



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2025-2026



Teatro La Fenice
giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 10 luglio 2026 ore 20.00 turno U

RICHARD STRAUSS
Don Juan poema sinfonico op. 20

ANTONÍN DVOŘÁK
Polednice
(La strega di mezzogiorno) op. 108 B 196

JOHANNES BRAHMS
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Allegro non troppo
Adagio non troppo
Allegretto grazioso (quasi andantino)
Allegro con spirito

direttore
CORNELIUS MEISTER
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

RICHARD STRAUSS, *DON JUAN* POEMA SINFONICO OP. 20

Composto nel 1888 ed eseguito l'anno seguente, mentre Richard Strauss (1864-1949) venticinquenne era Kapellmeister a Weimar, *Don Juan* è il primo poema sinfonico importante del maestro bavarese, e non mancò di imporlo subito all'attenzione, spesso scandalizzata, del mondo musicale.

Oggi, abituati come siamo a leggere l'evoluzione dell'arte musicale su ben altri binari di sviluppo, la posizione di Strauss può sembrare fondamentalmente conservatrice, tale da sconvolgere solo equilibri superficiali: ma anche ammettendo la legittimità di tale giudizio – che andrà sicuramente rivisto – sarebbe storicamente scorretto disconoscere il fatto che, a cavallo dei due secoli, l'Europa vide proprio in Strauss l'alfiere della modernità musicale. Se da un punto di vista teleologico si può dire che questa modernità non avrebbe condotto da nessuna parte (ma è poi necessario che ciò avvenga?), è comunque percepibile il valore di rottura rivestito da queste opere intorno al 1890, ed è perfettamente comprensibile lo sgomento dei contemporanei al loro cospetto. Già il genere del poema sinfonico, un genere progressivo all'altezza degli esperimenti di Liszt, sembrava rientrato dopo la successiva rinascita d'interesse per la sinfonia: Strauss lo riesibì caricandolo di connotazioni 'eversive' in senso vitalistico, facendolo percepire come l'eruzione di una musicalità antiaccademica, nutrita di provocatorie suggestioni letterarie e filosofiche, perfino sfacciata nel suo eclettismo, nella disinvoltura con cui riprendeva ed elaborava le tecniche armoniche ed orchestrali di Wagner senza ancorarle alle idealità esibite dal Maestro.

Il *Don Juan* eponimo non è quello della tradizione, bensì quello (1844) del tormentato poeta tedesco Nikolaus Lenau, lacerato fra un vitalismo già superomistico e un mortale tedio del vivere, al punto che questo personaggio sceglie di darsi la morte nel corso di un duello. In seguito Strauss rifiutò di avallare interpretazioni troppo puntuali dei riscontri fra testo poetico e musica: gli bastava, forse, aver trovato nel carattere aggressivo del personaggio un buon corrispettivo della propria irruzione negli equilibri delicati della tradizione musicale.

In effetti, *Don Juan* si presenta diverso fin dalle prime battute, uno di quegli incipit da cui si capisce che nulla, dopo, resterà come prima.

A creare questa impressione di slancio selvaggio è l'accantonamento di ogni simmetria prestabilita, di ogni pacifico rapporto di proposta-risposta che aveva retto fino allora la sintassi musicale: ogni membro, che magari consiste in una singola cellula di poche note, non 'conclude', ma viene superato, addirittura travolto da quello successivo. E sebbene le strutture formali del poema siano abbastanza salde, ancora fondate sulla vecchia forma-sonata, il succedersi tumultuoso degli episodi in perenne paratassi instaura una dimensione 'narrativa' perfettamente adeguata alle esigenze di un 'poema in musica'. Slancio e continuità sono assicurati dalle risorser della più scaltrita armonia postwagneriana, l'invenzione melodica nel succedersi di episodi lirici e drammatici sembra inesauribile (sebbene di breve respiro, il che è ancora più funzionale all'immediatezza dell'immagine), l'orchestrazione impareggiabile sottolinea ciascun elemento nella giusta luce e assicura la logica dei trapassi.

Comunque la si voglia giudicare, questa 'destruzione' del vecchio 'discorso musicale' apre delle porte nuove e affascinanti. Che il linguaggio di Strauss non potesse spingersi sostanzialmente 'oltre' può dispiacere, non incidere sulla legittimità estetica e storica del suo 'gesto'.

Luca Zoppelli

ANTONÍN DVOŘÁK, *POLEDNICE* (LA STREGA DI MEZZOGIORNO) OP. 108 B 196

I cechi attribuiscono ad Antonín Dvořák (1841-1904) un ruolo importante nella rinascita non soltanto della loro musica ma della loro stessa patria. Infatti era ed è considerato in patria e all'estero il maggior e il più tipico rappresentante della scuola nazionale ceca, ma questo non significa affatto che fosse un compositore popolare e 'dialettale', al contrario era molto sensibile e attento agli sviluppi della musica europea del suo tempo.

Come tanti altri giovani compositori della seconda metà del diciannovesimo secolo Dvořák era stato inizialmente un wagneriano, fino a quando attraversò una profonda crisi, che tra il 1873 e il 1875 lo spinse ad affrancarsi da Wagner e ad avvicinarsi a Brahms, riscoprendo la sinfonia, il quartetto e le altre forme classiche. Ma nel 1895 – tornato in patria dopo tre anni trascorsi a New York, dove aveva creato le sue composizioni tuttora più celebri, la Sinfonia *Dal nuovo mondo* e il Quartetto *Americano* – si riavvicinò agli ideali wagneriani, mise da parte sinfonie e quartetti, sonate e concerti, musica sacra e danze popolari, e negli ultimi dieci anni della sua vita si dedicò quasi esclusivamente al poema sinfonico e all'opera.

Primo risultato di questa svolta furono i quattro poemi sinfonici composti in rapida successione nel 1896 e ispirati a una raccolta di ballate popo-

lari di Karel Jaromír Erben, poeta e studioso del folclore ceco. Il secondo dei quattro in ordine di composizione è *Polednice* (La strega di mezzogiorno), che dopo un'audizione in forma semiprivata al Conservatorio di Praga ebbe la prima esecuzione pubblica a Londra il 2 novembre 1896, con la direzione di Henry Wood, la più illustre bacchetta inglese di allora, a conferma della stima e della fama che ovunque circondavano il compositore ceco.

Per questo poema sinfonico Dvořák si è ispirato a una ballata di Erben, che a sua volta si era ispirato a una leggenda popolare. Una madre rimprovera il figlio capriccioso, dapprima con dolcezza, poi minacciandogli l'intervento della strega di mezzogiorno, che rapisce i bambini. Il piccolo, impaurito, si zittisce per qualche momento, poi riprende a strillare ancora più forte. Imprevedibilmente compare la strega e allora la madre terrorizzata stringe il figlioletto tra le sue braccia per proteggerlo, con tale foga da soffocarlo involontariamente. La campana batte i dodici rintocchi del mezzogiorno e la strega sparisce. Il marito torna dai campi e trova la moglie priva di sensi e il figlio ormai morto. Oggi quest'argomento può apparire bizzarro ma rientrava nell'attrazione del romanticismo per il fantastico, l'irrazionale, il misterioso, i recessi insondabili dell'animo umano. Streghe, fate e demoni e altri esseri soprannaturali furono allora i protagonisti di numerosi capolavori della musica (così come della letteratura) romantica, firmati da Berlioz, Adam, Mendelssohn, Gounod, Liszt, Musorgskij, Saint-Saëns, Boito e molti altri.

Dvořák dà a questa ballata un ampio svolgimento musicale di respiro sinfonico (qualcuno si è spinto fino a riconoscere, non senza forzature, i quattro movimenti di una sinfonia nascosti dietro i vari episodi che qui si susseguono senza interruzione di continuità) e la immerge in atmosfere drammatiche e tinte cupe di particolare fascino, consone alle atmosfere *noir* di questa storia.

Le prime batture descrivono la quiete familiare, presto disturbata dai capricci del bambino, che si agita e suona insistentemente il suo fischiotto (quattro note dell'oboe ripetute più volte). Il figlio sembra calmarsi per un po' ma poi ricomincia i suoi capricci e la madre esasperata minaccia di chiamare la strega (un motivo arcano di clarinetto basso e fagotto). La strega appare (ancora clarinetto basso, questa volta sul misterioso accompagnamento degli archi) e inizia una danza dapprima quasi aggraziata, poi furiosa, al cui ritmo frenetico si svolge il tentativo di rapire il bambino. Quando si odono i dodici rintocchi del mezzogiorno, la strega sparisce, lasciando a terra la madre immobile e dolente e il figlio morto: così li trova il padre, la cui disperazione si esprime nei ritmi tesi e negli accordi violenti che concludono questo poema sinfonico.

Mauro Mariani

JOHANNES BRAHMS, SINFONIA N. 2 IN RE MAGGIORE OP. 73

Nel laboratorio creativo di Johannes Brahms (1833-1897) non è raro trovare la nascita di opere che a distanza ravvicinata sembrano accoppiarsi con tratti complementari; fatta una cosa, Brahms vuole subito rifarla, ma con caratteri stilistici tutti diversi; non per superarsi in novità tecniche, in evoluzioni linguistiche (che è preoccupazione tipicamente decadente e moderna), ma per lavorare in una zona interiore dove il suo segno espressivo, dopo l'invenzione di una prima opera, possa applicarsi in una seconda a realtà spirituali affatto nuove e tuttavia in qualche modo dipendenti per contrasto dalle prime. Brahms aveva cautamente dilazionato il suo esordio sinfonico: la Prima Sinfonia aveva visto la luce nel 1876, quando il compositore compiva quarantatré anni ed era già saldamente affermato nel mondo musicale tedesco; la Seconda Sinfonia, invece, nasce in tempi brevi e viene presentata, quasi a ridosso della Prima, il 30 dicembre del 1877 a Vienna sotto la direzione dell'illustre Hans Richter: per Brahms non si trattava solo di confermare la raggiunta sicurezza nel maneggio della forma sinfonica, così carica di modelli, ma del desiderio, una volta sciolto il nodo nei confronti della tradizione sinfonica più solenne, di provare a 'familiarizzare' la sinfonia, a 'intimizzarla' versandoci dentro le sue idee più personali e segrete, alcune anche di segno umbratile e cameristico.

La Sinfonia in re maggiore op. 73 infatti è quasi un'anti-sinfonia, un po' nel senso in cui si dice un'anti-opera il *Pelléas et Mélisande* di Debussy. Lontana dai tradizionali principi sinfonici, ad esempio, è la consanguineità dei quattro movimenti, il trascolorare di uno nell'altro senza che si condensino quelle zone di contrasto che informano drammaticamente la morfologia sinfonica; è raro trovare un'altra Sinfonia in cui il primo e il secondo movimento sembrino seguire altrettanto uno nell'altro; in cui i temi dei singoli movimenti appaiano come le diverse facce di uno stesso paesaggio piuttosto che episodi contrastanti per diversi caratteri; in cui gli sviluppi siano disseminati ovunque; in cui la soluzione di ogni intrico sia affidata alle Code e non alla ripresa, a quelle appendici accorate e suadenti che rivelano il significato del difficile percorso seguito fino a quel punto.

Può essere anche utile, a percepire la natura particolare della nostra composizione, ricordare una lettera di Brahms del 1879 (ma venuta alla luce soltanto pochi anni fa) indirizzata al direttore d'orchestra Vinzenz Lachner: in un'opera a prevalente tinta 'serena' come la Seconda Sinfonia, al Lachner era parsa incomprensibile la nerezza di tromboni e timpani nelle battute 32-43 del primo movimento, tanto da decidersi a chiederne lumi interpretativi a Brahms: il quale aveva difeso la funzione di quei passi come quella dell'«ombra necessaria dentro la serena Sinfonia», aprendosi per di più alla confessione di essere un «uomo profondamente malinconico».

La mescolanza di umori pensosi e idillici, che è poi la cifra più segreta dell'animo di Brahms, non si limita ai passi dell'*Allegro non troppo* notati dal Lachner ma pervade sopra tutto il secondo movimento; ad onta di ampi squarci cantabili, questa pagina sembra procedere battuta per battuta anziché frase per frase, esempio supremo di quello stile 'associativo' di Brahms che fa scaturire ogni idea dalla precedente per intima analogia; sembra filtrare e trattenere lo sgorgo della musica soppesandone ogni composto sonoro con un istinto analitico tipicamente moderno. L'*Allegretto grazioso* che segue è quasi l'archetipo dell'*allegretto* brahmsiano: l'apoteosi beethoveniana della danza è accantonata, riemerge il tono della prima Serenata op. 11 e più in là un omaggio al caro e vecchio Minuetto, a un Settecento idealizzato in una crepuscolare estate di San Martino. Solo nel Finale la vocazione costruttiva della Sinfonia fa valere i suoi diritti, ma senza urti o contraddizioni violente; per il Brahms della Seconda Sinfonia il trionfo è mediato dallo schermo storico, da un lontano riferimento al Finale di Haydn (in particolare a quello della Sinfonia n. 104 *London*), riepilogato con la consapevolezza di dominare, dal suo ordinato studio viennese in Karlgasse 4, dalla sua ben fornita biblioteca, la storia della musica tedesca: le bandiere al vento verso la fine, lo sfavillare dell'ultima fanfara di ottoni non è un trionfo individuale, ma l'ovazione comunitaria di una tradizione, di un coro: a cui Brahms aggiunge la calda voce del suo commosso umanesimo.

Giorgio Pestelli



CORNELIUS MEISTER

È direttore musicale generale della Staatsoper Stuttgart e della Staatsorchester di Stoccarda dal 2018. In precedenza, ha trascorso otto anni come direttore principale e direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica della Radio ORF di Vienna ed è stato direttore ospite principale della Yomiuri Nippon Symphony Orchestra di Tokyo. Le sue interpretazioni hanno ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui il Gramophone Award, l'International Classic Music Award, l'Opus Klassik nella categoria *Conductor of the Year*, il Diapason d'Or e il German Record Critic's Award. Nel 2020, sotto la sua direzione, la Staatsorchester di Stoccarda ha ricevuto il Premio per l'Innovazione della German Orchestra Foundation. Appassionato sostenitore della partecipazione culturale, è coinvolto in numerosi progetti educativi per persone di tutte le età, spesso al loro primo contatto con un'orchestra sinfonica. Dopo i suoi debutti con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nel 2014 e alla Scala nel 2015 è stato spesso presente in Italia, da ultimo con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino nel 2025. È apparso alle Philharmonie di Berlino e Parigi, al Concertgebouw di Amsterdam, alla Suntory Hall di Tokyo, al Kennedy Center di Washington, al Salzburg Festival, all'Auditorio Nacional di Madrid e al Musikverein e Konzerthaus di Vienna, dirigendo le principali orchestre sinfoniche e radiofoniche, nonché l'originale *ensemble* sonoro La Scintilla di Zurigo e l'Ensemble Intercontemporain di Parigi. Ha debuttato all'Hamburgische Staatsoper all'età di ventun anni, per poi passare a Monaco, Vienna, Parigi, Londra, New York e al Festival di Bayreuth. Il suo vastissimo repertorio comprende opere di oltre duecentocinquanta compositori, tra cui tutte le sinfonie di Beethoven Brahms, Bruckner, Mendelssohn, Schumann, Čajkovskij, Sibelius e Martinů, nonché tutti i poemi tonali di Richard Strauss. Sin dalla sua prima esibizione come pianista a dieci anni, ha sostenuto i compositori contemporanei ed è diventato assistente di Pierre Boulez nel 2004. Nato ad Hannover nel 1980, ha studiato pianoforte, violoncello, corno, direzione d'orchestra e filosofia ad Hannover con Konrad Meister, Martin Brauß ed Eiji Ōe e al Mozarteum di Salisburgo con Dennis Russell Davies, Jorge Rotter e Karl Kamper, dopo aver frequentato il liceo classico. Dal 2005, quando diventa direttore musicale a Heidelberg, ha diretto al pianoforte concerti di Beethoven, Mendelssohn, Grieg, Liszt, Gershwin e Arvo Pärt (*Credo*). Nel 2026 suonerà come pianista su invito dei Wiener Philharmoniker nel loro ciclo di musica da camera.