



ACQUA? BEVILA DEL RUBINETTO.

L'acqua di qualità direttamente a casa tua



Publiacqua



FOTO: © MICHELE MONASTA

DIVENTA SOSTENITORE DEL MAGGIO!

**Sostenere il Maggio
con Art Bonus conviene**

ENTRA A FAR PARTE DEL MAGGIO

—
Chiama il numero 055 2779 361
o scrivi a fundraising@maggiofiorentino.com
Dettagli su www.maggiofiorentino.com

GLI ASSOCIATI 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 |
Visite guidate | Inviti speciali |
Membership Maggio Club |
Parcheggio all'interno del teatro
... e tanto altro!



TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

STAGIONE 2022/2023
Festival d'Autunno del Maggio Musicale Fiorentino
dedicato a Giuseppe Verdi

**SIR MARK
ELDER**

—

**ALEJANDRA
ROJAS
GARCIA**

FONDAZIONE TEATRO DEL MAGGIO

Soci Fondatori Pubblici

MINISTERO DELLA CULTURA
Ministro **Gennaro Sangiuliano**

REGIONE TOSCANA
Presidente **Eugenio Giani**

COMUNE DI FIRENZE
Sindaco **Dario Nardella**
Assessora alla Cultura **Alessia Bettini**

Consiglio di indirizzo

Presidente **Dario Nardella**
Vice Presidente **Valdo Spini**
Consiglieri **Bernabò Bocca, Mauro Campus, Antonella Mansi, Stefano Lucchini**

Collegio dei revisori

Presidente **Roberto Benedetti**
Daniela Collesi, Giuseppe Signoriello

Sovrintendente **Alexander Pereira**
Direttore principale **Daniele Gatti**
Direttore onorario a vita **Zubin Mehta**
Responsabile compagnie di canto **Toni Gradsack**

SOCI FONDATORI

SOCI DI DIRITTO



SOCI PRIVATI



SPONSOR DELLA STAGIONE E DEL FESTIVAL



ALBO DEGLI ASSOCIATI

Mecenati Aziende

Findomestic Banca S.p.A.

Mecenati

Caroline e Eric Freymond

Associati sostenitori

Riccardo Barone

Carlo e Ida Cangioli

Maria Teresa Colonna

Giovanna Folonari Cornaro

Tobias Forster

Lionardo Ginori Lisci

Daniele Giuliani

Giorgio Moretti

Livia Pansolli Montel

Cristina Pucci di Barsento

Mario e Evelyn Razzanelli

Associati benemeriti

Ursula E. Beckmann Fintoni

Carla Borchì

Larisa Chevtchouk Colzi

Sigfrido Fenyes

Ambrogio Folonari

Gabriella Franciolini Setti

Sepp Harald Fuchs

Jörn Albert Lahr

Carlo Mastellone

Piero Mocali

Alberto e Camilla Demetra Pardini

Robert e Monica Tomlin

Associati effettivi

Giulia Ambrosio

Annalena Aranguren

Loretta Baldi

Leonardo Bassilichi

Maura Borgioli

Jacopo Buonomini

Carlo Casini

Massimo Ceruso

Francesco Del Nero

Vincenzo D'Isanto

Isabella Filippelli

Silvano Sanesi

Lorenzo Tirinnanzi

Chiara Vedovato

Associati effettivi junior

Michele Fezzi

Associati

Selva Barni Torrigiani

Paolo Belgodere

Giovanni Bianchi

Michele Boggio

Duccio Cucchi

Roberto De Philippis

Carlo Gragnoli

Vanessa Pamela Hurtado Roque

Pierluigi Imbriani

Franco Martelli

Irene Megazzini

Niccolò Nardi

Anna Sarri Giannelli

Soci corporate

Associazione Amici del Maggio

Musicale Fiorentino

Soci corporate plus

Studio Legale Slvb - Firenze

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

PER ADERIRE ALL'ALBO DEGLI ASSOCIATI

· WWW.MAGGIOFIorentINO.COM

· TEL 055/2779361

ULTIMO AGGIORNAMENTO

21 LUGLIO 2022



Sir Mark Elder
(Foto: © Benjamin Ealovega)

CARL MARIA VON WEBER

Concerto in fa maggiore op. 75 J. 127

per fagotto e orchestra

Allegro ma non troppo / Adagio / Rondò: Allegro

—

GUSTAV MAHLER

Sinfonia n. 5 in do diesis minore

Trauermarsch (Im gemessen Schritt. Streng. Wie ein Kondukt) /

Stürmisch bewegt, mit grösster Vehemenz /

Scherzo (Kräftig, nicht zu schnell) /

Adagietto (Sehr langsam) / Rondò-Finale (Allegro)

Direttore

Sir Mark Elder

Fagotto

Alejandra Rojas Garcia

—

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

SALA ZUBIN MEHTA

Giovedì 15 dicembre 2022, ore 20

CARL MARIA VON WEBER (1786-1826)
CONCERTO IN FA MAGGIORE OP. 75 J. 127
PER FAGOTTO E ORCHESTRA

PERIODO DI COMPOSIZIONE

14-17 NOVEMBRE 1811

—

PRIMA ESECUZIONE

MONACO DI BAVIERA, HOFTHEATER, 28 DICEMBRE 1811

—

ORGANICO

2 FLAUTI, 2 OBOI, 2 FAGOTTI, 2 CORNI, 2 TROMBE, TIMPANI E ARCHI

—

PRIMA ESECUZIONE NELLE STAGIONI DEL TEATRO

CONCERTI A PALAZZO PITTI

CORTILE DI PALAZZO PITTI, 21 LUGLIO 2016

DIRETTORE: STEFANO MONTANARI

FAGOTTO: RAFFAELE GIANNOTTI

PER GEORG FRIEDRICH BRANDT

di Giuseppe Rossi

L'interesse di Carl Maria von Weber per le risorse tecniche ed espressive degli strumenti a fiato è testimoniato oltre che dalla ricca strumentazione delle sue maggiori opere teatrali da un considerevole numero di composizioni sinfoniche e da camera che li impiegano come solisti o in formazioni diverse. Ad accendere questo interesse fu il clarinetto che agli inizi dell'Ottocento aveva raggiunto la propria maturità tecnica anche grazie agli apporti di alcuni celebri virtuosi. Primo fra tutti Joseph Beer che stabilì il modello di uno stile tedesco dal suono ricco, morbido e pieno, in opposizione a quello francese più pungente e brillante, e stimolò i propri numerosi allievi a comporre e commissionare varie opere per questo strumento del quale già Mozart aveva mostrato le notevoli capacità nel Quintetto K. 581 e nel Concerto in la maggiore K. 622 nati su ispirazione del clarinettista Anton Stadler, due capolavori ben noti a Weber.

Nel marzo del 1811, agli inizi di una *tournee* che avrebbe dovuto toccare Praga, Dresda, Berlino, Copenaghen e San Pietroburgo, il musicista venticinquenne sostò a Monaco dove il 4 giugno fece rappresentare con successo il Singspiel turchesco *Abu Hassan* e compose anche i suoi primi lavori di spicco destinati al clarinetto, il Concertino in mi bemolle maggiore op. 26, il Primo Concerto in fa minore op. 73 e il Secondo in mi bemolle maggiore op. 74, tutti destinati all'amico Heinrich Bärmann, grande virtuoso allievo di Beer, che li eseguì nel Residenztheater. Accolto con grande favore dal re Massimiliano I, Weber strinse anche un felice rapporto di collaborazione con l'orchestra di corte tanto da essere indicato per un possibile incarico stabile come Kapellmeister. In realtà non ottenne mai tale nomina ma, dopo il successo del Concertino per clarinetto, gli strumentisti dell'orchestra chiesero al re di commissionargli altri lavori analoghi come si apprende da una lettera scritta in quel periodo a un suo amico dallo stesso cognome, il compositore e teorico Jacob Gottfried Weber: "Da quando ho composto il Concertino per Bärmann, l'intera orchestra mi ha messo sotto assedio per



Carl Maria von Weber in un dipinto di Caroline Bardua, 1821

ottenere altri Concerti... due per clarinetto (dei quali uno in fa minore è quasi pronto), due grandi arie, un Concerto per violoncello per Legrand, uno per fagotto. Come vedi non sto affatto male e molto probabilmente trascorrerò qui l'estate, dove guadagno così tanto che mi avanza ancora qualcosa dopo aver pagato il mio mantenimento... Inoltre, l'orchestra e tutti vorrebbero vedermi nominato Kapellmeister”.

La nomina però sfumò nel nulla e non tutte le commissioni degli strumentisti dell'orchestra giunsero a buon fine. Il Concerto per violoncello non venne mai realizzato mentre il flautista della Hofkapelle di Monaco Johann Nepomuk Kapeller fu omaggiato da Weber in qualità di corrispondente della «Allgemeine musikalische Zeitung» con un articolo intitolato *Una nuova scoperta per perfezionare il flauto* nel quale veniva fornita un'approfondita valutazione tecnica delle modifiche che aveva apportato allo strumento. Più fortunato fu il fagottista Georg Friedrich Brandt (1773-1836) che nel 1806 era entrato a far parte dell'orchestra di corte dopo essersi formato a Berlino con il celebre Georg Wenzel Ritter e aver intrapreso una brillante carriera come solista. Per lui Weber compose in brevissimo tempo, fra il 14 e il 17 novembre del 1811, il Concerto in fa maggiore che venne eseguito il seguente 28 dicembre allo Hoftheater quando ormai il compositore era partito per la Svizzera. Lo stesso Brandt ne tenne almeno altre tre esecuzioni documentate, a Vienna nel 1812, a Praga nel 1813 e a Ludwigslust nel 1817. Una copia della versione originale, eseguita dal copista di corte Johann Anton Steigenberger per il Königlicher Hofintendanz e datata 27 novembre 1811, lo indica come Primo Concerto, anche se in realtà nel catalogo delle opere di Weber redatto da Friedrich Wilhelm Jähns l'unica altra composizione sinfonica che impegna lo strumento come solista è l'*Andante e Rondo ungherese* per fagotto e orchestra J. 158 del 1813, trascrizione di un pezzo destinato quattro anni prima alla viola (J. 79). Molti anni dopo, nell'agosto del 1822 quando risiedeva a Dresda, Weber, che sicuramente aveva ascoltato l'esecuzione di Brandt a Praga, sottopose la partitura a un'accurata revisione inviandola in questa nuova forma, insieme ai due

Concerti per clarinetto op. 73 e 74, all'editore berlinese Schlesinger che l'anno seguente la pubblicò come op. 75 secondo l'uso del tempo in parti staccate. Per molto tempo, almeno fino all'edizione critica curata da William Waterhouse nel 1990, il Concerto è stato però conosciuto in una versione profondamente alterata data alle stampe per fagotto e pianoforte ancora da Schlesinger nel 1865. La revisione del 1822, quella oggi normalmente eseguita, differisce dalla versione originale per piccole modifiche alla parte solistica, l'aggiunta di segni espressivi e dinamici, l'ampliamento dei due "tutti" del primo movimento e una diversa scrittura di alcuni passaggi di accompagnamento degli archi.

Prescindendo da varie composizioni barocche, prime fra tutte i trentotto Concerti di Antonio Vivaldi, il maggior lavoro sinfonico che avesse per protagonista il fagotto era il Concerto in si bemolle maggiore K. 191 dedicato da Mozart nel 1774 al barone Taddhäus von Dürnitz. È probabile che Weber conoscesse questo Concerto già straordinario nell'esaltare le caratteristiche dello strumento e che nel 1805 aveva fornito il modello per il Concerto in fa maggiore di Hummel. Certo nel trattare la parte del solista in rapporto alla cornice orchestrale non mancò di mettere a frutto il proprio istinto di compositore d'opera tanto da piegarla nei diversi episodi all'evocazione di veri e propri personaggi dotati di un contrastante valenza espressiva. L'iniziale Allegro ma non troppo di carattere marziale si apre con una pomposa introduzione di ventisette battute costruita con materiale dei due temi principali che assolve la funzione di accumulare tensione creando l'attesa per l'enunciazione del primo tema. Questo si presenta in un ritmo puntato "risoluto" e militarresco con spiccato effetto teatrale, dopo due accordi in fortissimo intercalati da pause, su un sommesso tappeto di note ribattute dei timpani poi prolungato nella seconda frase in sol minore dai pizzicati degli archi gravi. Il solista scende rapidamente nel registro grave e poi sale con trilli nel registro acuto lasciando breve spazio alla sola orchestra prima di dialogare con lei nella transizione che prepara l'ingresso della seconda sezione tematica alla dominante. Il secondo tema si presenta "dolce" con una melodia più lirica

e fluente, inizialmente accompagnata dagli archi e quindi doppiata in eco da flauti e oboi. L'esposizione si conclude quindi con rapide figurazioni di scale e arpeggi del fagotto, ancora giocando sull'effetto di bruschi cambi di registro, e con il ritornello orchestrale che immette nella sezione elaborativa centrale. Lo sviluppo si concentra essenzialmente sul tema principale di marcia che viene riascoltato in altri contesti tonali e intercalato a figurazioni virtuosistiche del solista, come nell'episodio "animato con fuoco" contraddistinto da uno staccato di rapide terzine e poi da passaggi in scale e arpeggi. Un progressivo attenuarsi dell'intensità segna la riconduzione alla tonica con la ripresa del primo tema accompagnato come nell'esposizione da ribattuti dei timpani e poi ripetuto in fortissimo dall'intera orchestra. Regolarmente questa volta in tonica viene ascoltato anche il melodioso secondo tema, seguito come prima da brillanti passaggi virtuosistici. Non è riservato spazio a una vera e propria cadenza del solista ma prima della breve chiusa orchestrale il fagotto è impegnato, in tempo, in rapide figurazioni ascendenti e discendenti precedute da un passaggio di salti e note acute che toccando il re lo spinge fino al limite estremo dell'estensione consentita agli strumenti dell'epoca, proprio come l'acuto inserito da un cantante d'opera al termine della sua aria.

A un'aria d'opera fa pensare anche il secondo tempo, un Adagio tripartito in si bemolle maggiore, introdotto da quattro battute degli archi e dei due corni, che peraltro costituiscono l'unico organico impiegato nell'intero movimento. Il tema tenero ed estatico accompagnato con cullante discrezione dagli archi è una delle più belle melodie mai destinate al fagotto e dopo essersi mosso in una tessitura medio-acuta nella sezione finale si carica di ulteriore espressività ancora una volta ricorrendo ai salti di registro. La breve parte centrale in mi bemolle maggiore riserva la sorpresa di un assottigliamento della trama sonora presentando il solista con il solo sfondo dei corni in una sorta di recitativo prima che rientrano gli archi a propiziare la ripresa del tema principale. Sospesa poi l'effusione melodica del fagotto su un re acuto con corona, le poche battute di coda incorniciano l'unica vera cadenza del Concerto.

Il solista espone lo spiritoso tema principale del conclusivo Allegro, un Rondò nel tempo di 2/4, e lo ripete prima che la sezione espositiva iniziale si concluda con un ritornello dell'orchestra in fortissimo, mentre il successivo episodio di contrasto ripropone i mutevoli sbalzi d'umore del movimento iniziale alternando sezioni di brillante sfoggio virtuosistico e di espansa cantabilità in un contesto di più spericolata ostentazione delle possibilità di agilità e della mutevolezza dei colori dello strumento. Particolarmente gustoso e di esplicito carattere teatrale è l'effetto di esitazione e frammentazione del discorso con cui Weber reintroduce il ricorrente tema principale, questa volta ripetuto dall'orchestra al completo, mentre il fagotto si riappropria del ruolo di protagonista nell'episodio seguente in si bemolle maggiore contraddistinto da un sincopato umoristico intercalato a scale, rapide dimostrazioni di agilità e paradossali sfoggi di estensione. Tocca ancora a lui quindi riproporre il tema principale in tonica, prima di cederlo per l'ultima volta all'orchestra, e dominare nella coda con un vortice di scale e arpeggi sigillato da due perentori accordi finali.

GUSTAV MAHLER (1860-1911)
SINFONIA N. 5 IN DO DIESIS MINORE

PERIODO DI COMPOSIZIONE

1901-1902

—

PRIMA ESECUZIONE

COLONIA, TONKÜNSTLERSAAL, 18 OTTOBRE 1904

—

ORGANICO

4 OTTAVINI, 4 FLAUTI, 3 OBOI, CORNO INGLESE, 3 CLARINETTI,
 CLARINETTO BASSO, 3 FAGOTTI, CONTROFAGOTTO, 6 CORNI, 4 TROMBE,
 3 TROMBONI, BASSO TUBA, TIMPANI, ARPA, PERCUSSIONI E ARCHI

—

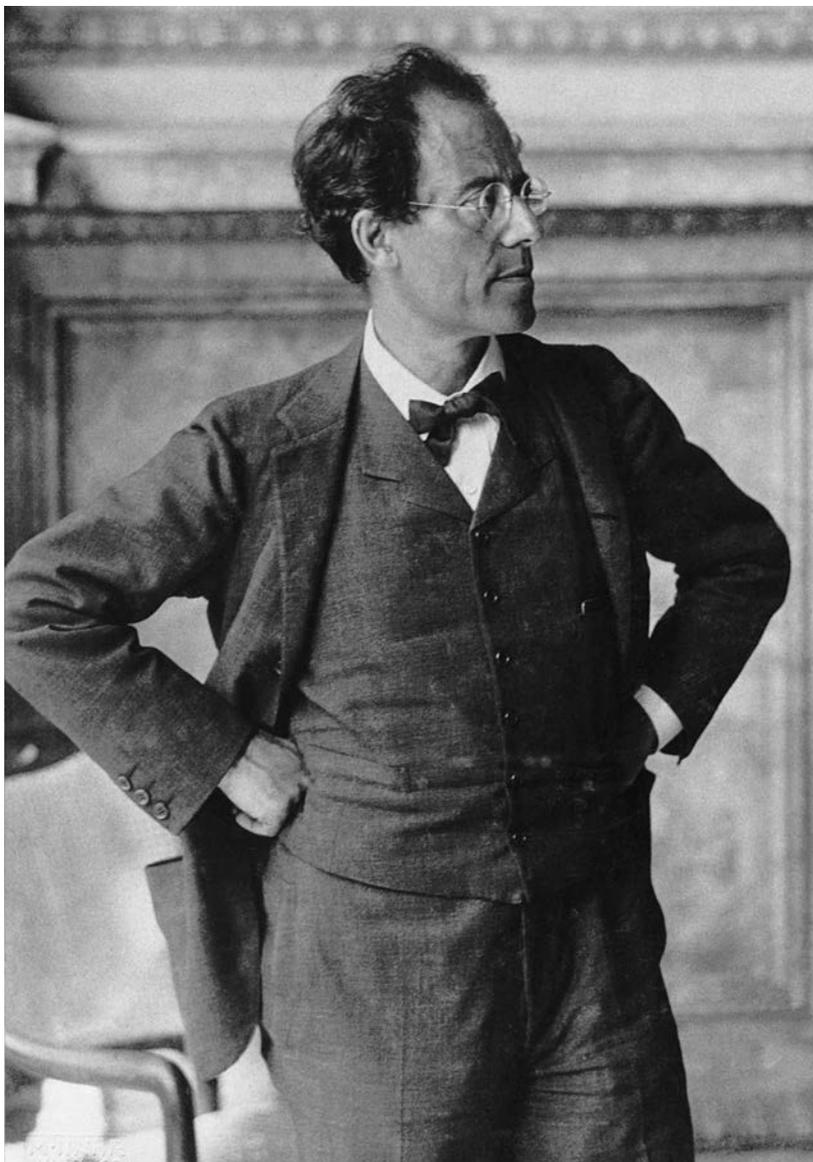
PRIMA ESECUZIONE NELLE STAGIONI DEL TEATRO

STAGIONE SINFONICA 1965-66

TEATRO COMUNALE, 20 MARZO 1966

DIRETTORE: HERMANN SCHERCHEN

(PRIMA ESECUZIONE A FIRENZE)



Gustav Mahler in una foto di Moritz Nähr, 1907

“LO SCHERZO È UN TEMPO MALEDETTO!...”

di Paolo Petazzi

Composta nel 1901-2 e strumentata nel 1903, la Quinta fu oggetto di molteplici revisioni tra il 1904 (fin dalle prove della prima esecuzione, Colonia 18 ottobre 1904) e il 1911. L'8 febbraio 1911 Mahler scrisse a Georg Göhler: “doveva essere completamente ristrumentata. [...] evidentemente la routine acquisita nelle prime quattro sinfonie mi aveva completamente abbandonato, poiché uno stile del tutto nuovo richiedeva una nuova tecnica”. Il 1901 era stato per diversi aspetti un anno di svolta nella vita di Mahler: senza stabilire grossolani e troppo schematici collegamenti tra vita e opera, si può osservare che anche dal punto di vista compositivo il 1901 comporta novità di rilievo, senza che venga meno la continuità e coerenza della poetica mahleriana. Della Quinta non conosciamo alcuna traccia di “programma”, e non ci sono pagine vocali (come nella Sesta e nella Settima); ma più importante è ricordare che nella stessa estate in cui pose mano a questa sinfonia Mahler compose *Der Tambours'gsell* (Il tamburino), l'ultimo dei Lieder da *Des Knaben Wunderhorn*, e si volse a una fonte poetica per lui nuova, componendo su versi di Friedrich Rückert tre dei *Kindertotenlieder* (ciclo che completò nel 1904) e altri Lieder non organizzati in ciclo. I nuovi Lieder si intrecciano alle sinfonie: come in *Der Tambour'ssell* segnali e atmosfere “militari” si associano a visioni di morte nella marcia funebre del primo tempo della Quinta, dove sono anche citate poche battute del primo dei *Kindertotenlieder*.

Fin dai primi ritocchi i ripetuti interventi sulla Quinta erano tesi, per dirla con parole di Mahler del 1905, a “conseguire nella complicatissima partitura evidenza e chiarezza”. Lo stile del tutto nuovo (pur preannunciato in qualche misura dalla Quarta) riguardava infatti la complessità e densità del linguaggio polifonico, la logica strutturale sempre più rigorosa e stringata: è interessante ricordare che, secondo la testimonianza di Natalie Bauer-Lechner (l'amica e confidente cui dobbiamo ricordi preziosi sul compositore fino al 1901), Mahler nel 1901 si dedicava con appassionata ammirazione alla lettura e allo studio dei mottetti di Bach. Con particolare evidenza nello Scherzo e nel

Finale la complessità del linguaggio della Quinta appare frutto di un magistero contrappuntistico nuovo, capace di controllare l'accumulazione di materiali eterogenei e di costringerla in strutture di serrata compattezza.

Per Mahler scrivere una sinfonia significava sempre costruire un mondo con tutti i mezzi a disposizione; ma nella Quinta vi sono molte pagine nelle quali la densità e la complessità polifonica di tali mezzi appaiono senza precedenti. Risale al 1900 la conversazione con Natalie Bauer-Lechner sulla concezione che Mahler aveva della polifonia: è una premessa indispensabile allo Scherzo e al Finale della Quinta. Racconta Natalie, a proposito della confusione di un pomeriggio domenicale al Prater: "C'erano organetti a non finire, giostre, altalene, baracche di tiro a segno, teatri di burattini e per soprannumero una banda e una corale maschile, che sulla medesima radura eseguivano senza badare l'una all'altra una musica dal risultato incredibile. Ed ecco che Mahler esclamò: 'Sentite? Questa è polifonia! Finalmente l'ho trovata!... Poco importa che i suoni vengano da questo chiasso, dal canto di mille uccelli, dall'ululato della tempesta, dallo scroscio delle onde o dal crepitare del fuoco: i temi devono proprio venire così, da tante parti differenti, e devono essere profondamente diversi nel ritmo e nella melodia'...".

Nuova appare anche la architettura complessiva della sinfonia con i suoi cinque tempi, quattro dei quali sono disposti a coppie intorno allo Scherzo centrale, secondo la successione: Marcia funebre in do diesis minore, Allegro in la minore, Scherzo in re maggiore, Adagietto in fa maggiore, Rondò Finale in re maggiore. In questa disposizione La Grange riconosce un disegno non nuovo dell'opera di Mahler, il "trionfo dell'uomo e del creatore sul dolore e sulla morte". Questa formulazione sembra un poco schematica. Nuovo è in concreto il percorso complessivo della sinfonia e il modo di costruire la "affermazione" conclusiva, nuova è soprattutto l'importanza conferita allo Scherzo, che è in ogni senso al centro della composizione e vi assume un tale rilievo da rendere problematica la definizione stessa del significato che nel Finale e nell'insieme della costruzione riconoscono La Grange e altri. Non tutti, e leggere in chiave troppo semplicisticamente otti-

mistica la Quinta sembra in verità riduttivo. Non ci troviamo di fronte al classico percorso "per aspera ad astra". A meno che non si vogliano riconoscere gli astri in una animatissima baraonda.

I primi due tempi

La Marcia funebre introduttiva e il successivo Allegro in forma sonata sono una unità inscindibile anche perché l'Allegro sembra liberare in nuove direzioni le potenzialità implicite in parte del materiale della marcia funebre, assumendo la funzione di uno sviluppo rispetto ad una esposizione.

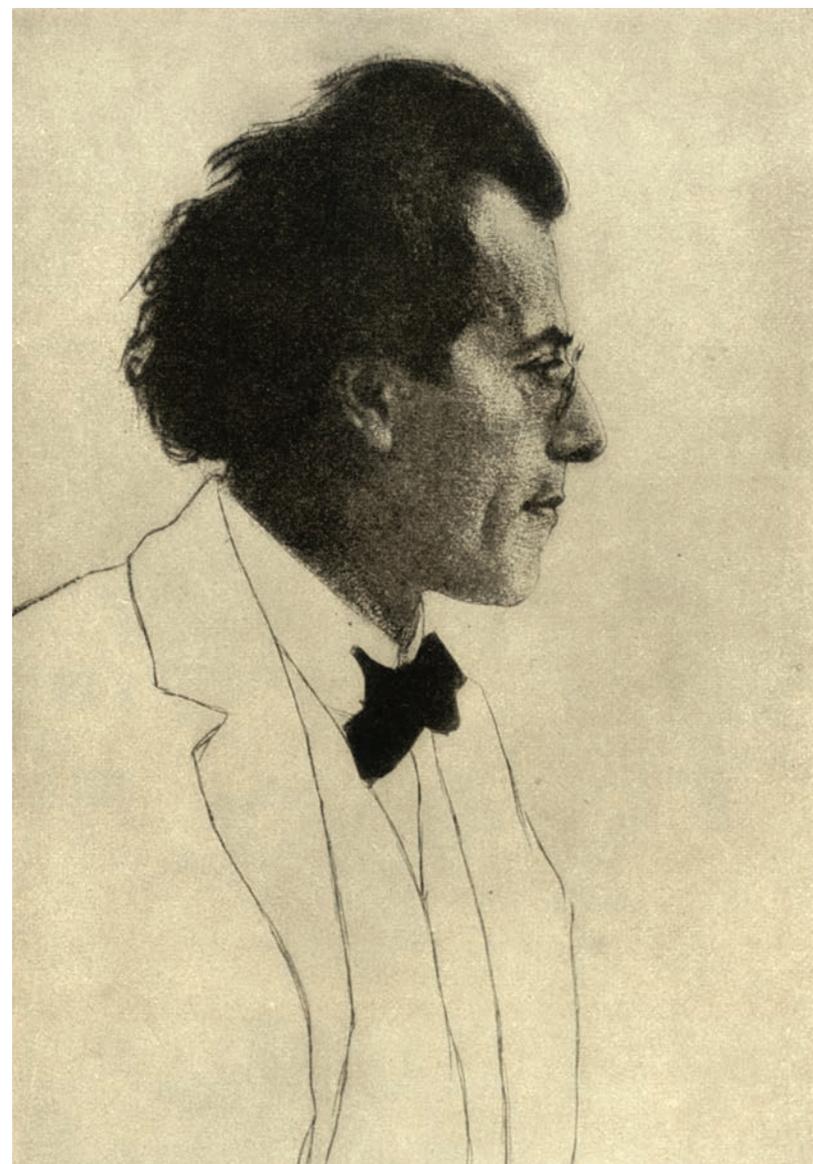
L'idea iniziale affidata alla tromba potrebbe essere una reminiscenza da Haydn (Sinfonia n. 100, secondo tempo, dove però la tonalità è do maggiore) o da segnali militari austriaci. Se c'è, la reminiscenza si trasforma in un gesto graffiante e cupo. Domina una oscura desolazione, e la prima idea si spegne come inabissandosi nel registro grave; poi gli archi intonano un canto segnato da un dolore opprimente e soffocato, da un abbandono mortale: nel suo cupo incedere la marcia può essere associata a quelle che accompagnano al supplizio i disertori di Lieder mahleriani come *Zu Strassburg auf der Schanz* o *Der Tamboursg'sell*. Dopo il ritorno variato delle due idee principali, la seconda è seguita da una breve, consolatoria parentesi in maggiore, ma prosegue subito inesorabilmente. Lo schema della Marcia funebre è chiaro, con l'alternanza delle due idee principali (in forme variate), l'inserimento della breve parentesi in maggiore e la presenza di due Trii. L'irrompere del primo Trio costituisce una lacerazione paurosa: con la sua violenza disperata "gesticola e leva un urlo di terrore come se fosse di fronte a qualcosa di peggiore della morte", come osservò Adorno in un celebre passo. Ritornano poi gli squilli della funebre fanfara, il cupo incedere della marcia e la parentesi in maggiore. Scandendo il ritmo della fanfara iniziale i timpani formano il collegamento al secondo Trio. Il tema di questa sezione, in la minore, costituisce l'elemento di più esplicito e diretto collegamento tra il primo e il secondo tempo (dove assumerà il ruolo di secondo tema). Va notato che i materiali del primo Trio rivelano affinità, oltre che con il secondo Trio, con aspetti delle idee principali: solo per convenzionale comodità si può mantenere la deno-

minazione generalmente adottata per questi episodi, che non assolvono propriamente la funzione tradizionale del Trio in una marcia: se il primo sembra liberare in un gesto della massima intensità angosciata tutto ciò che appariva cupamente soffocato nelle sezioni precedenti, il secondo segna una lacerazione meno violenta nello svolgimento complessivo e preannuncia un'idea del tempo successivo *Stürmisch bewegt* (alla lettera: Tempestosamente mosso).

Il secondo tempo si discosta dalla forma sonata tradizionale. Il primo gruppo tematico, dal piglio convulso, demoniaco, concitato, nel suo febbrile agitarsi stabilisce un contrasto nettissimo con il secondo tema, di andamento moderato, proveniente dal secondo Trio della Marcia funebre. Alla concisa presentazione di questi temi segue uno sviluppo, il cui percorso complesso e carico di contrasti conduce a vertici di tensione e accanto ai materiali intensamente variati dei temi principali lascia emergere altre idee e una ben riconoscibile reminiscenza dal primo tempo. La ripresa non è propriamente tale: il primo gruppo tematico si riduce, il secondo è variato e tra loro si profila una sorta di integrazione con una mescolanza di elementi. Si giunge ad una svolta che prepara l'irruzione di un'idea con carattere di corale. L'irruzione luminosa di un tema con carattere di corale fa quasi inevitabilmente pensare a Bruckner, in particolare al Finale della Quinta, anche se è profondamente diversa la via per cui Mahler vi giunge. Ma in questo caso l'accostamento si rivela subito impossibile: in Mahler l'irruzione del corale non segna una affermazione definitivamente conquistata, non supera le drammatiche lacerazioni del secondo tempo, al cui interno si rivela soltanto come una apparizione, una visione posta in dubbio e revocata nell'ultima sezione del pezzo, caratterizzata dalla tendenza alla frantumazione e dissoluzione.

Lo Scherzo

La sezione centrale della Quinta comprende un solo movimento, e segna una svolta netta (deve essere preceduta infatti da una "lunga pausa", come è richiesto in partitura). Si percepisce con evidenza immediata un tono diverso, sotto il segno di una sfrenata vitalità, dopo la mortale cupezza della Marcia funebre e la violenza dei conflitti del



Gustav Mahler in un ritratto di Emil Orlik, 1902

secondo tempo. Per primo lo stesso Mahler invita ad una lettura non semplicisticamente univoca dello Scherzo, che è la pagina da cui prese le mosse, nell'estate 1901, la concezione della Quinta, e che presenta una eccezionale densità e complessità costruttiva (il nome di Scherzo, rifiutato nelle sinfonie precedenti, e qui invece accolto, non deve far pensare ad una articolazione formale tradizionale). In una lettera ad Alma da Colonia, dopo la prima prova in vista della esecuzione, il 14 ottobre 1904, Mahler scrive:

“Lo Scherzo è un tempo maledetto! La sua storia sarà un lungo seguito di dolori! Per cinquant'anni i direttori lo prenderanno ad un movimento troppo veloce e ne faranno una cosa senza senso, e il pubblico -oh Dio- che faccia può fare posto di fronte a questo caos che continua eternamente a partorire un mondo che dura un istante per tornar subito a dissolversi, posto di fronte a queste sonorità da ere primordiali, di fronte a questo mare che sibila, che mugghia, che ruggisce, di fronte alle stelle che danzano, di fronte a queste onde che si placano mandando lampi iridescenti? Che cosa può fare un gregge di pecore di fronte al “canto a gara di astri fratelli” se non belare?”¹

Mahler sottolinea l'originalità e la molteplicità di caratteri dello Scherzo, dove la polifonia densissima gli serve a ridurre ad unità materiali disparati, ad organizzare l'accostamento “caotico” di elementi eterogenei (fondamentali sono danze come il *ländler* e il *valzer*, una melodia di canzone e la dotta scrittura contrappuntistica delle sezioni “fugato”) fino a toccare culmini di complessità, con autentico virtuosismo architettonico.

Solo all'inizio lo Scherzo sembra seguire la forma tradizionale, con una prima parte dominata dallo “sfacciato” tema iniziale del corno obbligato (con funzione concertante), e con il primo Trio, dal piglio esitante di un *valzer* viennese, che ci introduce in una zona d'ombra, e poi cede rapidamente il posto al ritorno dello Scherzo. Le categorie formali tradizionali, fin qui riconoscibili, si rivelano inadeguate a comprendere la struttura di ciò che segue. Lo sviluppo di un tema fugato dello Scherzo è interrotto improvvisamente da una melodia mesta e struggente intonata dai corni. Vladimir Karbusicky ne ha

mostrato la parziale identità con una canzone popolare boema della seconda metà dell'Ottocento, diffusa anche in Moravia. Mahler voleva fare una vera e propria citazione? Difficile dirlo con certezza; ma è evidente la sua natura di reminiscenza (consapevole o inconsapevole), con tutto ciò che di struggente essa evoca, con le associazioni che porta con sé. Il tempo sembra sospeso in questa pagina che si colloca agli antipodi del moto vorticoso dello Scherzo, con un carattere irrealistico e lontano. Il cauto, esitante riprendere del movimento del *valzer* ha qualcosa di spettrale e “la successiva, ‘timida’ entrata dell'oboe è indescrivibile perché sembra una voce che osi, vivente, penetrare nel regno delle ombre” (Adorno).

Poi il movimento si fa gradualmente più scorrevole, la melodia riappare e si amplia in nuovi sviluppi, in una sorta di mesto epodo. Ritornano il *valzer* del Trio I ed elementi dello Scherzo, si raggiunge il tempo dell'inizio e il *valzer* assume un impeto demoniaco, di crescente concitazione. La slancio selvaggio di questo sviluppo si interrompe con l'improvviso ritorno del tema iniziale dello Scherzo. Da questo punto inizia una gigantesca sezione che ne sviluppa i temi principali, ripropone trasformato in chiave demoniaca il *valzer* del Trio I, sovrappone e intreccia i materiali in polifonie di grande complessità, in un gioco caleidoscopico, dove veramente, come osserva Mahler, le immagini si creano e di colpo si dissolvono. Il gioco è interrotto dall'improvviso ritorno della melodia del corno obbligato, che anche questa volta segna una lacerazione profonda nel decorso formale: la visione acquista accenti ancora più struggenti, toccando un culmine di mestizia. Tanto più brutale appare allora la ripresa del fugato dello Scherzo, e l'ultimo, selvaggio addensarsi di intricate polifonie nell'impetuoso, demoniaco crescendo che conclude il pezzo.

Questa grande pagina, con la complessità dei suoi caratteri, si pone veramente come la sezione centrale della Sinfonia, non soltanto per la sua collocazione. L'importanza dello Scherzo è tale che rispetto alla sua densità, alle mutevoli ambivalenze e ai chiaroscuri, la volontà affermativa del Finale non si impone forse con una evidenza ed un peso propriamente risolutivi, come il vero punto di arrivo del percorso cui lo Scherzo ha impresso una svolta netta.

Adagietto e Finale

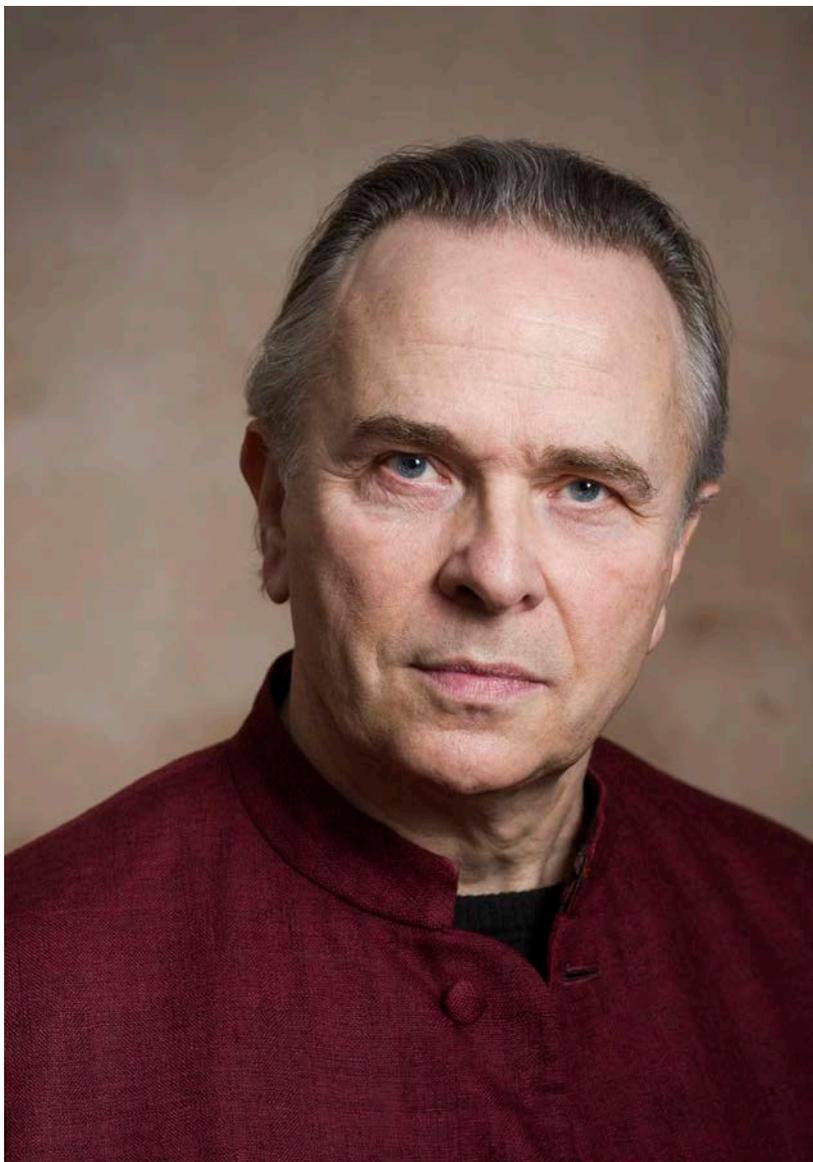
La terza parte della Quinta è costituita dal troppo celebre Adagietto (sic) e dal Rondo-Finale che segue senza interruzione. L'Adagietto è una sorta di breve interludio, un indugio lirico nella sfera della memoria, un momento di raccoglimento cui corrispondono la trasparente semplicità formale e l'organico ridotto, limitato ad arpa e archi. La rinuncia agli strumenti a fiato contribuisce a isolare questa pagina in una sfera irrealistica e in un tempo sospeso, e il risuonare del corno, del fagotto, dell'oboe nelle prime battute del "Rondo-Finale" dà l'impressione di un ritorno al movimento, all'energia vitale, con gesti che all'inizio sembrano frammentari, liberamente divaganti, dispersivi. Dopo le prime note del corno il fagotto cita uno spunto dal Lied *Lob des hohen Verstandes* (Lode dell'alto intelletto, 1896). Altre idee sono presentate dall'oboe, dal corno e dal clarinetto, nella apparente dispersione di queste battute introduttive: solo poi il tema dei corni si afferma per esteso, con un respiro non immemore di momenti illustri della tradizione sinfonica beethoveniana e brahmsiana. Dovrebbe essere il tema principale, il refrain del rondò; ma la sua funzione di protagonista è in realtà fortemente limitata dalla complessità della concezione formale, che coniuga caratteri del rondò e della fuga (e per certi aspetti anche della forma sonata) in una costruzione non riconducibile ad un modello tradizionale. Il refrain vi occupa uno spazio limitato, e appare circondato e quasi soffocato da altri elementi, in un caleidoscopico proliferare di situazioni dove si coglie con immediata evidenza l'alternanza di sezioni fugate e di episodi di minore impegno contrappuntistico. Le sezioni fugate racchiudono una inesauribile quantità di trasformazioni e di materiali: un tema caratterizzato da una incessante energia motoria è posto in contrappunto con numerose altre idee. Altri episodi sono legati al tema principale (il refrain), oppure ad un tema cantabile che trasforma (nei caratteri timbrici, e soprattutto nell'andamento, assai più veloce) quello dell'Adagietto. Per dare una idea molto sommaria del disegno complessivo del "Rondo-Finale" potremmo proporre il seguente schema, dove A è il refrain, C è il tema derivato dall'Adagietto mentre con B si indicano le sezioni fugate (che si basano su un pro-

liferare di diversi temi). Per dare un'idea della disposizione formale del Finale si può proporre questo schema semplificato: Introduzione-A-B-A//B1-C-B1-C-B2//A-B3-A-C//B4 con un tema dal carattere di corale, e con diversi elementi tematici nell'ultima sezione.

La tensione utopica dei Finali delle prime tre sinfonie si era affermata con soluzioni di natura profondamente diversa (e in modi, del resto, di volta in volta differenziati), perché manca nella Quinta ogni riferimento al trascendente. Il luminoso emergere del corale nella sezione conclusiva si richiama a quello che irrompeva nel secondo tempo; ma qui è un punto d'arrivo lungamente e attentamente preparato, perché quasi tutto il materiale tematico del Finale si può porre in rapporto con la melodia del corale. L'impressione di una dispersione centrifuga, di una variopinta baraonda, di un convergere di elementi disparati tenuti insieme da una complessa struttura e da una fitta scrittura contrappuntistica resta tuttavia decisivo, e trova in un certo senso una conferma nella stretta conclusiva, dove il corale è trasformato riportandolo ai caratteri di alcuni dei temi da lui derivati. Nel Finale la rivelazione del corale come centro nascosto (in quanto punto di riferimento tematico) non annulla la determinante impressione dispersiva del variopinto caleidoscopio, della confusione, posta sotto il segno di un'incessante energia motoria e di una straordinaria ricchezza di colori: il corale è integrato come un momento culminante, ma non ha nulla di trascendente, è coinvolto esso stesso nel mobilissimo brulicare, in immagini di vitalità (illusoria o gioiosa?), di una vitalità di sapore vagamente nietzschiano, in uno sfaccettatissimo caleidoscopio.

Note

1. Il "canto a gara di astri fratelli" (*Brüdersphären Wettgesang*, Fortini traduce: "coro fraterno dell'emule sfere") è una citazione dal verso 244 del "Prologo in cielo" del *Faust* di Goethe.



Sir Mark Elder
(Foto: © Benjamin Ealovega)

BIOGRAFIE

Sir Mark Elder

Direttore musicale della Hallé Orchestra dal settembre 2000, diventa Principale direttore ospite della Bergen Philharmonic Orchestra nel settembre 2022; è stato inoltre Direttore musicale della English National Opera (1979-1993), Principale direttore ospite della City of Birmingham Symphony Orchestra (1992-1995) e Direttore musicale della Rochester Philharmonic Orchestra, USA (1989-1994), nonché Principale direttore ospite della BBC Symphony Orchestra e dei London Mozart Players. Sir Mark Elder ha collaborato con le più importanti orchestre sinfoniche internazionali, tra cui: Berliner Philharmoniker, Orchestre de Paris, Chicago Symphony, Boston Symphony, Royal Concertgebouw di Amsterdam, Budapest Festival Orchestra e London Philharmonic. È inoltre un *Principal Artist* dell'Orchestra of the Age of Enlightenment e lavora frequentemente con la London Symphony Orchestra. Ha partecipato per molti anni ai BBC Proms di Londra, in particolare nel 1987 e nel 2006, quando ha preso parte alla Last Night of the Proms, trasmessa in televisione in tutto, mentre dal 2003 vi è ospite con la Hallé Orche-

stra. Lavora regolarmente nei maggiori teatri d'opera del mondo, tra cui: Royal Opera House Covent Garden di Londra, Metropolitan Opera di New York, Opéra national de Paris, Lyric Opera Chicago, Glyndebourne Festival Opera e Festival di Bregenz. Altri impegni lo hanno visto al Festival di Bayreuth (primo direttore inglese a guidare una nuova produzione) e a Monaco di Baviera, Amsterdam, Zurigo, Ginevra e Berlino. Sir Mark Elder ha realizzato numerose incisioni con celebri complessi sinfonici: Hallé Orchestra, London Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony, Orchestra of the Age of Enlightenment, Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden e English National Opera, con un repertorio che spazia da Verdi, Richard Strauss e Wagner alla musica contemporanea. Dal 2003, quando la Hallé Orchestra ha dato vita ad una propria etichetta discografica, Sir Mark Elder vi ha inciso *The Dream of Gerontius* (Gramophone Awards, 2009), *Götterdämmerung* e il Concerto per violino di Elgar (Gramophone Awards, 2010), mentre con *The Apostles* ancora di Elgar ha vinto il BBC Music Magazine Awards 2013, come miglior registrazione dell'anno. Con la recente incisione di *Siegfried* ha

completato il ciclo del *Ring* wagneriano con la Hallé, con la quale ha inciso anche il ciclo completo delle Sinfonie di Vaughan Williams, mentre una registrazione *live* di *Lohengrin* è stata realizzata con la Royal Concertgebouw Orchestra. In TV è apparso in un film in 2 parti dedicato alla vita e alla musica di Verdi per BBC TV nel 1994, mentre un progetto simile su Donizetti è stato realizzato per la televisione tedesca nel 1996. Nel novembre 2011 ha copresentato la serie in 4 puntate *Symphony* per la BBCTV e, nel 2012, la serie televisiva *Maestro at the Opera* per la BBC2. Ha inoltre presentato una serie di programmi TV su BBC4 durante i Proms 2015, nei quali ha presentato 8 sinfonie da Beethoven a MacMillan. Come Direttore artistico di Opera Rara dal 2011 al 2019, ha inciso *Dom Sebastien*, *Imelda de' Lambertazzi*, *Linda di Chamounix*, *Maria di Rohan* e *Les Martyrs* di Donizetti (quest'ultima pluripremiata) e più recentemente *Semiramide* di Rossini. Tra gli impegni recenti e futuri, oltre a quelli con la Hallé Orchestra, segnaliamo concerti con Pittsburgh e Cincinnati Symphony, National Symphony Orchestra Washington, London Symphony, London Philharmonic, Netherlands Radio Philharmonic, Rotterdam Philharmonic, Bergen Philharmonic, Budapest Fe-

stival Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Wiener Symphoniker, Orchestra of the Age of Enlightenment e Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. In ambito operistico, ricordiamo: *Parsifal* ai BBC Proms con la Hallé; *Tannhäuser* e *La bohème* all'Opéra national de Paris; *Benvenuto Cellini* alla Netherlands Opera; *Die Meistersinger von Nürnberg* alla San Francisco Opera; *Billy Budd*, *Falstaff* e *La traviata* a Glyndebourne; *Wozzeck*, *Fidelio*, *La bohème*, *Il barbiere di Siviglia* e *L'étoile* di Chabrier al Covent Garden, nonché, in forma di concerto, *Lohengrin* con la Royal Concertgebouw Orchestra. Ha inaugurato la stagione del Metropolitan di New York nel settembre 2018 con una nuova produzione di *Samson et Dalila* e, nel 2022, ritorna al Covent Garden per una nuova messa in scena di *Peter Grimes*. Sir Mark Elder è stato nominato Companion of Honour nei Queen's Birthday Honours 2017, Cavaliere nel 2008 e Commander of British Empire nel 1989. Ha vinto inoltre l'Olivier Award nel 1991 per la sua attività alla English National Opera e, nel maggio 2006, è stato nominato Direttore dell'anno dalla Royal Philharmonic Society, della quale è divenuto, nel 2011, Honorary Membership.



Alejandra Rojas Garcia
(Foto: © Michele Monasta)

Alejandra Rojas Garcia

Nata a Caracas in Venezuela, ha preso parte al famoso programma educativo musicale "El Sistema" di José Antonio Abreu. Nel 2008 ha proseguito gli studi in Spagna con Stefano Canuti al Conservatorio di musica di Aragón e più tardi in Inghilterra al Royal Northern College of Music, conseguendo il Diploma di International Artist. Come solista ha tenuto concerti con Manchester Chamber Orchestra, Musica Vitae Chamber Orchestra, Wirral Symphony Orchestra e con la Royal Northern College of Music Chamber Orchestra. Essendo artista collaboratrice di Püchner dal 2015, ha tenuto concerti alla Tokyo Double Reed Society Convention, al Festival Internazionale di fagotto a Río de Janeiro, al Double Reed Festival a Fiesole e al Congresso di fagottisti e oboisti di Spagna a Barcellona. Alejandra Rojas Garcia ha inoltre tenuto *masterclasses* al Conservatorio di Gran Canarias e alla Jerusalem Academy of Music and Dance. Riguardo all'attività orchestrale e cameristica ha collaborato con BBC Philharmonic Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, The Human Rights Orchestra, Mahler Chamber Orchestra e Orchestra Filarmonica della Scala. Attualmente ricopre il ruolo di Primo fagotto dell'Orchestra

del Maggio Musicale Fiorentino. Alejandra Rojas Garcia suona un fagotto Püchner modello Superior.

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, Gianandrea Gavazzeni, Tullio Serafin, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Issay Dobrowen, Erich Kleiber, Arthur Rodzinski, Dimitri Mitropoulos, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Thomas Schippers, Claudio Abbado, Lorin Maazel, Carlo Maria Giulini, Georges Prêtre, Wolfgang Sawal-

lich, 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 Daniele Gatti è Direttore principale e Zubin Mehta Direttore onorario a vita. Illustri compositori come Richard Strauss, Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti, Paul Hindemith, Igor Stravinskij, 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. Recenti le *tournées* al Festival di Salisburgo per un concerto sinfonico e *Tosca* in forma di concerto, diretti da Zubin Mehta; ad Atene, al Grafenegg Festival, a Budapest e a Dubai per EXPO 2020. Recenti la *tournee* europea con Zubin Mehta ad Amburgo, Linz, Vienna, Città del Lussemburgo, Muri e Dortmund e i due concerti inaugura-

li della Sala Zubin Mehta del Teatro del Maggio. Nel luglio 2022 partecipa al *Concerto per Firenze* nella Cavea del Teatro del Maggio e alla *tournee* a Piazza del Campo a Siena, a Ravello, Rimini, Macerata e Marbella, diretta da Zubin Mehta.



L'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

Foto: © Michele Monasta

ORGANICO DELL'ORCHESTRA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Violini primi

Domenico Pierini
(violino di spalla)
Salvatore Quaranta
(violino di spalla)
Lorenzo Fuoco
(concertino)
Boriana Nakeva
Gianrico Righelè
Fabio Montini
Anna Noferini
Laura Mariannelli
Emilio Di Stefano
Nicola Grassi
Angel Andrea Tavani
Simone Ferrari
Annalisa Garzia
Leonardo Matucci
Luisa Bellitto
Ginevra Tavani

Violini secondi

Marco Zurlo (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
Isak Lenza

Viole

Jörg Winkler (I)
Lia Previtali (II)
Herber Dézi (II)
Andrea Pani
Stefano Rizzelli
Flavio Flaminio
Antonio Pavani

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
Aimon José Mata
Gonzales

Contrabbassi

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

Arpa

Susanna Bertuccioli

Flauti

Gregorio Tuninetti (I)
Mattia Petrilli (I)
Irene Lucci
Alessia Sordini

Oboi

Marco Salvatori (I)
Luca Di Manso (I)
Alessandro Potenza

Corno inglese

Massimiliano Salmi

Clarinetti

Riccardo Crocilla (I)
Edoardo Di Cicco (I)
Leonardo Cremonini

Clarinetto piccolo

Paolo Pistolesi

Fagotti

Alejandra Rojas
Garcia (I)
Francesco Furlanich
Gianluca Saccomani

Corni

Luca Benucci (I)
Alberto Serpente
Alberto Simonelli
Michele Canori
Stefano Mangini

Trombe

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

Tromboni

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

Trombone basso

Gabriele Malloggi

Basso tuba

Mario Barsotti

Timpani

Fausto Cesare
Bombardieri (I)
Gregory Lecoœur (I)

Percussioni

Lorenzo D'Attoma

Segretario organizzativo

Orchestra

Luca Mannucci

Tecnici addetti ai complessi artistici

Cristina Taddei
Matteo La Manna
Elisabetta Albanese

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

Responsabile: Paolo Antonio Klun

Responsabile redazione: Franco Manfriani

Impaginazione e progetto grafico copertina: Giorgio Fratini



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

© 2022 Teatro del Maggio Musicale Fiorentino - Fondazione
Chiuso in redazione il **5 dicembre 2022**

—

Stampato presso Varigrafica Alto Lazio Srl, Roma
su carta patinata Fedrigoni Symbol Freelifelife Satin cert. FSC.

VARIGRAFICA 

