

Teatro La Fenice  
venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00  
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

GUSTAV MAHLER  
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*  
per soprano, contralto, coro misto e orchestra

Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck  
(Allegro maestoso. Con espressione sempre seria e solenne)

Andante moderato. Sehr gemächlich  
(Andante moderato. Molto comodo)

In ruhig fließender Bewegung  
(In movimento tranquillo e scorrevole)

Urlicht: Sehr feierlich aber schlicht. Choralmäßig  
(Luce primigenia: Molto solenne ma con semplicità. Come un corale)

Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend  
(In tempo di Scherzo. Con slancio selvaggio)

*soprano* Louise Alder  
*contralto* Danbi Lee

*direttore*  
**MYUNG-WHUN CHUNG**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*maestro del Coro* Alfonso Caiani

---

# NOTE AL PROGRAMMA

---

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 2 IN DO MINORE *RESURREZIONE*

Nessuna sinfonia impegnò Mahler a lungo come la Seconda, la cui genesi abbraccia sei anni, dal 1888 al 1894, con una lunga interruzione tra il 1888 e il 1893. Pochi mesi dopo la conclusione della Prima (marzo 1888), Mahler aveva portato a termine di slancio, il 10 settembre, il movimento iniziale della sua Seconda Sinfonia. Le difficoltà incontrate nella prosecuzione del progetto lo indussero a considerare almeno provvisoriamente il primo tempo come una pagina a sé, chiamata *Totenfeier* (Rito funebre) usando il titolo della traduzione che l'amico Siegfried Lipiner fece di *Dziady* (Gli avi) di Adam Mickiewicz. Solo nel 1893 *Totenfeier* avrebbe trovato un seguito: nel corso dell'estate Mahler portò a termine un *Andante moderato* (finito il 30 luglio), un movimento con funzione di Scherzo (finito il 16 luglio) e orchestrò un Lied da *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo, la raccolta di Arnim e Brentano che fu per anni la sua fonte prediletta), *Urlicht*, già composto in precedenza come pezzo indipendente. Bisognava a questo punto trovare un Finale che chiudesse in un disegno compiuto la successione di pagine tanto radicalmente diverse fra loro. Nel 1894 Mahler ebbe l'idea risoltrice ascoltando i primi versi di un inno di Klopstock (sulla promessa della resurrezione) nel corso della cerimonia commemorativa per Hans von Bülow (morto al Cairo il 12 febbraio 1894). La cerimonia ebbe luogo vicino ad Amburgo, a Ohlsdorf il 29 marzo, e un mese dopo, il 29 aprile, Mahler aveva portato a termine la revisione del primo tempo e lavorava al Finale, terminato il 18 dicembre 1894. Lo stesso Mahler, in una lettera del 17 febbraio 1897 al critico musicale Arthur Seidl (Monaco 1863- Dessau 1928), racconta di aver ricevuto una vera e propria folgorazione durante la cerimonia.

Per me con l'ultimo tempo della mia Seconda le cose andarono semplicemente così: rovistai tutta la letteratura mondiale fino alla Bibbia per trovare la parola redentrice, e alla fine fui costretto a tradurre io stesso in parole i miei pensieri e sentimenti. Profondamente significativo per comprendere l'essenza della creazione artistica è il modo in cui ho ricevuto l'ispirazione. Già da tempo riflettevo sull'idea di introdurre il coro nell'ultimo movimento e solo la preoccupazione che ciò potesse essere inteso come superficiale imitazione

di Beethoven mi faceva sempre esitare. Allora morì Bülow, ed io assistetti alla cerimonia funebre in suo onore. Lo stato d'animo in cui mi trovavo stando là seduto e i pensieri che rivolgevo allo scomparso erano nello spirito del lavoro che portavo dentro di me. In quel momento il coro accompagnato dall'organo intonò il corale su testo di Klopstock *Au ferstehen!*. Mi colpì come una folgore e tutto apparve limpido e chiaro alla mia anima! Chi crea attende questo lampo, è questo il «sacro concepimento»! L'esperienza che allora vissi dovetti crearla in suoni. Eppure, se non avessi già portato in me quell'opera, come avrei potuto vivere tale esperienza?

La «parola redentrica», alla fine, fu dunque dello stesso Mahler: l'ode di Klopstock ascoltata durante la cerimonia funebre gli diede solo lo spunto iniziale.

Una prima esecuzione limitata a tre movimenti diretti da Mahler a Berlino il 4 marzo 1895 non ebbe buone accoglienze. Molto positivo (da parte del pubblico) fu invece l'esito della prima esecuzione completa, diretta da Mahler sempre a Berlino il 13 dicembre 1895.

La discontinuità, la mancanza di compattezza riconoscibili nella concezione della Seconda, e nella sua tormentata genesi, rivelano l'anelito mahleriano a racchiudere nella sinfonia un mondo della massima varietà e complessità, una totalità che spezza ogni criterio di unità tradizionale. Lo schema di morte e trasfigurazione caro a tanta arte della fine del secolo risulta essenziale per la definizione del disegno della Seconda e determina il collegamento ideale tra il Finale e il primo tempo; ma originalissimo ed eccentrico (in senso etimologico) appare l'inserimento dei tre tempi centrali, il loro rapporto con il disegno complessivo. Questo problematico rapporto appare evidente anche nelle formulazioni di un «programma» che in seguito Mahler revocò (come anche nella Prima e Terza Sinfonia). Ne parlò, fra l'altro, in una lettera del 26 marzo 1896 a Max Marschalk, critico musicale e compositore (1863-1940):

In quanto a me, so che non farei certo musica sulla mia esperienza vissuta [Erlebnis] 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 ad un'opera musicale [...]. Va bene tuttavia se per i primi tempi, finché il mio stile può destare sorpresa e perplessità, l'ascoltatore ottiene qualche cartello indicatore e pietra miliare per il viaggio [...]. Dirle ora qualcosa sulla Sinfonia in do minore, dopo quanto ho spiegato sopra, è per me un po' spiacevole e rischioso, come Lei può capire. Ho chiamato il primo tempo *Totenfeier*, e se vuole saperlo è l'eroe della mia Sinfonia in re maggiore che porto alla tomba, e la cui vita osservo riflessa in un limpido specchio, come in una visione d'insieme dall'alto. E intanto ecco il grande interrogativo: Perché sei vissuto? Perché hai sofferto? Tutto questo è soltanto un immane, atroce scherzo? A queste domande dobbiamo in qualche modo rispondere, se è nostro destino continuare a vivere, o anche solo continuare

a morire! Chi anche una sola volta nella vita si è sentito risuonare dentro questa domanda deve dare una risposta; questa risposta io do nell'ultimo tempo. Il secondo e il terzo tempo sono pensa-ti come interludio: il secondo è un ricordo. Un raggio di sole, puro e senza ombre, uscito dalla vita di questo eroe. Le sarà già accaduto di aver accompagnato alla tomba una persona cara, e poi forse sulla via del ritorno di vedersi improvvisamente davanti l'immagine di un'ora lontanissima di felicità, che si posa nell'anima come un raggio di sole, in nulla oscurato: quasi si potrebbe dimenticare ciò che è avvenuto! Questo è il secondo tempo! Quando poi Lei si desterà da questo malinconico sogno, e dovrà tornare alla nostra vita confusa, Le potrà facilmente accadere che questo movimento della vita, incessante, senza posa, sempre incomprensibile, Le appaia ripugnante [grauenhaft], come il vorticare di figure danzanti in una sala da ballo ben illuminata, nella quale Lei guardi da fuori, stando nella oscurità notturna, da tale distanza che non sente più la musi-ca! La vita, allora, appare priva di significato, un incubo spaventoso da cui scuotersi d'un tratto con un grido di raccapriccio. Questo è il terzo tempo! Ciò che segue per Lei è già chiaro!

Le indicazioni fornite a Marschalk sono per Mahler non un programma, ma una sbiadita traccia, almeno in parte pensata a posteriori, del messaggio che gli urgeva dentro nella concezione della Seconda.

### *Totenfeier*

Nella grandiosa visione funebre che apre la Seconda Sinfonia si stravolgono le categorie formali tradizionali, pur riconoscibili. Il pezzo tende, come osservò Adorno, a «precipitare», al crollo, e in diversi momenti lo svolgimento del discorso musicale sembra veramente spezzarsi, come se il compositore con un gesto rabbioso facesse crollare l'edificio fino a quel momento costruito. Anche i netti contrasti segnati dalle parentesi liriche assumono un carattere visionario, producendo un effetto di lacerazione. Il tremolo iniziale sembra rimandare a Bruckner (e, più indietro, al celebre attacco della Nona di Beethoven); ma con una violenza di per sé lontana dalla misteriosa sospensione da cui cominciano lentamente a germinare alcuni degli edifici sinfonici bruckneriani. La tempestosa concitazione di questo inizio non si lega alla presentazione di un tema propriamente detto, ma a un materiale 'pretematico' (cui una rete di relazioni collega tutte le idee dell'esposizione), frantumato in tre elementi fondamentali: lo stato di aggregazione del primo tema è instabile, sottoposto a continua, irrequieta trasformazione. In *pianissimo* appare il secondo tema, una lunga e intensa idea cantabile, dal profilo rivolto verso l'alto; poi ritorna improvviso il tremolo iniziale ad avviare una nuova avventura del primo tema, che si trasforma prendendo risolutamente il carattere di una fanfara e conducendo a un primo punto culminante. Intanto si profilano nuovi motivi che caratterizzano il concludersi, quasi il dissolversi dell'esposizione. Lo sviluppo comincia alla battuta 117 con il ritorno dello slancio ascensionale del secondo tema: il violento contrasto tra le aperture visionarie segnate da

questa idea e l'agitazione tormentosa, lo spalancarsi di abissi, gli improvvisi crolli, o il funebre incombere di altre sezioni è uno degli aspetti determinanti per la concezione del primo tempo; dove entrano in gioco inoltre i solenni andamenti di corale, con tutte le associazioni che loro si legano. Nella concentrazione che caratterizza la ripresa gli elementi del primo tema presentano il loro stato di aggregazione più denso e conciso, e l'epilogo della coda, che conduce ad un ultimo crollo, è la compiuta negazione di una apoteosi. Nella costruzione sapientemente frammentaria e discontinua, aperta a brusche lacerazioni, del primo tempo assumono un peso molto significativo andamenti di marcia funebre e di corale. Vi compare anche una citazione del *Dies irae*: sono elementi che evocano chiare associazioni, pur senza definire un 'programma'.

### *Secondo, terzo e quarto tempo*

Dopo il primo tempo Mahler prescrive «una pausa di almeno cinque minuti», anche per mascherare il netto stacco segnato dall'*Andante moderato*, riconducibile alla sfera della memoria o alla dimensione irreali del sogno, con il suo andamento di *Ländler* lento, con la trasparente semplicità dello schema formale (A B A' B' A''), con il carattere marcatamente dialettale (legato al dialetto austriaco, viennese, già definito da Schubert), con la delicata raffinatezza timbrica. Il tema principale ricorda il valzer della *Serenata* op. 63 per orchestra d'archi di Robert Volkmann, un tempo popolare: anche questa reminiscenza rivela qualcosa sulla natura volutamente 'comune' dei vocaboli mahleriani. La semplicità del disegno formale convive con una grande raffinatezza dei dettagli e con la sottigliezza delle scelte strumentali.

Il *fortissimo* del timpano con cui si apre il terzo tempo, *In ruhig fliessender Bewegung* (In movimento tranquillo e scorrevole: Mahler evita il titolo di Scherzo), ha la violenza di uno scoppio improvviso. Un ostinato andamento di sedicesimi caratterizza quasi ininterrottamente lo svolgimento del pezzo, che condivide gran parte del materiale con un Lied del *Wunderhorn*, «Des Antonius von Padua Fischpredigt» (La predica ai pesci di Antonio da Padova) composto negli stessi mesi. Sant'Antonio da Padova, trovata vuota la chiesa dove doveva parlare, rivolge la sua predica ai pesci, che lo ascoltano con compiaciuta devozione, ma poi ritornano immediatamente al malvagio comportamento abituale. L'umorismo sarcastico e gli accenti demoniaco-grotteschi presenti nel Lied assumono nuova intensità nel terzo tempo della sinfonia che in ogni senso ne amplifica il respiro formale e le implicazioni. Mahler rivela una capacità quasi kafkiana di creare una sorta di vertigine del vuoto con modi apparentemente inoffensivi. L'incessante movimento di sedicesimi dà vita a situazioni sempre diverse, in se stesso e attraverso le idee che gli si sovrappongono, ma è sempre inesorabilmente uguale nella sua ossessiva monotonia. L'esperienza del sempre diverso, ma sempre identico, di una situazione insensata che è vano tentar di mutare,

costituisce l'essenza del terzo tempo, del suo andamento ora indifferente, ora piacevole, ora pronto a capovolgersi in gesti di mordente ironia: in queste ambiguità o capovolgimenti le scelte timbriche hanno un peso fondamentale. Vi sono elementi di contrasto nella sezione centrale: ad esempio, dopo l'irrompere di triviali disegni dei fiati con carattere di fanfara, una transizione ci porta a un lirico canto della tromba, carico di struggente mestizia. È per Mahler la voce di un mondo 'altro'; ma anch'essa è tra-volta in un crollo. Dell'andamento uniforme predominante si è servito Luciano Berio in una famosa pagina di Sinfonia per farne la base su cui inserire materiali di ogni genere, il 'contenitore' per una sorta di viaggio nella storia musicale degli ultimi due secoli.

Si legge nella partitura che *Urlicht* (Luce primigenia) dovrebbe collegarsi senza interruzione al Finale; ma una lettera del 1903 rivela che Mahler riteneva preferibile una pausa tra il quarto e il quinto tempo. Doveva rendersi conto dell'enorme distanza che separa la semplicità austera di *Urlicht* dalla magniloquente estroversione del Finale. All'inizio il disegno intonato dal contralto è subito ripetuto e proseguito da un gruppo di fiati che devono suonare lontani dall'orchestra evocando (solo nella prima sezione) sonorità organistiche dalla misteriosa suggestione. L'invocazione iniziale, intonata con una declamazione estremamente lineare, ha il carattere severo e statico di un corale, poi un andamento «un poco più mosso» segna il passaggio al racconto infantile dell'incontro con l'angelo: il violino intona un disegno di sapore popolareggiante, i colori orchestrali si rischiarano con grande delicatezza. Nella sezione seguente («Ich bin von Gott») la declamazione assume accenti di drammatico fervore, che fanno presagire la vocalità del Finale; la conclusione è «di nuovo lento, come all'inizio». La libertà e la finezza con cui la musica del quarto tempo coglie le singolarissime suggestioni 'ingenuè' del testo conferiscono a *Urlicht* un tono irripetibile, dove l'evocazione di un accento insieme arcaico e infantile ha qualcosa di irreali, di lontano, e appare velata all'inizio da una indicibile mestizia, e comunque avvolta in un'aura di sogno. Sebbene funga da premessa al quinto tempo, dal punto di vista musicale l'affermazione di fede infantile si colloca in una prospettiva assai diversa dal grandioso anelito del Finale, dove invece la volontà dell'apoteosi per-seguita con la massima tensione può ricollegarsi all'apocalittica visione del primo tempo per tentare di rovesciarla. Questo collegamento appare più evidente se si mettono tra parentesi, con due grandi cesure, i tre tempi centrali. Ma in tal modo si indebolisce l'idea che il Finale debba gettar luce su tutto ciò che precede, riassumendone la dispersiva varietà in una prospettiva unificante, giustificata anche dalla presenza di collegamenti tematici con tutti gli altri movimenti (escluso l'*Andante*, vera e propria parentesi). Inoltre il quarto tempo e il Finale condividono la presenza della voce, e dovrebbero essere uniti in funzione del messaggio del testo: la necessità di ascoltarli senza soluzione di continuità non dipende da

ragioni musicali, ma dall'«idea poetica», da quanto nella concezione della Seconda rimanda a un programma.

### *Il Finale*

Il Finale infatti contiene episodi dal piglio decisamente teatrale nella evocazione del Giudizio Finale. Penso ad esempio al segnale dei corni che (poco dopo l'inizio) devono suonare *fortissimo*, ma collocati il più lontano possibile. «Der Rufer in der Wüste» (Colui che chiama nel deserto) aveva scritto Mahler nella partitura; ma pubblicandola cancellò questa indicazione. Resta evidente, in ogni caso, il carattere evocativo, la natura teatrale del gesto che rimanda ad un significato extramusicale, e tuttavia non propriamente descrittivo: Mahler non descrive il Giudizio Finale, ne evoca l'idea per comunicare con tutti i mezzi il messaggio di redenzione che intende affermare. Grazie anche a questi episodi l'ultimo tempo presenta una articolazione a grandi linee assai chiara, nonostante la sua vastità, la dilatata tendenza effusiva e la sovrabbondanza del materiale tematico. Agli accenti catastrofici del primo tempo il Finale vuol contrapporre una apoteosi perseguita con ogni mezzo, sostenuta da una incontenibile urgenza espressiva, da un grandioso anelito la cui ansiosa furia non intende arrestarsi di fronte a nessun ostacolo.

L'urgenza comunicativa del Finale si scontra con la volontà di dargli compattezza attraverso il liberissimo ripensamento della classica forma sonata. Dopo l'introduzione inizia una sezione che ha chiaramente il carattere di una esposizione; è evidente anche la funzione di sviluppo della vasta sezione successiva, mentre alla 'ripresa' dell'ultima parte la presenza stessa del testo conferisce una natura particolare. Nell'esposizione il primo tema si articola chiaramente in due elementi diversi: il primo è una amplificazione del motivo del Dies irae, mentre il secondo presenta un solenne andamento affermativo (nella sezione cantata servirà a intonare le parole «Risorgerai, sì risorgerai»). Nella 'ripresa' la prima parte del tema sarà eliminata: non c'è posto per il Dies irae nella apoteosi conclusiva. Anche il secondo tema sarà ripreso con un testo (in corrispondenza a «Glaube, mein Herz, o glaube»: credi, mio cuore, credi): è una melodia dall'ansiosa tensione declamatoria, un altro dei casi in cui la plastica evidenza di un'idea del Finale della Seconda diventa inseparabile dalla natura del testo cui è destinata ad unirsi, e della cui aura è fin dall'inizio partecipe.

Il lungo sviluppo è la sezione più compatta del Finale. La sua prima parte si fonda essenzialmente sulla elaborazione del primo tema, trasformato in una selvaggia marcia solcata da suoni di campana e andamenti di corale: il suo apocalittico gesticolare, non immemore di ante-cedenti in Berlioz e Liszt (per il loro uso del Dies irae), dovrebbe evocare secondo Mahler i morti che «si levano e vanno a schiera infinita». La marcia si spezza in un pauroso crollo, che rimanda a quello del primo

tempo. Subito dopo inizia la seconda parte dello sviluppo, dove si amplia il secondo tema, alla cui intensificazione vengono sovrapposte le fanfare di un gruppo di strumenti disposto «il più lontano possibile»: la partitura precisa che bisognerebbe sentirli come suoni appena percepibili, come portati dal vento, e poi più vicini. Un serrato crescendo porta ad un punto culminante in cui coincidono la fine dello sviluppo e l'inizio della ripresa: si profila il tema della resurrezione. Una nuova cesura è segnata da un grande gesto teatrale, che possiamo vedere come la ripresa mutata e amplificata dei segnali del «Rufer in der Wüste». È il «grande appello» (altro titolo che Mahler aveva indicato nel manoscritto, e poi eliminato), introdotto dai corni e da quattro trombe che suonano in direzioni diverse fuori dall'orchestra, in lontananza, riprendendo segnali militari in uso allora nelle caserme austriache. Agli ottoni in lontananza rispondono flauto e ottavino, «come la voce di un uccello», rappresentando, in orchestra, l'ultima eco della vita terrestre. La lezione di Berlioz sull'uso dello spazio è ripensata da Mahler per conferire la massima suggestione a questa pagina, dove il tempo si ferma e il senso di attesa viene acuito al massimo. Entra il coro in pianissimo, e la sua voce arcana, misteriosa, sembra giungere da una regione remota: per un attimo sembra davvero vicina a compiersi l'utopia cui tende con grandioso anelito il Finale.

Tutta la sezione conclusiva, per soprano, contralto, coro e orchestra, può essere intesa come una ripresa fortemente dilatata della esposizione, dove il materiale precedente (tranne il tema del Dies irae) viene valorizzato in una prospettiva più ampia. Inoltre assume rilievo decisivo il tema che abbiamo chiamato della resurrezione, prima solo accennato in diverse forme. Nella sua forma principale ricorda da vicino una pagina del terzo atto del Siegfried, dove Brünhild canta «Ewig war ich, ewig bin ich». È una delle tipiche reminiscenze mahleriane, che ci sembra una forzatura voler interpretare come una precisa citazione con valore pro-grammatico (come ha fatto Constantin Floros). La grande sezione cantata che conclude la Seconda sovrappone al carattere formale di ripresa e coda quello di una vera e propria ode articolata chiaramente in diverse parti in rapporto al testo. L'inizio del testo appartiene a un'ode di Klopstock che da più di un secolo era entrata nel repertorio dei corali della chiesa luterana (non completa, solo 12 versi). Mahler ne fu folgorato alla cerimonia commemorativa per Bülow. Ne usò solo i primi otto versi con alcune modifiche, proseguendo poi liberamente con idee e immagini impregnate di una tensione assai più faustiana che religiosa. L'esortazione a credere non deriva dalla tranquilla e umile certezza della fede, ma rivendica redenzione e vita eterna sulla base della consapevolezza che il soggetto ha del valore del proprio operare terreno («Con ali che io mi sono conquistate mi librerò verso la luce in un ardente slancio d'amo-re»). E nella visione di Mahler non c'è giudizio finale, né pena, né ricompensa.

La tensione utopica della Seconda appartiene a una visione dell'arte come portatrice di un messaggio di salvezza che è caratteristica della fine del secolo. Nei rimandi all'inquietudine faustiana e nella volontà affermativa la Seconda preannuncia qualcosa della problematica dell'Ottava. Oggi si può provare un senso di disagio, o quanto meno di distacco, di fronte a Mahler che schiude cosmiche prospettive di salvezza e redenzione; ma una volta collocate storicamente tali istanze nell'ambito della cultura e del gusto della fine del secolo, cui appartengono, si riconosce immediatamente la specificità, l'originalità della tensione metafisica di Mahler e del suo modo di appropriarsi dei temi di «morte e trasfigurazione» e redenzione, in un percorso in cui conta assai più l'inquieto anelito, la disperata, ansiosa tensione che non l'affermazione raggiunta (perfino nel testo, che va letto in funzione della musica, si scorge una traccia di quella tensione). Da tale grandioso anelito, da tale tensione nasce il dilatarsi della Seconda in un disegno che include un intero mondo, orchestra e voci, testi popolari, sacri e soggettive effusioni, Lied, corale e Ländler, o magniloquenti gesti teatrali, un mondo dalla cui eterogeneità e complessità, non più riconducibile ad armoniosa unità, emanano una forza di suggestione e un'ansia di verità dirompenti: anche i gesti più estroversi, la teatralità evocativa incline a tradire la natura 'interiore' del programma, le prolissità appaiono frutto dell'urgenza di una volontà espressiva incontenibile, sono insomma difficilmente separabili da tutto ciò che fa riconoscere nella Seconda un esito imprescindibile nell'opera di Mahler.

*Paolo Petazzi*

## QUARTO MOVIMENTO

**Urlicht**

O Röschen roth!  
 Der Mensch liegt in größter Noth!  
 Der Mensch liegt in größter Pein!  
 Je lieber möchte ich im Himmel sein.  
 Da kam ich auf einen breiten Weg:  
 da kam ein Engelein und wolle mich abweisen.  
 Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!  
 Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!  
 Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,  
 wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!

*da* Des Knaben Wunderhorn

**Luce primigenia**

Piccola rosa rossa!  
 L'uomo giace nella più angosciosa miseria!  
 L'uomo giace nel più grande tormento!  
 Vorrei piuttosto essere in cielo.  
 Me ne andavo per un'ampia via:  
 venne allora un piccolo angelo, e voleva respingermi.  
 Ah, no! Non mi lasciasti respingere.  
 Sono venuto da Dio e a Dio voglio tornare!  
 Il buon Dio mi darà un lumicino,  
 che risplenderà per me fino alla beata vita eterna!

## QUINTO MOVIMENTO

**Auferstehung**

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,  
 mein Staub, nach kurzer Ruh'!  
 Unsterblich Leben  
 wird der dich rief dir geben.

Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!  
 Der Herr der Ernte geht  
 und sammelt Garben  
 uns ein, die starben!

O glaube, mein Herz, o glaube:  
 es geht dir nichts verloren!  
 Dein ist, ja dein, was du gesehnt!  
 Dein, was du geliebt, was du gestritten!  
 O glaube: du wardst nicht umsonst geboren!  
 Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

Was entstanden ist, das muß vergehen!  
 Was vergangen, auferstehen!  
 auf zu beben!  
 Bereite dich zu leben!

Schmerz! Du Alldurchdringer!  
 Dir bin ich entrunnen!  
 O Tod! Du Allbezwinger!  
 Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,  
 in heigem Liebesstreben  
 werd'ich entschweben  
 zum Licht, zu dem kein Aug' gedrunnen!

**Resurrezione**

Risorgerai, sì, risorgerai,  
 mia polvere, dopo breve riposo!  
 Una vita immortale  
 ti darà colui che ti ha chiamato.

Per rifiorire sei seminato!  
 Va il signore delle messi  
 e in covoni raccoglie  
 noi che morimmo.

Credi, mio cuore, credi,  
 nulla per te va perduto!  
 È tuo, tuo ciò che hai bramato!  
 Tuo ciò che hai amato o combattuto!  
 Credi: non invano sei nato!  
 Non invano hai vissuto e sofferto!

Ciò che è nato, deve passare,  
 ciò che è passato deve risorgere!  
 Finisci di tremare!  
 Preparati a vivere!

Dolore, che penetri ovunque,  
 a te sono sfuggito!  
 Morte, che tutto vinci  
 ora sei vinta!

Con ali che mi sono conquistate  
 in un ardente slancio d'amore  
 mi librerò verso la luce  
 che nessuna vista mai ha penetrato!

Mit Flügeln, die ich mir errungen  
werd'ich entschweben.  
Sterben werd'ich, um zu leben!

Con ali che mi sono conquistato  
mi librerò.  
Morirò per vivere!

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,  
mein Herz, in einem Nu!  
Was du geschlagen  
zu Gott wird es dich tragen!

Risorgerai, sì, risorgerai,  
mio cuore, in un istante!  
Ciò che hai vinto  
ti porterà a Dio!

*dai Geistliche Lieder di Friedrich Gottlieb  
Klopstock, con modifiche e aggiunte di  
Gustav Mahler*



MYUNG-WHUN CHUNG

La sua lunga e straordinaria attività musicale è segnata dalla nomina a direttore emerito – primo in assoluto – della Filarmonica della Scala di Milano dal 2023; primo direttore ospite principale in assoluto della Staatskapelle di Dresda; direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra, dell'Orchestre Philharmonique de Radio France di Parigi e della KBS (Korean Broadcasting System); la recente nomina a direttore artistico della nuova Busan Opera and Concert Hall in Corea del Sud. È stato direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, direttore principale ospite del Teatro Comunale di Firenze, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma e direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille. Nel corso della sua carriera, ha diretto alcune delle più importanti orchestre del mondo in Europa, Asia e Stati Uniti. È stato insignito di numerosi premi e riconoscimenti, tra cui Commandeur de la Légion d'Honneur dal Governo francese, Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia e Grande Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana dal Governo italiano, il Premio Abbiati per la direzione d'orchestra al Teatro La Fenice di Venezia, con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la Filarmonica della Scala. Gli sono state inoltre consegnate le chiavi della città di Venezia e nel 2024 le chiavi della città di Firenze. È stato insignito del Keumkwan, il più alto riconoscimento culturale del Governo coreano. Nel 2008 è stato il primo direttore d'orchestra nominato Ambasciatore di buona volontà per il Fondo delle Nazioni Unite per l'Infanzia (UNICEF). Alla Fenice dirige *Falstaff* (2022), *Fidelio* (2021), *Don Carlo* (2019), *Otello* (2019, 2013 e 2012), *Macbeth* (2018), *Carmen* (2017), *Madama Butterfly* (2016), *Rigoletto* (2010), *La traviata* (2010 e 2009), oltre al Concerto di Capodanno 2018, 2019 e 2020 e numerosi concerti delle stagioni sinfoniche.

## LOUISE ALDER

Britannica, è una delle artiste più richieste del momento, che si è profondamente consolidata come «un formidabile talento, che mescola una grande, luminosa voce con un'impeccabile intonazione e una scrupolosa intelligenza» («The Times»). Estremamente versatile, si trova a suo agio sia nei teatri d'opera che nelle sale da concerto di tutto il mondo, come Royal Opera House, Covent Garden, Wiener Staatsoper, Glyndebourne Festival, Bayerische Staatsoper, Carnegie Hall e Wigmore Hall. I suoi impegni della scorsa stagione sono stati Fiordiligi in *Così fan tutte*, Susanna nelle *Nozze di Figaro* alla Bayerische Staatsoper e Cleopatra in *Giulio Cesare* al Glyndebourne Festival. In ambito concertistico, ha cantato arie di Mozart con l'Orchestra of the Age of Enlightenment; il ruolo del titolo in *Das Paradies und die Peri* di Schumann con la Royal Northern Sinfonia; la Quarta Sinfonia di Mahler con la Bayerisches Staatsorchester e Vladimir Jurowski; *Die Schöpfung* di Haydn con la London Philharmonic Orchestra ed Edward Gardner; *Ein Deutsches Requiem* di Brahms con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e Philippe Jordan.



## DANBI LEE

Nasce nel 1995 in Corea del Sud e intraprende lo studio del canto all'Università di Chung-Ang laureandosi nel 2017. Nel 2022 si diploma con il massimo dei voti e menzione d'onore al Conservatorio Arrigo Boito di Parma. Nel 2021 frequenta l'Accademia Verdiana del Teatro Regio di Parma. Nel 2022 studia all'Accademia Georg Solti e alla Gstaad Vocal Academy. Si sta perfezionando all'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino di Firenze. Si è distinta in numerosi concorsi internazionali. Nel 2019 ha debuttato nel ruolo di Badessa in *Suor Angelica* di Puccini a Collecchio, dove ha interpretato anche il ruolo di Flora nella *Traviata* nel 2022, anno in cui ha cantato il ruolo di Porzia in *Shylock* di Aldo Finzi alla Sala Maffeiana del Teatro Filarmonico di Verona. Nel 2023 è stata premiata al Concorso di Busseto dove si è esibita in concerto; ha poi cantato la *Petite Messe Solennelle* di Rossini al Maggio Musicale Fiorentino diretta da Lorenzo Martelli e sempre a Firenze nel 2024 ha cantato la Rapsodia per contralto di Brahms diretta da Min Chung.

