

Teatro La Fenice

sabato 15 maggio 2021 ore 19.00



direttore

MYUNG-WHUN

CHUNG

Il concerto sarà anche trasmesso in diretta *streaming*

su www.teatrolafenice.it

e sul canale  YouTube **del Teatro**

Main Partner

INTESA  SANPAOLO

Orchestra del Teatro La Fenice

Gustav Mahler

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano* (versione definitiva, in quattro movimenti)

Langsam, schleppend, wie ein Naturlaut - Im Anfang sehr gemächlich
(Lento, strascicato, come un suono della natura - All'inizio molto tranquillo)

Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell
(Vigorosamente mosso ma non troppo presto)

Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
(Solenne e misurato, senza strascicare)

Stürmisch bewegt
(Tempestosamente agitato)

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 1 IN RE MAGGIORE *TITANO*

Secondo Henry-Louis de La Grange qualche schizzo del secondo tempo potrebbe risalire al 1884; comunque il lavoro alla Prima Sinfonia fu compiuto tra il 1885 e il marzo 1888. Gustav Mahler ne diresse la prima esecuzione il 20 novembre 1889 a Budapest, rivide la partitura nel 1893 e la corresse nuovamente prima di darla alle stampe nel 1899: operò decisivi interventi nella strumentazione, ampliando l'organico e insieme alleggerendo la scrittura per conferire la più essenziale chiarezza alla struttura musicale, all'intrecciarsi dei motivi, alla polifonia. Ulteriori correzioni si trovano nella edizione del 1906, che può essere considerata quella definitiva. I mutamenti non riguardano solo la strumentazione: la Sinfonia era inizialmente in cinque movimenti, il secondo dei quali, un *Andante* che portava il titolo Blumine («Raccolta di fiori», un titolo forse non per caso simile a quello di una raccolta di articoli pubblicata da Jean Paul nel 1810, *Herbstblumine*) fu dopo alcune incertezze soppresso. Era stato eseguito a Budapest nel 1889, ad Amburgo nel 1893 e a Weimar nel 1894; ma fu eliminato a Berlino nel 1896. In quella occasione Mahler decise anche di chiamare il suo lavoro semplicemente «Sinfonia in re maggiore». Su ciò ritorneremo; quanto a Blumine, il pezzo è conservato nel manoscritto dell'esecuzione amburghese del 1893 (che dal 1959 appartiene alla Yale University) e fu pubblicato nel 1967. Secondo l'ipotesi di Donald Mitchell faceva parte delle musiche di scena composte a Kassel nel 1884 per dei *tableaux vivants* sul poema di Scheffel *Der Trompeter von Säkkingen*. Quelle musiche sono perdute; ma un articolo di Max Steinitzer del 1920 ne cita sei battute, che coincidono con l'incipit di Blumine. A favore dell'ipotesi di Mitchell sta anche il fatto che l'organico di questo *Andante* è ridotto rispetto a quello degli altri tempi; peraltro il carattere del brano, la sua stessa semplicità ne fanno una sorta di delicata parentesi all'interno della Sinfonia. Secondo la testimonianza di Natalie Bauer-Lechner Mahler lo considerava troppo *sentimentalschwärmerisch*, riflesso della «giovanile stupidità» dell'eroe della Prima; secondo Bruno Walter lo riteneva «non abbastanza sinfonico». Se non proprio un corpo estraneo, come pensa Mitchell, Blumine sembra una parentesi non necessaria, certamente di carattere più semplice, elementare nel contesto della Prima.

Molto significative sono le trasformazioni del titolo e del 'programma' della Prima Sinfonia, che alla prima esecuzione a Budapest nel 1889 fu presentata come «Sinfonische Dichtung in zwei Teilen» (Poema sinfonico in due parti), senza altre indicazioni, secondo l'articolazione:

PARTE I:
1 Introduzione e Allegro comodo
2 Andante
3 Scherzo

PARTE II:
4 A la pompes funebres [*sic*]
5 Molto appassionato

Ad Amburgo il 27 ottobre 1893 il titolo era «Titan, eine Tondichtung in Symphonieform («Titan», un poema sinfonico in forma di sinfonia) ed era accompagnato dalle seguenti tracce di programma:

I PARTE: Dai giorni della giovinezza, un po' di fiori, frutti e spine.

1. Primavera senza fine (Introduzione e Allegro comodo) L'introduzione rappresenta il destarsi della natura dal lungo sonno invernale
2. Blumine (Andante)
3. A vele spiegate (Scherzo)

II PARTE: Commedia humana

4. Arenato! (Marcia funebre «nello stile di Callot») A illustrazione di questo movimento valga quanto segue. Lo stimolo esterno per questo brano musicale è venuto all'autore da una stampa caricaturale ben nota in Austria a tutti i bambini: *Il funerale del cacciatore*, tratta da un vecchio libro di fiabe. Gli animali del bosco accompagnano alla tomba la bara del cacciatore morto: le lepri portano lo stendardo, davanti c'è un gruppo di musicanti boemi con i quali suonano gatti, rospi, cornacchie ecc., e cervi, caprioli, volpi e altri animali del bosco alati o a quattro zampe seguono il corteo in atteggiamenti farseschi. In questa collocazione il pezzo è pensato con espressione di un umore ora ironicamente allegro, ora carico di sinistri presentimenti; segue subito
5. Dall'Inferno (Allegro furioso) Come l'improvviso scoppio di disperazione di un cuore ferito nel profondo.

A Weimar, dove Richard Strauss diresse la terza esecuzione della Sinfonia, il 3 giugno 1894, il titolo era lo stesso e cambiava poco nelle indicazioni sui singoli movimenti; ma l'ultimo diveniva *Dall'Inferno al Paradiso* (in italiano nell'originale, come anche Commedia humana).

Una svolta segna l'esecuzione della Prima che Mahler diresse a Berlino il 16 marzo 1896 (nell'anno in cui portò a termine la Terza Sinfonia, e in una serata in cui presentò anche i *Lieder eines fahrenden Gesellen* e il primo tempo isolato della Seconda Sinfonia, con il titolo *Totenfeier*): Blumine fu eliminato, il titolo divenne semplicemente «Sinfonia in re maggiore» e scomparvero le indicazioni sul programma. Nella lettera a Max Marschalk del 20 marzo 1896 il compositore scrisse, a proposito di queste scelte: «Il titolo (*Titan*) e il programma hanno la loro ragione: 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! Mi creda, anche le sinfonie di Beethoven hanno il loro programma interiore, e con la più approfondita conoscenza di tali opere cresce anche la comprensione del giusto percorso delle idee e del sentimento. Così sarà alla fine anche per le mie opere. 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. Ironica nel senso della *eironeia* di Aristotele».

Qualche giorno dopo, il 26 marzo, Mahler fu indotto a ulteriori precisazioni, e scrisse fra l'altro: «In quanto a me, so che non farei certo musica sulla mia esperienza finché la posso riassumere in parole. La mia esigenza di esprimermi musicalmente, sinfonicamente, inizia solo là dove dominano le oscure sensazioni, sulla soglia che conduce all'«altro mondo», il mondo in cui le cose non si scompongono più nel tempo e nello spazio. Come trovo banale inventare musica su un programma, così considero insoddisfacente e sterile voler dare un programma a un'opera musicale. Con ciò non cambia il fatto che l'occasione per un'immagine musicale è certamente un'esperienza

dell'autore, dunque pur sempre qualcosa di abbastanza concreto per essere rivestito di parole».

Nel 1896, l'anno del compimento della Terza, viene alla luce con la massima evidenza il bisogno del compositore di riflettere sul problema della musica a programma e di chiarire la profonda differenza della propria poetica da quella di Strauss, e le sue affermazioni vanno lette anche alla luce delle esperienze compositive più vicine, della Seconda, finita nel 1894, e soprattutto della Terza, cui stava ancora lavorando quando scrisse a Marschalk. E le incertezze, i comportamenti contraddittori sulla formulazione, pubblicazione o soppressione dei programmi delle prime tre sinfonie vanno esaminati caso per caso, ferma restando la sostanziale coerenza della posizione mahleriana e la profonda autonomia dell'immediatezza interiore dell'*inneres Programm* rispetto all'impeto immaginifico straussiano.

Perché solo nel 1896 Mahler decise di chiamare la Prima «Sinfonia in re maggiore», mentre dal 1889 al 1894 aveva preferito la definizione di poema sinfonico? Probabilmente perché temeva allora che chiamare Sinfonia il suo primo grande lavoro per orchestra si prestasse a fraintendimenti: negli ultimi decenni dell'Ottocento (tralasciando il caso appartato e originalissimo di Bruckner) presentare una sinfonia significava schierarsi con Brahms e i suoi seguaci, con l'ala classicheggiante degli schieramenti musicali. Non era la posizione di Mahler, e la formulazione «poema sinfonico in forma di sinfonia» rivela la inquieta ricerca di una definizione pertinente, che fu poi trovata caricando il termine 'sinfonia' di molti nuovi significati. La lettera del 26 marzo 1896 allude anche agli elementi autobiografici della Prima, che insieme con i *Lieder eines fahrenden Gesellen* sarebbe legata alle esperienze dell'amore per Johanna Richter e forse anche per Marion von Weber. Mahler tuttavia, dando istruzioni a Marschalk che doveva scrivere su di lui, osserva: «vorrei fosse sottolineato che la Sinfonia inizia ben al di là dell'*affaire* amoroso; esso ne sta alla base, nel senso che nella vita sentimentale dell'autore le preesistette. Ma l'esperienza esterna diviene l'occasione e non il contenuto dell'opera».

Queste e molte altre testimonianze mostrano come l'atteggiamento apparentemente contraddittorio di Mahler sui programmi che formulò e cancellò riguardasse non tanto la sua concezione, il suo reale rapporto con questa problematica, quanto l'incertezza sull'opportunità di fornire al pubblico un 'aiuto' (alla fine giudicato di scarsa efficacia), qualche dubbio sul modo stesso di presentarsi come compositore sulla scena musicale. Nel caso della Prima sono evidenti le ragioni della divisione in due parti e dell'indugio sulla Marcia funebre, il brano più originale che fin dalla prima esecuzione suscitò le reazioni più irritate. Meno chiara è parsa la scelta del titolo *Titan*, ripreso da un romanzo di Jean Paul Richter. La predilezione di Mahler per questo scrittore, carissimo a Schumann, è evidente anche in alcune indicazioni del programma del 1893; ma il significato del titolo non sembra andare oltre un omaggio assai vago. Natalie Bauer-Lechner afferma che Mahler aveva in mente, più che Jean Paul, «una persona di forza eroica, la sua vita e le sofferenze, il lottare contro il destino e il soccombere: "di ciò la soluzione vera, più alta, si trova solo nella Seconda"». E secondo la testimonianza di Ferdinand Pfohl il titolo sarebbe stato deciso a posteriori e in modo abbastanza casuale. Con il titolo e le altre allusioni Mahler volle forse rendere omaggio a ciò che in Jean Paul poteva sentire affine, senza bisogno di veri e propri riferimenti extramusicali: Ladislao Mittner ebbe a definire il *Titan* «opera pseudotitanica, un canto di lode della primavera tedesca e delle forze primaverili dell'anima tedesca» e non sembra impossibile richiamare nel modo più generico tali caratteri di fronte alla freschezza gioiosa del sentimento della natura che si manifesta nella prima sinfonia mahleriana. O meglio, le allusioni a Jean Paul, come quella a Hoffmann («in Callots Manier»), valgono semplicemente a chiarire alcuni aspetti della cultura letteraria in cui il giovane compositore si riconosceva. A Mahler di Jean Paul dovevano interessare anche la mescolanza di toni contrastanti e l'umorismo grottesco.

È certamente da escludere uno specifico riferimento alla intricata vicenda del *Titan*: Mahler non volle mai che si cercassero nella sua musica associazioni letterarie di questo tipo.

La prima parte

Nella Prima il mondo poetico mahleriano si delinea con l'irripetibile freschezza del capolavoro giovanile, ma anche con la sicurezza e la complessità di una prima sintesi. Qui le lacerazioni insanabili, l'eloquenza dei vocaboli attinti a dimensioni stilistiche diverse, la concezione della musica come 'suono della natura', l'anelito alla totalità, sono aspetti fondamentali e nettamente individuati della visione mahleriana del 'problema sinfonico'. Mahler sembra muovere da una concezione 'beethoveniana' della sinfonia come veicolo di grandi messaggi, una concezione, tuttavia, che nel suo fervore, nella sua urgenza comunicativa non trasmette affatto salde, aporetiche certezze: al contrario il rapporto con l'eredità classico-romantica e con le sue forme, a contatto con il bisogno mahleriano di verità espressiva, porta a dolorose lacerazioni, a strutture complesse e dilatate, a sbalzi stilistici violenti.

Di per sé la mirabile introduzione del primo tempo può essere vista come l'ingresso in un nuovo mondo sonoro, di affascinante, coinvolgente freschezza poetica. È il punto di partenza del saggio di Adorno, è stata più volte oggetto di particolare attenzione, ed è anche 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. Wie ein Naturlaut (come un suono della natura)»: Mahler propose, nel programma di Amburgo, l'immagine del «destarsi della natura», e a Natalie Bauer-Lechner disse: «Con il primo suono, il lungo 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 i registri agli archi divisi con la trasparenza dei suoni armonici 'flautati', 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 arcaica, trasparente suggestione di questo iniziale 'suono della natura'; ma non bastano a definire (anzi, rendono esteriore, quasi banalizzandola in termini di idillico paesaggio) 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 dispersive 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 «come se giungesse da dietro il sipario» (Adorno). Si ascoltano altri suoni di fanfara in remota lontananza, la quarta discendente finge il richiamo del cucù (sostituendo l'intervallo consueto di terza maggiore), mentre i corni intonano un canto di grande dolcezza (uno degli esempi che Hans Heinrich Eggebrecht cita tra i vocaboli comuni, familiari, che caratterizzano il linguaggio di Mahler): finché, dopo l'inizio sospeso e senza tempo, un cupo disegno cromatico di violoncelli e contrabbassi con sordine segna il faticoso avviarsi del movimento e conclude l'introduzione che si spegne in *pianissimo*. Dal mondo 'altro' dei suoni di natura passiamo a quello del soggetto che compone: «la musica si risveglia per divenire se stessa» secondo la lettura che Eggebrecht propone per individuare la verità profonda delle convenzionali immagini del primaverile ridestarsi della natura che si leggevano nel programma giudicato da Mahler insoddisfacente e revocato. Il ricordo o la trasformazione dei

materiali presentati nell'introduzione ha un rilievo determinante nel primo e nell'ultimo tempo della Sinfonia in re maggiore.

L'intervallo di quarta ripetuto segna il passaggio dall'introduzione all'esposizione, e da una quarta prende avvio il primo tema. Esso è costituito dalla fresca melodia che apre il secondo dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, «Ging heut' morgen iibers 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 l'irreale velo, il 'sipario' costituito dal pedale di la) appare in netto contrasto con la scorrevolezza dell'esposizione, cui il Lied con la sua nitida vena, con la vitalità davvero 'primaverile' offre tutto il materiale. Mahler rielabora liberamente il materiale delle prime tre strofe, escludendo il malinconico ripiegamento della sezione conclusiva del Lied. Con un simile materiale tematico non c'è da sorprendersi se i percorsi formali si rivelano poco ortodossi nella concezione complessiva di questo primo tempo, in cui si può riconoscere a grandi linee lo schema della forma-sonata, pur con una esposizione così permeata dello spirito e del materiale del Lied. Il netto contrasto tra la 'dispersiva' introduzione e la fluida compattezza cantabile dell'esposizione è mediato dall'originalità dello sviluppo, articolato in due sezioni di diversa lunghezza. Nella prima sezione ritornano, come un ricordo, alcuni dei suoni della natura dell'introduzione (il pedale di la, la progressione delle quarte) e il fluire della musica sembra arrestarsi; ma ritorna anche (all'arpa) il cupo disegno cromatico nel registro grave e si presenta un nuovo motivo dei violoncelli, che lentamente, gradualmente, assume il profilo di un tema. La seconda sezione dello sviluppo inizia con una fanfara dei corni, un elemento nuovo, ma chiaramente derivato dal materiale dell'introduzione. In questa seconda sezione, più ampia, e caratterizzata da una straordinaria ricchezza e varietà di colori, il tema dei violoncelli si intreccia 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, si anticipa un tema (da batt. 311) che avrà rilievo nel quarto movimento. È legato con il tema dei violoncelli e ancor prima con le trasformazioni che subisce il disegno cromatico che appare alla fine dell'introduzione. Un grande *crescendo* conduce all'irruzione, in *fortissimo*, della fanfara che nell'introduzione si era ascoltata «nella più remota lontananza». Più precisamente si giunge a una polifonica esplosione di fanfare alle trombe, ai corni e ai legni (da batt. 352), subito seguita dalla ripresa (da batt. 358). Anche all'interno di una concezione formale che modifica con grande libertà i caratteri e le funzioni della forma-sonata questa irruzione di un materiale ascoltato in precedenza 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 (*Durchbruch*), fondamentale nel pensiero musicale mahleriano: «la fanfara irrompe in contrasto con le proporzioni sonore precedenti, in contrasto anche con il *crescendo* che ad essa conduce: non è che questa fanfara raggiunga il culmine del brano, ma è la musica che si dilata con una scossa corporea: la rottura giunge da un'altra parte, esternamente al moto proprio della musica, che viene manomessa. Per qualche secondo sembra che in questa sinfonia si sia realizzato ciò che per una vita intera ha sperato lo sguardo puntato dalla terra al cielo...»

Vanno segnalate a proposito di questo passo adorniano le riflessioni e precisazioni di Eggebrecht: la rottura non investe propriamente la coerenza immanente della musica, perché non va vista in termini di logica strutturale. Determinante è l'effetto di un intervento, di una manomissione «dall'esterno», che in termini di logica dell'immaginazione si associa al carattere di segnale della fanfara (preceduta e preparata già dai segnali dell'introduzione). Mahler trae le necessarie conseguenze dalla lacerazione formale segnata dall'irruzione, e la ripresa è assai

diversa dall'esposizione: aperta da un tema dei corni, si contrae notevolmente e sfocia rapidamente nella coda conclusiva. La sorpresa dell'irruzione può anche apparire come annuncio di qualcosa che verrà, crea 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, a una tipologia che Mahler eviterà d'ora in poi di riprendere in modo così diretto. Non è comunque affatto privo di accenti personali: basta osservare che 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 *Landler* e del *valzer*. Mahleriana è la predilezione per ampie superfici armoniche, ritmi e motivi ostinati e per certe asprezze armoniche.

La seconda parte

Con il terzo tempo (*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen: Solenne e misurato, senza strascicare*) inizia la seconda parte della Sinfonia, che Mahler vuole separata dalla precedente da una adeguata pausa. Secondo Bruno Walter il compositore riteneva necessario che si immaginasse «prima del terzo movimento un avvenimento catastrofico, che è la fonte emozionale della Marcia funebre e del Finale». Abbiamo già citato a proposito del terzo tempo il programma di Amburgo e le indicazioni contenute in una 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 orchestrina, 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'orchestrina 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'orchestrina 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 (legata da una certa affinità al disegno cromatico della introduzione del primo tempo) 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 ungherese-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 (secondo la testimonianza di Natalie Bauer-Lechner). La massima evidenza ha anche la contrapposizione tra la prima parte e la sezione centrale del pezzo: dal re tenuto (o ripetuto) su cui si spegne, in re minore, la prima parte, si passa a sol maggiore e si schiude una mesta visione di sogno. *Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise*: «molto semplice e piano, come una melodia popolare», si legge in partitura all'inizio di questa pagina, dove è citata 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, come sottolinea lo stesso Mahler nelle dichiarazioni raccolte da Natalie Bauer-Lechner.

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. E in ogni mio nuovo lavoro (almeno fino a un certo periodo) torna a levarsi questo grido: 'non ne sei il padre, ma lo zar!', cioè, soltanto mentre dirigo! Poi tutto è cancellato (altrimenti non si potrebbe continuare a vivere)...»

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 e del percorso *per aspera ad astra*: lo si nota con immediata evidenza anche senza bisogno di conoscere il programma o le dichiarazioni alla Bauer-Lechner, secondo le quali l'eroe dopo «la più spaventosa lotta con tutto il dolore di questo mondo [...] soltanto al momento della morte conquista la vittoria». Con la sua complessa e monumentale struttura il Finale (*Stifrmisch bewegt*) è il movimento più vasto e problematico della Prima Sinfonia. Insieme con il Finale della Sesta è l'unico tempo conclusivo 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 dell'introduzione è davvero l'erompere di un grido disperato, «come il fulmine da una nuvola nera»: in questa sezione prende forma il primo tema, la cui compiuta presentazione segna, dopo 54 battute, il principio dell'esposizione. Se ne era avuta una anticipazione nel corso dello sviluppo del primo tempo; è un tema di energica tensione, di ampio e intenso respiro sinfonico. Le prime 166 battute del Finale sono caratterizzate dalla preparazione, esposizione, sviluppo e coda di questo tema: appare già chiara qui la tendenza mahleriana a costruire con complessi tematici di ampie proporzioni. Un trapasso di poche battute e una modulazione «di schubertiana semplicità» (Paul Bekker) portano dal fa minore del primo tema al re bemolle maggiore del secondo, dalla convulsa, selvaggia agitazione,

dalla impetuosa energia e dal gesticolare disperato alla infinita dolcezza di una melodia estatica, la cui effusione cantabile si protrae ininterrotta su un arco di inconsueta lunghezza. È una immagine in sé conclusa, che stabilisce con ciò che precede un contrasto non mediabile. 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 dopo tale frantumazione non può essere oggetto di una vera e propria ripresa: il suo ritorno, preannunciato da anticipazioni di poche battute, è solo una allusione piuttosto breve, e compiutamente trasformata, alla prima esposizione. Appartiene ai tratti caratteristici della poetica mahleriana l'evidenza del contrasto tra i due mondi contrapposti incarnati dai due temi. Se si prescinde dallo Scherzo, il Finale è il movimento dove il confronto con la tradizione appare più serrato ed evidente; ma è un confronto che sembra assumere i caratteri di uno scontro. Dopo la esposizione, cui si è accennato, le funzioni dello sviluppo e della ripresa appaiono profondamente trasformate dalla presenza di sezioni che si richiamano alla introduzione del primo tempo oppure che anticipano l'irruzione conclusiva, il momento culminante e decisivo dell'apoteosi. Una breve reminiscenza dell'introduzione (a batt. 238) funge da premessa alla prima sezione dello sviluppo, che inizia a batt. 254 e sfocia a batt. 297 in una rapida anticipazione dei motivi della 'irruzione' trionfale (non più che un'allusione, trattenuta entro una dinamica che si limita al *piano* e al *pianissimo*). Segue la seconda parte dello sviluppo, che, attraverso la trasformazione di un motivo del primo tema in vigorosa fanfara, culmina con brusca modulazione in una grande irruzione, in un violento *fortissimo* dove appare anche il tema del corale trionfale. È un tema che nella sua forma compiuta inizia con la progressione di quarte discendenti (ricollegandosi alla introduzione del primo tempo), e che si conclude con un disegno ascendente affine, in forma ritmicamente diversa, al tema del *Parsifal*. Grazie a questa affinità si carica di una esplicita valenza semantica, del carattere 'vittorioso' di cui Mahler fece cenno anche a Natalie Bauer-Lechner.

Alla fine dello sviluppo si ha una nuova cesura: la musica sembra arrestarsi e una sezione lenta ripropone molti degli elementi della introduzione. Questo secondo e più esteso richiamo al fondamentale inizio della Sinfonia ha anche una motivazione di natura puramente musicale, visto che quella pagina contiene il materiale unificante cui per varie vie si collegano i principali temi della Prima. Ma non meno essenziale è la natura di reminiscenza di questo episodio, il suo ricollegarsi al mondo 'altro' dei suoni della natura per preparare l'evento decisivo. A tale evento appare subordinata la logica formale del Finale: infatti la ripresa, che dovrebbe seguire a questo punto, inizia con l'allusione al secondo tema, che riappare in forma frammentaria e modificata, collegandosi direttamente alla zona di quiete seguita alla fine dello sviluppo. Solo più avanti (a batt. 533) ritorna il primo tema, da cui avrà inizio il *crescendo* che culmina nella trionfale irruzione conclusiva («con la massima forza», batt. 623) e nella celebrazione del 'vittorioso' tema corale. Con ragione, dunque, Bernd Sponheuer ha potuto riconoscere nella Prima Sinfonia il rilievo decisivo dell'organizzazione dell'irruzione: preparata da quella che scuote repentinamente il primo tempo, fondata su materiali che si collegano ai motivi fondamentali dell'introduzione, essa determina l'originalità formale del Finale, il radicale mutamento di sviluppo e ripresa attraverso i poetici ritorni della introduzione e le anticipazioni dell'ultima, culminante affermazione. Essa non è conquistata attraverso una logica puramente compositiva, alla luce della quale può apparire (ed è apparsa a molti) sproporzionata: nasce dalla volontà di contrapporre all'orrore del mondo (alla Marcia funebre, ai momenti più disperati e convulsi del Finale), attraverso percorsi dolorosi e laceranti, una forza che lo trascenda. Riferendosi a un passo del Finale Mahler ebbe a dire a Natalie Bauer-Lechner: «Il mio accordo di re maggiore dovrebbe suonare come se fosse caduto dal cielo, come se venisse da un altro mondo». Il significato dell'irruzione, la sua organizzazione che comporta lo sconvolgimento della logica formale tradizionale

determinano l'originalità del modo in cui nel Finale della Prima rivive lo schema del *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, e gli appartengono le ingenuità e la fiducia stessa nella convenzione familiare che vede nel gesto del corale l'apoteosi affermativa. Ebbe a osservare Adorno: «Nel Finale della Prima Sinfonia il dissidio interiore si potenzia, al di là di ogni possibilità di mediazione, in una integrale disperazione, rispetto alla quale evidentemente la spensierata conclusione trionfale si sbiadisce diventando un semplice accorgimento di regia. Il compatto specchio sonoro si frantuma dando origine a una musica nuova con mezzi antichi».

È riduttivo parlare di semplice «accorgimento di regia»; ma è vero che in primo luogo 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: «Nel passo menzionato la soluzione è solo apparente [...], e 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».

La soddisfazione espressa da Mahler a Bruno Walter nel 1909 di fronte alla Prima Sinfonia era del tutto giustificata: si tratta di una sintesi dove molti caratteri essenziali del suo mondo appaiono nettamente individuati. La musica come 'suono della natura', il fondamentale rapporto con la sorgiva freschezza del Lied, la definizione di lacerazioni insanabili, l'eloquenza di vocaboli attinti a dimensioni stilistiche diverse, l'anelito alla totalità sono alcuni aspetti decisivi. Non occorre sottolineare ancora una volta l'originalità della Marcia funebre, nonostante i precedenti di Liszt e Berlioz. Mahler inoltre mostra di aver già intuito con chiarezza la peculiarità della propria posizione nei confronti della musica a programma e del 'problema sinfonico'. Ma su questo punto riflessioni ulteriori si legheranno per lui alle esperienze della Seconda e della Terza Sinfonia.

BIOGRAFIA

MYUNG-WHUN CHUNG *direttore*

Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni. A ventuno vince il secondo premio al Concorso pianistico Čajkovskij di Mosca. Frequenta negli USA i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York, nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille e, dal 1997 al 2005, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto Paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2016 direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra. Dal 2011 è direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Dal 2000 al 2015 è stato inoltre direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, di cui dal 2016 è direttore onorario. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, le orchestre sinfoniche di Boston e Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre sinfoniche di Cleveland e di Philadelphia. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini. In Francia nel 1991 è stato nominato Artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale e nel 1992 il Governo francese gli ha assegnato la Légion d'Honneur. Nel 1995 e di nuovo nel 2002 ha avuto il Premio Victoire de la Musique. Nel 2011 gli è stato conferito il titolo di Commadeur dans l'ordre des Arts et Lettres dal ministro della Cultura francese. Nel luglio 2013 la Città di Venezia gli ha consegnato le chiavi per il suo impegno verso il Teatro La Fenice e la vita musicale della città e il Teatro La Fenice gli ha conferito il Premio Una vita nella musica. Nel 2017 il Presidente della Repubblica Italiana lo ha nominato Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia per il suo contributo alla cultura italiana. Nel 2015 l'Associazione della critica musicale italiana gli ha assegnato il Premio Abbiati per *Simon Boccanegra* di Verdi (rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia) e per l'attività sinfonica con l'Accademia di Santa Cecilia e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Parallelamente alla sua attività musicale, è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del Programma delle Nazioni Unite per il Controllo internazionale della droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato «Uomo dell'anno» dall'UNESCO e l'anno successivo il Governo della Corea gli ha conferito il «Kumkuan», cioè il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. È attualmente ambasciatore onorario per la cultura della Corea del Sud, il primo nella storia del governo del suo Paese. Chung e i musicisti dell'Orchestre Philharmonique de Radio France sono stati nominati nel 2007 Ambasciatori dell'UNICEF e nel 2008 il direttore ha ricevuto l'incarico di Goodwill Ambassador dall'UNICEF come riconoscimento per il suo impegno a favore dell'infanzia. Nel 2012 è riuscito a riunire, per la prima volta per un concerto alla Salle Pleyel a Parigi, la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e la Orchestre Philharmonique de Radio France. Di casa alla Fenice, vi ha diretto *La traviata* (2009 e 2010), *Rigoletto* (2010), *Tristan und Isolde* (2012), *Otello* (2012 e 2013, sia in teatro che nelle memorabili esecuzioni a Palazzo Ducale), *Simon Boccanegra* (2014), *Madama Butterfly* (2016) e *Carmen* (2017). Nel novembre del 2017, sempre alla Fenice, ha interpretato *Un ballo in maschera* di Verdi, inaugurando la stagione lirica, e pochi giorni dopo è salito sullo stesso podio per il Concerto di Capodanno, cui è seguita, nel marzo 2018, *La bohème*. Ha poi inaugurato la stagione

2018-2019 con *Macbeth*, è tornato a guidare l'Orchestra e il Coro del Teatro nel concerto di Capodanno 2019 e in marzo ha diretto nuovamente *Otello*. Nel 2020 ha infine diretto per la terza volta il Concerto di Capodanno. È inoltre presenza costante nei concerti delle stagioni sinfoniche della Fenice.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi♦, Enrico Balboni♦ ◊, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto•, Gianaldo Tatone•, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Elizaveta Rotari, Margherita Busetto, Giorgio Pavan

Viole Alfredo Zamarra•, Petr Pavlov•, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Davide Toso, Giuseppe Curri

Violoncelli Alessandro Zanardi•, Francesco Ferrarini• ◊, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Enrico Graziani, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri

Contrabbassi Matteo Liuzzi•, Stefano Pratisoli•, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Stella Ingrosso• ◊, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi•, Angela Cavallo, Erika Rampin ◊

Corno inglese Anna Leonardi ◊

Clarinetti Simone Simonelli•, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Clarinetto basso Michele Carere ◊

Fagotti Marco Giani•, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker•, Andrea Corsini•, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone, Alessandro Lando ◊, Ivan Zaffaroni ◊

Trombe Piergiuseppe Doldi•, Guido Guidarelli•, Eleonora Zanella, William Castaldi ◊, Antonio Filippo Faillaci ◊

Tromboni Giuseppe Mendola•, Federico Garato, Alessio Savio ◊

Tromboni bassi Athos Castellan

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin•, Barbara Tomasin•

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpa Eva Perfetti • ◊

♦ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso