

# OGGI LA SOSTENIBILITÀ È UNA SCELTA SEMPLICE.



Enel Energia ha scelto di impegnarsi a costruire un mondo più sostenibile. Per questo tutte le offerte luce per la casa oggi sono **100% provenienti da fonti rinnovabili**. Affinché oggi scegliere la sostenibilità sia più facile anche per te.

Vai su **enel.it**  
o chiama **800 900 860**

What's your power?



Segui @EnelEnergia su



enel.it

enel

PER INFORMAZIONI SULLE OFFERTE LUCE PER LA CASA DI ENEL ENERGIA ATTUALMENTE IN VIGORE VAI SU ENEL.IT DOVE PUOI PRENDERE VISIONE DELLE CARATTERISTICHE, DELLE CONDIZIONI ECONOMICHE E CONTRATTUALI, E DEI TERMINI DI VALIDITÀ DELLE OFFERTE PER VALUTARE QUALE SIA QUELLA PIÙ ADATTA ALLE TUE ESIGENZE DI CONSUMO. TUTTE LE OFFERTE DI ENEL ENERGIA PER LA CASA GARANTISCONO ENERGIA CERTIFICATA COME PROVENIENTE DA FONTI RINNOVABILI ATTRAVERSO IL SISTEMA DELLE GARANZIE DI ORIGINE DEL GESTORE SERVIZI ENERGETICI (GSE). ENEL ENERGIA PER IL MERCATO LIBERO.

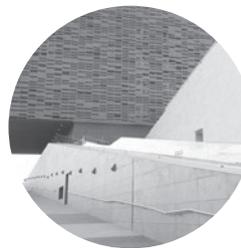


**ACQUA?  
BEVILA DEL RUBINETTO.**

L'acqua di qualità direttamente a casa tua



FOTO: © BORZONI-DONATI-PAOLINI | TERRAPROJECT | CONTRASTO



# MAGGIO TOUR

Visite guidate  
al Teatro del Maggio  
Musicale Fiorentino



Per conoscere i luoghi  
dove nascono gli spettacoli:  
il palcoscenico, la sartoria, i camerini  
degli artisti, le sale prova dell'Orchestra  
e del Coro, gli ampi foyer,  
la sala grande e la cavea all'aperto.

#### Info e prenotazioni

Servizio Promozione Culturale  
+ 39 055 2779269  
[promozioneculturale@maggiofiorentino.com](mailto:promozioneculturale@maggiofiorentino.com)





FOTO © SIMONE DONATI | TERRA PROJECT | CONTRASTO

# DIVENTA SOSTENITORE DEL MAGGIO!

## I SOCI DEL MAGGIO HANNO MOLTO DI PIÙ

—  
Visibilità del nome in teatro e sui programmi di sala | Prelazione e sconti sui biglietti | Assistenza e accesso dedicato ai canali di vendita | Incontri con gli artisti e con i dirigenti del teatro | Prove aperte, visite guidate | Inviti speciali | Parcheggio all'interno del teatro

## ENTRA A FAR PARTE DEL MAGGIO

—  
Chiama il numero 055 2779 254  
o scrivi a [private@maggiofiorentino.com](mailto:private@maggiofiorentino.com)  
Dettagli su [www.maggiofiorentino.com](http://www.maggiofiorentino.com)



TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

---

**STAGIONE 2020/2021**



**DANIEL  
HARDING**

## FONDAZIONE TEATRO DEL MAGGIO

---

### Soci Fondatori Pubblici

Ministero dei Beni e delle Attività  
Culturali e del Turismo

*Ministro*

**Dario Franceschini**

Regione Toscana

*Presidente*

**Eugenio Giani**

Comune di Firenze

*Sindaco*

**Dario Nardella**

*Assessore alla Cultura*

**Tommaso Sacchi**

---

### Consiglio di indirizzo

*Presidente*

**Dario Nardella**

*Vice Presidente*

**Valdo Spini**

*Consiglieri*

**Bernabò Bocca**

**Mauro Campus**

**Antonella Mansi**

---

### Collegio dei revisori

*Presidente*

**Roberto Benedetti**

**Daniela Collesi**

**Giuseppe Signoriello**

---

*Sovrintendente*

**Alexander Pereira**



*Direttore onorario a vita*

**Zubin Mehta**

*Responsabile compagnie di canto*

**Toni Gradsack**

## SOCI FONDATORI

### Soci di diritto



### Soci privati



## ALBI DEGLI ASSOCIATI

### Mecenati Aziende

Findomestic Banca S.p.A.

### Mecenati

Riccardo Barone

### Sostenitori

Paolo Asso  
Sandra Belluomini Sabatini  
Carlo e Ida Cangioli  
Maria Teresa Colonna  
Tamara Fedorova  
Vieri Fiori  
Giovanna Folonari Cornaro  
Tobias Forster  
Lionardo Ginori Lisci  
Daniele Giuliani  
Giorgio Moretti  
Aldo e Maria Luisa Norsa  
Livia Pansolli Montel  
Cristina Pucci di Barsento  
Mario e Evelyn Razzanelli  
Giovanni Simone  
John Treacy Beyer

### Benemeriti

Luigi e Simona Andronio  
Ursula E. Beckmann Fintoni  
Mario Bigazzi  
Carla Borchini  
Anna Cardini  
Dante Cerza  
Larisa Chevtchouk Colzi  
Julianna Di Giacomo  
Sigfrido Fenyes  
Ambrogio Folonari  
Giovanni Franciolini  
Vittoria Franco  
Diletta Frescobaldi  
Sepp Harald Fuchs  
Antonino Fucile  
Dan Kotwicz  
Bernard e Phyllis Leventhal  
Carlo Mastellone  
Piero Mocali  
Alberto e Camilla Demetra  
Pardini  
Elvio Pastorelli

Matteo Pierattini  
Silvano Sanesi  
Enrico Santarelli  
Anna Caterina Stryjecka Ariano  
Guido Tadini  
Chiara Vedovato

### Soci effettivi

Maura Borgioli  
Carlo Casini  
Giulia Checcucci  
Massimo Ceruso  
Patrizia Colzi  
Duccio Cucchi  
Francesco Del Nero  
Fabrizio Falaschi  
Isabella Filippelli  
Alberto Frascchetti  
Alex e Caterina Gorham  
Jörn Albert Lahr  
Antonio Palma  
Lina Sadun  
Miriam Sadun  
Anna Sarri Giannelli  
Deborah Sassorossi  
Lidia Taverna  
Simone Teschioni Gallo  
Lorenzo Tirinnanzi  
Robert e Monica Tomlin  
Carla Vezzosi  
Salvatore Villani

### Soci effettivi junior

Michele Fezzi  
Clarissa Frascchetti  
Anna Zuffa

### Soci

Paolo Belgodere  
Francesca Biagini  
Giovanni Bianchi  
Giovanni Borgioli  
Francesca Cantini  
Salvatore Canu  
Chiara Casarin  
Christian Costa  
Roberto De Philippis  
Federico Dettori

Vincenzo D'Isanto  
Anna Di Bernardo  
Antonio Di Giovanni  
Enrica Dozza  
Lucia Fontanelli  
Tamara Gasparri  
Luigi Gervino  
Giuseppina Giannasi  
Carlo Gragnoli  
Giovanni Graniti  
Pierluigi Imbriani  
Franca Manuelli  
Valerio Martelli  
Giacinta Masi  
Irene Megazzini  
Yoko Nakamoto  
Niccolò Nardi  
Antonio Negretti  
Carlo Rapicavoli  
Silvestro Scifo  
Valeria Seghi Vitali  
Marcella Sempio  
Lia Simonetti  
Cristian Stiefel  
Chiara Todini  
Hedwige van der Veen

### Soci corporate

Associazione Amici del Maggio  
Musicale Fiorentino  
Deloitte  
Studio Legale Slvb - Firenze

—  
*Il Teatro desidera ringraziare  
anche tutti quelli che hanno  
fatto donazioni scegliendo di  
rimanere anonimi.*

### Per aderire agli Albi degli Associati

—  
[www.maggiofiorentino.com](http://www.maggiofiorentino.com)  
oppure tel 055/2779254  
(lun/ven, ore 10/16)

—  
*Ultimo aggiornamento*  
**19 febbraio 2021**



Daniel Harding  
(Foto: © Julian Hargreaves)

## JOHANNES BRAHMS

*Tragische Ouvertüre* in re minore op. 81

—

## GUSTAV MAHLER

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titan*

1. Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut.

Im Anfang sehr gemächlich, belebtes Zeitmass

2. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell. Trio (Recht gemächlich)

3. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen

4. Stürmisch bewegt

*Direttore*

**Daniel Harding**

—

**Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino**

**TEATRO DEL MAGGIO**

Lunedì 12 aprile 2021, ore 20 (registrazione)

## JOHANNES BRAHMS

*Tragische Ouvertüre* in re minore op. 81

—

### Periodo di composizione

1880

### Prima esecuzione

Vienna, Musikvereinsaal, 26 dicembre 1880

### Organico

ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe,  
3 tromboni, basso tuba, timpani e archi

### Prima esecuzione nelle stagioni del Teatro

Stagione Sinfonica 1931-32

Politeama Fiorentino, 10 gennaio 1932

Direttore Vittorio Gui

## GUSTAV MAHLER

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titan*

—

### Periodo di composizione

1884-1888

### Prima esecuzione

Budapest, 20 novembre 1889 (in 5 movimenti);

Berlino, 16 marzo 1896 (in 4 movimenti)

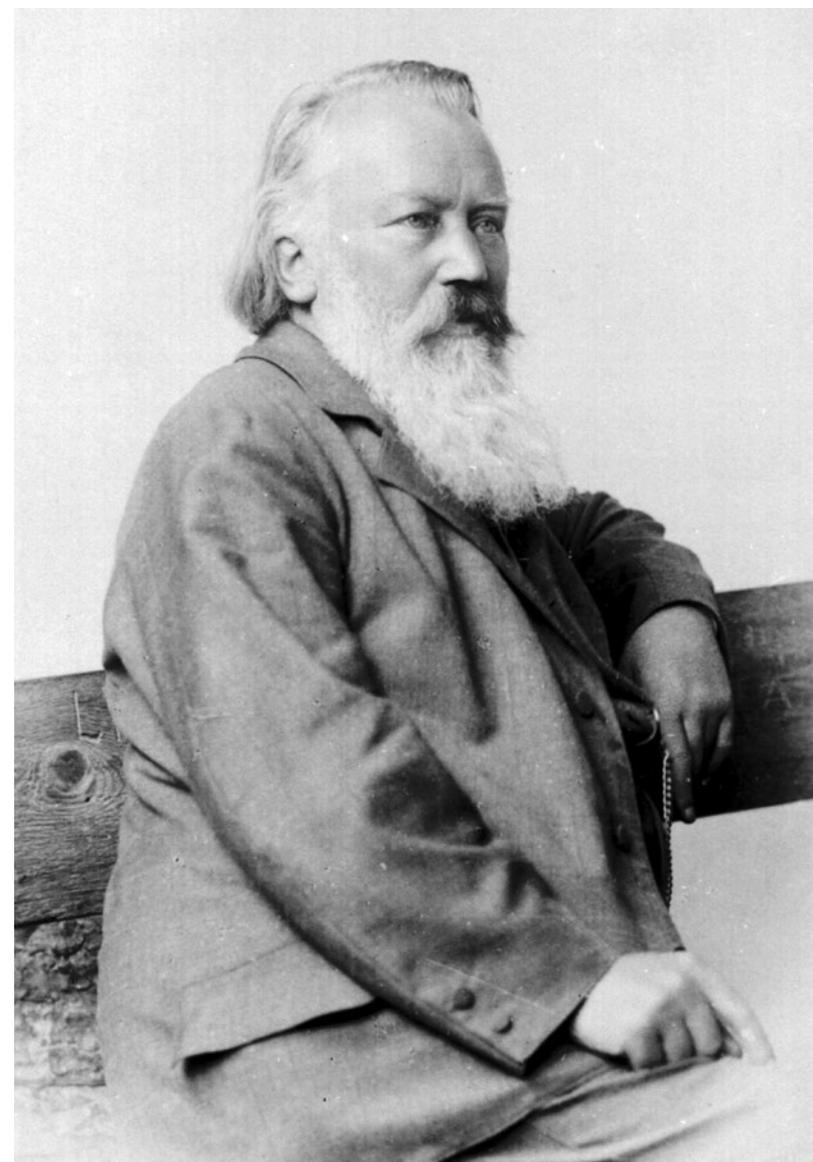
**Organico** 2 ottavini, 4 flauti, 4 oboi, corno inglese, 2 clarinetti  
piccoli, 4 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto,  
7 corni, 5 trombe, 4 tromboni, basso tuba, timpani, arpa,  
percussioni e archi

### Prima esecuzione nelle Stagioni del Teatro

Stagione Sinfonica 1935-36 - Teatro Comunale, 22 marzo 1936

Direttore Bruno Walter

*Prima esecuzione a Firenze*



Johannes Brahms

## COME UNA SINFONIA

di Paolo Valenti

L'11 marzo 1879 l'università di Breslavia conferì a Brahms la laurea *honoris causa* e pochi giorni dopo Bernhard Scholz, direttore dell'Orchesterverein della città, pregò il compositore di scrivere un brano di ringraziamento. La composizione fu lungamente rinviata e solo nell'estate del 1880 Brahms cominciò a lavorare a quella che sarebbe divenuta la spigliata e vivace *Ouverture per una festa accademica* op. 80. Il lavoro tanto differito dovette assai ben disporre il compositore se egli, in contemporanea, iniziò a comporre un altro brano, l'*Ouverture tragica* appunto, formalmente analogo ma antitetico sul piano espressivo ("una piange, l'altra ride", avrebbe poi scritto Brahms a Reinecke), nel quale rifiuse anche un abbozzo precedente. Vale la pena, peraltro, di rimarcare che quella di lavorare su coppie era un'abitudine per Brahms (lo aveva fatto con le prime due sinfonie, ad esempio) che rivela come egli amasse mettere alla prova la sua vena creativa e sperimentare equilibri diversi fra procedimenti formali ed espressione.

Sulle ragioni che determinarono il titolo abbiamo alcune certezze e qualche suggestione. Sappiamo che inizialmente Brahms aveva pensato a un titolo parallelo a quello dell'*Accademica: Ouverture per una tragedia*. Ci si è chiesti se avesse in mente una specifica opera drammatica. L'ipotesi che la pagina potesse, ad esempio, essere destinata, magari insieme ad altre musiche di scena, a un allestimento del *Faust* di Goethe non ha mai ottenuto alcun riscontro e non sembra neppure offrire particolari chiavi di lettura. La scelta finale sgombra il campo da simili ipotesi e chiarisce che l'elemento "tragico" è al più da ravvisare nel carattere e nella tinta complessivi, condensati già nei due energici accordi iniziali: la *Tragica*, in definitiva, non introduce alcuna tragedia, ma per il suo carattere potrebbe plausibilmente farlo.

Il risultato di tale approccio "serio" a un genere istituzionalizzato come l'ouverture è però per certi versi sorprendente. Quello che colpisce nella *Tragica* e che la rende peculiare è, infatti, il suo essere

strutturata più come un poema sinfonico di Liszt, dell'"antagonista" Liszt, che come una vera e propria ouverture da concerto (che dell'idea lisztiana era stata la premessa, ripensata e trascesa). Due sono gli elementi che giustificano questa considerazione: uno è appunto il tratto programmatico, per quanto labile esso sia; l'altro, di natura invece formale, è l'assenza dello sviluppo, ossia di quella sezione mediana delle strutture di sonata nella quale vengono esplorate le potenzialità dei temi precedentemente esposti e risolte le tensioni tonali. Nello spazio che dovrebbe occupare lo sviluppo, troviamo qui due temi nuovi, diversi, irrelati: uno ha il carattere di una marcia, l'altro ha un andamento cantabile e spoglio, quasi di corale. Semplificando molto la complessa questione, si può dire che essi, oltre a rimpiazzare lo sviluppo, per la loro conformazione mimano il carattere dei movimenti interni di una sinfonia, *si comportano come se fossero*, grossomodo, uno scherzo e un adagio. La struttura in un movimento solo mantiene quindi la sua coerenza di massima ma diventa anche il condensato di una sinfonia intera e della sua articolazione in più movimenti: questo è appunto l'impianto del poema sinfonico definito da Liszt.

C'è poi un terzo aspetto di grande interesse: la ripresa che segue lo sviluppo e che convenzionalmente dovrebbe riproporre i temi nel loro ordine di esposizione, è qui invertita. È un procedimento inusuale ma non isolato nella letteratura romantica e produce una torsione anomala della forma. L'ultimo tema a fare ritorno è quello iniziale: quando giunge, è ormai privo di forza, tanto che viene presto sopraffatto da un brusco gesto conclusivo, speculare a quello iniziale. La costruzione musicale è solida e in sé compiuta, indipendentemente da qualsiasi riferimento esterno.

È proprio nel modo in cui la superficie della musica chiarisce i tratti più profondi di un percorso formale non privo di qualche spigolosità e schematismo che stanno l'interesse e la forza di quest'ouverture. Se per certi versi fu un esperimento, non può tuttavia essere liquidata come un mero esercizio di stile: il favore di cui da sempre gode dichiara l'esperimento riuscito e capace di regalare suggestioni certe.



Gustav Mahler

## NATURLAUTE BRUTALITÀ, GAIEZZA E BANALITÀ DEL MONDO

di Paolo Petazzi

Mahler non aveva compiuto 28 anni quando, nel marzo 1888, annunciò in una lettera a un amico di aver finito la sua prima sinfonia, in cui il suo mondo poetico si delinea con l'irripetibile freschezza del capolavoro giovanile, ma anche con la sicurezza e la complessità di una prima sintesi, che fu oggetto di diverse revisioni (1893, 1899, 1906). Prese il nome di Sinfonia in re maggiore solo quando la diresse a Berlino, il 16 marzo 1896 in una serata in cui presentò anche i *Lieder eines fahrenden Gesellen* e il primo tempo isolato della Seconda Sinfonia, con il titolo *Totenfeier*: erano passati quasi sette anni dalla prima esecuzione (a Budapest il 20 novembre 1889) ed era prossima al compimento la Terza. La posizione di Mahler sul "problema sinfonico" e sulla musica a programma era ormai compiutamente definita.

È lecito supporre che nel 1889, presentando a Budapest la Sinfonia in re maggiore, frutto di un lungo lavoro probabilmente iniziato nel 1885 (se non già nel 1884) nella consapevolezza della propria originalità esitasse a proporla come "sinfonia", un termine che nel contesto di allora suonava nobilmente legato alla tradizione. A Budapest nel 1889 la chiamò *Sinfonische Dichtung in zwei Teilen* (Poema Sinfonico in due parti), senza indicazioni sul programma (ma con titoli per ciascun movimento). Ad Amburgo il 27 ottobre 1893 il titolo era "*Titan*", *eine Tondichtung in Symphonieform* ("Titan", un poema sinfonico in forma di sinfonia) e c'era un programma. Nel 1896 a Berlino era scomparso ogni riferimento a titoli e programmi e la Sinfonia in re maggiore aveva quattro movimenti, dopo l'eliminazione dell'Andante *Blumine* che stava al secondo posto. Pochi giorni dopo il concerto, nella lettera a Max Marschalk del 20 marzo 1896 il compositore scrisse, a proposito di queste scelte: "... a suo tempo i miei amici mi indussero a stendere una sorta di programma per facilitare la comprensione della sinfonia. Solo in un secondo momento, dunque, avevo trovato i titoli e le spiegazioni. Se questa volta li ho tralasciati non è solo perché li considero del tutto insufficienti, anzi, neppure appropriati, ma

perché ho fatto l'esperienza degli errori ai quali inducono il pubblico. Ma è così con ogni programma! [...] A dire il vero, a proposito del terzo movimento (Marcia funebre) c'è il fatto che ho avuto lo stimolo esterno dalla nota immagine infantile ("Il funerale del cacciatore"). Ma in questa pagina è irrilevante ciò che viene rappresentato, importa soltanto il clima espressivo che si deve definire, e dal quale poi d'un tratto, come il fulmine da una nuvola nera, erompe il quarto tempo. È semplicemente il grido di un cuore ferito nel profondo, preceduto dall'afa greve della marcia funebre, ironica e sinistra". L'immagine infantile è descritta da Mahler nel "programma" dell'esecuzione del 1893 ad Amburgo: gli animali del bosco accompagnano alla tomba un cacciatore in un grottesco corteo aperto da "un gruppo di musicanti boemi con i quali suonano gatti, rospi, cornacchie ecc."

L'atteggiamento apparentemente contraddittorio di Mahler sui programmi che formulò e cancellò riguardava non tanto la sua concezione, quanto l'incertezza sull'opportunità di fornire al pubblico un "aiuto", e sul modo stesso di presentarsi come compositore sulla scena musicale. Quanto al titolo *Titan*, ripreso da un romanzo di Jean Paul Richter, non sembra andare oltre un omaggio assai vago allo scrittore caro a Mahler quanto lo era stato a Schumann. A Mahler di Jean Paul dovevano interessare anche la mescolanza di toni contrastanti e l'umorismo grottesco. È da escludere uno specifico riferimento alla intricata vicenda del *Titan*. Piuttosto un sapore vicino allo scrittore tedesco presentano certe indicazioni del programma di Amburgo sulla prima parte della sinfonia: "Dai giorni della giovinezza, un po' di fiori, frutti e spine."

### La prima parte

La mirabile introduzione del primo tempo ci appare come l'ingresso in un nuovo mondo sonoro, di affascinante, coinvolgente freschezza poetica. È una delle sezioni che Mahler continuò tormentosamente a rivedere e correggere, per raggiungere la più nitida definizione dell'originalissima concezione dello spazio acustico. Nella partitura si legge: "Lento. Strascicato. Come un suono della natura": Mahler all'amica Natalie Bauer-Lechner disse: "Con il primo suono, il lun-

go la degli archi con armonici, siamo in mezzo alla natura: nel bosco, dove la luce del sole estivo scintilla tremolando tra i rami". E sempre a Natalie raccontò di aver avuto solo in un secondo momento l'intuizione decisiva di far suonare il la in tutti registri agli archi divisi con la trasparenza dei suoni armonici, necessari "per raggiungere quello sfavillio e quel risplendere dell'aria a cui pensavo". Queste parole ci dicono qualcosa sull'effetto di immersione quasi in un paesaggio e sulla arcana, trasparente suggestione dell'iniziale "suono della natura"; ma non bastano a definire l'intensità evocativa di questa pagina, dove la musica di Mahler sembra rivelare qualcosa di un mondo "altro", evocando una condizione statica, sospesa, fuori dal tempo, non ancora segnata dalla soggettività, e individuando uno spazio acustico aperto in molteplici direzioni, dove le immagini che prendono forma sul lunghissimo pedale di la appaiono frammentarie, liberamente disperse e sembrano provenire da diverse parti.

"Suono della natura" è anche l'intervallo di quarta discendente che per primo si profila (e che ha un rilievo decisivo nel materiale tematico della sinfonia) dando poi vita a una lenta progressione, interrotta dall'improvviso apparire in pianissimo di una fanfara di clarinetti. Si ascoltano altri suoni di fanfara in remota lontananza, la quarta discendente finge il richiamo del cuculo, mentre i corni intonano un canto di grande dolcezza, finché dopo questo inizio sospeso e senza tempo, un disegno cromatico di violoncelli e contrabbassi con sordine segna il faticoso avviarsi del movimento e conclude l'introduzione che si spegne in pianissimo.

Da una quarta prende avvio il primo tema, costituito dalla fresca melodia che apre il secondo dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, "Ging heut' morgen übers Feld" (Me ne andavo stamane sui prati/ sull'erba c'era ancora la rugiada). Il carattere discontinuo, disordinato, quasi di *collage* della introduzione (dove il solo elemento unificante era il velo, il "sipario" costituito dal pedale di la) appare in netto contrasto con la scorrevolezza dell'esposizione, che si basa sul Lied con la sua nitida vena, davvero "primaverile". Mahler rielabora liberamente il materiale delle prime tre strofe, escludendo il malinconico ripiegamento della sezione conclusiva del Lied.

Lo sviluppo, singolare e originale, vede ritornare, come un ricordo, alcuni dei suoni della natura dell'introduzione e presenta un nuovo motivo dei violoncelli, che lentamente, gradualmente, assume il profilo di un tema. La seconda sezione dello sviluppo, più ampia, di straordinaria ricchezza e varietà di colori, inizia con una fanfara dei corni, e in seguito propone il tema dei violoncelli intrecciato con una affascinante frammentazione della melodia del Lied in motivi che si ripresentano variati e combinati in ordine sempre diverso. Verso la fine della sezione il respiro sinfonico si fa più intenso, e si anticipa un tema che avrà rilievo nel quarto movimento. Un grande crescendo conduce all'irruzione, in fortissimo, della fanfara che nell'introduzione si era ascoltata "nella più remota lontananza". Più precisamente si giunge ad una polifonica esplosione di fanfare alle trombe, ai corni e ai legni, subito seguita dalla ripresa. Questa irruzione assume una lacerante evidenza, è uno dei gesti musicali che in Mahler spezzano con impazienza la continuità di uno svolgimento nel nome di una insopprimibile urgenza espressiva. Adorno cita proprio questo passo come esempio della categoria dell'irruzione, fondamentale nel pensiero musicale mahleriano. Mahler trae le necessarie conseguenze dalla lacerazione formale segnata dall'irruzione, e la ripresa è assai diversa dall'esposizione, che sfocia rapidamente nella coda conclusiva. La sorpresa dell'irruzione crea anche un'attesa o un interrogativo che trova risposta nel Finale.

Privo di aspetti problematici appare il secondo tempo, uno Scherzo nella consueta forma tripartita, legato all'eredità di Schubert e di Bruckner (evidente soprattutto nella gentile, esitante grazia del Trio centrale), a un carattere "dialettale" austriaco. Riprende materiali da uno dei primi Lieder in cui si può riconoscere compiutamente Mahler, *Hans und Grete* del 1880, citandone liberamente e amplificandone sinfonicamente alcuni spunti. L'intervallo di quarta discendente energicamente ripetuto all'inizio rimanda al Lied, ma si collega anche al *Naturlaut* del primo tempo che funge da nucleo del materiale di gran parte della sinfonia. Nel carattere di danza dello Scherzo si mescolano i tipi del Ländler e del valzer.

### Il III tempo

Con il terzo tempo inizia la seconda parte della sinfonia. Secondo Bruno Walter Mahler riteneva necessario che si immaginasse "prima del terzo movimento un avvenimento catastrofico, che è la fonte emozionale della Marcia funebre e del Finale". Al terzo tempo dedicano particolare attenzione il programma di Amburgo e le indicazioni contenute nella citata lettera del 1896 a Max Marschalk; ma vale la pena di ricordare anche un passo dei ricordi di Natalie Bauer-Lechner (del novembre 1900), cui Mahler disse: "In modo esteriore ci si può qui immaginare ciò che accade all'incirca così: davanti al nostro eroe passa un funerale, e lo afferrano tutta la miseria e lo strazio del mondo con i suoi stridenti contrasti e la atroce ironia. Ci si deve immaginare che la marcia funebre del 'Bruder Martin' venga cupamente suonata da una pessima orchestra, come quelle che di solito seguono i funerali. In mezzo a ciò risuonano tutta la brutalità, la gaiezza e la banalità del mondo nella musica di un'orchestra di musicanti boemi che si intromette, e insieme il lamento tremendamente doloroso dell'eroe. Fa un effetto sconvolgente nella tagliente ironia e nella sfrenata polifonia, in particolare quando, dopo la sezione centrale, vediamo ritornare il corteo dalla sepoltura e l'orchestra funebre intona la solita "gaia melodia" (che qui penetra nelle ossa)". In questo passo Mahler non cita l'immagine infantile del funerale del cacciatore; ma, come egli scrisse a Max Marschalk, "è irrilevante ciò che viene rappresentato, importa soltanto il clima espressivo", dunque i taglienti contrasti, l'ironia, l'irrompere di tutta la brutalità, gaiezza e banalità del mondo.

Mentre il timpano scandisce ossessivamente l'intervallo di quarta si delinea una elaborazione a canone di una nota melodia, "Bruder Martin" (in italiano "Fra' Martino campanaro", in francese "Frère Jacques"), ma trasposta in tonalità minore. La melodia è presentata da un contrabbasso con sordina, genialmente sforzato a suonare in un registro scomodamente acuto, con effetto sinistro, cupo e soffocato. Gli interventi del primo oboe appaiono un beffardo commento che qua e là si sovrappone alla cupa monotonia del canone. Finita questa prima sezione due oboi, contrappuntati dalle trombe, intonano una

sospirata melodia di sapore ungaro-boemo, e subito dopo irrompe “Mit Parodie” un grottesco spunto bandistico. Il semplice accostamento di vocaboli così fortemente connotati, la loro “volgarità”, la violenza delle lacerazioni e gli stridenti contrasti danno veramente voce alla “brutalità, gaiezza e banalità del mondo” in modo inaudito, con un sarcasmo e un umor nero che ancora nel 1900 (la Prima fu eseguita a Vienna il 18 novembre 1900) gran parte del pubblico viennese percepì come un’offesa. La massima evidenza ha anche la contrapposizione tra la prima parte e la sezione centrale del pezzo, che schiude una mesta visione di sogno, citando l’ultima parte del quarto dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, la trasfigurata sezione in maggiore che segnava, alla fine del ciclo, una sorta di schubertiana conciliazione. Il testo, dello stesso Mahler, dice: “Lungo la strada c’è un tiglio, / là, finalmente, in sonno posai. / Sotto il tiglio, che i suoi fiori / come neve su me versava, non sapevo più / come la vita fa male, e tutto era di nuovo bello! / Tutto! L’amore e la pena / e il mondo, e il sogno!”.

La indicibile delicatezza e tenerezza, l’infinita malinconia della musica di questo episodio schiudono una visione incantata che non potrebbe essere più lontana da ciò che la precede e da ciò che la segue quando, oscurandosi in minore, essa si spegne e, dopo una breve pausa, ritorna la marcia funebre. Essa è in parte mutata, e tocca nuovi culmini di sarcasmo e di orrore nella polifonica sovrapposizione di materiali incompatibili.

#### Il IV tempo

A ventun anni dal compimento della Prima, dopo averla diretta a New York il 16 e 17 dicembre 1909, Mahler scrisse a Bruno Walter: “L’altro ieri ho presentato qui la mia Prima! A quanto pare senza particolare successo. Io invece sono molto soddisfatto di questa riuscita opera giovanile. Provo una strana impressione quando dirigo tutti questi lavori. Si cristallizza in me una sensazione bruciante e dolorosa: che razza di mondo è mai questo, che come immagine riflessa fa saltar fuori suoni e forme del genere? Cose come la Marcia funebre e la tempesta che su questa scoppia mi sembrano un’accusa di fuoco al creatore”.

L’intensissima impressione che Mahler descrive è prodotta dal sarcasmo della Marcia funebre e dalla violenza disperata della sezione iniziale del quarto tempo, nasce dunque dalle pagine più negative della sinfonia e lascia in ombra il fatto che a queste si contrappone una conclusione trionfale. Nel Finale rivive infatti lo schema ottocentesco dell’eroe in lotta con il destino. Con la sua complessa e monumentale struttura è il movimento più vasto e problematico della Prima Sinfonia. Insieme con quello della Sesta è l’unico Finale in Mahler che conservi lo schema della forma sonata, ripensato tuttavia molto liberamente, fra l’altro perché sviluppo e ripresa sono preceduti da sezioni introduttive in tempo lento che fungono da cesure, da segnali di svolta nella costruzione complessiva, e si ricollegano a materiali del primo tempo.

Il violentissimo gesto all’inizio è davvero l’erompere di un grido disperato, “come il fulmine da una nuvola nera”: in questa sezione introduttiva prende forma il primo tema, la cui compiuta presentazione segna, dopo 54 battute, il principio dell’esposizione. È un tema di energica tensione, di intenso respiro sinfonico, subito oggetto di ampia elaborazione. Dalla convulsa, selvaggia agitazione, dalla impetuosa energia e dal gesticolare disperato si passa poi alla infinita dolcezza di una melodia estatica, la cui effusione cantabile si protrae ininterrotta su un arco di inconsueta lunghezza. È una immagine che stabilisce con ciò che precede un contrasto non mediabile ed è destinata a restare un’apparizione unica, perché soltanto perdendo la sua compattezza e riducendosi a frammenti può essere integrata nel corso dello sviluppo, e il suo ritorno è solo una allusione piuttosto breve.

Una breve reminiscenza dell’Introduzione del primo tempo funge da premessa allo sviluppo, nel corso del quale un motivo del primo tema si trasforma in vigorosa fanfara e culmina in una grande irruzione, in un violento fortissimo dove appare anche il tema del corale trionfale, che si conclude con un disegno ascendente affine, in forma ritmicamente diversa, al tema del Gral del *Parsifal* e che si carica di una esplicita valenza semantica, dal carattere vittorioso.

Alla fine dello sviluppo si ha una nuova cesura: la musica sembra arrestarsi e una sezione lenta ripropone molti degli elementi della

Introduzione del primo tempo, una reminiscenza che si ricollega al mondo “altro” dei suoni della natura per preparare l’evento decisivo. A questa zona di quiete si collega direttamente l’allusione al secondo tema, una riapparizione frammentaria, che potremmo considerare un non convenzionale avvio della ripresa. Solo più avanti ritorna il primo tema, da cui ha inizio il crescendo che culmina nella trionfale irruzione conclusiva e nella celebrazione del “vittorioso” tema corale.

Il significato dell’irruzione e lo sconvolgimento della logica formale tradizionale determinano l’originalità del modo in cui nel Finale della Prima rivive lo schema “per aspera ad astra”, così ricco di illustri antecedenti, dalla Quinta di Beethoven alla Prima di Brahms. La via di Mahler appare fin dall’inizio nettamente individuata. Soprattutto nel Finale colpiscono la febbrile tensione e la sconvolgente violenza che sta nell’idea stessa dell’irruzione, nell’urgenza dell’anelito mahleriano alla totalità. Rispondendo a una lettera (purtroppo perduta) di Strauss, che doveva contenere osservazioni sul Finale della Prima, Mahler scrisse il 19 luglio 1894: “...c’è bisogno di un rovesciamento e lacerazione dell’intero essere, prima che si possa trovare una vera ‘vittoria’ dopo una simile lotta. Mi propongo appunto di rappresentare una lotta, in cui la vittoria per il lottatore è sempre alla massima distanza quando egli la crede più vicina. Questa è l’essenza di ogni lotta dell’anima”.



Daniel Harding  
(Foto: © Julian Hargreaves)

## DANIEL HARDING

Nato a Oxford, ha iniziato la sua carriera come assistente di Sir Simon Rattle alla City of Birmingham Symphony Orchestra, con la quale ebbe il suo debutto professionale nel 1994. Quindi fu assistente di Claudio Abbado con i Berliner Philharmoniker, con i quali debuttò al Festival di Berlino nel 1996. Attualmente Direttore musicale e artistico della Swedish Radio Symphony Orchestra, è stato, dal 2016 al 2019, Direttore musicale dell'Orchestre de Paris e, dal 2007 al 2017, Principale Direttore ospite della London Symphony Orchestra; è inoltre Direttore onorario a vita della Mahler Chamber Orchestra. Nel 2018, Daniel Harding è stato nominato Direttore artistico del Festival Anima Mundi e, nel 2020, Direttore *in residence* dell'Orchestre de la Suisse Romande per le stagioni 2021-23. Collabora assiduamente con prestigiose orchestre internazionali: Wiener Philharmoniker, Royal Concertgebouw di Amsterdam, Berliner Philharmoniker, Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese, Dresdener Philharmonie e Filarmonica della Scala. Nel 2005 ha inaugurato la stagione della Scala, con una nuova produzione di *Idomeneo*, ritornando nel teatro milanese nel 2007 per *Salome*; nel 2008 per il dittico *Il castello del duca Barbablù* e *Il Prigioniero*; nel 2011 per *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, che hanno ottenuto il Premio della Critica Musicale "Franco Abbiati"; nel 2013 per *Falstaff* e più recentemente, nel 2018, per *Fierrabras*. Ha diretto inoltre *Ariadne auf Naxos*, *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* al Festival di Salisburgo sul podio dei Wiener Philharmoniker; *The Turn of the Screw* e *Wozzeck* alla Royal Opera House, Covent Garden; *Die Entführung aus dem Serail* alla Bayerische Staatsoper; *Die Zauberflöte* alle Wiener Festwochen e *Wozzeck* al Theater an der Wien. Ha instaurato un rapporto molto stretto con il Festival di Aix-en-Provence, dove ha diretto nuove produzioni di *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *The Turn of the Screw*, *La traviata*, *Evgenij Onegin* e *Le nozze di Figaro*. Le sue incisioni per Deutsche Grammophon (Sinfonia n. 10 di Mahler con i Wiener Philharmoniker e *Carmina Burana* di Orff con l'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese) hanno ricevuto entrambe grandi plausi dalla critica. Ha

registrato inoltre per For Virgin/EMI la Sinfonia n. 4 di Mahler con la Mahler Chamber Orchestra; le Sinfonie n. 3 e 4 di Brahms con la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen; *Billy Budd* con la London Symphony Orchestra (vincendo un Grammy Award per la miglior incisione operistica); *Don Giovanni* e *The Turn of the Screw* (premiata con lo "Choc de l'Année 2002", il "Grand Prix de l'Académie Charles Cros" e un Gramophone award) sempre con la Mahler Chamber Orchestra; composizioni di Lutosławski con Solveig Kringelborn e la Norwegian Chamber Orchestra e di Britten con Ian Bostridge e la Britten Sinfonia (premiata con lo "Choc de L'Annee 1998"). Le sue ultime incisioni per Harmonia Mundi: *The Wagner Project* con Matthias Goerne e la Sinfonia n. 9 di Mahler con la Swedish Radio Symphony Orchestra, hanno ottenuto grande successo di critica. La stagione 2020/21 lo vede impegnato in concerti con la Royal Concertgebouw Orchestra, l'Orchestra Nazionale della Rai, i Berliner Philharmoniker, i Bamberger Symphoniker, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese, la Dresdener Philharmonie e l'Orchestre de Paris, nonché in *Adriana Lecouvreur* al Maggio Musicale Fiorentino 2021. Fra le *tournées* di questa stagione ricordiamo quella europea con i Wiener Philharmoniker e la presenza a Festivals estivi con la Royal Concertgebouw Orchestra. Nel 2002 Daniel Harding è stato nominato Chevalier e nel 2017 Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres dal Governo francese; nel 2012, è divenuto membro della Royal Swedish Academy of Music. È anche un pilota d'aereo a livello professionale.



## ORCHESTRA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Fondata nel 1928 da Vittorio Gui come Stabile Orchestrale Fiorentina, è impegnata fin dagli esordi nell'attività concertistica e nelle stagioni liriche del Teatro Comunale di Firenze ed è, oggi, una delle più apprezzate dai direttori e dai pubblici di tutto il mondo. Nel 1933, alla nascita del Festival, prende il nome di Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. A Gui subentrano come direttori stabili Mario Rossi (nel 1937) e, nel dopoguerra, Bruno Bartoletti. Capitoli fondamentali nella storia dell'Orchestra sono la direzione stabile di Riccardo Muti (1969-'81) e quella di Zubin Mehta, Direttore principale dall'85. Nel corso della sua storia l'Orchestra del Maggio è guidata da alcuni fra i massimi direttori quali: Victor De Sabata, Antonio Guarnieri, Gino Marinuzzi, Gianandrea Gavazzeni, Tullio Serafin, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Issay Dobrowen, Jonel Perlea, Erich Kleiber, Arthur Rodzinski, Dimitri Mitropoulos, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Thomas Schippers, Claudio Abbado, Lorin Maazel, Carlo Maria Giulini, Georges Prêtre, Wolfgang Sawallisch, Carlos Kleiber, Georg Solti, Riccardo Chailly, Giuseppe Sinopoli, Seiji Ozawa, Daniele Gatti e Fabio Luisi, che dall'aprile 2018 al luglio 2019 è stato Direttore musicale dell'Orchestra. Attualmente Zubin Mehta è Direttore onorario a vita. Illustri compositori come Richard Strauss, Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti, Paul Hindemith, Igor Stravinskij, Goffredo Petrassi, Luigi Dallapiccola, Krzysztof Penderecki e Luciano Berio dirigono loro lavori al Maggio Musicale Fiorentino, spesso in prima esecuzione. Fin dagli anni Cinquanta l'Orchestra realizza numerose incisioni discografiche, radiofoniche e televisive, insignite di prestigiosi riconoscimenti fra i quali, nel 1990, il Grammy Award. Nell'ottantesimo anniversario della fondazione riceve il Fiorino d'Oro della Città di Firenze. Frequenti le *tournées* internazionali guidate da Zubin Mehta, per rappresentazioni operistiche e concerti in Europa, Asia, Medio Oriente e Sud America.

## ORGANICO DELL'ORCHESTRA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

### Violini primi

Domenico Pierini  
(*violino di spalla*)  
Salvatore Quaranta  
(*violino di spalla*)  
Gianrico Righela  
(*concertino*)  
Lorenzo Fuoco  
(*concertino*)  
Luigi Cozzolino  
Fabio Montini  
Anna Noferini  
Laura Mariannelli  
Emilio Di Stefano  
Nicola Grassi  
Angel Andrea Tavani  
Boriana Nakeva  
Simone Ferrari  
Annalisa Garzia  
Leonardo Matucci  
Luisa Bellitto  
Michele Pierattelli  
Paolo Del Lungo  
Iaria Lanzoni

### Violini secondi

Marco Zurlo (I)  
Alessandro Alinari (I)  
Alberto Boccacci (II)  
Luigi Papagni (II)  
Giacomo Rafanelli  
Orietta Bacci  
Rossella Pieri  
Sergio Rizzelli  
Laura Bologna  
Cosetta Michelagnoli  
Tommaso Vannucci  
Carmela Panariello  
Corinne Curtaz  
Anton Horváth  
Tiziana Lafuenti

### Viole

Jörg Winkler (I)  
Antonio Bossone (I)  
Lia Previtali (II)  
Herber Dézi (II)  
Andrea Pani  
Stefano Rizzelli

Flavio Flaminio  
Antonio Pavani  
Naomi Yanagawa  
Cristiana Buralli  
Donatella Ballo  
Michela Bernacchi  
Elisa Ragli  
Claudia Marino

### Violoncelli

Patrizio Serino (I)  
Simão Alcoforado  
Barreira (I)  
Michele Tazzari (II)  
Elida Pali (II)  
Beatrice Guarducci  
Sara Nanni  
Wiktor Jasman  
Sara Anne Spirito  
Costanza Persichella

### Contrabbassi

Riccardo Donati (I)  
Marco Martelli (I)  
Renato Pegoraro (II)  
Fabrizio Petrucci (II)  
Nicola Domeniconi  
Daniele Gasparotto  
Giorgio Galvan  
Giulio Marignetti

### Arpa

Susanna Bertuccioli

### Flauti

Gregorio Tuninetti (I)  
Jessica Dalsante (I)  
Alessia Sordini  
Simona Pittau

### Ottavino

Viola Brambilla

### Oboi

Alberto Negroni (I)  
Marco Salvatori (I)  
Alessandro Potenza  
Marco Ciampa  
Elisa Metus

**Corno inglese**  
Massimiliano Salmi

### Clarinetti

Riccardo Crocilla (I)  
Lorenzo Painsi (I)  
Leonardo Cremonini

**Clarinetto piccolo**  
Paolo Pistolesi

**Clarinetto basso**  
Stefano Franceschini

### Fagotti

Stefano Vicentini (I)  
Alejandra Rojas  
Garcia (I)  
Francesco Furlanich  
Gianluca Saccomani

**Controfagotto**  
Corrado Barbieri

### Corni

Luca Benucci (I)  
Emanuele Urso (I)  
Gabriele Falcioni (I)  
Alberto Serpente  
Alberto Simonelli  
Stefano Mangini  
Michele Canori  
Antonio Alcaro  
Gabriele Gregori  
Vincenzo Schiavella

### Trombe

Andrea Dell'Ira (I)  
Claudio  
Quintavalla (I)  
Marco Crusca  
Emanuele Antonucci  
Marco Vita

### Tromboni

Fabiano Fiorenzani (I)  
Andrea Falsini (I)  
Andrea G. D'Amico  
Massimo Castagnino

**Trombone basso**  
Gabriele Malloggi

**Basso tuba**  
Mario Barsotti

### Timpani

Fausto Cesare  
Bombardieri (I)  
Gregory Lecoeur (I)

### Percussioni

Lorenzo D'Attoma  
Saverio Rufo  
Andrea Tiddi

**Segretario  
organizzativo  
Orchestra**  
Luca Mannucci

**Tecnico addetto  
ai complessi  
artistici**  
Cristina Taddei



*Si ringrazia la ditta  
Onerati per la storica  
collaborazione con il  
Maggio Musicale  
Fiorentino.*

A cura dell'Ufficio Stampa e Media  
del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

—

Responsabile: Paolo Antonio Klun

Responsabile redazione: Franco Manfrani

Impaginazione e progetto grafico copertina: Giorgio Fratini