Teatro alla Scala
Lunedì 18 gennaio 2016, ore 20

Concerto Sinfonico della

Filarmonica della Scala

Direttore e Solista

Ottavio Dantone

Soprano
Roberta Invernizzi

Contralto
Delphine Galou

Tenore
Francesco Castoro

Basso
Carlo Malinverno

In collaborazione con Accademia Teatro alla Scala

Main Partner

UniCredit

Il concerto sarà trasmesso in diretta da Rai Radio 3

Giovanni Battista Pergolesi
(1710 – 1736)

Stabat Mater
per soprano, contralto, archi e basso continuo
revisione di Bernardo Ticci

Stabat Mater – Cuius animam gementem – O quam tristis – Quae moerebat – Quis est homo – Vidit suum dulcem natum – Eja, Mater, fons amoris – Fac, ut ardeat cor meum – Sancta Mater – Fac, ut portem Christi mortem – Inflammatus et accensus – Quando corpus morietur

Nicola Porpora
(1686 – 1768)

Concerto in sol maggiore per violoncello e archi
trascrizione per pianoforte e archi di Ottavio Dantone

I. Largo II. Allegro III. Adagio IV. Allegro

Igor Stravinskij
(1882 – 1971)

Pulcinella
Balletto in un solo atto per piccola orchestra
e tre voci soliste

Overture - Serenata - Scherzino - Tarantella - Gavotta con due variazioni - Vivo - Minuetto e Finale

Siamo lieti di offrire ai nostri abbonati e a tutti gli spettatori del concerto questo programma interamente realizzato dalla Filarmonica della Scala

Giovanni Battista Pergolesi
Stabat Mater

Luca Chierici

La figura di un compositore settecentesco morto precocemente a ventisei anni nel 1736 e autore di un buon numero di opere liriche, pezzi strumentali, cantate, oratori -alcuni dei quali destinati a una fama imperitura- non poteva che dar luogo a una vera e propria leggenda, che fu alimentata in maniera inversamente proporzionale alle reali informazioni che circolavano attorno al suo nome e che provocò in seguito la falsa attribuzione di un notevole corpus di lavori, soprattutto strumentali. Il nome di Giovanni Battista Pergolesi, nato a Jesi nel 1710, è legato in maniera indissolubile a capolavori come lo *Stabat Mater* o *La serva padrona*, titoli che sarebbero stati sufficienti a garantirgli un posto di primo piano nella produzione musicale italiana dell'epoca, ma è anche al centro di uno dei casi più complicati che si possano affrontare in musicologia, perché molte composizioni a lui attribuite e inserite nelle prime edizioni tardo-ottocentesche con ambizioni critiche (prima fra tutti la Pergolesi-Gesellschaft) si rivelarono appunto, dopo studi approfonditi, opera di altri autori minori dell'epoca o di poco posteriori. Basti pensare che l'edizione nazionale dell'opera omnia del musicista, curata a partire dal 1939 da Francesco Caffarelli, fa riferimento a un catalogo di 148 lavori dei quali solamente una trentina possono essere considerati originali. In particolare vedremo come la questione dei "falsi" assumerà un rilievo tutto particolare all'interno della genesi del *Pulcinella* stravinskiano. Più recentemente Casa Ricordi in collaborazione con la Fondazione Pergolesi-Spontini ha intrapreso nuovamente la pubblicazione delle opere del musicista seguendo accurati criteri filologici. Ancora fresca di stampa è inoltre la revisione dello *Stabat Mater* curata da Bernardo Ticci e scelta come riferimento per l'esecuzione di questa sera.

La sequenza dello *Stabat Mater*, attribuita a Jacopone da Todi, ha sollecitato l'estro di numerosissimi musicisti, da Josquin Després a Krzysztof Penderecki, e trova in Pergolesi l'autore che ha consegnato ai posteri forse l'esempio più famoso, frutto di un momento d'ispirazione irripetibile, che conobbe fin dai primi tempi una risonanza universale. La notorietà dello *Stabat* di Pergolesi, legata anche alla circostanza della precoce scomparsa del compositore, fu tale da influenzare persino il talento di Johann Sebastian Bach, che ne riadattò la musica in una delle sue Cantate, ed è probabilmente riconducibile a una somma di motivi che fanno di questo lavoro un ponte tra la musica sacra tradizionale, rappresentata all'epoca dall'analogo titolo di Alessandro Scarlatti, e le nuove tendenze. Commissionato a Pergolesi nel 1735 dall'Arciconfraternita dei Cavalieri della Vergine dei Sette Dolori proprio per sostituire la partitura scarlattiana di vent'anni precedente, lo *Stabat* s'impose subito

per l'affascinante apporto delle due voci soliste di soprano e contralto, che spesso si sovrappongono con effetti a quei tempi piuttosto arditi. Si noti a questo proposito, fin dall'incipit, l'emozionante entrata delle voci a intervalli stretti (tecnicamente "seconde maggiori e minori") o le insinuanti progressioni del contralto nella parte finale del *O quam tristis*. A questo trattamento delle parti non sarà insensibile il Mozart della grande Messa in do minore né Gioacchino Rossini, che dello *Stabat* pergolesiano era fervente ammiratore. Anzi, in concomitanza della pubblicazione e delle prime esecuzioni dello *Stabat Mater* di Rossini, nel 1842, vi fu un serratissimo confronto critico-musicologico sulle differenze di carattere, di spirito religioso o teatrale dei due lavori, a dimostrazione di quella che un tempo era la sensibilità degli ascoltatori di fronte ai temi musicali in genere e a quello della musica sacra in particolare.
Rousseau si disse incantato dalla "purezza del disegno, la proporzione di tutte le parti" del lavoro di Pergolesi e solamente alcuni commentatori, tra i quali vi fu quel Padre Martini di mozartiana memoria, ebbero a osservare, in maniera superficiale, che la struttura in arie e duetti nello *Stabat Mater* assomigliava troppo a quella analoga utilizzata negli intermezzi buffi come *La serva padrona*. Vero è che, lungi dall'essere un esempio di musica sacra di architettura sontuosa e di espressione lontana dalla sensibilità dei fedeli, il capolavoro di Pergolesi parla direttamente al cuore ed è capace ancora oggi di commuovere l'ascoltatore attraverso un lirismo intimo che non teme il trascorrere del tempo.

Giovanni Battista Pergolesi
***Stabat Mater* per soprano, contralto, archi e basso continuo**
Anno di composizione: 1735-1736
Prima esecuzione: 1736
Organico: archi; organo.
Durata: 41 minuti

Nicola Porpora
Concerto in sol maggiore per violoncello e archi

Luca Chierici

Al contrario di quelli di Pergolesi, la vita e il percorso artistico del napoletano Nicola Antonio Porpora ebbero un'estensione molto più notevole, anche se la carriera del musicista vide un continuo alternarsi di periodi di successo (a Londra e a Dresda, soprattutto) e di difficoltà. La sua fama, oscurata poi per un lungo periodo, è legata essenzialmente a una produzione teatrale di altissima qualità, ancora oggi di non frequente ascolto anche a causa delle proibitive difficoltà vocali delle parti. La produzione strumentale di Porpora include un Concerto per violoncello e orchestra in sol maggiore che appartiene a una categoria di lavori a quell'epoca non così legati alle specificità dello strumento solista. I famosi esempi dei concerti vivaldiani per violino trascritti da Johann Sebastian Bach per uno o più cembali giustificano ampiamente la proposta di Ottavio Dantone, che adatta alla tastiera una parte originariamente pensata per il violoncello. La prima esecuzione moderna di questo Concerto, nella versione per violoncello e orchestra, ebbe luogo a Zurigo nel 1937, secondo la revisione di Rudolf Moser. L'ascolto dell'incipit dell'*Adagio* iniziale ci riserva già un sorpresa: si tratta di un motivo che assomiglia all'introduzione del *Pulcinella* di Stravinskij ossia, come vedremo tra poco, a quella della Sonata in Trio n.1 di Domenico Gallo, caso non certo unico di *koiné* linguistica in un secolo così ricco di spunti musicali.

Nicola Porpora
Concerto in sol maggiore per violoncello e archi
Anno di composizione: incerto, tra il 1734 e il 1747
Prima esecuzione: Zurigo nel 1937
Organico: archi.
Durata: 18 minuti

Igor Stravinskij
Pulcinella

Luca Chierici

Come dicevamo poc'anzi, la genesi del *Ballet avec chant* intitolato a Pulcinella è piuttosto complessa, soprattutto per ciò che riguarda la questione delle fonti pergolesiane rielaborate da Stravinskij. Sullo specifico argomento contribuirono a tessere un certo manto di mistero sia il Direttore della compagnia dei *Ballets Russes*, Sergej Djagilev, sia il coreografo Leonide Massine, i veri promotori dell'operazione culturale destinata a portare al successo il lavoro di Stravinskij. E ancora oggi si pubblicano studi sempre più analitici che vanno a esaminare gli inchiostri degli appunti di Stravinskij e Massine, gli schizzi di Picasso (autore delle scene e dei costumi) per cercare di individuare l'esatta cronologia dei fatti che portarono all'ideazione e al compimento di quello straordinario spettacolo che fu *Pulcinella*, andato in scena per la prima volta all'Opéra di Parigi il 15 maggio del 1920 con la direzione di Ernest Ansermet.

Maureen A. Carr (*Stravinsky's Pulcinella: a facsimile of the sources and sketches*, 2009) ha di recente condotto un'approfondita analisi dei documenti relativi agli interventi di tutti i protagonisti del progetto che confluì nelle musiche per il balletto intitolato alla popolare maschera napoletana. La complicata genesi di *Pulcinella* era infatti ricostruibile in termini piuttosto confusi attraverso le dichiarazioni di Stravinskij sia per quanto riguarda il progetto scenico e coreografico, sia per l'ancora più complicata *querelle* sulle fonti pergolesiane che sono alla base del *pastiche*. Sappiamo oggi che l'interesse di Massine verso la popolare figura della Commedia dell'arte data risale al 1914, quando il coreografo si trovava in Italia, e si recava spesso ad assistere agli spettacoli di un teatrino di burattini all'aperto a Viareggio. Pulcinella era uno dei personaggi che comparivano in scena più frequentemente e Massine iniziò già da allora a chiedersi in che modo avrebbe potuto trasferire in un balletto il carattere e le movenze della famosa maschera e in genere dei personaggi della Commedia italiana. Nel 1917 Massine e Djagilev, che in quel periodo si trovavano nei pressi di Losanna con tutta la compagnia dei Ballets russes, quindi vicini di casa di Stravinskij, si recarono a Napoli e poi a Roma con Picasso e Cocteau in occasione dell'allestimento di una nuova produzione dei Ballets, *Le donne di buonumore,* in una *mise en scène* di Léon Bakst dall'omonima commedia di Goldoni che proprio nella capitale aveva ricevuto il battesimo nel lontano 1758. Stravinskij raggiunse la compagnia poco più tardi e accompagnò Picasso a Napoli in quella che fu la seconda visita del pittore nella città partenopea. Le musiche per *Le donne di buonumore* erano state elaborate per l'occasione dal compositore Vincenzo Tommasini a partire da una serie di sonate per

clavicembalo di Scarlatti e il successo di questa operazione di contaminazione tra antico e moderno convinse Djagilev e Massine a pensare a un progetto basato sui personaggi della Commedia dell'arte. A questo scopo i due acquisirono diverse copie di composizioni pergolesiane (o presunte tali) sia attraverso le biblioteche napoletane – soprattutto quella del Conservatorio di San Pietro a Majella – sia, successivamente, presso la British Library. Contrariamente a quanto si credeva fino a non molto tempo fa, il progetto di Djagilev e Massine non coinvolse Stravinskij se non in un momento successivo al 1917. Inizialmente la scelta era ricaduta su Manuel De Falla, con il quale era in corso il lavoro comune al balletto derivato dalle musiche per *El sombrero de tres picos.* Fu il rifiuto di De Falla a partecipare al nuovo progetto a far convergere l'interesse di Djagilev e Massine sul nome di Stravinskij, ma il lavoro congiunto tra i tre e Pablo Picasso, già interpellato fin dal 1917 per una sua collaborazione all'apparato scenico e ai costumi, iniziò non prima del 1919. Quanto alle fonti pergolesiane messe a disposizione di Stravinskij da parte di Djagilev e Massine, non si trattava di manoscritti fortunosamente ritrovati, come i due volevano dare ad intendere, bensì di opere che avevano già goduto di regolare diffusione nel corso dei due secoli precedenti. La questione semmai si complicava per il fatto che diverse fonti, in particolare le 12 Sonate in Trio edite già alla fine del '700 con attribuzione a Pergolesi, si riveleranno successivamente opera del musicista veneziano Domenico Gallo (1730 – 1768). Altri nomi, come quello di Carlo Ignazio Monza (1696 ? – 1739) e Unico Wilhelm van Wassenaer (1692 – 1766) andranno poi a completare quello strano caleidoscopio di fonti differenti che è alla base del *Pulcinella* (vedi la tabella allegata). A questi nomi si aggiunse persino quello di Alessandro Parisotti (1853 – 1913), autore di un vero e proprio best seller pubblicato da Ricordi a partire dal 1890: tre volumi di "Arie antiche" che si inserivano nel gusto di allora, orientato al recupero, seppure in chiave post-romantica, delle antiche glorie del canto italiano. Molte di queste arie divennero da quel momento parte immancabile del repertorio dei più grandi cantanti e ancora oggi compaiono nell'impaginazione di alcuni recital da camera. La famosissima *Se tu m'ami*, probabilmente farina del sacco di Parisotti, comparve sotto il nome di Pergolesi, e come tale inserita anche nel *Pulcinella* di Stravinskij. Con una non comune attitudine a rimettere continuamente in discussione i propri raggiungimenti artistici, affrontando in questo caso la sfida di trovare la chiave per entrare nel mondo di un musicista del quale conosceva solamente lo *Stabat Mater* e *La serva padrona*, Stravinskij lavorò alla nuova partitura tra il 1919 e il 20 aprile

dell'anno successivo nel suo studio di Maison Bornand nella cittadina svizzera di Morges. Il 20 aprile è in realtà la data di completamento dello spartito per canto e pianoforte, che venne pubblicato l'anno successivo dall'editore Chester. La partitura orchestrale venne più tardi acquisita da Boosey & Hawkes, lo stesso editore che ne pubblicò nel 1965 una versione riveduta.
La questione delle fonti nel caso del *Pulcinella* di Stravinskij, al di là del pure interessantissimo aspetto musicologico, non è comunque così importante ai fini della comprensione della straordinaria partitura. Né lo è la discussione relativa al presunto carattere parodistico di queste musiche, che tra l'altro venne minimizzato dall'autore. Stravinskij non si sarebbe scomposto più di tanto, a quel tempo, se fosse venuto a conoscenza della attribuzione solamente parziale delle fonti di *Pulcinella* al nome di Pergolesi. La freschezza dell'ispirazione, il gusto finissimo degli accostamenti, la trasparenza dell'orchestrazione, le trasformazioni ritmiche e timbriche - ma non melodiche - messe in atto dal musicista fanno sì che a beneficiare dell'operazione di conversione tra antico e moderno non sia il solo Stravinskij. Non è da sottovalutare il fatto, ad esempio, che il memorabile incipit di *Pulcinella* non altera l'originale né dal punto di vista metrico né da quello armonico e contribuisce quindi a far conoscere al pubblico un grazioso motivo scaturito dalla fantasia di un compositore - Domenico Gallo - che la Storia ha quasi del tutto cancellato dal proprio percorso. Né gli inserti cantati trascritti dalle tre opere pergolesiane (*Lo frate 'nnamorato*, *Il Flaminio* e *Adriano in Siria*) erano a quei tempi così noti come lo possono essere oggi, in un'epoca in cui il patrimonio musicale italiano del '700 è stato affrontato in misura molto più ampia, se non proprio esaustiva, attraverso decine di spettacoli teatrali e di incisioni discografiche.

Per quanto riguarda il soggetto dell'azione scenica di Pulcinella, se dobbiamo credere alla prefazione allo spartito, Djagilev si sarebbe ispirato a un testo "ritrovato a Napoli, datato 1700, e contenente un grande numero di commedie che hanno come protagonista il personaggio tradizionale del teatro di quella città". Ma nelle sue conversazioni con Robert Craft Stravinskij parla invece di un libro di storie su Pulcinella trovato dallo stesso Djagilev a Roma. Sempre nello spartito per canto e pianoforte, il soggetto viene illustrato con queste parole: "L'episodio in base al quale è tratto il libretto è intitolato *Quattro Pulcinella simili*. Tutte le ragazze del paese sono innamorate di Pulcinella; i ragazzi, invidiosi, cercano di ucciderlo…. Ma quest'ultimo si è fatto sagacemente sostituire da un sosia di nome Furbo che finge di morire sotto i colpi dei suoi nemici. Il vero Pul-

cinella si presenta sotto le vesti di un mago e riporta in vita il suo doppio. Proprio nel momento in cui i suoi nemici pensano di essersi fatti gioco di lui, compare il vero Pulcinella e organizza i matrimoni per tutti. Lui stesso si lega a Pimpinella, con la benedizione del suo sosia, che a propria volta assume le sembianze del Mago."
Il balletto andato in scena all'Opéra di Parigi il 15 maggio del 1920 con la direzione di Ernest Ansermet prevedeva dunque le scene e i costumi di Picasso e le coreografie di Leonide Massine. Lo stesso Massine interpretò la parte del protagonista, mentre Pimpinella fu Tamara Karsavina. *Pulcinella* venne riguardato successivamente come il prodotto inimitabile di un duplice stadio evolutivo che si identificava da un lato con il passaggio di Stravinskij dal primitivismo dei lavori che lo avevano portato alla celebrità alla fase neoclassica, dall'altro con la fine del periodo cubista di Picasso. Come ebbe a dire il musicista, "Pulcinella coincise con la mia scoperta del passato, fu l'epifania che rese possibile tutti i miei lavori successivi".
Seguendo una consuetudine già collaudata, non estranea neanche a considerazioni puramente economiche riguardanti i diritti d'autore, Stravinskij trasse successivamente dal balletto una suite orchestrale di undici numeri. Nacque poi l'idea di una trascrizione da camera che si concretizzò nella stesura di una Suite per violino e pianoforte, completata a Nizza nel 1925 e dedicata al violinista polacco Paul Kochanski, amico e collaboratore di Arthur Rubinstein. Questo lavoro venne poi trasformato in una *Suite italienne* per violoncello e pianoforte (1932), a propria volta adattata per il violino l'anno successivo. Tutti questi esempi sono entrati a far parte stabile del repertorio, sottolineando ancora una volta il successo e il gradimento da parte del pubblico nei confronti dell'affascinante operazione compiuta da Stravinskij.

Igor Stravinskij
Pulcinella
Balletto in un solo atto per piccola orchestra e tre voci soliste
Anno di composizione: 1919
Prima esecuzione: Parigi, Théâtre de l'Opéra, 15 Maggio 1920,
direttore Ernest Ansermet, costumista Pablo Picasso,
coreografie di Léonide Massine.
Organico: due flauti (secondo anche ottavino), due oboi, due fagotti;
due corni, tromba, trombone; due violini, viola, violoncello, contrabbasso
e archi.
Durata: 35 minuti

Pulcinella
Corrispondenze tra la partitura e le fonti originali

1) *Ouverture*: Allegro moderato	Gallo, Sonata in Trio n.1, primo movimento
2) *Larghetto*: "Serenata", "Mentre l'erbetta pasce l'agnella"	Pergolesi, *Il Flaminio*, atto I, Aria di Polidoro
3) *Scherzino*: Allegro	Gallo, Sonata in Trio n.2, primo movimento
4) *Allegro*	Gallo, Sonata in Trio n.2, terzo movimento
5) *Andantino*	Gallo, Sonata in Trio n.8, primo movimento
6) *Allegro*	Pergolesi, *Lo frate 'nnamorato*, Aria di Vannella
7) *Allegretto*: "Contento forse vivere"	Pergolesi, *Adriano in Siria*, Arietta di Aquilio
8) *Allegro assai*	Gallo, Sonata in Trio n.3, terzo movimento
9) *Allegro*: "Con queste paroline"	Pergolesi, *Il Flaminio*, Aria di Bastiano
10) *Largo, Allegro, Presto*: "Sento dire no'nce pace", "Chi disse cà la femmena", "Una te fa la 'nzemprece"	Pergolesi, *Lo frate 'nnamorato*
11) *Allegro alla breve in sol*	Gallo, Sonata in Trio n.7, terzo movimento
12) *Allegro moderato*, mezzo-forte e staccato, poi "Tarantella"	Wassenaer, Concerto armonico n.6
13) *Andantino*: "Se tu m'ami"	Parisotti, Canzona per soprano
14) *Allegro*	Monza, Pièces modernes pour le clavecin
15) *Gavotta* con due variazioni	Monza, Pièces modernes pour le clavecin
16) *Vivo*	Pergolesi, Sinfonia per vc.e continuo, terzo mov.
17) *Tempo di minué in Fa*: "Pupillette fiammette"	Pergolesi, *Lo frate 'nnamorato*, Canzona di Don Pietro
18) *Allegro assai*	Gallo, Sonata in Trio n.12, terzo movimento