4  
F-Tromp. 1 2 3  
B-Tromp. 1 2 3  
Posauern. 1 2  
Posaune u. Tuba. 3  
Pauken.  
Triangel.  
Erste Viol.  
Zweite Viol.  
Violen.  
Veele. X  
Bässe.  
B-Klar. 1 2 3  
Fag. 1 2  
F-Corno obl. 1 2  
F-Hörner. 1 2 3 4  
Veele. 1 2  
Bässe. 1 2 3 4  
Edition Peters. 26 pp

Tempo I. subito.

8951





Erste Viol. *pp subito* *poco* *a* *poco* *mf* *cresc.*

Zweite Viol. *mf* *poco* *a* *poco* *cresc.*

Violen. *pp subito* *poco* *a* *poco* *mf* *cresc.*

Vielle. *pp subito* *poco* *a* *poco* *cresc.*

Bässe. *pp subito* *poco* *a* *poco* *cresc.*

III. IV. nehmen wieder gr. Flöten.

Flöten. *a 4.* *ff* *a 3.* *ff*

Hoboen. *ff*

A-Klar. *in A. a 3.* *p* *poco a poco* *cresc.*

Fag. *a 2.* *p* *cresc.* *mf* *poco* *a* *poco* *cresc.*

Contraf. *mf* *poco* *a* *poco* *cresc.*

F-Corno obl. *ff* *a 2.*

F-Hörner. *ff* *a 2.*

Posaunen & Tuba. *p* *f*

Glockensp. *f*

Erste Viol. *f* *cresc.* *ff* *ff*

Zweite Viol. *f* *cresc.* *ff* *ff*

Violen. *f* *cresc.* *ff* *ff*

Vielle. *mf* *cresc.* *f* *cresc.*

Bässe. *mf* *cresc.* *f* *cresc.*



Erste Viol. *subito*  
*pp subito* poco a poco *mf* cresc.

Zweite Viol. *subito*  
*pp subito* poco a poco *mf* cresc.

Violen. *subito*  
*pp subito* poco a poco *mf* cresc.

Vielle. *subito*  
*pp subito* poco a poco *mf* cresc.

Bässe. *pp* poco cresc.

Flöten. III. IV. nehmen wieder gr. Flöten. *a4* *ff*

Hoboen. *a3* *ff* Schalltr. auf a 3. *ff*

A-Klar. *a2* *ff*

Fag. *a2* *p* cresc. *pp* poco a poco *mf* *molto cresc.*

Contraf. *a2* *pp* poco a poco *mf* cresc.

E-Corno obl. *ff*

F-Hörner. *a2* *ff*

Posaunen. *a2* *ff*

Taba. *ff*

Glockensp. *5. 4. Trompeten mit Tuba* *p* *f*

Erste Viol. *cresc.* *ff*

Zweite Viol. *cresc.* *ff*

Violen. *cresc.* *ff*

Vielle. *cresc.* *ff*

Bässe. *cresc.* *ff*

*Hobo* *Violen*  
*cresc poco a poco* *f*





Un caso di corposo alleggerimento dell'orchestra lo troviamo alle pagine 150-151 (batt. 507-524), sempre nel terzo movimento. Mahler cancella i flauti, i fagotti e il controfagotto (batt. 507-515), gli oboi e il clarinetto in do (batt. 516-524, che si aggiungono ai già cancellati tromboni e la tuba), nonché i due clarinetti in la (batt. 517-524). Alcune cancellature vennero ripensate, ma nelle versioni successive, il contenuto venne riscritto da capo. Tra ciò che rimase intatto a Trieste, alcune cose spariscono durante le fasi successive, arrivando così alla versione ultima nella quale vediamo un aspetto di queste pagine piuttosto diverso dalla partitura triestina, per non parlare della prima stampa. Dai sedici pentagrammi iniziali della pagina 152 (batt. 507-516) e i diciannove della pagina seguente, a Trieste ne rimasero in pratica undici e quindici rispettivamente, mentre si arrivò poi ai dodici e dieci nella versione ultima.

Pagina seguente: 5.6 Esempio n. 4





Flöten

Oboen. I

A. Clar. I

Fag.

Contrab.

Coro-obbligato

F. Hörner

B. Tromp.

Trombonen

Pauken

Glockenap.

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violen

Violen

Cello

Bass

Alles überhand!

Schaltz. auf! hervortretend

geschliffen

pizz.

gesteilt

18



18

Hobo. 1 2 3

A-Klar. 1 2 3

Fag. 1 2

F-Hörner. 1 2 3 4

Posaunen. 1 2

Glockensp.

Erste Viol. *sfp* *mf* *sfp* *sf* *sf* *p* *geschliffen pizz.*

Zweite Viol. *f* *sf* *p* *pizz.*

Violen. *f* *sf* *p* *ff*

Vcelle *sfp* *sfp* *f* *sf* *f* *ff*

Bässe. *sfp* *sfp* *f* *ff*

18 *ff*

Hobo. 1 2 3

A-Klar. 1 2 3

F-Hörner. 1 2 3 4

Glockensp.

Erste Viol. *p* *geschliffen* *p* *ff* *stacc.* *stacc.* *v* *cresc.*

Zweite Viol. *div.* *sempre ff* *p* *cresc.*

Violen. *p* *cresc.*

Vcelle *sf* *sf* *sf* *p* *f* *p* *cresc.*

Bässe. *sf* *sf* *sf* *p* *f* *p* *cresc.*

Flöten. 1/2 4

Hoboen. 1 2/3

C-Klar. 1

A-Klar. 2/3

Fag. 1/2

Contraf. non legato

Corno obbligato 1/3

F-Hörner. 2/4

B-Tromp. 1

Posaunen. 1/2

Posaune 3 u. Tuba. a 2. mf

Pauken.

Glockensp.

Erste Viol. (stacc.) geschliffen ff sf stacc p

Zweite Viol. arco sf stacc p pizz. geteilt pizz. ff sf stacc p

Violen.

Vcelle.

Bässe.



This page of a musical score, numbered 151, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flöten (Flutes), Hoboen (Oboes), C-Klar. 1 (Clarinet in C), A-Klar. 2 (Clarinet in A), Fag. 1 (Bassoon), and Contraf. (Contrabass). The brass section consists of Corno obbligato (Horn), F.Hörn. (French Horn), B-Tromp. (Trumpet), and Posaunen 1, 2, 3 u. Tuba (Trumpets and Tuba). Percussion includes Pauken (Drum) and Glockenap. (Cymbal). The string section is divided into Erste Viol. (First Violin), Zweite Viol. (Second Violin), Violon. (Viola), Violon. (Violoncello), and Bass. The score contains numerous musical notations, including dynamics such as *non legato*, *mf*, *fp*, *f*, and *ff*, and performance instructions like *gestrichen*, *stacc.*, *sempre ff*, *an unvoll. pizz.*, and *gestrich. pizz.*. There are also blue and red markings on the score, possibly indicating specific passages or corrections.





### 5.7 Esempio n. 4 A – la cancellatura nella parte del primo clarinetto.

Una cosa da notare alla fine di questa breve rassegna dei vari tipi di correzioni apportate da Mahler a Trieste, è che la maggior parte delle modifiche in tutta la partitura riguarda i fiati. La parte “superiore” del foglio a pentagrammi continuava a non soddisfare le esigenze di Mahler ed egli la ritoccava incessantemente. Sentiva la pressione di un'orchestrazione troppo robusta e cercava in tutti i modi di liberarsene, in un processo così lungo che in questa impresa egli stesso sembra quasi uno dei prigionieri di Michelangelo. Ci è impossibile sapere se, nel caso fosse vissuto di più, sarebbe tornato ancora su questa sinfonia, così travagliata nella sua opera omnia. Forse la ripensò così spesso perché essa fu un grosso passo in avanti rispetto alle opere precedenti. E proprio per questo l'avrebbe voluta perfetta.

# VI

## LA SCHEDA DELLE CORREZIONI

### 6.1 Dati, processo, risultati

Come già accennato nel capitolo precedente, di forte interesse risulta la scheda che contiene l'elenco delle correzioni presenti nella partitura della *Quinta Sinfonia* conservata nella biblioteca del Conservatorio «Giuseppe Tartini» di Trieste.

Quando si è cominciato a lavorare su questa parte della ricerca, lo scopo era di stabilire – mettendo a confronto battuta per battuta la partitura triestina con la versione finale – a quale stadio nella genesi della Quinta appartenesse la partitura triestina, e se davvero essa fosse così insignificante come indicato in vari saggi (e persino nell'edizione critica). Nel corso della ricerca, dopo aver sfogliato la partitura, la messe delle informazioni raccolte è stata tale che si è deciso di creare una tabella organizzata in colonne ove si indicano rispettivamente:

- numero della pagina nella partitura triestina (Peters, 1904)
- numero della battuta ritoccata
- descrizione dell'intervento
- autore dell'intervento e
- sua presenza o meno nella versione finale.

Una volta finito questo lavoro, si è arrivati alla conclusione che la situazione fu ben diversa da quella presentata al pubblico dai vari studiosi: le correzioni apportate da Mahler stesso durante le prove a Trieste non furono soltanto adeguamenti all'orchestra triestina, bensì interventi spesso corposi che continuarono ad essere riportati in tutte le versioni successive, fino a quella finale.

In questa fase dell'indagine è sorta di conseguenza una domanda piuttosto logica: queste correzioni Mahler le fece in vista delle esecuzioni future o le fece



eseguire anche a Trieste? La risposta è venuta in un modo inaspettato, con la “scoperta”<sup>1</sup> del set delle parti usato per il concerto del 1° dicembre 1905. Questo ritrovamento ci ha subito costretti ad aggiungere un'altra colonna alla tabella, che indica la presenza o meno di un intervento anche nelle parti. Con tutto il materiale a disposizione è stato ancor più facile determinare sia l'ordine esatto delle correzioni di Mahler, sia il “contenuto” della *Quinta* che il compositore diresse a Trieste, entrambe dimensioni importanti per completare questo quadro di grande interesse.

I risultati della schedatura hanno dunque un significato molteplice: da un lato mostrano alcune fasi del processo creativo di Gustav Mahler, da un altro confermano invece l'ipotesi che la partitura triestina porti un peso importante nella genesi della *Quinta*, visto che la maggior parte degli interventi di Mahler, soprattutto nell'ambito della strumentazione, furono mantenuti fino alla versione finale.

La tabella stessa non riporta tutti i minimi dettagli. E' stata realizzata con l'intenzione di trovare le risposte ad alcune domande e come tale dovrebbe essere considerata. Ci si è permessi di omettere le descrizioni più dettagliate ove si era sicuri che bastasse la descrizione generale dell'intervento per rimanere nella giusta cornice.<sup>2</sup>

## 6.2 Legenda

x – presente

0 – non presente

<, > – crescendo o diminuendo inseriti col simbolo nella partitura

*cresc.*, *dim.* – crescendo o diminuendo inseriti in forma scritta

\* – intervento fatto dal copista viennese

§ – intervento fatto da Mahler

? - non è leggibile oppure non si è sicuri

---

<sup>1</sup> Scoperta parziale, come è già stato spiegato nel capitolo precedente: le parti sono sempre state a disposizione, ma nessuno si era sin qui preso la briga di studiarle.

<sup>2</sup> Con le pagine seguenti si spera di essere riusciti ad offrire una fonte per studi ulteriori, perché ciò che si è voluto qui riportare rappresenta il frutto di un lavoro sistematico sulle fonti originali. I risultati ottenuti dovranno essere seguiti da un'altra fase, più approfondita e sviluppata.



Correzioni						
N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
<b>I Trauermarsch</b>						
6	31	<i>f</i> invece del <i>mf</i> , sul battere dei corni in fa		§	x	x
12	83-84	fagotti riscritti per raddoppiarsi con il controfagotto	*		x	x
	83-84	il dim. della tuba e dei timpani esteso alla batt. precedente, scritto >	*		x	0 (salvo > della tuba)
13	85-86	dinamica di tuba, fagotti e controfagotto	*		x	x
	85-86	fagotti riscritti per raddoppiarsi con il controfagotto	*		x	x
	86	cambiata frequenza del tremolo alla terzina del primo gruppo dei bassi	*		x	0 (tremolo sparisce completamente)
19	154	aggiunto il crescendo di flauti, oboi e viole	*		x (solo flauti)	x
20	159	1° gruppo dei corni in fa «a 3»,« gestopft», <i>ff</i> , raddoppiano gli oboi; cancellate le viole	*		x	x
	161	1° gruppo dei corni in fa «offen.»	*		0	0
22	177	acciaccatura al battere dei violini	*?		0	x
24	189-192	dal battere della batt. 189 in poi cancellati gli oboi	*		x	x
25	193	<i>ff</i> dell'oboe; cancellate le trombe e i 1° violini; <i>f</i> , dim. della tuba, <i>f</i> dei tromboni	*	§	x (salvo trombe)	x
	194	<i>sempre ff</i> flauti, oboi e clarinetti («schalltrichter auf!»), accento sulla terzina di semiminime	*	§	x (salvo «schalltrichter auf!»)	0

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	194	corni e tromboni <i>p</i> , tuba <i>mf</i>	*		x	x (salvo corni)
	194	cancellato il crescendo dei celli	*		x	0
	195	appoggiatura dei primi violini	*		x	trasform. in acciaccatura
	195-199	cancellati i legni salvo il controfagotto; riscritti i flauti (raddoppiano i violini in <i>pp</i> ) e i fagotti (raddoppiano il controfagotto)		§	x	rimasto, con modifiche di dinamica
26	200-202	idem		§	x	idem
	202	dal levare le viole raddoppiano i violini che hanno <i>dim.</i> , mentre le viole hanno <i>molto crescendo</i>	*		x	x
27	208-210	cancellati flauti e oboi	*		x	x
	209-210	1° gruppo dei corni cancellato dal levare in poi, il contenuto assegnato al 2° gruppo	*		x	batt. 210 rimasta parzialmente, entrambe con modif. in dinamica
28	221	acciaccatura dei violini	*		x	x
30	232	trombe, cancellato «a 2» e messo «1».		§	x	x
	232-233	cancellati i flauti	*		x	x
	239-240	batt. 240 dei clarinetti cancellata e batt. 239 collegata con la 238		§	x	x (batt. 240)
31	241-242	cancellati i clarinetti		§	x	x
	243	<i>p</i> dei clarinetti		§	x	0

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	243-244	cancellati i flauti	*		x	x
	245	flauti <i>p</i> e «a 2»	*		x	x
	245-246	trombe 1 e 2 «a 2»		§	0	x (con modifiche in dinamica)
33	262-263	<i>pp</i> quasi tutte le sezioni	*		x	x
36	286	cancellata la 2° terzina del primo gruppo dei corni e delle trombe in fa		§	x	x
	286	< delle trombe in fa cambiato a >		§	0	x
	287	<i>pp</i> di ottoni, piatti e grancassa		§	0	0
	290	<i>p</i> di oboi e clarinetti in la		§	0	x
37	294-297	cancellati il primo e il secondo gruppo dei corni		§	x	x
	298-299	primo e secondo gruppo dei corni <i>pp</i> e «a 2»	*		x	x (solo il secondo gruppo)
38	304	primo corno in fa «solo», 3° tacet, il 2° gruppo cancellata l'indicazione «a 2»	*		x	0
39	323-327	2° violini, accento di dinamica, tenuto, sull'arco	*		x	x
41	346	> al 1° gruppo dei corni	*		x	0
	347-350	dalla batt. 348 agg. i flauti che si radd. con i fagotti e dalla 347 gli oboi che si radd. con il 1° gruppo dei corni; < dei fagotti		§	x	0

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	348-350	nella batt. 348 aggiunte due note ai violoncelli e dalla 349 un terzo gruppo; dalla batt. 349 agg. viole «a 2»	*		x	x (solo celli dalla batt. 349, viole completamente riscritte)
	348	cancellate le due note aggiunte dei violoncelli		§	x	x
	349-350	cancellati il 2° e il 3° gruppo dei corni	*		x	x
42	351-352	riscritti i flauti (radd. i fagotti), gli oboi (radd. i clarinetti), le viole continuano «a 2» e i violoncelli «a 3»	*		x	x (solo violoncelli)
	351-356	il 3° gruppo dei corni cancellato del tutto, il 2° fino alla btt. 353, poi <i>p</i> alla 353 e <i>fp</i> alla 355, alla 356 canc. il <i>ff</i>	*		x	x (solo parti cancellate, nella v.fin. i corni spariscono del tutto)
	353-356	la parte delle viole passa alle trombe in si bemolle (radd.il 1° gruppo dei corni), mentre le viole raddopp. i bassi		§	x	x (solo trombe)
	355-356	i flauti raddoppiano i violini e gli oboi i corni	*		x	x (solo flauti, nella v.fin, gli oboi li raddoppiano)
	355	i violini perdono la legatura, dal levare in poi tremolo	*		x	x
	357	<i>mf</i> dei tromboni, i violoncelli «3fach geth.[eilt]»		§	x	x (celli)
43	359-361	<i>ff</i> , <i>f</i> e <i>mf</i> dei tromboni; alla 361 cancellato il <i>f</i> del 2° trombone	*		x	x (salvo <i>f</i> cancellato)
	364	il <i>f</i> del 2° trombone spostato al battere	*		x	x
44	369-373	gli oboi riscritti per raddoppiare i flauti		§	x	x
	370-372	cancellata la legatura dei 2° violini	*		x	0 (parte riscritta nella v.fin.)

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
45	377-380	note accentate della tuba, f alla batt. 377 e > e <i>p</i> alle ultime due		§	0	x (dinamica, senza accento)
	377	<i>fff</i> del 2° gruppo dei violoncelli		§	0	x
46	393-401	cancellati i corni		§	x	0
	393-401	corni «bleibt!»		§	0	x
47	415	<i>p</i> di viole, celli e bassi		§	x	0
<b>Il Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz.</b>						
48	0-6	cancellati i fagotti		§	x (il 1°, il 2° ha la scritta «suonare»)	0
	0-6	«bleibt!»		§	ved. sopra	x
49	9	fagotti 1 e 2 «a 2»	*		(ind. ridondante nella partitura)	0
	11 – 13	cancellata l'indicazione non legato e aggiunte legature ai fagotti		§	0	x
50	14,16-17	idem		§	0	x
51	23,24,26	trombe in fa <i>sf</i>	*		x	x (salvo batt.24)
	25-28	cancellati gli oboi, dal levare della batt. 28 si raddoppiano con i flauti e i clarinetti in do		§	x	x
52	29	gli oboi raddoppiano i clarinetti		§	x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	30	«Luftpause»	*		x	0
53	41-42	aggiunti gli oboi	*		x	x
54	50-51	cancellati i flauti, fagotti trasposti 8va sotto, cancellata l'indicazione 8va sopra dei violoncelli	*	§	x	x (salvo fagotti)
55	52-56	idem come sopra	*	§	x	x (salvo fagotti che suonano a «2» anche la correzione)
	52-53	legature delle viole	*		0	x
56	66	aggiunti l'ultimo levare del 3° oboe e del 2° e 3° clarinetto in si bemolle e <i>ff</i> di entrambe le sezioni		§	x	x
	66	la semibreve degli archi diventa minima col punto	*		x	x (in parte, che il punto diventa una semiminima nella v.fin.)
57	67	3° oboe e 2° e 3° clarinetto in si bemolle raddoppiano i primi nella prima metà della battuta		§	x	x (salvo il > che sparisce)
	68	3° e 4° flauto si raddoppiano con 3° oboe e 2° e 3° clarinetto in si bemolle		§	x	x (salvo <i>sf</i> che diventa <i>f</i> )
	71	cancellati <, <i>sf</i> e > dei 1° violini		§	x	x
59	95	< e > delle viole	*		0	x
61	119	legatura alla seconda semiminima delle viole		§	0	0
62	124	cancellata la dinamica del 1° gruppo di flauti, clarinetti in si bemolle e basscl., violini e viole; per celli agg. «poco»		§	x (salvo viole)	x (salvo «poco»)

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	125	1° e 2° flauto <i>pp subito</i>		§	x	x
64	139-140	do dei fagotti; clarinetti in si bemolle «a 2» raddoppiano i flauti		§	x	x (clarinetti)
67	157-165	«Nicht schleppen!»		§	0	0
71	210-213	violoncelli «[...] drängend»		§	0	x
	215	violoncelli «[...] a tempo»		§	0	x
73	230-233	aggiunte battute dei flauti che raddoppiano i violini	*		x	0
75	253	cancellati i flauti		§	x	x
76	262.264	semiminima e < all'ultimo levare della 2° tromba in si bemolle		§	x	x
	265	idem, la 1° tromba in si bemolle, 3° e 4° flauto e 1° oboe		§	x	x (salvo tromba)
	265	cancellata la legatura dei 1° violini, aggiunto il glissando dei 2°		§	0	x
77	266	aggiunti 3° e 4° flauto, nuova parte per 1° oboe, aggiunta 1° tromba in si bemolle	*	§	x	x (salvo tromba)
	266	1° violini «E-seite», 2° «A-Seite» e «gliss.»		§	0	x
78	288	> di oboi e clarinetti in si bemolle	*		x	x
	288-289	la prima semiminima delle viole e dei bassi diventa una croma seguita da una pausa	*		x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
79	240	idem, ma solo bassi	*		x	x
	241	idem, bassi		§	x	x
80	308	<i>p</i> dei violini cambiato con <i>mf</i>		§	0	x
81	316-317	aggiunte note dei fagotti	*		x	0
83	329	aggiunto «4» alla semiminima accentata dei primi violini	*		x	x
	330	idem per i secondi più un'acciaccatura davanti alla minima sia per i 1° che per i 2° violini	*		x	x
	330	cambiato l'accordo formato dalle viole e aggiunto un altro <i>f</i>		§	0	x (solo l'accordo)
	331-332	aggiunta una croma per i violini (un fa)	*		x	x
	330	cancellato il <i>p</i> dei corni e aggiunto >		§	x	x
	331-333	cancellati sia tromboni che trombe in si bemolle		§	x	x
	334-335	dal 2° battere cancellati flauti, oboi, fagotti e il 2° e il 3° clarinetto		§	x	x
	333	la semiminima al battere dei 1° violini è cambiata con una croma e una pausa	*		x	x
84	336	cancellati i flauti		§	x	x
	336-338	fino al 2° battere della battuta 338 cancellati oboi, clarinetti in la e fagotti; aggiunto un <i>f</i>		§	x	x (salvo <i>f</i> , diventato poi <i>ff</i> )



N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	339	legature sulle terzine dei celli e dei bassi	*		x	x
85	342	<i>ff</i> degli oboi	*		x	0
	345	la minima diventa semiminima con l'aggiunta di una cromina e di una pausa; clar.in la, fag., viole, celli e bassi	*		x	x
	344-345	il secondo gruppo dei corni in fa si raddoppia con i clarinetti in la e i fagotti		§	x	x
86	349-350	aggiunte per le viole 4 note <i>ff</i> in chiave di sol; <i>sf</i> al battere della batt. 350 dei violini		§	0	x (solo viole)
	352-353	cancellati i timpani		§	x	x
89	373	cancellata la dinamica dei celli	*		x	0
90	375	cancellata la dinamica dei celli	*		x	x
	375-376	cancellato < delle viole, aggiunto ai primi violini con un <i>pp</i> nella batt. 376		§	0	x
	380-382	cancellate le viole	*		0	x
91	383	cancellate le viole	*		0	x
	386	la semibreve è divisa in due, la seconda minima con un tremolo <i>p</i> e < per viole, celli e bassi		§	x (salvo viole)	x (salvo dinamica)
	387	tremolo sulla semibreve per viole, celli e bassi		§	x (salvo viole)	x (tremolo è rimasto, cambiata la durata della nota)

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	388-390	cancellato il tremolo per celli e bassi		§	x	0
92	391	minime per semiminime dei tromboni, <i>sf</i> senza <; cancellato il tremolo dei bassi		§	x (solo il tr. dei bassi)	x (salvo la dinamica dei tromboni)
	393-394	cancellati i flauti		§	x	x
	397	oboi, legatura verso la batt. 398	*		x	x
93	398	oboi, legatura	*		x	x
94	407	cancellata la dinamica per oboi e clarinetti in si bemolle		§	x	0
	407	trombe in si bemolle sempre <i>p</i>		§	x	0
	407	cancellato il «molto» per 2° violini, viole e celli		§	x	x
	408-409	aggiunti < e > dei flauti	*		x	x
96	425-426	legatura aggiunta agli oboi, cancellata ai corni e alle trombe in si bemolle		§	x	x (salvo trombe)
	426	primo trombone riscritto per raddoppiare il 3° gruppo dei corni, <i>f</i>		§	x	x
97	436-438	cancellato il 1° gruppo delle trombe in si bemolle		§	x	x
98	439-443	cancellato il 1° gruppo delle trombe in si bemolle		§	x	x
	444-456	aggiunte le note al 2° gruppo delle trombe in si bemolle		§	x	0
	442-443	semibreve del primo gruppo dei corni in fa; minima, cancellato <		§	x	0

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	444-446	cancellato il 1° gruppo dei tromboni		§	x	x
99	447	«ebenfalls mit Dämpfer» trombe in si bemolle		§	0	0
	447	2° gruppo delle trombe in si bemolle; le note aggiunte in rosso sono cancellate		§	x	x
	447-449, 452	cancellati i tromboni		§	x	x
100	456-463	modificata la parte dei flauti		§	x	x
	456	cancellata la legatura delle viole		§	0	0
	460;462	cancellata la legatura dei 1° violini		§	0	0
	461	cancellata semiminima al battere dei celli e bassi	*		x	x
	462	semibreve per la minima di celli e bassi	*		x	x (in parte, diventata puntata)
103	479	trombe 3 e 4 «Dämpfer in F»	*		x	x
104	487	tromboni: semibreve per minima, cancellato il crescendo		§	0	0
	487-488	aggiunte note alle trombe in fa, con l'indicazione «mit Dämpfer in F» spostata dalle trombe in si bemolle alla batt. 490	*		x	x
	487	trombe in si bemolle - «[?] offen»		§	x	x
	490	trombe in fa «immer [?] mit Dämpfer»	*		x	x
	490	1° gruppo dei corni in fa <i>ff</i>	*		x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
107	512-515	tuba: semibreve per semiminima alla batt. 512, il resto cancellato	*		x	x (salvo la minima)
	514-515	cancellati i fagotti		§	x	x
	516-519	cancellato il controfagotto	*		x	x
	516-519	cancellate le arpe	*		parte mancante	x
	516-519	arpe «bleibt!»		§	parte mancante	0
	516-519	cancellato il 1° gruppo dei bassi		§	x	x
108	520	clarinetti in la: si e la bemolle per sol e fa		§	0	0
	520	fagotti: cancellato il <i>fp</i> e messo un <i>p</i>		§	0	0
	520	cancellato il 2° gruppo dei corni in fa		§	0	0
	523	trombe in fa «ohne Hast [?], semibreve per minima		§	0	x (salvo «ohne hast»)
	524	aggiunto 2° gruppo di trombe in fa, corni in fa, fagotti e controfagotti, flauti al battere		§	0	0
	523-524	riscritti 2° violini, viole e celli		§	x	x (in parte)
	524	cancellati i tromboni		§	x	x
109	525-526	riscritti flauti, fagotti, controfagotto, corni in fa, trombe in fa («hervordredend»), 2° violini, viole, vcelli		§	x	0
	525	cancellati tromboni		§	x	

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	526-527	riscritti gli oboi		§	x	0
	527	cancellata la legatura dei violini		§	0	0
111	535	<i>ff</i> del trombone 3° e della tuba	*		x	0
	536	cancellata la legatura agli archi (salvo bassi), aggiunta l'appoggiatura ai violini all'ultimo levare	*		x	x
112	541-542	aggiunte note alle trombe in si bemolle	*		x	x
113	546	1° gruppo dei corni in fa <i>ff</i>		§	0	0 (diventato <i>fff</i> )
116	565	«nur zwei celli», «nur zwei Bässe»	*		x	0
117	571	indicazione «Rit.[ardando]»	*		x (non tutte le parti)	x
	573	cancellato il «poco rit.»	*		idem	0
	575	«Langsam»	*		idem	x
	571-575	cancellato piccolo		§	x	x
	574-575	dal battere della batt. 574 cancellati i violini e viole	*		x	x
	572-573	aggiunti i glissando di viole, celli e bassi		§	0	x
	572-573	indicati i numeri dei leggii di celli e bassi		§	x	0
<b>III Scherzo</b>						

<b>N. pagina</b>	<b>N. batt.</b>	<b>Tipo di correzione</b>	<b>Copista</b>	<b>Mahler</b>	<b>Parti</b>	<b>Versione finale</b>
118	1 – 2	cancellato > dei corni in fa		§	x	x
	1 – 4	aggiunte note a viole e celli		§	x	0
	4	cancellati piatti		§	x	0
	6	aggiunto il 3° clarinetto		§	x	x
	8	flauti «a 4» e oboi «a 3»	*		x	x
119	9 – 11	flauti «immer 4» e oboi «immer zu 3»	*		x	x
	10 – 11	aggiunte le viole		§	x	0
	12	«pizz» delle viole		§	x	0
	22	cancellati i timpani	*		x	x
120	27-28	corni in fa, 2° croma per semicroma	*		x	x
	33	cancellati i flauti	*		x	x
121	34	cancellati i flauti	*		x	x
	34	corni in fa, 2° croma per semicroma	*		x	x
	41	> di 2° viole e celli	*		x	x (viole)
	44-47	dinamica di oboi e clarinetti in la	*		x	x
	42-43	dinamica delle viole	*		x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	44	viole <i>p</i>		§	0	x
	46	dinamica delle viole		§	0	x
	47-49	aggiunti i bassi («[cal?] Pos»)		§	x	x
	47-48	cancellato < di tromboni e tuba		§	x	0
122	50-56	aggiunti i bassi		§	x	x
	51.53	cancellati i clarinetti in la e le viole		§	x	x (solo clarinetti)
	50-56	aggiunti i bassi		§	x	x (con alterazioni minori)
	59-60	cancellato il <i>p</i> dei flauti, messo il <i>p</i> col crescendo verso <i>f</i>		§	x	x (salvo <i>p</i> )
123	67-71	aggiunte le viole	*		x	0 (salvo batt. 69)
	70-71	legatura ai 1° violini		§	0	x
	72-73	cancellati gli oboi salvo il battere della batt. 73 del 2° gruppo		§	x	x
	72-73	2° gruppo 2° violini diminuendo <i>p</i>		§	x	0
124	74-80	cancellati gli oboi		§	x	x
	75-76	riscritti i clarinetti in si bemolle		§	x	x
	74-80	<i>p</i> 2° violini		§	x	0
	75-78	cancellate le crome staccato dei 2° violini (entrambi i gruppi)		§	x	x (il 2° gruppo)

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	78-79	accenti, 1° gruppo dei 2° violini	*		x	0
	75-78	celli e bassi indicazioni «arco» e «pizz»	*		x	x
	84-86	«Nicht schleppen!»		§	0	0
	84-86	> di violini, viole, celli verso <i>mf</i>	*		x (in parte)	0
	87-89	> dei 1° violini verso <i>p</i>	*		x	0
	88-89	> di fagotti e bassi verso <i>sf</i>		§	x	x (solo <i>sf</i> )
	89	2° gruppo trombe in si bemolle >		§	x	x
125	93-97	aggiunti i clarinetti in si bemolle	*		x	x
	90-92	< e > delle trombe	*		x	x
	92	cancellati i 2° violini		§	x	x
	94-95	<i>p</i> e < dei violini	*		x	0
	95-97	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
	95-97	«bleibt!»		§	0	0
	98-105	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
	98-105	«bleibt!»		§	0	0
	101-105	aggiunti 2 flauti e 2 clarinetti in si bemolle	*		x	0



N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	102-105	dinamica degli archi	*		x	x (in parte)
126	106	cancellato il controfagotto	*		x	x
	106-107	alterazioni degli archi	*		x	x (in parte)
	116	aggiunte le viole	*		x	x
	119	> degli archi	*		x	x
	120-121	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x (in parte)
	120-121	dinamica dei violini	*		x	0
	120-121	dinamica dei violini		§	x	0
	121	cancellata la 3° tromba in si bemolle (dal levare in poi)		§	x	x
127	122-126;129	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
	122-129	cancellata la 3° tromba in si bemolle		§	x	x
	122-125	dinamica dei violini	*		x	0
	127-128	aggiunti fagotti e controfagotto	*		x	x
	126-129	dinamica dei violini	*		x	0
	126-129	dinamica delle trombe in fa	*		x	0
	129	<i>ff</i> delle viole	*		x	0

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
128	130-131	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
	132-135	divisione dei corni in fa	*		x	x (in parte)
	130-131	< degli archi	*		x	0
	132	cancellati 1° violini e celli	*		x	x
	130-131	riscritti i 2° violini		§	x	0
	136-139	riscritti i 2° violini		§	x	0
	136-147	riscritti i violoncelli		§	x	0
129	148-150	aggiunto il 2° gruppo dei violoncelli		§	x	0
	150	«Rit.»		§	x	x
	151	«a tempo»		§	x	x
	155	cancellato il fa di sotto delle viole		§	0	0
	156	<i>fp</i> delle viole		§	0	0
	155	aggiunto il 1° gruppo dei violoncelli	*		x	0
	160	viole <i>sempre p</i>		§	0	x
130	178	cancellato il < delle trombe in fa		§	x	0
131	189	cancellati i timpani		§	x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	188-189	cancellate le viole (dal levare della batt. 188)		§	0	x
	190-197	cancellati i timpani		§	x	x
	195-197	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
	190-196	cancellate le viole		§	0	x (fino alla batt. 194 compresa)
	192-193	riscritti i 2° violini		§	x	x
	193-197	dinamica degli archi	*		x (in parte)	x (solo batt. 195-196)
	197	<i>ff</i> degli archi	*		x (in parte)	x
	197	> di violini e viole		§	x (in parte)	x
132	198-200	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
	201	«Nicht schleppen!»		§	0	0
	199	< di flauti, oboi e clarinetti in la	*		x	0
	200	<i>fff</i> di flauti, oboi e clarinetti in la	*		x	0
	200	<i>ff</i> del corno obbligato in fa	*		x	x
	198	<i>fp</i> del corno obbligato in fa e corni in fa	*		x (solo corno obb.)	x
	200	<i>fp</i> del corno obbligato in fa e corni in fa	*		idem	x (solo <i>f</i> )
	198-201	dinamica degli archi	*		x (in parte)	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	202-203	> e <i>mf</i> dei 1° violini	*		x	x
	205-206	> delle viole	*		0	0
	207-209	> verso <i>mf</i> di 2° violini, viole, violoncelli	*		x (in parte)	x (spostato una battuta in avanti)
	212	diminuendo dei 1° violini verso <i>sf</i>	*		x	0
	213-214	> e <i>mf</i> di 2° violini, viole e violoncelli	*		x (in parte)	x
	218-223	legature degli archi	*		x	x
133	229	cancellato «mit Dämpfer» e scritto «Ohne D.»		§	x	x (nella versione finale non c'è nulla)
	228	legatura di violoncelli e bassi		§	x	0
	231	<i>fp</i> del corno obbligato in fa	*		x	0
	231	< di 2° violini e viole	*		x (in parte)	x (solo viole)
	237-240	legature di viole e violoncelli	*		x	0
134	245-246	cancellati i fagotti		§	x	x
	248	cancellato il corno inglese		§	x	x
	247	<i>pp</i> dei corni in fa	*		x	0
	252-256	cancellati i fagotti		§	x	x
	257	legatura dei fagotti		§	x	0

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	251-259	dinamica degli archi	*		x (in parte)	x
135	265-268	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x (solo fagotti)
	267	semiminima puntata e pausa di flauti, oboi, corno inglese e clarinetti in si bemolle		§	x	0
	260-267	dinamica di violini e viole	*		x (in parte)	x
	266-267	> dei 1° violini		§	x	x
	268	> dei 2° violini		§	x	0
	266-268	> delle viole		§	0	x
136	269	cancellati i fagotti		§	x	x
138	338	cancellato un corno in fa e divisione «a 2»		§	prima canc. poi scritto «suona»	x
140	367-368	cancellati i flauti		§	x	x
141	397	<i>ff</i> al posto di <i>mf</i> dei clarinetti in si bemolle	*		x	x
143	425-426	«morendo» di clarinetti in si bemolle, controfagotto, viole e bassi		§	x (in parte)	0
144	446	cancellate le viole		§	0	x
	447	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
	448;452	legatura di fagotti e controfagotto		§	x	0
	448;452	cancellato il <i>mf</i> dei timpani, scritto <i>f</i>		§	x	x (diventato ff)

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	456	idem come sopra		§	x	x (diventato ff)
	456	legature di fagotti e controfagotto		§	x	0
	460-461	idem come sopra		§	x	x
145	463-468	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
146	472;474-475	legatura di fagotti e controfagotto		§	x	x
	479-480	cancellate le viole		§	0	x
147	481-482	riscritto il controfagotto		§	x	x
	481	cancellate le viole		§	0	x
	482	<i>ff</i> delle viole		§	0	x
	482; 484-488	legature di fagotti e controfagotto		§	x	x (salvo batt. 488)
	488	riscritte le viole		§	0	x
148	489	legatura di fagotti e controfagotto		§	x	x
	489	riscritte le viole		§	0	x
	495-497	cancellati i flauti		§	x	0
	495;497	cancellato il <i>ff</i> e scritto <i>p</i> , fagotti e controfagotto		§	x	x (batt. 495)
	495;497	aggiunti i tromboni, cancellati bassi	*		x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	495	cancellato il <i>p</i> dei tromboni e scritto <i>mf</i>		§	0	0
	494	riscritte le viole		§	0	0
149	498-499	cancellati i flauti		§	x	x
	501-504	cancellati gli oboi		§	x	0
	499-502	riscritti i fagotti	*		x	x (batt. 499-500)
	499-504	riscritti i violoncelli		§	x	x (salvo batt. 500)
	500-502	riscritti i bassi		§	x	x (salvo batt. 500)
	499-500	scritte le viole		§	0	x
	502-503	cancellate le viole		§	0	x
	500-504	aggiunte 2 trombe in fa	*		x	0
	505-506	riscritti il corno obbligato in fa e i corni in fa	*		x	x
	503-504	«pizz» e «arco» dei bassi	*		x	x
	506	fagotti e controfagotto – semiminima per croma		§	x	x
150	507-516	cancellati flauti (compreso il battere della batt. 516)		§	x	x (nella vers.finale le batt. 111-113 sono compl.cambiate)
	507-516	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x (rimaste batt. 113-116)
	507	cancellato il <i>fff</i> dei corni in fa		§	x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	507-514	2° violini 8va sopra		§	x	0
	507-510	cancellato il la del 2° gruppo delle viole		§	0	x
	515	cancellato > dei violini		§	x	0
	516	cancellato il <i>ff</i> e scritto <i>mf</i> dei corni in <i>fa</i>		§	x	x ( <i>mf</i> diventato <i>p</i> )
	516	cancellati i timpani	*		x	x
151	517	<i>mf</i> dei corni in <i>fa</i>		§	0	0
	517-524	cancellati tromboni e tuba	*		x	x
	517-524	cancellati gli oboi		§	x	x (compl.riscritti)
	517-524	cancellati i clarinetti		§	x	x (compl.riscritti)
	519-522	cancellate le crome dei 2° violini		§	x	0
	522-524	cancellate le viole		§	0	x (in parte,riscritta)
152	525	cancellati oboi e clarinetti		§	x	x (compl.riscritti)
	526	riscritti i flauti	*		x	x
	526	scritto il 1° clarinetto		§	x	0
	526	aggiunta la 2° tromba in si bemolle		§	x	0
	526	cancellata la semiminima al battere delle viole		§	0	x



N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	525-526	cancellati tromboni e tuba	*		x	x
	526	riscritti i 2° violini		§	x	x
	528-529	> di viole e violoncelli	*		x (in parte)	x
	527-531	dinamica e durata note di oboi e clarinetti	*		x	x (in parte)
	531	aggiunti i flauti e le trombe in si bemolle	*		x	0
	531	cancellati i violoncelli	*		x	x
	531	cancellate le viole		§	0	x
	532	dinamica degli archi	*		x (in parte)	x (in parte)
	532	dinamica degli archi		§	idem	x (in parte)
153	533-541	dinamica	*	§	idem	0
	534	> di violini e viole		§	idem	0
	543	s f e > dei 1° violini		§	0	x (decr.)
	544	<i>p</i> dei 1° violini		§	0	x
	549	cancellato il punto dopo la semiminima di flauti e oboi		§	x	0
154	550	trombe in fa e in si bemolle <i>p</i>		§	x	0
	550-555	cancellati tromboni e tuba		§	x	x

<b>N. pagina</b>	<b>N. batt.</b>	<b>Tipo di correzione</b>	<b>Copista</b>	<b>Mahler</b>	<b>Parti</b>	<b>Versione finale</b>
	<b>551-555</b>	<b>dinamica di violini e viole</b>	<b>*</b>		<b>x</b>	<b>x (in parte)</b>
	<b>553</b>	<b>corni in fa <i>p</i></b>		<b>§</b>	<b>x</b>	<b>x</b>
<b>155</b>	<b>556-560</b>	<b>dinamica di violini e viole</b>	<b>*</b>		<b>x (in parte)</b>	<b>x (in parte)</b>
	<b>556-559</b>	<b>cancellati tromboni e tuba</b>		<b>§</b>	<b>x</b>	<b>x</b>
	<b>557-559</b>	<b>tromboni e tuba «bleibt»</b>		<b>§</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
	<b>557</b>	<b>corni in fa cancellato il <i>ff</i> e scritto «cresc.»</b>		<b>§</b>	<b>x</b>	<b>0</b>
	<b>557-559</b>	<b>cancellati i timpani</b>		<b>§</b>	<b>x</b>	<b>x</b>
<b>156</b>	<b>561</b>	<b>legatura di fagotti e controfagotto</b>	<b>*</b>		<b>x</b>	<b>x</b>
	<b>561</b>	<b>scritti 2° violini e viole</b>	<b>*</b>		<b>x</b>	<b>x</b>

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	562-563	scritto il clarinetto in re	*		x	x
	562-566	riscritte viole e violoncelli		§	x (in parte)	x
	563-566	cancellati i corni in fa		§	x	0
	564	dinamica dei primi due tromboni		§	x	0
	564	croma per minima del 3° trombone e della tuba		§	x	x
	563-566	riscritti oboi, clarinetti in la e fagotti		§	x	x
157	567-571	cancellati i corni in fa		§	0	0
	567	<i>f</i> dei corni in fa		§	x	0
	567	tromba in fa diventa in si bemolle		§	x	x
	567-570	cancellata la tromba in fa		§	x	x
	571-572	riscritta la tromba in fa		§	x	x (in parte)
	567-571	cancellata la tuba		§	x	0 (salvo batt. 171)
	567-572	riscritti violini e viole		§	x (in parte)	0 (salvo viole)
	568;570	sol diesis e fa naturale abbassati di un'ottava di fagotti e violoncelli		§	x	0
	570-573	accenti dei violini		§	x	x
	570-573	riscritti i corni		§	x	x (in parte)

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	573	cancellati i timpani		§	x	0
	573	timpani «bleibt»		§	0	x
	573	riscritti i fagotti		§	x	x
	571-572	riscritti i flauti e il 1° oboe		§	x	0
	571-572	riscritti il 2° gruppo di oboi e il 1° gruppo di clarinetti in la	*		x	x
	571-572	riscritto il clarinetto in re		§	x	0
	570	aggiunti i timpani		§	x	0
158	574-577	riscritti i fagotti		§	x	x
	574	ottoni <		§	x	x
	576	viole una 5a sotto		§	0	0
	577	ottoni <i>ff</i>		§	x	x
	579	«Flott!»		§	0	0
	578-579	riscritti il 1° gruppo di corni in fa e il corno obbligato in fa		§	x	x
	581-582	cancellato il 1° gruppo di corni in fa		§	x	0
	582-584	cancellate le viole (batt. 184 rimane solo l'ultima croma con l'aggiunta di <i>fff</i> )		§	0	x
	582-584	aggiunti i violoncelli	*		x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	587-588	> e <i>mf</i> di 1° violini e viole		§	x (in parte)	x
159	590	«Nicht schleppen!»		§	0	0
	590	<i>fff</i> delle viole		§	0	x (rimasto <i>ff</i> )
	593	1° violini, «molto crescendo»		§	x	0
	593-595	> e <i>mf</i> di 1° violini, 2° violini, viole e violoncelli		§	x (in parte)	x
	596-597	aggiunti i flauti		§	x	x
	597	cancellato il <i>mf</i> dei 1° violini e messo <i>ff</i>	*		x	x
	596-597	> dei corni in fa		§	0	x
	598-599	scritti i flauti		§	x	x
	598-601	<i>sf</i> e > delle trombe in fa	*		x	x ( <i>sf</i> per <i>mf</i> )
	602-605	<i>fp</i> e < dei corni in fa	*		x	x
	599;602-605	legature di viole, violoncelli e bassi	*		x (in parte)	x
160	606-613	legature di viole, violoncelli e bassi	*		idem	0
	609	> del 2° gruppo corni in fa	*		x	0
	614	oboe <i>pp</i>		§	x	x
161	623	cancellato un corno in fa e divisione «a 2»	*		0	x (il 1° gruppo sparisce del tutto)

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	630	cancellato un oboe e cambiato con un clarinetto in si bemolle	*		x	x (poi restituito anche l'oboe)
	630	cancellato il trombone	*		x	x
162	631	cancellati gli oboi		§	x	0
	631	scritto il clarinetto in si bemolle	*		x	x
	631	diminuendo della tromba in si bemolle	*		x	0
	632	<i>pp</i> della tromba in si bemolle	*		x	x
	632	cancellati i flauti	*		x	0
	635-637	cancellato il controfagotto		§	x	0
	635-636	cancellati i fagotti		§	x	0
	637	fagotti, <i>p</i> <		§	x	x (solo crescendo)
	637-638	clarinetti in si bemolle, <i>p</i> crescendo <i>sf</i>		§	x	x ( <i>p</i> per <i>f</i> )
	636	oboi <i>ff</i>		§	x	x
	637-638	oboi <		§	x	0
	637-638	scritto il 1° gruppo dei corni in fa		§	x	x
	635;637-638	acciaccature dei 1° violini		§	x	x (batt. 635)
	637-638	<i>p</i> <di 1° violini e viole		§	x (in parte)	x (viole)

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	636-638	riscritti i bassi	*		x	x (in parte)
	638	< di 2° violini, viole, violoncelli		§	x (in parte)	x (in parte)
163	639-646	cancellati gli oboi	*		x	0 (salvo batt. 641-42)
	641-646	cancellati i clarinetti in si bemolle	*		x	0
	639-640	scritti i clarinetti in si bemolle	*		x	x
	639	1° violini, «molto crescendo»		§	x	0
	639	2° violini <i>ff</i> , violoncelli <i>f</i>		§	x	x ( <i>f</i> per <i>ff</i> )
	640	1° violini, <i>ff</i>		§	x	x
	641-642	<i>P</i> < <i>ff</i> di fagotti e controfagotto		§	x	x (fag. <i>p</i> per <i>ff</i> )
	641-644	cancellati 3° trombone e tuba	*		x	0
	641-644	bassi 8va sopra	*		x	x (aggiunti)
	641-643	<i>p</i> crescendo <i>ff</i> di 1° violini, viole e bassi		§	x (in parte)	x
	641-642	<i>p</i> crescendo <i>f</i> del 2° gruppo dei corni in fa		§	x	0
	645	<i>ff</i> dei corni in fa		§	x	x
	645-646	<i>f</i> e <i>p</i> dei primi 2 tromboni	*		x	0
	645-646	«bleibt» di oboi e clarinetti in si bemolle		§	0	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
164	647	cancellati oboi e clarinetti in si bemolle	*		x	0
	647	«bleibt» oboi e clarinetti in si bemolle		§	0	x
	648-654	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	0
	648-654	riscritti i corni in fa		§	x	x
	648-654	riscritte le trombe in si bemolle		§	x	x (salvo alcune ind.di dinamica)
	650;653	riscritto il 2° gruppo degli oboi e dei clarinetti in si bemolle		§	x	x
165	655-656	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	0
	655	cancellati i corni in fa		§	x	x
	656-658	riscritti i fagotti		§	x	0
	656-658	trillo del 2° gruppo degli oboi e dei clarinetti in si bemolle		§	x	x
	659	cancellata la semiminima di oboi e clarinetti in si bemolle	*		x	x
	655	riscritte le trombe in si bemolle		§	x	x (in parte)
	656	semiminima per croma, 3° trombone, tuba e bassi		§	x	x
	656-659	riscritti i violoncelli	*		x	x
	659-661	riscritti i violoncelli		§	x	x (in parte)
	658	cancellate le crome al battere, viole	*		0	x



N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	659	crome al battere una 3a in su, viole	*		0	x
	659	3° tromba in si bemolle, semiminima per croma	*		x	0
	660	aggiunti i piatti	*		x	x
	661	riscritti i timpani	*		x	x (salvo il trillo che è rimasto)
	660-661	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	0
	661	cancellato il punto alla minima di oboi, clarinetti, trombe, tromboni, tuba		§	x	x (poi ulteriormente tagliato)
	664	2° gruppo corni in fa a 2		§	0	x
	664-665	riscritti i fagotti, a 2		§	0	x
	666-668	cancellati i fagotti	*		x	0
	666-668	aggiunte le minime dei clarinetti in si bemolle	*		x	x
	666-668	accenti sulla croma al battere dei clarinetti in si bemolle		§		x
	666-669	modificato il 1° gruppo dei corni in fa	*		x	0
166	670	<i>pp subito</i> 1° violini, viole e violoncelli	*		x (in parte)	x
	674-677	cancellati i bassi		§	x	x
	674	viole, <i>p</i>		§	0	0
	674	2° violini, <i>p</i>	*		x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	674-677	modifiche nei 2° violini		§	x	x
	677	tutti <i>f</i>		§	x (in parte)	0 (salvo 1° violini)
	678-681	riscritti i flauti	*		x	0
	678-681	cancellati i flauti		§	x	x
	678-681	riscritti i clarinetti in la		§	x	0
	678-681	cancellati i fagotti	*		x	x
	681-682	scritti gli oboi	*		x	0
	681-682	cancellati gli oboi		§	x	x
	678	<i>p</i> , archi		§	x (in parte)	x (salvo celli e bassi)
	678-682	riscritte le viole	*		x	x (in parte)
	678-682	riscritte le viole		§	0	x (in parte)
	682	scritti i flauti		§	x	0
	682-685	modifiche a fagotti e controfagotto	*		x	0 (salvo batt. 685)
	683-684	aggiunte le trombe in si bemolle col sordino	*		x	x
	684-685	riscritto corno obbligato		§	0	x
	683-685	cancellate e riscritte le viole		§	0	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	683-684	legature, acciaccature, e <i>sf</i> dei 1° violini		§	x	x (legato)
	685	riscritti i clarinetti in la		§	x	x
	685	riscritti fagotti, controfagotto, violoncelli e bassi	*		x	x (salvo violoncelli)
167	686	dinamica di clarinetti in la, fagotti e controfagotto	*		x	x (salvo clarinetti)
	689	legatura di oboi e clarinetti in la		§	x	x
	689	cancellato il bequadro dei bassi	*		x	0
	690	«Etwas drängend»		§	0	0
168	697-700	riscritto il controfagotto	*		x	x
	697-699	riscritti i bassi	*		x	x
169	705-709	riscritto il controfagotto	*		x	x
	707-708	riscritti i bassi	*		x	x
171	735-736	accenti di viole e violoncelli	*		x (in parte)	0
173	777;779	<i>ff</i> del 1° gruppo di trombe in fa		§	x	x
	777;779	cancellati i 2° violini	*		x	x
	777;779	cancellate le viole		§	0	x
174	792-793	cancellati i timpani e le viole		§	x (timpani)	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	792-793	croma per semicroma di legni e corni in fa	*		x	0 (salvo corni in fa)
175	794-795	croma per semicroma di legni e corni in fa	*		x	x
	794-795	cancellati i timpani e le viole		§	x (timpani)	x
	795-796	riscritti violoncelli e bassi	*		x	x (in parte, vedi sotto)
	795-796	violoncelli 8va in su		§	x	x
	800-801	aggiunto il piccolo		§	0	x
176	802	Il 4° flauto piccolo		§	0	x
177	814-815	scritti i violini	*		x	x
<b>IV Adagietto</b>						
180	48-49	dinamica dei 1° violini	*		x	0
181	60;63	cancellate le appoggiature dei 1° violini	*		x	0
	92	cancellata la semiminima al battere del 2° gruppo dei bassi	*		x	0
<b>V Rondo-Finale</b>						
183	24	«Flottes Tempo»		§	0	x («[...]giocosamente. Frisch»)
	24	cancellati gli oboi	*		x	0
	25-28	scritto il 3° fagotto	*		x	0

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	25-28	scritti i bassi	*		x	0
	25-29	scritti e poi cancellati viole e violoncelli	*	§	(x (in parte))	0 (i celli ci sono, ma diversi)
	29	scritti il 2° gruppo clarinetti in la e il 2° fagotto	*		x	x
184	31	legni e i primi tre corni, «dolce»	*		x	x (in parte)
	44	< del 1° gruppo dei flauti, degli oboi e dei clarinetti in la	*		x	0
185	56	«Immer dasselbes Tempo (Flott)»		§	0	x
186	81	cancellati i bassi		§	x	x
188	98	1° corno in fa, solo		§	0	0
	99	cancellato il 3° gruppo dei corni in fa		§	x (matita dei musicisti)	0
189	100-107	cancellato il 3° gruppo dei corni		§	idem	0
	101-102	riscritte le viole		§	0	0
	102-103	cancellate le viole		§	0	x
	105-107	dinamica dei 1° violini		§	x	0
	108	clarinetti in la, espressivo	*		x	x
190	116-117	cancellate le viole		§	0	0
	119	cancellato >, p fagotti e ottoni	*		x	0

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	120	> <i>p</i> archi	*		x (in parte)	x («decr.»)
	121	cancellati 2° violini e violoncelli		§	x	x
	122	cancellato il 2° gruppo di corni in fa		§	x	0
	122	cancellati 1° violini, scritti 2° col «pizz» (anche viole)	*		x (in parte)	x
	123	cancellato > <i>p</i> di fagotti e ottoni	*		x	0
	123	arco di 2° violini e viole	*		x (in parte)	x (violini)
	124	> <i>p</i> degli archi	*		idem	x («decr.»)
	126	<i>f</i> e «pizz» 2° violini, violoncelli e bassi	*		x (in parte)	x
	130	violoncelli, «arco»	*		x	x
191	136-137	cancellati gli oboi		§	x	x
	138	bassi «arco a 2»	*		x	x
192	149	cancellati 3° trombone e tuba		§	x	x
	150-152	<i>p</i> <, < <i>f</i> dei 2° violini	*		x	x
193	154	semibreve per semiminima dei bassi		§	x	x
	155	scritti i clarinetti in la	*		x	x
	155;157	<i>f</i> dei 2° violini	*		x	x (batt. 155)

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	157	scritti gli oboi a 3	*		x	x
194	167	<i>f</i> dei corni in fa	*		x	0
	177	cancellato «Nicht eilen»		§	0	0
	177-178	cancellati clarinetti in la e fagotti		§	x	x
195	179	cancellati i fagotti		§	x	x
	179-180	cancellati i clarinetti in la		§	x	x
	180	scritte viole, violini >		§	0	x
	185	corni in fa a 2, cancellati 1° e 3°		§	x (scritto «suonare»)	0
197	233	cancellato «Nicht eilen»		§	0	0
	233-236	accenti dei 1° violini	*		x	x
	241	«Nicht schleppen!»		§	0	0 (poi «fliessend»)*
198	253	clarinetti in la, <i>p</i>		§	x	x
	265	flauti a 4	*		x	x
199	271-272	cancellati i corni in fa		§	x	x
202	307	cancellato «Nicht eilen» e scritto «Flott»		§	0	0 («sempre l'istesso tempo»)
	307	riscritte le viole		§	0	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	310-311	cancellate le viole (fino all'ultimo levare della batt. 311)		§	0	x
203	317	scritti i fagotti	*		x	0
204	328	cancellata la croma dei fagotti	*		x	x (canc.tutta la battuta)
	330	> di oboi, clarinetti e fagotti	*		x	x (salvo fagotti)
	329-331	dinamica degli archi	*	§	x (in parte)	x (in parte)
205	332	dinamica degli archi	*	§	x	0
	333-335	<i>ff</i> > <i>p</i> degli archi		§	x (in parte)	x
206	337-340	scritti fagotti e viole	*		x («no» scritto fag)	0
	337	<i>f</i> di corni, violoncelli e bassi		§	x	0
	339-340	cancellati i corni in fa		§	x	x
	339-340	scritti i clarinetti in la	*		x	0
	340-342	dinamica degli archi	*		x (in parte)	0
	343-344	riscritti i violoncelli	*		x	x
	343-344	dinamica di violoncelli e bassi	*		x	0
	343	corni in fa, <i>ff</i> per <i>f</i>		§	x	0
	344	cancellati clarinetti in la e fagotti	*		x	x



N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	345	semiminime per crome dei corni in fa		§	x	x
	345-348	scritti i fagotti	*		x (scritto no)	0
	345-346	cancellati i clarinetti in la	*		x	x
	345-346	«bleibt» clarinetti in la		§	0	0
	346	corni in fa, staccato	*?		x	0
	347-348	riscritti i corni in fa		§	x	0
	347-348	modifiche dei corni in fa		§	x	0
	347-348	dinamica degli archi		§	x (in parte)	x (in parte)
	347-348	scritto il controfagotto	*		x	0
	348-351	cancellata la tuba	*		x	x
	349-351	semiminime per crome di fagotti e controfagotto	*		x (scritto «sì»)	x (fagotti)
	349-351	cancellato il 2° gruppo dei bassi divisi in 2		§	x	x (spariscono del tutto)
	349-351	dinamica degli archi	*	§	x (in parte)	x (in parte)
	349	«Etwas schwerer»		§	0	0
	351	> <i>p</i> dei clarinetti in la	*		x	x
207	352-364	semiminime per crome di fagotti, controfagotto e tuba	*		x	0

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	352-356	dinamica dei corni in fa		§	x	0 (salvo btt.356)
	352-356	cancellato il 2° gruppo dei bassi divisi in 2		§	x	0
	357-364	semiminime per crome dei bassi	*		x	x
	357	<i>sempre p</i> spostato dai 2° violini alle viole	*		0	x
	358-360	cancellati i 1° violini, scritti i 2°	*		x	x
	360-364	dinamica di violini e viole	*		x (in parte)	x
209	377-380	cancellati fagotti e controfagotto	*		x	0
	377-380	«bleibt» fagotti e controfagotto		§	x (scritto «suona»)	x
210	389-392	cancellati clarinetti in la e fagotti		§	x	x
	393	clarinetti in la e fagotti <i>pp</i> a 2		§	x	0
211	415	cancellato «Nicht eilen» e scritto «Flott»		§	0	0
	416	cancellato il <i>p</i> e scritto <i>mf</i> degli oboi		§	x	x (in fine <i>f</i> )
	418	cancellato il <i>p</i> e scritto <i>mf</i> dei fagotti		§	x	x (in fine <i>f</i> )
212	425	aggiunto il 2° fagotto		§	0	x
	430	> delle viole		§	0	x
	431-437	cancellate le viole		§	0	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
213	440	> dei legni	*		x	x
	440	cancellati 2 corni in fa, scritto a 4		§	0	x
	440	> delle viole	*		0	x
	449-454	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
214	455-456	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
	456	cancellati i timpani	*		x	x
216	471-474	cancellati i bassi		§	x	x
219	497	tutti >		§	x (in parte)	0
	497	cancellato «comodo»		§	0	0
	497-500	cancellate le trombe in fa		§	x	x
	498	cancellato <i>sempre ff</i> degli oboi		§	x	x
	499-500	dinamica di bassi e timpani		§	x	0
220	501-502	tutti <		§	x (in parte)	x
	501-502	riscritti i violoncelli		§	x	0
	503;505	<i>f</i> flauti e clarinetti in la (solo batt. 503)	*		x	0
	503;505;507	dinamica dei 1° violini	*		x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
221	510	> di fagotti, controfagotto, 3° trombone, tuba e bassi		§	x	x (salvo legni)
	511	<i>p</i> di fagotti, controfagotto, trombe, 3° trombone, tuba e bassi		§	x	x (salvo legni)
	511-514	dinamica di fagotti, controfagotto, 3° trombone e tuba		§	x	x (salvo legni)
	511;513	1° violini, <i>fp</i>		§	x	x
222	515	<i>p &lt; f</i> di fagotto, controfagotto, 3° trombone e tuba		§	x	0
	517	trillo di flauti, oboi e clarinetti in la		§	x	x (salvo clarinetti)
	517	cancellate le trombe in fa		§	x	x
	518	trombe, <i>p</i>		§	x	x (dopo <i>pp</i> )
	518	<i>f</i> di violini e viole	*		x (in parte)	0
	519	<i>p</i> di violini e viole		§	idem	0
	519	> di fagotti, controfagotto, 2° gruppo corni in fa, violoncelli e bassi		§	x	x (in parte)
	520	cancellato il crescendo delle trombe	*		x	0
	521	<i>ff &gt;</i> di fagotti, controfagotto, 2° gruppo corni in fa, violoncelli e bassi		§	x	x (in parte)
223	522-523	<i>p &lt; ff</i> del 2° gruppo di corni in fa, violoncelli e bassi		§	x	x (solo violoncelli)
	526-528	cancellati oboi e clarinetti in la		§	x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
224	529	cancellati i clarinetti in la		§	x	x
	529-532	scritti 1° e 2° violini	*		x	x
	530-532	dinamica delle trombe in si bemolle	*		x	0
	532	<i>p</i> dei tromboni	*		x	0
	531-533	scritte le viole	*		0	x
	532	scritti i violoncelli	*		x	0
	533-535	cancellati i fagotti	*		x	x
	534-535	cancellato il controfagotto		§	x	x
	535-536	riscritti i fagotti	*		x	0
	536	riscritti oboi, clarinetti, trombe in si bemolle, tromboni, tuba, archi (- 1° violini)	*		x (in parte)	x (in parte)
	536	dinamica dei corni in fa		§	x	x
225	537	riscritti fagotti, tromboni, tuba, viole, violoncelli e bassi	*		x	0
	537	riscritti i corni in fa e cancellate le trombe in si bemolle		§	x	x
	537	> di clarinetti in la e controfagotto	*		x	0
	537	«arco» dei bassi		§	x	x
	538-544	semiminime per crome fagotti, controfagotto e tuba	*		x	0

<b>N. pagina</b>	<b>N. batt.</b>	<b>Tipo di correzione</b>	<b>Copista</b>	<b>Mahler</b>	<b>Parti</b>	<b>Versione finale</b>
	537-544	cancellata la divisione dei bassi	*		x	x
	540-544	fagotti, controfagotto, tuba e archi «crescendo poco a poco»	*		x	x (salvo tuba)
	538	«Plötzlich etwas schwerfälliger»		§	0	0
	542-544	semiminime per crome dei bassi	*		x	x
226	545	«Allmählig drängender»		§	0	0

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	545-547	semiminime per crome di fagotti, controfagotto, tuba e bassi	*		x	0 (salvo bassi)
	545-552	cancellata la divisione dei bassi	*		x	x
	548	<i>ff</i> di fagotti, controfagotto, 3° trombone e tuba	*		x	x
	549	<i>f</i> del 2° gruppo di trombe in si bemolle	*		x	x
227	557	cancellato il <i>ff</i> del 1° gruppo di trombe in si bemolle	*		x	0
228	566	«Allegro assai»		§	0	0
229	570	«Flott!»		§	0	0
230	582-583	scritta la tuba		§	x	x
231	584	«Merklich»		§	0	0
	594-595	cancellati i corni in fa	*		x	x
	596	cancellato il 2° gruppo dei flauti	*		x	x
232	605	oboe, <i>pp</i>	*		x	x
	606	clarinetti in la, <i>pp</i>	*		x	x
	606	cancellato a 2 clarinetti in la, suona solo il 2°		§	x	x
	611	suona il 3° clarinetto in la		§	x	x
	614	scritto il 1° clarinetto		§	x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	615	2° gruppo dei clarinetti, <i>mf</i>	*		x	x
	618	cancellato «a 2» degli oboi, suona il 1° solo		§	x	0
233	619-622	cancellati 2° e 3° oboe		§	x	x
	619	<i>pp</i> di oboe, clarinetti in la e fagotti		§	0	0
	620	<i>pp</i> dei flauti		§	0	x
	620	<i>pp</i> delle trombe in si bemolle		§	x	0
	620-622	cancellati 3° e 4° flauto		§	x	x
	621	<i>pp</i> dei clarinetti in la		§	0	x
	621-622	riscritto il 1° oboe		§	x	x
	622	<i>p</i> dei clarinetti in la		§	0	0
	622	cancellata la tromba in si bemolle		§	x	x
	621-626	cancellati i fagotti		§	x	x
	623	riscritto il 2° gruppo di clarinetti in la		§	x	x
	624-626	cancellato il 2° gruppo di clarinetti in la		§	x	x
234	640-641	dinamica di fagotti, controfagotto, corni in fa, 1° violini, viole, violoncelli e bassi		§	x (in parte)	x (in parte)
235	657	> dei 1° violini	*		x	x



N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
	658	> dei 2° violini	*		x	x
	659-662	cancellati i 2° violini	*		x	x
	660:662	semibreve per minima dei 1° violini		§	x	x
236	666-669	cancellati i 1° violini	*		x	x
	666-672	cancellate le viole		§	0	x
	667;669	semibreve per minima dei 2° violini		§	x	0
	672	<i>p</i> < <i>f</i> dei violini		§	x	x (salvo <i>p</i> )
	672	> flauti, oboi e clarinetti in la		§	x	x
	673	<i>f</i> per <i>mf</i> dei violini	*		x	0
	673	espressivo dei violini		§	x	0
237	675	< dei violini		§	x	x (1°)
	678	legatura della tuba		§	x	0
	679-680	cancellata la tuba		§	x	x
	680	<i>ff</i> di flauti, oboi e clarinetti in la		§	x	0
238	684	riscritti i violoncelli		§	x	x
	686-687	cancellati i 1° violini		§	x	x

N. pagina	N. batt.	Tipo di correzione	Copista	Mahler	Parti	Versione finale
239	694;696	dinamica di timpani, riscritta la grancassa		§	x	x
	697-698	cancellata la grancassa		§	x	x
240	699-700	cancellata la grancassa		§	x	x
	701	<i>ff</i> del 3° gruppo dei corni in fa		§	x	0
	701	trillo e <i>p</i> della grancassa		§	x	0
	703*	<i>f</i> delle trombe in fa		§	x	x (diventato <i>ff</i> )
241	709	cancellati fagotti e controfagotto		§	x	x
	710	riscritti fagotti e controfagotto		§	x	x
	709-710	scritti bassi e martellato		§	x	x (semiminime per crome)
	710	aggiunta la semiminima dei corni in fa		§	x	x
244	724	tuba do diesis per re		§	x	0
247	755-758	riscritte le viole	*		0	x
	759	tromboni «a 3»		§	x	x
	759;761	trombe in fa, <i>mf</i>		§	0	0
	760-761	cancellato il 3° trombone (dal pentagramma che condivide con la tuba)		§	x	x
248	762-770	cancellato il 3° trombone (dal pentagramma che condivide con la tuba)		§	x	x

<b>N. pagina</b>	<b>N. batt.</b>	<b>Tipo di correzione</b>	<b>Copista</b>	<b>Mahler</b>	<b>Parti</b>	<b>Versione finale</b>
	763;765-766	<i>f</i> delle trombe in fa		§	x	x (in parte)
249	771-775	dinamica delle trombe in fa		§	x	0
250	779-781	modifiche di violini e viole		§	x (in parte)	x (in parte)
	783	«Rit. A tempo»		§	0	0
251	785	«presto» (aggiunto dalle trombe in fa)		§	0	0



# **APPENDICI**



# APPENDICE A

## UNA SCOPERTA A DUINO

Nel corso della ricerca a Trieste, ho ricevuto un'informazione che mi ha suscitato molta curiosità. Sulle tracce di questa notizia, che indicava l'esistenza di un documento autografo, sono giunta fino al Castello di Duino – reso famoso in tutto il mondo dalle *Elegie Duinesi* di Rainer Maria Rilke – e alla preziosa collezione di vari oggetti di grande valore appartenente alla famiglia Torre e Tasso.

Sul lato del castello che si affaccia al mare, al primo piano, c'è un salotto musicale con un pianoforte che fu suonato da Franz Liszt, ospite frequente del castello per via dell'amicizia con Teresa Hohenlohe. Nel salotto, a destra dall'ingresso, c'è una vetrina con vari oggetti tra cui, sullo scaffale centrale, due pannelli protetti da vetro contenenti documenti autografi. Un pannello contiene la cavatina di Ninetta *Di piacer mi balza il cor* da *La gazza ladra* di Rossini, in una versione per voce accompagnata da clavicembalo, trascritta su un foglio di carta da musica da Antonio Diabelli; e un altro documento che contiene due battute dal *Faust* di Gounod, autografe del compositore, insieme alla sua firma. Non si è entrati nei dettagli delle origini di questi due documenti, in ogni caso non molto importanti, perché è l'altro pannello che contiene una scoperta di grande valore.

Sotto vetro, vi si trova un bifolio di carta da musica in formato 49 x 31,5 cm, autografo di Gustav Mahler, scritto ad inchiostro nero e con alcuni interventi a matita. Sotto il foglio a destra ci sono una descrizione del documento, ritagliata da un catalogo d'asta in tedesco, e un biglietto da visita di Alma Mahler con alcune parole scritte di suo pugno; a sinistra un altro foglietto con la traduzione del contenuto del foglio d'asta e della carta da visita.

Grazie alla gentilissima disponibilità del Principe Carlo Alessandro della Torre e Tasso, il proprietario del documento che ha generosamente permesso l'apertura del pannello e l'esame diretto del suo contenuto, è stato possibile osservare anche il retro

del foglio e gettare un po' di luce su una parte della sua storia. Su come il manoscritto sia arrivato a Duino ci sono due possibili spiegazioni:

- 1) che uno dei membri della famiglia lo abbia comprato all'asta, oppure
- 2) che uno dei membri della famiglia lo abbia avuto in dono da qualcuno.

Secondo il Principe della Torre e Tasso<sup>1</sup>, il documento fu probabilmente proprietà di sua bis-bisnonna, Marie von Thurn und Taxis (n. zu Hohenlohe-Waldenburg Schillingsfürst), insieme al marito Alexander grande patrona d'arte e amica di molti artisti di grande fama, tra cui spicca particolarmente il nome di Rainer Maria Rilke che proprio a lei dedicò le *Elegie Duinesi*. Il primo proprietario immediato del documento, dopo Mahler stesso, fu la moglie, Alma, il cui biglietto da visita rivela il proprietario successivo.

Fronte:

[grafia di Alma Mahler; l'inchiostro viola, suo preferito, che usava sempre, è sbiadito causa probabilmente l'esposizione diretta del documento ad una lampada al neon che si trova ora di fianco al documento]

*Weihnacht 1915  
Erste Niederschrift der III Symphonie*

*Alma Maria Mahler-Schindler* [prestampato sul biglietto]

Sotto, in un'altra calligrafia, c'è questa aggiunta, inchiostro nero:

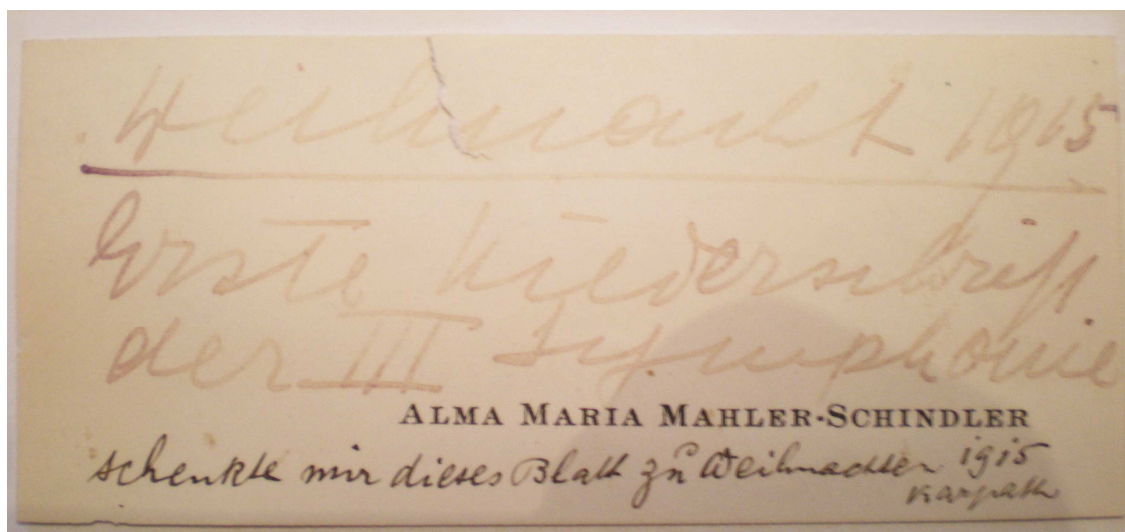
*[Alma Mahler] schenkte mir dieses Blatt zu Weihnachten 1915 – Karpath<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Lettera all'autore, agosto 2008

<sup>2</sup> Ludwig Karpath (Pest 1866 – Vienna 1936), critico musicale austriaco. Il suo primo incontro con Mahler fu nel 1888, mentre questi era ancora a Budapest; in quell'occasione Karpath provò ad ottenere un contratto all'Opera come basso. Mahler lo assunse, ma qualche giorno dopo fece marcia indietro. Così Karpath decise di dedicarsi al mestiere di critico musicale. Lavorò per anni per il «Neues Wiener Tagblatt» (1894-1923). I rapporti con Mahler, secondo Karpath, furono più intensi nel 1897, periodo della lotta per un posto alla Hofoper, e dopo, con gran dispiacere del critico, si raffreddarono. Karpath, anni dopo fece amicizia con Alma Mahler, come testimonia anche il documento duinese.



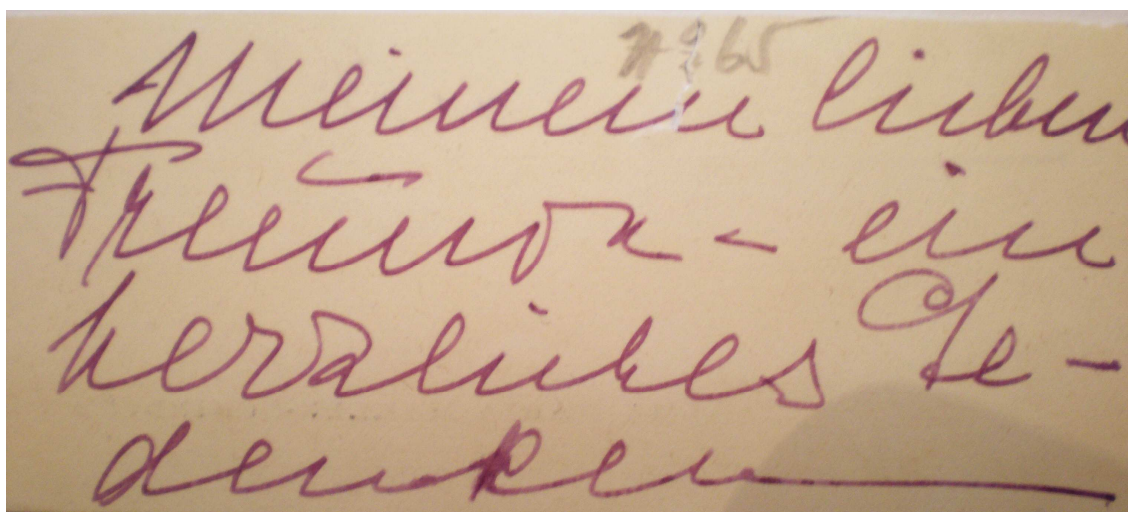


A1 Bigliettino scritto da Alma Mahler, fronte

Retro:

n° 65 [matita]

Meinem lieben Freund – ein herzliches Gedenken [inchiostro viola, rimasto in condizioni quasi perfette]



A2 Bigliettino scritto da Alma Mahler, retro

Sopra il bigliettino di Alma c'è la descrizione del documento che da quanto pare era finito all'asta, venduto da Karpath o da qualcuno che in qualche modo lo aveva

avuto da lui. Il testo è il seguente:

174 Mahler, Gustav, Komponist u. Dirigent. 1860-1911. Eingehändiges Musik-Manuskript. 4 Quart-Seiten a. d. ersten Niederschrift der III. Symphonie, Tinte, mit Ergänzungen, Korrekturen und Anmerkungen mit Bleistift. Beigelegt eine Visitkarte der Witwe des Komponisten mit einigen erklärenden Worten.  
Sehr schönes und interessantes Autograph.

Sotto c'è anche il numero 250, che probabilmente indica il prezzo che l'insieme aveva all'asta. Il foglio e il bigliettino entrambi portano «n° 65» scritto a matita. E' probabile che sia stato aggiunto da Karpath o da un proprietario successivo.

La composizione della *Terza Sinfonia* risale alle estati del 1895 e del 1896, periodi che Mahler passò a Steinbach am Attersee. Nella visione di grande respiro della nuova sinfonia, il primo movimento era destinato ad essere il più lungo e quindi Mahler lo lasciò per ultimo, abbozzandone nel 1895 solo alcune idee, e si dedicò alla scrittura dei movimenti seguenti. Al primo movimento tornò l'anno dopo. Nell'elenco delle fonti autografe delle opere di Mahler, La Grange sostiene che mancano gli abbozzi del primo movimento, mentre l'autografo orchestrale del movimento completo si trova, insieme ad altri movimenti, alla Pierpont Morgan Library di New York.<sup>3</sup> Quirino Principe invece dice che alcune pagine degli abbozzi del primo tempo si trovano alla biblioteca della Stanford University, California, alcune alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, e che tutte appartenevano a Natalie Bauer-Lechner.<sup>4</sup> Se finora si credeva che gli abbozzi del primo tempo appartenessero a questa grande testimone della creazione dei primi capolavori di Mahler, il documento che si trova a Duino lo smentisce. Il contenuto delle quattro facciate duinesi indicano che la violinista non era l'unica proprietaria degli abbozzi – o almeno non di tutti – del primo movimento. Da quanto ci è stato possibile sapere, finora non sono stati rintracciati né l'abbozzo autografo completo del primo movimento né l'autografo orchestrale. C'è una copia autografa della versione finale del movimento, che si trova alla Pierpont Morgan Library, fondo Robert

---

<sup>3</sup> HLGGM IV, p. 1282.

<sup>4</sup> Principe, *Mahler*, p. 869.

Owen Lehman.<sup>5</sup> Per quanto riguarda gli abbozzi, quelli conosciuti si limitano a poche pagine, sparse in diverse località.<sup>6</sup>

Anche se si tratta soltanto degli schizzi, proprio le prime battute che si vedono sulla prima pagina del foglio duinese sono inconfondibili: parlano chiaro l'ostinato della grancassa e la nota ripetuta, che è dominante del re minore, confermato con la triade della tonica formata dai quattro tromboni qualche battuta dopo. Siamo insomma nel movimento infine denominato *Kräftig. Entschieden*. Scritto ad inchiostro nero su carta da musica a 24 pentagrammi, presente senza il minimo dubbio la grafia di Mahler.

Il compositore raggruppa sette pentagrammi, in ordine seguente:

Holz  
Hörner  
Tr[ompeten]  
Pos[auern]  
Viol[inen] u. Vio[olen]  
B[ässe] u. C[elli]  
Gr[ößer] Tr[ommel]

Il metro indicato alla prima battuta è di 4/4, ma più avanti si alterna con 6/4. Le quattro

---

<sup>5</sup> Ringrazio moltissimo il Prof. Paul Banks del Royal College of Music di Londra, per la gentilissima e dettagliata risposta alle mie domande che riguardavano le fonti autografe, il che mi ha aiutato a collocare il documento che ho davanti in un contesto giusto.

<sup>6</sup> Da quanto comunica il Prof. Banks, si tratta delle pagine seguenti:  
«1) A-Wn S.M. 2794. This consist of 2 folios (2v is blank) and there is a facsimile of fol. 1r and 1v in Rudolf Stephan: *Gustav Mahler Werk und Interpretation* (Cologne: Arno Volk Verlag, 1979), pp. 36-7. This ms deals with bars 164-238 of the movement.

2) Material at US-STu in the Memorial Library of Music:

MLM 630

[Symphony-no. 3, D minor] / MAHLER, GUSTAV (1860-1911)

Original manuscript. 1893. 2 leaves (4pages) 27 x 351/2 cm. In a wrapper made from a folio signature of music paper. On front wrapper: "Steinbach am Attersee. Am 28 Juli 1896 ereignete sich das Seltsame, dass ich meiner lieben Freundin Natalie den Kern eines Baumes schenken konnte, der trotzdem aber in voller Lebensgrösse mit allen Zweigen, Blättern und Früchten nun in die Welt hinein blüht und wächst. Gustav Mahler." Important sketches for the 3d Symphony.

[The relevant page is reproduced in: Peter Franklin: *Mahler Symphony No. 3* (Cambridge: CUP, 1991), p. 44]

MLM 631

[Symphony no. 3, D minor]" / MAHLER, GUSTAV (1860-1911)

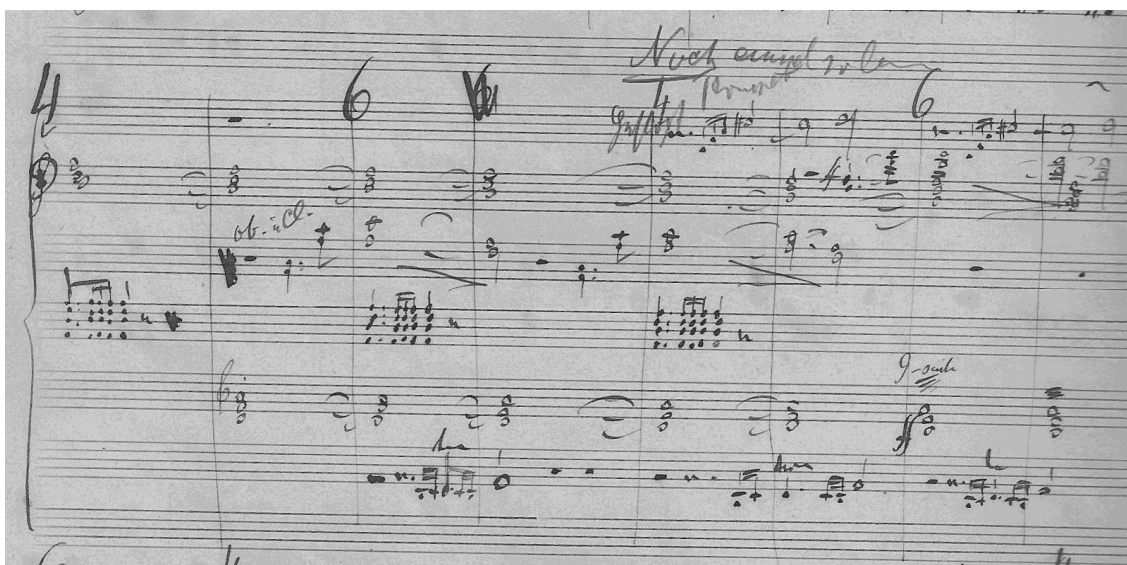
Original manuscript 1895. 4 leaves (7pages) 27 x 351/2 cm. This has the title "Was das Kind erzählt." It is a sketch for the first and second movements. "Merkwürdig, ist dass ein Blatt aus dem Nachlass der Verfasserin unter der Ueberschrift 'Was das Kind erzählt' die Skizzen zum Blumensatz enthält" (Bauer-Lechner, *Erinnerungen an G. Mahler*, Leipzig, 1923, p. 20). These sketches are from Natalie Bauer's papers».

pagine rivelano un tessuto ricco di idee, che alla fine della creazione troveranno posto in un quadro più largo, spostandosi in avanti o indietro. Non è il caso di cercare di stabilire se si tratta dell'esposizione o della ripresa, causa il fatto che il documento contiene i rudimenti dai quali si sviluppò il resto. Si può dire con certezza è che il documento è la base per ciò che oggi troviamo tra le battute 21 (7 battute dopo il n. 1) e 163 (l'ultima del n. 12). L'alternarsi del metro non è rimasto nella versione finale, almeno non nella forma in cui è presentato nell'abbozzo.



2A Le prime battute dell'abbozzo. I tromboni qui entrano una battuta più tardi rispetto alla versione finale.

Mahler tornò al foglio successivamente, con una matita al posto della penna. Oltre all'inserire altro contenuto, fece modifiche a quello già esistente, cambiando strumentazione e aggiungendo le indicazioni di dinamica e di timbro: ad esempio alle pagine 1 (corrisponde alle batt. 29-36 della versione finale) e 2 (tra 49 e 65), dove abbiamo delle carte molto mescolate, visto che non solo vediamo il contenuto dell'esposizione, ma anche quello della ripresa; e il tutto in uno spazio molto più ristretto rispetto alla versione finale, nella quale questo materiale si libera, si allarga e finalmente respira in una struttura definitivamente adeguata alla visione di Mahler.



A3 Pagina 1 dell'abozzo.

Nell'esempio A3 si vede la parte dei legni (primo pentagramma) scritta ad inchiostro, ma sopra, a matita, oltre a «Noch einmal» e «Gestopft», aggiunto anche «Trompeten». Al terzo pentagramma, invece assegnato alle trombe, viene aggiunto in matita «Ob. u. Cl.». Sotto vediamo i violini a tre (quinto pentagramma), sulla «G-Seite», con qualche battuta in più rispetto alla versione finale (le battute che successivamente passeranno alle viole).

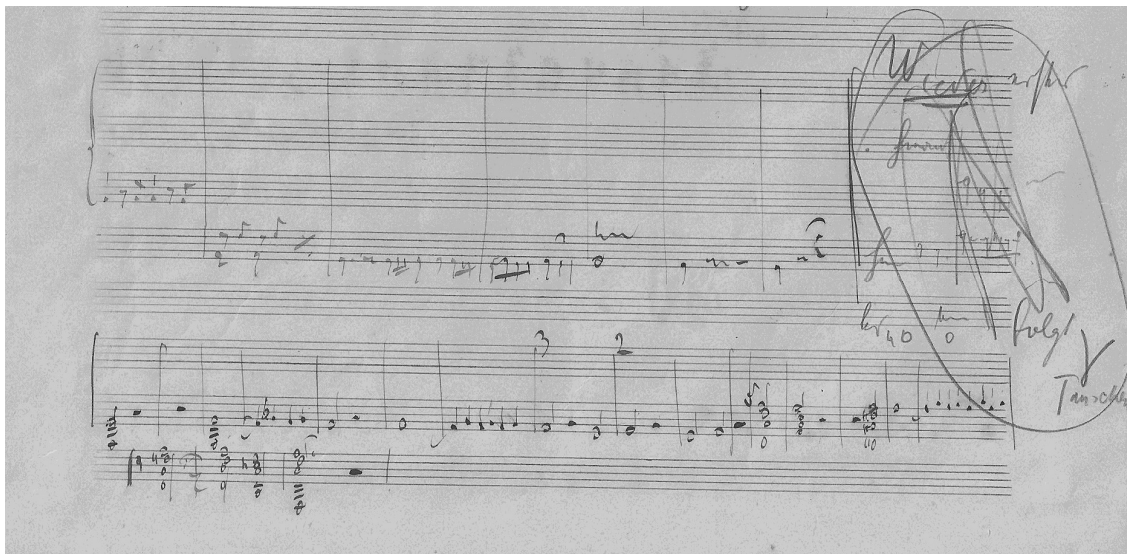
Nell'esempio A4 vediamo ulteriori spostamenti. Le note ad inchiostro al terzo pentagramma (parte superiore della pagina) all'inizio furono assegnate alle trombe. Un successivo intervento a matita aggiunge altre battute sia prima che dopo quelle esistenti, con indicazione «Hr» [Hörner] alla prima; ma con una freccia energica Mahler spostò poi le ultime battute alla parte dei violoncelli e dei bassi, mentre la parte degli ultimi veniva riassegnata, questa volta, alla grancassa. Sempre nelle prime battute vediamo anche dei cambi del metro già indicato.



A4 Pagina 2 dell'abbozzo.

In fondo all'ultima pagina però troviamo in fondo delle note che non appartengono a questa sezione e forse proprio questo dettaglio è la parte più interessante del documento. Nella partitura finale, i fiati intonano una versione di queste note dopo la mastodontica introduzione, dalla battuta 14 fino alla battuta 23. Le batt. 22 e 23 sono appunto quelle presenti nel manoscritto duinese, però in diversa strumentazione, ossia assegnate ai timpani. Ciò che si vede all'esempio A5 è praticamente l'introduzione al quarto movimento, *Sehr Langsam. Misterioso. Durchaus ppp.*, molto più famoso come *O Mensch! Gib' Acht!*, per le parole di Nietzsche ivi usate da Mahler.





A5 Ultima pagina dell'abbozzo

Ciò suscita una domanda intrigante. Se è vero che Mahler fece alcuni abbozzi del primo movimento, per quanto pochi, nel 1895, l'esame del documento duinese – che è ovviamente soltanto un abbozzo rudimentale e probabilmente prodotto in quel periodo – può portare a supporre che le note che ci sfilano davanti siano apparse prima qui, per diventare poi una parte così importante del quarto movimento? Lo fa credere anche il fatto che esse non appaiono nella loro forma finale, ma sono sempre e soltanto un abbozzo: l'ultima battuta non è nemmeno divisa in due (come dovrebbe essere), contiene 8 minime e non c'è nessuna indicazione della strumentazione. In ogni caso resta per adesso una ipotesi, perché al momento non ci è possibile verificare i dati che confermerebbero o meno quanto ipotizzato qui.

Questo documento è una fonte preziosa per tutti coloro che studiano il processo creativo di Gustav Mahler e in particolare la genesi della sua *Terza Sinfonia*. Quanto qui si è scritto costituisce quindi soltanto una ricognizione sommaria e una prima analisi del documento, che sarà poi sicuramente analizzato e approfondito anche da altri studiosi.

# APPENDICE B

## MARIO NORDIO E CARLO SCHMIDL SU GUSTAV MAHLER

Per chiudere in qualche modo il viaggio nei documenti storici relativi alla prima fortuna di Mahler in Italia, è giusto riportare due altri scritti usciti dalla penna di due noti triestini, Mario Nordio e Carlo Schmidl.

### B.1 Il necrologio

Il 19 maggio 1911, sulla prima pagina de «Il Piccolo» di Trieste, sotto la notizia di un viaggio dell'imperatore Francesco Giuseppe, c'era anche questa breve informazione:

Gustavo Mahler è morto.

VIENNA, P. N.

Alle 11.50 di stasera è morto Gustavo Mahler.

Lo stesso giorno fu pubblicato un lungo necrologio, il primo e l'unico degno di nota apparso in territorio linguisticamente italiano. Sarà pertanto utile riportarlo nella sua versione integrale. Vale poi la pena anche dire due parole sull'autore dell'articolo, che all'epoca era giovanissimo.<sup>1</sup>

Mario Nordio nasce a Trieste nel 1889, in una famiglia dai forti connotati patriottici. Dopo gli studi classici al cittadino liceo «Dante», si iscrive a giurisprudenza a Graz. Ancora studente, nel 1907 fa il suo esordio giornalistico su «L'Indipendente» di Trieste. Si inserisce presto nell'ambito culturale e politico e nel 1908 è l'autore di un

---

<sup>1</sup> L'articolo fu pubblicato a settembre dello stesso anno anche sulla «Rivista Musicale Italiana», (Torino: Fratelli Bocca Editori), Volume XVIII, 1911, pp. 854-859.



articolo dedicato a Vittorio Emanuele II, a trent'anni dalla scomparsa, che provoca l'ira delle autorità austriache fino al punto da sequestrare tutte le copie de «L'Indipendente». Viaggia su e giù per l'Europa e persino in Africa, seguendo vari eventi d'importanza storica e politica. A vent'anni, nel 1909, diventa professionista presso «Il Piccolo», dove rimarrà per trentacinque anni, passando per vari incarichi, dal giornalista al capo redattore.

Nel 1911 Mario Nordio fu il primo triestino a volare sopra la città. Lo stesso anno scrive il necrologio di Gustav Mahler e si reca in Libia, dove incomincia la carriera del corrispondente di guerra che lo porterà poi anche in Serbia, per seguire la prima delle due Guerre Balcaniche.

Allo scoppio della Prima guerra mondiale, si arruola nelle truppe italiane insieme ai fratelli e, grazie alle sue conoscenze della lingua tedesca e del territorio, riesce ad essere di significativo aiuto. Dopo la guerra gli vengono affidate varie missioni diplomatiche per conto del nuovo stato italiano. Nel 1921 torna al «Piccolo» e da inviato speciale continua a seguire gli eventi importanti in Europa. Scrive una serie di fondamentali articoli sui Balcani e la Russia sovietica. Segue attentamente la situazione politica all'alba del fascismo e poi anche del nazismo, e con la Seconda guerra mondiale viene arruolato col grado di maggiore alla II Armata, con l'incarico di capo dell'Ufficio Stampa.

Con l'occupazione di Trieste da parte delle truppe tedesche, Mario Nordio lascia la città insieme a Silvio Benco, allora direttore de «Il Piccolo», e si stabilisce a Venezia, dove comincia a lavorare per il «Gazzettino», rimanendovi fino al 1959, anno in cui andò in pensione. Per dieci anni fu anche il critico musicale del «Gazzettino Sera».

La sua attività però non comprende solo il giornalismo. Effettua molte traduzioni di varie opere teatrali, musicali e letterarie, tra cui anche *Il sogno d'una notte di mezza estate* di Mendelssohn, *Il Paradiso e la Peri* di Schumann, *L'angelo di fuoco* di Prokofiev, *La luna* di Orff, i *Gurrelieder* di Schönberg e soprattutto *Das Lied von der Erde* e i *Lieder eines fahrenden Gesellen* di Gustav Mahler. Scrive libri e saggi di contenuto che va dal politico al culturale, tra cui volumi su Verdi, Zampieri, Joyce, Busoni, saggi su Humboldt, Hofmannsthal, Heine, Wedekind e tanti, tanti altri.

Tra le varie note per programmi di sala (la Scala, la Fenice, il Verdi di Trieste,

il Comunale di Bologna) se ne trova anche una del 1973, per il ritorno della *Quinta Sinfonia* di Gustav Mahler a Trieste, in un concerto diretto da Eliahu Inbal. Nel 1977, a quasi novant'anni, Mario Nordio tenne una conferenza a Trieste, in cui presentò il libro di Giuseppe Pugliese *Il mio tempo verrà*, dedicato alle opere di Gustav Mahler. Il testo dell'intervento di Nordio, fatto alla presenza dell'autore del libro, si può trovare nell'archivio del Civico Museo Teatrale a Trieste<sup>2</sup> e qui ne riproponiamo solo una parte, soprattutto perché riguarda i concerti triestini:

Sembrami doveroso mettere in rilievo come proprio Trieste sia stata una delle prime città italiane, se non addirittura la prima, ad accogliere la musica di Mahler con un interesse e una comprensione, quali sarebbe stato vano cercare altrove. Già nel lontanissimo 1905 – più di settant'anni fa, infatti – durante un ciclo sinfonico promosso da un eletto gruppo di mecenati, il Maestro diresse al nostro Politeama Rossetti la sua da poco ultimata “Quinta Sinfonia”: per me almeno, una delle più belle. (altre musiche in programma; il “Coriolano” di Beethoven e la “Jupiter” di Mozart)

Il pubblico non era certamente ancora maturo – né poteva esserlo – per un sinfonismo così ardito e complesso. Non nascose quindi una palese perplessità di fronte a quello struggente “pathos” ed alla turgida opulenza sonora della partitura. Non ci furono contrasti, ma ben pochi, stentati gli applausi. Discorde la critica. Tuttavia, già allora ci fu chi ne rimase entusiasta. Della “Quinta” era quella la prima esecuzione in una città italiana.

Nelle sue incessanti peregrinazioni di celeberrimo concertatore, Mahler doveva ritornare a Trieste due anni dopo, nel 1907, per dirigere al Teatro Verdi, con la sua “Prima Sinfonia”, il Preludio dei “Maestri Cantori” e la “Quinta” beethoveniana. Ma di questo secondo soggiorno triestino del Maestro non c'è traccia nell'epistolario. Segno che le cose devono essere andate meglio della prima volta.

Certo a Trieste lo avrebbe riportato ancora la sua errante attività direttoriale, se la cruda, tanto presentita morte non lo avesse colpito a soli cinquanta anni. Sulla sua tomba nel cimitero viennese di Grinzing, non ha voluto ricordato che il nome. “Quelli che mi cercano – aveva detto – sanno chi sono stato. Gli altri non hanno bisogno di saperlo.”

Ma se a Trieste il Maestro non è più ritornato di persona, la nostra musicale città può annoverare, a titolo d'onore, un alto numero di esecuzioni d'opere sue. Basti a ricordarlo che abbiamo avuto per quattro volte la “Prima Sinfonia” - diretta, come

---

<sup>2</sup> Sei pagine dattiloscritte, con la firma di Nordio e vari interventi autografi

già detto, anche da lui stesso al Teatro Verdi – e per due volte la “Quinta” - nel 1905 da lui pure diretta e nel '73 da Eliahu Inbal. Inoltre la “Seconda” o della “Resurrezione” con uno dei più autorevoli interpreti mahleriani, Jasha [sic] Horenstein; la distensiva “Quarta” con Reynaldo Giovaninetti [sic] e la nostra Gloria Paulizza, senza dimenticare il “Canto della Terra” col maestro Giersten e la grande Maureen Forrester.

E ancora, i “Kindertotenlieder” cantati già nel 1948 da Margherita Voltolina Medicus con la direzione illustre di Hans Münch [sic], e più volte i “Lieder eines Fahrenden [sic] Gesellen” con Magda Laszlo, Claudio Strudthoff e Claudio Desideri, quest'ultimo anche per i “Cinque Canti su Poemi di Rückert”.

Per quanto riguarda il necrologio, è sorprendente quanto all'epoca Nordio fosse informato sotto alcuni aspetti, nonostante vari e numerosi errori presenti nel testo (che fanno sorridere). I giudizi sulle qualità artistiche di Mahler sono stati superati anni fa, ma hanno il loro posto nel contesto storico. Lasciamo però il testo integrale del necrologio parlare da sé.

### GUSTAVO MAHLER

È morto. È morto in circostanze quasi tragiche, che accrescono il lutto nei suoi ammiratori, in tutto il mondo musicale. Il precipitoso degenerare d'una semplice malattia nella più inesorabile infezione del sangue; le due agonie quella di Parigi e quella di Vienna; il triste convoglio ferroviario che ricondusse in patria il morente, avevano stretto in pietà il cuore dei suoi avversari; anche quello dei suoi detrattori. E negli ultimi giorni da tutte le parti si seguiva con apprensione il corso del terribile male, si facevano voti di guarigione, di salvezza per l'illustre musicista. Con lui è scomparsa oggi una delle più notevoli figure dell'arte tedesca, uno dei più grandi direttori d'orchestra della nostra epoca.

Gustavo Mahler era nato il 7 luglio del 1860 a Kalitsch [sic] presso Iglau in Bohemia. Compiuti gli studi medii a Praga, s'era iscritto contemporaneamente all'Università e al Conservatorio. A vent'anni egli iniziava la sua carriera di direttore d'orchestra a Hall. La sua genialità, la profonda intuizione, la forza della sua volontà, gli fecero percorrere rapidamente le vie della fama. Cinque anni dopo la sua prima comparsa nel mondo teatrale, egli aveva già diretto notevoli stagioni a Lubiana, Olmütz e Kassel ed assumeva l'offertagli direzione dell'Opera di Praga. Ormai il suo nome era lanciato. Lipsia lo volle a sostituito di Nikisch per sei mesi;

Amburgo lo chiamò a risollevarne le sorti del suo teatro d'opera, Budapest lo tolse ad Amburgo, sino a che nel 1897, gli fu aperta l'agognata porta dell'Opera imperiale di Vienna che sotto la sua direzione divenne nei primi tempi la scena più importante del teatro tedesco. Quando dieci anni più tardi egli lasciò Vienna per il «Metropolitan» di Nuova York, la sua partenza non provocò quel generale rimpianto che per l'arte sua o per il suo valore si sarebbe potuto aspettare, e ciò principalmente a causa del suo temperamento davvero difficilissimo, che gli aveva creato intorno tutta un'atmosfera di odii e di antipatie. Si fu più tardi appena che i viennesi si accorsero della perdita fatta; dopo di lui nessuno seppe portare uno spettacolo a quel grado di magnificenza, di perfezione artistica, con cui egli aveva viziato il pubblico.

A Nuova York, aveva trovato un rivale formidabile: Arturo Toscanini. Nella gara con lui, non indagheremo se per ragioni di merito e di simpatie, egli era uscito onorevolmente battuto, tanto è vero che dall'anno scorso non dirigeva più in America che i concerti sinfonici; quest'anno contava di cedere alle vive insistenze della sua famiglia e di ristabilirsi definitivamente in Europa.

Sebbene sia morto a soli cinquant'anni, ben pochi più vecchi di lui possono vantare una carriera più bella, più rapida, più completa.

\*

E' noto come Gustavo Mahler fosse anche compositore, e compositore di non secondaria importanza. Per la teatralità, la grandiosità, la struttura polifonica delle sue creazioni, si può dire che se non ci fosse Strauss, egli sarebbe stato il più complesso sinfonista dell'epoca. Le sue opere: otto sinfonie, delle quali la maggior parte con cori e soli; alcune «Humoresken» [sic] per orchestra; «Das Klagende Licht» [sic], specie di oratorio con cori e soli; parecchi «lieder»; le due opere giovanili «Argonauten» e «Rübezahl», peccano purtroppo di un duplice difetto: sono concepite in proporzioni eccessivamente gigantesche, e appunto perciò presentano uno squilibrio troppo evidente tra forma e contenuto. Quella genialità che spesso non lo abbandona negli sviluppi armonici e nell'istrumentazione, è quasi completamente assente dove si cerchi l'ispirazione, l'originalità della vena melodica, che egli cercava di aiutare con reminiscenze del repertorio popolare.

L'Untersteiner dà forse un giudizio esatto sulle composizioni di Gustavo Mahler quando scrive: «Per molti la sua musica è vera "Kapellmeistermusik", scritta da un autore cioè, che per la lunga pratica di dirigere le opere più disparate e per una grande sapienza tecnica, ha potuto creare delle opere mastodontiche e ipertrofiche, che si risentono di tutti gli stili. Per altri egli è un grande musicista, che con ogni nuova opera si innalza sempre più in su nella parabola. Al solito, la verità sta forse nel mezzo... La prima volta che si sente una sinfonia di Mahler, l'effetto è di sbalordimento ed egli ci appare ineguale, esagerato, alle volte vuoto, bizzarro e

persino grottesco; alle volte invece ci irrita, ma ci conquide con la grandiosità dell'idea, che gli balena alla mente e con la smisurata architettura delle sue concezioni.»

Tutti ricorderanno il rumore levato in Germania nello scorso autunno per la prima esecuzione della sua «Ottava sinfonia» a Monaco, con oltre mille esecutori. Ora egli stava compiendo una «Nona sinfonia», che molto probabilmente farà, come le precedenti, rumore alla sua apparizione, e poi rimarrà a costituire nella storia della musica l'esponente di un immenso sforzo nel vuoto...

Mahler era un artista di vastissima coltura; raccontano i suoi intimi che in casa era sempre intento allo studio di opere filosofiche e letterarie; era infatti al corrente del movimento intellettuale di tutti i paesi. Sentiva poi vero entusiasmo per tutto ciò che era italiano, e in particolare per l'arte italiana; lo stizziva invece la scarsa organizzazione artistica che secondo lui regnerebbe in Italia. Era stato anzi questa sua grande simpatia per gli italiani, che lo aveva indotto a venire molto volentieri fra noi. Egli fu a Trieste due volte: nel dicembre del 1905, e in tale occasione diresse al Politeama Rossetti il «Coriolano» di Beethoven, l'ouverture [sic] «Giove» di Mozart, e la sua Quinta sinfonia, che eseguita dalla nostra orchestra, ottenne buon successo; due anni dopo egli diresse in primavera, al «Verdi», il preludio dei «Maestri Cantori», la Quinta sinfonia di Beethoven e la sua Prima sinfonia.

La nostra orchestra ricorda ancora con simpatia la sua piccola figura saltellante nell'atrio o rannicchiata durante le prove sullo scanno, per dare a tratti dei balzi, degli scatti di slancio, di vigore, che infiammavano gli esecutori. In orchestra era di una disciplina ferrea; esigeva il massimo dai professori; tutti ricordano come in due o tre brevi prove riuscisse a presentare la Quinta sinfonia di Beethoven all'applauso del pubblico. Affascinava gli esecutori non solo, ma, contrariamente al sistema dei maestri italiani, trascurava ogni stancamento dell'orchestra con le inutili ripetizioni di brani facili: rivolgeva esclusivamente la sua attenzione ai passaggi difficili, e soprattutto curava gli effetti polifonici, non dando alcuna importanza alle piccole virtuosità orchestrali nei particolari. E' da ricordarsi che appena giunto a Trieste si trovò molto a disagio non riuscendo a farsi intendere dall'orchestra, ma alla seconda prova egli aveva a sua disposizione già tante parole italiane da farsi comprendere perfettamente.

Trieste gli piaceva moltissimo. Alcuni amici lo avevano condotto un giorno ad Opicina con l'elettrovia. A mezza strada era rimasto così entusiasta del panorama che si apriva ai suoi occhi, che aveva voluto scendere dal carrozzone e continuare la via a piedi. Intrattabile per temperamento, una delle cose che più lo facevano montar sulle furie si era quando, nel rientrare all'«Hotel de la Ville», dove alloggiava, si

trovava signore e signorine che gli chiedevano autografi. Mahler non ha mai dato una fotografia al più intimo dei suoi amici!

\*

Ciò che più resterà di lui, sarà probabilmente la sua memoria di «inscenatore». Nessun maestro ha forse dato tanta importanza al modo di mettere in scena un'opera quanto lui. Voleva che in ogni spettacolo la parte scenica fosse alla stessa altezza della parte musicale, per ottenere un insieme artisticamente completo. Le opere di Mozart da lui messe in scena a Vienna erano infatti quello di più perfetto per carattere, fusione ed equilibrio tra palcoscenico ed orchestra che si possa immaginare.

Nelle opere di Wagner, che egli volle sempre dirigere nella loro integralità, senza il minimo taglio, cercò di togliere tutto ciò di soprannaturale che poteva cadere nel ridicolo; così ad esempio, nel «Siegfried» non si vedeva l'informe, comica forma del drago, che restava celato fra le rupi; e la cavalcata delle Valchirie, di effetto sempre misero se non addirittura ridicolo, era ridotto ad una fuga di nubi cinematografata dal vero. Per quello che riguardava gli scenari, procurò sempre di eliminare il banale, cercando la grandiosità nel semplice e nell'austero.

Tre opere che avrebbe allestito all'Opera di Vienna, se vi fosse rimasto ancora e che godevano di tutta la sua ammirazione, erano il «Barbiere di Bagdad» di Cornelius, la «Bisbetica domata» del Götz e l'«Ifigenia in Aulide» di Gluck, che chiamava una «sinfonia in bianco e oro». Profondo era pure stato il suo dispiacere per non aver potuto mettere in scena la «Salome» di Strauss.

\*

Negli ultimi tempi Gustavo Mahler si sentiva stanco e vecchio per continuare la vita randagia del direttore d'orchestra; amava la pace e la calma vita della famiglia. Passò più d'un'estate a Toblach, in una casetta di contadini isolata fra i monti, introvabile; e là faceva lunghe passeggiate e componeva all'aperto.

Attualmente si faceva fabbricare al Semmering un villino, che doveva essere finito quest'anno; e in quella solitudine sperava di poter riposare. Un'altra solitudine lo aspettava, ohimè!...

MARIO NORDIO

## B.2 Mahler nel *Dizionario Universale dei Musicisti*

Nel 1887 Ricordi pubblicò il *Dizionario Universale dei Musicisti*, redatto da Carlo Schmidl.<sup>3</sup> Nella seconda edizione, pubblicata in due volumi, a pagina 11 troviamo la voce Gustav Mahler.<sup>4</sup> Come si vede dall'archivio lasciato da Schmidl al Civico Museo Teatrale a Trieste, che oggi porta il suo nome, Schmidl aveva delle cartelle con i nomi di vari musicisti, in cui teneva articoli dai giornali e altro materiale relativo alle attività degli artisti interessati. La copertina della cartella col materiale su Mahler portava le seguenti indicazioni scritte a mano:

Mahler Gustav, Direktor der Wiener  
Hofoper, Komponist, geboren Kalischt in Böhmen,  
7. Juni [sic] 1860, gestorben zu Wien, 18. Mai 1911.

Musikalische Bearbeitung der Oper  
Die drei Pintos Mus. di K. M. v. Weber (Vienna Opera, 18. gennaio 1889)  
VIII Symphonie

La cartella contiene materiale pubblicitario e vari articoli ritagliati dai giornali italiani, austriaci, tedeschi e francesi. Il primo articolo, probabilmente da un quotidiano triestino, risale al 1897 e informa i lettori italiani della nomina di Mahler alla Hofoper in qualità di direttore d'orchestra (la nomina che, come si sa, lo portò alla direzione della famosa istituzione). È molto probabile che Schmidl utilizzasse questo materiale per l'articolo nel suo *Dizionario*.

L'articolo stesso, nonostante il fatto che sia pieno di errori, ha un suo valore storico che ci permette di capire come si passavano le informazioni sbagliate che, in una pubblicazione come questa, arrivavano ad un pubblico vasto. Ecco dunque cosa scriveva su Mahler Carlo Schmidl, per la maggior parte con le parole degli altri, usando abbondantemente l'articolo di Nordio:

---

<sup>3</sup> Per la biografia di Schmidl, si veda il capitolo II di questo studio, p. 36.

<sup>4</sup> Milano, Sonzogno, 1928 (vol. 1) e 1920 (vol. 2) rispettivamente.

Mahler, Gustavo.

Compositore e direttore d'orchestra, n. a Kalischt (Boemia) il 7 luglio 1860, m. a Vienna il 18 maggio 1911. Aveva studiato nei Conservatorii e alle Università di Praga e Vienna, e principiò la sua carriera nel 1880 dirigendo degli spettacoli d'opera nei teatri di provincia (Hall, Lubiana, Olmütz); nel 1883 è a Kassel secondo Maestro; nel 1885-86 assistente di Ang. Neumann all'Opera tedesca di Praga; nel 1886 all'Opera di Lipsia supplente ad A. Nikisch; a Budapest (1888-1891); al Municipale di Amburgo (1891-1897), ove, successore a Bülow, diresse anche i concerti orchestrali. Nel 1897 a Vienna fu dapprima maestro di cappella e dal 1907 maestro concertatore dell'Opera di Corte, che sotto la sua direzione assurse bentosto al rango di prima tra tutte le scene tedesche; ivi diresse anche i concerti filarmonici (1898-1900), ma causa il suo temperamento difficilissimo che gli aveva creato intorno tutta un'atmosfera di odii e di rancori, dovette presto e senza lasciar rimpianti abbandonare il suo posto. Diresse indi dei concerti in varie città (nel marzo 1907 all'Accademia di S.ta Cecilia a Roma) con molto successo. Lo stesso anno fu chiamato a dirigere al Metropolitan di Nuova York, ma ivi trovò peraltro un formidabile rivale in Arturo Toscanini, e in quella gara, senza indagare se per ragioni di merito o di simpatia, il Mahler uscì onorevolmente battuto; tanto è vero che dal 1910 non diresse più che i soli concerti sinfonici. Nel suo paese era stimato uno dei migliori direttori d'orchestra e maestri concertatori, e sebbene morisse già a 50 anni, ben pochi maestri tedeschi, anche avendo raggiunto una maggiore età, poterono vantare carriera più rapida e più ricca di soddisfazioni artistiche. Come compositore fu molto interessante; però alle sue creazioni in massima manca la personalità, e appaiono più il prodotto d'un intelligente ecletico [sic], che d'un musicista profondo; quasi tutte, poi, peccano di prolissità. La concezione sboccia nel suo cervello in proporzioni sempre eccessivamente vaste, nominalmente le Sinfonie, e appunto perciò si presenta uno squilibrio troppo evidente tra il contenuto e la forma; quella genialità che non lo abbandona negli sviluppi armonici e nell'istrumentazione, difetta quasi del tutto nell'ispirazione e l'originalità della vena melodica, ch'egli cerca di aiutare ricorrendo al repertorio popolare. L'Untersteiner dà sui lavori del M. il seguente giudizio: «Per molti la sua musica è vera Kapellmeistermusik, scritta cioè da un autore, che per la lunga pratica di dirigere i lavori più disparati e per una grande sapienza tecnica ha potuto creare delle opere mastodontiche e ipertrofiche, che risentono di tutti gli stili. Per altri egli è un grande musicista, che con ogni nuova opera ascende sempre più alto nella parabola. Al solito, la verità sta forse nel mezzo. La prima volta in cui accade che di sentire una Sinfonia di Mahler, l'effetto è di sbalordimento ed egli ci appare ineguale, esagerato, a volte vuoto, bizzarro e



persino grottesco; altra volta invece ci irrita, ma ci conquide con la grandiosità dell'idea che gli balena in mente, e con la smisurata architettura delle sue concezioni». M. compose per il teatro l'opera *Die Argonauten* (incompiuta), e la *féerie*, sul proprio libretto, *Rübezahl* (non rappr.); vari fascicoli di *Lieder* con Pianof.; i lavori vocali con orchestra *Das klagende Lied* (*La canzone lamentevole*, p. soli, coro e orch., 1901<sup>5</sup>); *Das Lied von der Erde* (*La canzone della Terra*; Monaco, Bav., 20 novembre 1911); nove Sinfonie: I *re magg.* (1891); II *do min.* (con contralto e coro, 1895); III *re min.* (1896, *La Programmatica* [sic], con contralto, coro d'uomini [sic] e ragazzi); IV *sol magg.* (1901, «La vita celestiale», con soprano); V *re min.* [sic] (1904); VI *la min.* (1906); VII *mi min.* (Praga, 19 settembre 1908); VIII *mib. magg.* (in 6 tempi [sic], con assoli, due cori e coro di ragazzi Monaco, Bav., autunno 1910, con oltre 1000 esecutori); IX *re magg.* (Vienna, 1912, esecuz. postuma); una X Sinfonia, rimasta incompiuta, fu ultimata da Franc [sic] Mikorey sugli schizzi lasciati dal M., e col titolo *Sinfonia Engadina* fu eseguita a Berlino nel 1913<sup>6</sup>. Sono ancora da ricordare i cicli di *Lieder* con accomp. orchestrale: *Des Knaben Wunderhorn* (12 num.), *Rückert L.* (5 num.), *L. eines fahrenden Gesellen* (4 num.) e *Kindertotenlieder* (5 num.). Nel 1877, dagli appunti esistenti completò l'opera *Die drei Pintos* di C. M. de Weber (rappr. Lipsia, Municipale, gennaio 1888); curò una revisione delle *Nozze di Figaro* di Mozart, ed elaborò una *Suite* per orchestra tratta da G. S. Bach. Di lui scrissero: R. Specht: *G. M.* (1905) e una biografia (1913); Paolo Stefan: *G. M.* (1910, 4a ediz. 1921); Guido Adler: *G. M.* (1916); Neisser (1918); P. Stefan lo scritto polemico contro Felice Weingartner: *Mahlers Erbe* (1908); R. Mengelberg: *G. M.* (1923); Natalie Bauer Lechner: *Erinnerungen an G. M.* (1923); Lettere, pubblicate da sua moglie Alma Maria Mahler (1924).

Nel *Supplemento al Dizionario Universale dei Musicisti*, pubblicato nel 1938, a pagina 153 troviamo questa aggiunta alla voce Mahler, che nella sua prima parte è identica a uno degli articoli di stampa raccolti da Schmidl:

\* Mahler Gustavo.

La sua Va Sinfonia fu eseguita per la prima volta nel 1930, diretta da Bruno Walter, al «Gewandhaus» di Lipsia, con entusiastico successo di pubblico e di critica,

<sup>5</sup> È difficile capire che criterio usò Schmidl nel datare le opere di Mahler e a cosa si riferiscono gli anni indicati insieme ai singoli brani: a volte si tratta dell'anno della composizione, a volte però della prima esecuzione in assoluto, e a volte di nessuna delle due opzioni.

<sup>6</sup> Questo è un'autentica perla: è impossibile spiegare come mai Franz Schalk si fosse trasformato in Franz Mikorey e come mai il titolo della sinfonia di quest'ultimo (scritta tra l'altro nel 1926) fosse stato attribuito alla *Decima* di Mahler!

giudicata come la più popolare e caratteristica delle sue creazioni; vi figura un delizioso *adagietto* che è per se stesso una concezione genialissima. Curò anche una nuova messa in scena dell'op. romantica in 3 atti *Oberon* di Weber, con nuova versione tedesca dall'orig. inglese, di Gustav Breher. - Suo nipote<sup>7</sup> Fritz Mahler, direttore di orchestre teatrali e compositore di Poemi sinfonici, musica istrum. da camera e Liriche, n. il 16 luglio 1901 a Vienna, ivi vive. Cfr. Bruno Walter G. M. biografia (Vienna, ed. H. Reichner, 1936).

La notizia sulla *Quinta* non sarebbe più di un'informazione qualsiasi, se non ci fosse per il fatto che, come si è già potuto leggere nei capitoli precedenti, Schmidl stesso partecipò attivamente all'organizzazione del concerto di Mahler nel 1905 in cui il compositore diresse proprio la *Quinta* che ovviamente non poteva essere eseguita in prima assoluta anni dopo la morte dell'autore.

---

<sup>7</sup> Non proprio nipote, il padre di Fritz fu un parente di Mahler.

## **BIBLIOGRAFIA E FONTI**



## FONTI PRINCIPALI

### a) Fonti originali e/o autografe

Gustav MAHLER, *Symphonie Nr. 3*, abbozzo di una parte del primo movimento, autografo. Proprietà del Principe Carlo Alessandro della Torre e Tasso, Castello di Duino (TS), 1895.

Gustav MAHLER, *Symphonie N°. 5 für grosses Orchester*, Leipzig, C.F. Peters, 1904. Partitura stampata con annotazioni autografe, presso il Conservatorio «Tartini», Trieste

MAHLER, Gustav, *Symphonie N°. 5 für grosses Orchester*, Leipzig, C.F. Peters, 1904. (set parti originali, con interventi dei copisti e dei musicisti), Civico Museo Teatrale «Schmidl» (CMT), Trieste

### b) Epistolari e documentazione varia

Fondo Cantoni, CMT, Trieste

Collezione Schmidl, CMT, Trieste

Archivio del Teatro Verdi, CMT, Trieste

### c) Quotidiani

«L'Indipendente»

[senza titolo] 17 novembre 1905, p. 2

[senza titolo] 18 novembre 1905, p. 3, col. 2

*Per i concerti orchestrali*, 22 novembre 1905, p. 2, col. 3

*Gustavo Mahler*, 29 novembre 1905, p. 2, col. 3-4

*L'avvenimento artistico di domani sera*, 30 novembre 1905, p. 2, col. 3

[senza titolo] 1 dicembre 1905, p. 2, coll. 4-5

*Il pubblico a teatro*, 2 dicembre 1905, p. 2, col. 3  
*Il primo grande concerto sinfonico*, 2 dicembre 1905, p. 2, coll. 4-5, p. 3, col. 1  
*Il secondo avvenimento artistico*, 4 dicembre 1905, p.2, col. 4  
[senza titolo] 3 aprile 1907, p. 2, col. 5  
*Il secondo concerto sinfonico*, 4 aprile 1907, p.2, col. 4  
*La Prima Sinfonia di Gustavo Mahler*, 4 aprile 1907, p. 2, col. 5, p. 3, col. 1  
*Concerto Mahler*, 5 aprile, p. 2, col. 5

«Il Piccolo»

[senza titolo] 1 dicembre 1905, p. IV  
*Il primo concerto sinfonico dell'Orchestrale Triestina*, 2 dicembre 1905, p. III, coll. 1-2  
[senza titolo] 31 marzo 1907, p. V  
*Primo concerto sinfonico*, 1 aprile 1907  
*Secondo concerto sinfonico*, 3 aprile 1907  
*Il secondo concerto sinfonico*, 5 aprile 1907, p. III, col. 4, p. IV, col. 1  
[senza titolo] 6 aprile 1907, p. II  
*Gustavo Mahler*, 19 maggio 1911 (necrologio)  
*Ricordo del Maestro Alberto Randegger. Un insigne musicista triestino degno di essere riportato alla luce*, 7 dicembre 1955

«L'Osservatore Triestino»

[senza titolo] 1 dicembre 1905, p. 1, col. 5  
[senza titolo] 2 dicembre 1905, p. 1, col. 4.  
*Concerti sinfonici dell'Orchestrale*, 3 aprile 1907, p. 2, col. 1  
*Il secondo concerto sinfonico dell'orchestrale*, 5 aprile 1907, p. 1, col. 5, e p. 2, col. 1

«Triester Zeitung»

[senza titolo] 22 novembre 1905, p. 2, col. 2  
*Grosses Orchesterkonzert*, 30 novembre 1905, p. 2, col. 2  
[senza titolo] 1 dicembre 1905

*Erstes großes Symphoniekonzert der Orchestrale Triestina*, 2 dicembre 1905, p.1, coll. 1-4

*Konzert Società dei Filarmonici*, 27 marzo 1907, p. 2

[senza titolo] 30 marzo 1907, p. 2

[senza titolo] 2 aprile 1907, p. 2

«L'Arte» (periodico)

*I grandi concerti sinfonici dell'Orchestrale*. 16 dicembre 1905

*Secondo concerto sinfonico*, 6 aprile 1907

«The New York Times»

*Mahler quits Rome after one concert*. 8 maggio 1910

#### **d) Libri e saggi**

Natalie BAUER-LECHNER, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Wien-Zürich, 1923

Adriano DUGULIN, *Mahler a Trieste*, in «Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste», n. 11, Trieste, 1980

Guido M. GATTI, *The Academy of St. Cecilia and the Augusteo in Rome*, in «The Musical Quarterly», VIII, 3 (Jul. 1922), Oxford University Press, pp. 323-345

Henry-Louis de LA GRANGE, *Mahler and the Metropolitan Opera*, in «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», T. 31, Fasc. 1 / 4 (1989), pp 253-270

Henry-Louis de LA GRANGE. *Gustav Mahler. 2: Vienna: the Years of Challenge (1897 – 1904)*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1995

Henry-Louis de LA GRANGE, *Gustav Mahler. 3: Vienna: Triumph and Disillusion*

(1904 – 1907), Oxford, New York, Oxford University Press, 1999

Henry-Louis de LA GRANGE, *Gustav Mahler. 4: A New Life Cut Short (1907-1911)*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008

*Lungo il Novecento. La Musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti. Festschrift in onore del centenario della fondazione del Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste 1903-2003*, a cura di Maria Girardi, Venezia, Marsilio, 2003

*Mahler a Roma*, programma di sala. Accademia di Santa Cecilia, Roma 2000

Alma MAHLER, *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam, Bermann-Fischer, 1949

Gustav MAHLER, *Letters to His Wife*, a cura di Henry-Louis de La Grange e Günther Weiss, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2004

Gustav MAHLER, *Symphonie Nr. 5*, Kritische Neuausgabe von Reinhold Kubik. Frankfurt/M, C.F. Peters, 2002

Gustav MAHLER, *Symphonies Nos. 5 & 6 in Full Score*, New York, Dover Publications, Inc., 1991

Gustav MAHLER, *Symphonies Nos. 3 and 4 in Full Score*, New York, Dover Publications, Inc., 1989

Gustav MAHLER, *Symphonies Nos. 1 and 2 in Full Score*, New York, Dover Publications, Inc., 1987

Gustav MAHLER, *Selected Letters of Gustav Mahler*, a cura di Knud Martner, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979



Gustav MAHLER, *Briefe 1879 – 1911*, a cura di Alma Maria Mahler, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1978

Donald MITCHELL, *Discovering Mahler. Writings on Mahler 1955 – 2005*, Woodbridge, Boydell Press, 2007

Ernst Otto NODNAGEL, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Technische Analyse*, Leipzig, C.F. Peters, 1905

Mario NORDIO, *Gustavo Mahler*, «Rivista musicale italiana», Torino, Fratelli Bocca Editori, 1911, XVIII, pp. 854-859

Quirino PRINCIPE, *Mahler. Musica tra Eros e Thanatos*, Milano, Bompiani Ed., 2003

Quirino PRINCIPE, *Sulle ali del disincanto. Gli itinerari italiani di Gustav Mahler*, in *Viaggio in Italia*, a cura di Carlo de Incontrera, Monfalcone, Edizioni del Teatro Comunale di Monfalcone, 1989, pp. 354-379

## FONTI SECONDARIE

Theodor Wiesengrund ADORNO, *Mahler: una fisiognomica musicale*, introduzione e cura di Ernesto Napolitano, Torino, Einaudi, 2005

Paul BANKS, *Aspects of Mahler's Fifth Symphony: Performance practice and interpretation*, in «The Musical Times», CXXX, 1755 (May 1989), pp. 258-265

Kurt BLAUKOPF, *Mahler. A Documentary Study*, New York and Toronto, Oxford University Press, 1976

Georg BORCHARDT, *Gustav Mahler, "Meine Zeit wird kommen"; Aspekte der Mahler-Rezeption*, a cura della Gustav Mahler Vereinigung Hamburg, Hamburg,

Dolling und Galitz, 1996

Giuseppe BOTTERI e Vito LEVI, *Il Politeama Rossetti 1878-1978. Un secolo di vita triestina nelle cronache del teatro*, Trieste, Editoriale Libreria, 1978

I. BREMINI, *Il Politeama Rossetti di Trieste. Dalla sua inaugurazione ai giorni nostri. Cenni storici e statistici*, Trieste, 1957 (dattiloscritto conservato al CMT Trieste)

Roberto CALABRETTO, *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi*, Firenze, Leo S. Olschki Ed., 1997

Karl DAHLHAUS, *Analisi musicale e giudizio estetico*, a cura di Antonio Serravezza, Bologna, Il Mulino, 1987

Hermann DANUSER, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1996

Kirk DITZLER, *Tradition ist "Schlamperei" - Gustav Mahler and the Vienna Court Opera*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XXIX, 1 (June 1998), pp. 11-28

Ugo DUSE, *Gustav Mahler*, Torino, G. Einaudi, 1973

Ugo DUSE, *Mahler e l'Italia*, in *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, Kassel, Bärenreiter, 1989, pp. 262-266

Henry-Louis de LA GRANGE, *Mahler and the New York Philharmonic: The Truth Behind the Legend*, in *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on his Seventieth Birthday*, a cura di Philip Reed, Woodbridge, The Boydell Press, The Britten-Pears Library, 1995

*L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda, Torino, E.D.T., 1989

Guido HERMET, *La vita musicale a Trieste, 1801 – 1944, con speciale riguardo alla musica vocale*, Trieste, Tip. Smolars, a cura della Direzione dell'Archeografo Triestino, 1947

Norman LEBRECHT, *Mahler Remembered*, London, Faber and Faber, 1987

John McCOURT, *Joyce's Trieste: città musicalissima*, in *Bronze by Gold. The Music of Joyce*, a cura di Sebastian K. Knowles, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1999

*Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, a cura di Fiamma Nicolodi, *Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980*, Firenze, Leo Olschki Ed., 1981

Fiamma NICOLODI, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni Ed., 1990

Karen PAINTER, *Mahler and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2002

Quirino PRINCIPE, *On Mahler Reception in Italy*, in «News About Mahler Research», 33, Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Vienna, 1995, pp. 3-14

Silvio RUTTERI, *L'Hôtel de la Ville a Trieste 1841-1955*, Trieste, Arti Grafiche Smolars, 1955

Sergio SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT, 1982

Carlo SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, vol. 2, Milano, Sonzogno, 1929

Arnold SCHÖNBERG, *Stile e idea*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960

Howard TAUBMAN, *Toscanini in America*. In «The Musical Quarterly», XXXIII, 2 (Apr. 1947), pp. 178-187

Maso SALVINI, *Angiolo del Bravo clarinettista*, Pisa, Giardini 1965