

Venerdì 1 aprile 2022, ore 20.30
Chiesa di Santa Maria Segreta, Milano

STABAT MATER di PERGOLESÌ:
TRADIZIONE E NUOVI AFFETTI

Accademia dell'Annunciata

Carlotta Colombo *soprano*

Benedetta Mazzetto *contralto*

Carlo Lazzaroni, Angelo Calvo *violini* Archimede De Martini *viola*

Marcello Scandelli *violoncello* Davide Nava *contrabbasso*

Elisa La Marca *liuto*

Riccardo Doni *ceimbalo e direzione*

Non ci è dato sapere con certezza, per ovvie ragioni, quale sia l'opera più ascoltata e di maggior successo tra i capolavori del Settecento musicale; sappiamo, però, quale fu la singola composizione in assoluto più stampata del secolo: lo *Stabat Mater* di Giovanni Battista Pergolesi (Jesi, 1710 - Pozzuoli, 1736). La prima edizione venne pubblicata da John Walsh a Londra nel 1749: da quel preciso momento, la fortuna dello *Stabat Mater*, insieme alla fama postuma dell'autore, crebbe così in fretta e in misura tanto ampia da rappresentare un fenomeno del tutto nuovo nella storia della musica occidentale. Un secolo dopo questa pagina – tutt'altro che offuscata dal gusto romantico – trovò nuovi e ancora più fervidi ammiratori: Vincenzo Bellini la nominava come «il divino poema del dolore»; Richard Wagner la definì un lavoro «assolutamente perfetto», intere generazioni di romantici confessarono di essere stati soprafatti dalla commozione, ascoltandone la musica. A lungo lo *Stabat Mater* di riferimento fu quasi esclusivamente quello di Pergolesi: ancora negli anni della sua maturità, ad esempio, Gioachino Rossini esitò per mesi prima di comporre la propria celebre versione, convinto che nessuno avrebbe potuto realizzarne una migliore di quella del suo predecessore. In tutti questi anni, la partitura pergolesiana circolò anche in numerosi adattamenti, incluso uno dei più celebri, quello di

Johann Sebastian Bach, il quale adattò appositamente il testo del salmo *Tilge, Höchster, meine Sünden* affinché calzasse alla perfezione sulla musica dell'italiano. È alquanto significativa la cura con cui avvenne tale adattamento, per il quale il compositore non lavorò da solo, ma si rivolse – partitura di Pergolesi alla mano – alle specifiche competenze di un suo collaboratore. Il risultato è ciò che tecnicamente viene chiamato, in musica, *parodia*, ovvero il procedimento, molto comune al tempo, con il quale si sostituisce il testo di una composizione vocale redatta in precedenza, preservandone pressoché intatta la componente musicale. E non di una parodia qualunque si tratta, bensì di uno degli esempi più celebri nel catalogo bachiano, che si va ad aggiungere, ad esempio, ai numerosi rimandi della *Messa in Si minore* (*Et incarnatus*, il numero che precedere il ben noto *Crucifixus*, attinge proprio da un movimento dello *Stabat Mater*). È noto, d'altro canto, quanto bene Bach conoscesse Pergolesi e la musica di questi: la sua biblioteca, ad esempio, fu molto probabilmente la prima a nord delle Alpi a conservare una copia dello *Stabat Mater*, acquistata subito dopo la pubblicazione. Bach non fu l'unico a rielaborare il capolavoro pergolesiano: alimentata dalle storie sempre più romanizzate sulla genesi dell'opera – che raccontavano il compositore nell'ultimo sforzo creativo, sul letto di morte



Copia manoscritta dello *Stabat Mater*, probabilmente acquisita dall'elettore Friedrich Christian durante il suo viaggio in Italia nel 1738-170

Sächsische Landesbibliothek, Dresden

— la fama di Pergolesi non fu mai tanto grande quanto nei decenni che seguirono il suo breve arco biografico. Lo *Stabat Mater* venne ripreso e ampliato quarant'anni dopo da Ferdinand Hiller, su un testo di Friedrich Gottlieb Klopstock; Antonio Salieri ne scrisse una versione "viennese"; Giovanni Paisiello arricchì la partitura nel 1810, e nel 1831 Alexey L'vov portò il capolavoro di Pergolesi alla corte imperiale russa, in una veste tanto sfarzosa da richiedere un'intera orchestra sinfonica; persino in pieno Novecento parte

dello *Stabat Mater* veniva incorporato da Paul Hindemith nella sua provocatoria opera in un atto, *Sancta Susanna*. Nel diciottesimo secolo molti editori intuirono che la sola attribuzione al nome del defunto Pergolesi avrebbe garantito le vendite persino di pagine di musica di dubbia qualità. Per quanto a lungo distorte e romanizzate, le vicende biografiche e le imprese artistiche del compositore di Jesi furono tra le più impressionanti della sua generazione. Di salute fragile fin dall'infanzia, Giovanni Battista ricevette un'accurata formazione musicale a Napoli, sotto la guida di Leonardo Vinci e Francesco Durante. Al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo si ascoltarono le sue prime opere; nel 1733 andò in scena *Il prigioniero superbo*, il dramma all'interno del quale Pergolesi inserì *La serva padrona*, l'intermezzo dal successo internazionale che aprì una delle più pungenti diatribe nella storia della musica (la cosiddetta *querelle des bouffons*). Pochi mesi dopo, nel 1734, il pretendente al trono di Napoli, Carlo di Borbone, costrinse gli austriaci a ritirarsi, restituendo alla città il suo ruolo di grande capitale europea; nello stesso anno Pergolesi venne nominato vicemaestro della Cappella Reale: aveva meno di venti-

cinqe anni e uno degli incarichi più importanti del tempo. I suoi ultimi mesi di vita trascorsero nel convento francescano della città di Pozzuoli, dove il compositore si era ritirato con l'aggravarsi delle proprie condizioni di salute. A giudicare dalle disposizioni testamentarie qui redatte, egli non si aspettava di vivere ancora a lungo: morì infatti a metà marzo, poco dopo il suo ventiseiesimo compleanno. A Pozzuoli Pergolesi aveva però accettato un'ultima commissione, proveniente dalla nobile confraternita napole-

tana dei Sette Dolori, il cui culto necessitava di un nuovo *Stabat Mater* per le celebrazioni del Venerdì Santo: da più di una generazione la confraternita utilizzava la musica di Alessandro Scarlatti, e ora desiderava una nuova soluzione, stilisticamente al passo con i tempi. Pergolesi offrì, in effetti, un approccio moderno all'intonazione dell'antica sequenza latina, tradizionalmente attribuita alla penna del grande Jacopone da Todi: il testo liturgico è trattato come "musica sacra da camera" e il clima espressivo rifugge l'austerità che da sempre caratterizza l'aria da chiesa, aprendo così la via al nuovo gusto tardosettecentesco, a una sensibilità patetica, comunicativa, "galante". Le immagini liriche e il significato semantico del testo – che rievocano il dolore della Madonna dopo la crocifissione del Figlio – trovano una corrispondenza, nella trasposizione sonora, nelle lunghe frasi dei violini, che restano spesso dolorosamente sospese, o nei lunghi pedali, nelle aspre dissonanze, nei passaggi dinamici a contrasto: molti e vari sono gli espedienti musicali accuratamente selezionati per esprimere la sofferenza della Vergine, una sofferenza umana, materna, universale. Le venti strofe di terzine (due ottonari in rima e un senario sdrucchiolo, secondo lo schema AAB-CCb) sono intonate con una serie di

duetti e arie per lo stesso organico previsto nell'antecedente di Scarlatti: due voci acute, archi e basso continuo. Nonostante la relativa povertà dei mezzi a disposizione, la varietà di soluzioni timbriche, di volumi e di tecniche compositive rende i dodici numeri dello *Stabat Mater* molto differenti l'uno dall'altro. Oltre alla celebre apertura, particolarmente degni di nota sono i passaggi in forte dissonanza nel duetto *O quam tristis et afflicta*, l'incedere degli archi nell'aria del soprano *Cujus animam gementem*, o anco-

ra la placida accettazione che rischiarà *Quae moerebat et dolebat*: la sospensione delle tinte fosche circostanti rende ancora più incisivo lo scenario funereo del seguente *Quis est homo, qui non fletet*, enfaticizzato dalla ben nota linea cromatica discendente del basso, espediente retorico assai comune (si pensi, ancora una volta, al *Crucifixus* bachiano già citato) per simboleggiare la Passione cristiana. Il basso è di nuovo particolarmente in vista nell'irruento duetto *Fac, ut ardeat cor meum*, in cui partecipa con le due voci ad uno spettacolare fugato; il rigore contrappuntistico torna – dopo il lungo e teatrale *Sancta Mater, istud agas* – nel duetto finale, *Quando corpus morietur*: nella stessa tonalità del numero d'apertura, a cercare una simbolica chiusura del cerchio, un'accorata preghiera intreccia vari spunti imitativi, che diventano un'ingegnosa fuga a tre voci sul tradizionale *Amen* conclusivo. Per quanto essenziale, composta, efficace, la pagina finale dello *Stabat Mater* non poteva non attrarre la maestria contrappuntistica di Bach, che nella sua parodia estende la fuga



al doppio della lunghezza originale. Dopo tutto, come osservato dal musicologo Alfred Einstein, l'ultimo numero dell'opera pergolesiana tradisce una certa fretta nella scrittura; e non è improbabile che questa sia originata dalla consapevolezza di avere ormai poco tempo a disposizione.

Una vita quasi ugualmente breve, spostata solo di un ventennio più avanti, accomuna le vicende di Johann Gottlieb Goldberg (Danzica, 1727 - Dresda, 1756) a quelle di Pergolesi. Il legame con Bach è

invece l'anello di congiunzione tra le due carriere artistiche: l'italiano collega e – per certi versi – modello del maestro turingio, Goldberg invece suo ultimo e illustre discepolo. Che il nome di quest'ultimo sia oggi legato alle sue abilità alla tastiera, come virtuoso organista, piuttosto che a quelle nella composizione è un dato di fatto: non è un caso che l'odierna familiarità con il nome “Goldberg” sia in gran parte merito delle omonime variazioni bachiane, destinate espressamente alle abili mani dell'allievo. Se abbondano quindi testimonianze sul musicista – come le voci che potesse leggere qualsiasi spartito a prima vista, anche qualora fosse stato capovolto sul leggio –, restano scarse quelle sul Goldberg compositore: pare, inoltre, che egli fosse molto critico nei confronti dei risultati della propria creatività – fatto tutto sommato insolito per il tempo – e che abbia dato alle fiamme più di quanto sia arrivato ai nostri giorni.

Alcune partiture del Kantor di Lipsia furono erroneamente attribuite a J. G. Goldberg. Da qui la certezza che fu uno dei suoi allievi prediletti. La Sonata in Do minore che apre il concerto dell'Accademia dell'Annunciata, si svolge in un clima di estrema severità e utilizza tutti gli artifici del contrappunto che rivelano la profonda assimilazione della lezione bachiana. I cromatismi usati con generosità sia nella Fuga (II tempo) che nel breve Adagio (III tempo) danno l'impressione di una mente che avrebbe voluto aprire una finestra verso il futuro e fanno pensare ad una profonda conoscenza dell'opera di Carl Philipp; purtroppo la prematura morte non ha permesso a questo giovane musicista di realizzare il suo obbiettivo. Studiando con l'orchestra questo brano siamo stati costretti ad assimilare lezioni di stile di varie epoche ed entrare in comunicazione con estetiche diverse, immaginando un breve viaggio in quel periodo che stava iniziando a trasformare il Barocco pieno nel primo *Sturm und Drang*. (Riccardo Doni)

Quanto rimane (due cantate, due concerti per clavicembalo, alcuni pezzi per clavi-

cembalo e poco altro) testimonia una certa maestria nel contrappunto, un uso seducente della tavolozza armonica, in chiave espressiva; di contro, la sua produzione strumentale è piuttosto conservatrice nell'impianto formale e convenzionale nella scelta dei propri modelli. La *Sonata in Do minore DürG 14* per due violini, viola e basso continuo, in quattro movimenti, è tuttavia molto rappresentativa di ciò che conosciamo del Goldberg compositore: l'avvicinarsi di volumi pieni e improvvisamente svuotati del *Largo*, l'avvincente fugato dell'*Allegro*, il sottile cromatismo che percorre il *Grave* e la ritmica propulsione della personale *Giga* sono i tratti frammentari della personalità artistica di un giovane, ma brillante allievo di Bach, devoto al proprio maestro.

Laura Mazzagufo

Laura Mazzagufo è laureata in Musicologia e Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Pavia; studia attualmente presso l'Università di Pisa, dove è laureanda in Informatica Umanistica con una tesi in Filologia digitale. Si occupa inoltre di critica e divulgazione musicale, collaborando con numerosi festival e associazioni culturali.



Inquadra e scansiona il QR code per accedere direttamente al video del Prof. Carlo Fiore: introduzione online al programma Goldberg/Pergolesi.
Canale YouTube dell'Associazione Noema

Handwritten musical score for Stabat Mater (Amen), page 69. The page features multiple staves with musical notation and Latin lyrics. The lyrics include "Pater", "Gloria", "amen", and "men amen". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Handwritten musical score for Stabat Mater (Amen), page 70. The page continues the musical notation and lyrics from the previous page. The lyrics include "amen", "men", and "amen". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Handwritten musical score for Stabat Mater (Amen), page 71. The page continues the musical notation and lyrics from the previous page. The lyrics include "amen", "men", and "amen". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Handwritten musical score for Stabat Mater (Amen), page 72. The page continues the musical notation and lyrics from the previous page. The lyrics include "amen", "men", and "amen". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Handwritten musical score for Stabat Mater (Amen), page 73. The page continues the musical notation and lyrics from the previous page. The lyrics include "amen", "men", and "amen". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Copia manoscritta dello *Stabat Mater* (Amen), 1740 ca.
Sächsische Landesbibliothek, Dresden

PROGRAMMA

JOHANN GOTTLIEB GOLDBERG

(Danzica 1727 - Dresda 1756)

Sonata in do minore DürG 14

Largo - Allegro - Grave - Giga

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ

(Jesi 1710 - Pozzuoli 1736)

Stabat Mater

per soprano, alto, archi e basso continuo

Duetto

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius.

*Se ne stava la Madre addolorata
in lacrime vicino alla croce,
da cui pendeva il Figlio.*

Aria (soprano)

Cuius animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.

*La sua anima che gemeva,
triste e in pena,
fu trapassata da una spada.*

Duetto

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

*O quanto era triste e afflitta
la Madre benedetta
dell'Unigenito!*

Aria (contralto)

Quae maerebat, et dolebat,
Pia Mater, dum videbat
Nati poenas inclyti.

*Soffriva e si affliggeva al
vedere le pene di suo Figlio,
sospeso alla Croce.*

Aria (soprano, poi contralto, poi duo)

Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?
Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis,
Et flagellis subditum.

*Chi è quell'uomo che non piange
al vedere la Madre di Cristo
in tanto strazio?
Chi non sente pena
al contemplare la Madre di Cristo
che soffre col Figlio?
Per i peccati del suo popolo
vide Gesù in mezzo ai tormenti
e sottoposto ai flagelli.*

Aria (soprano)

Vidit suum dulcem natum
Morientem, desolatum,
Dum emisit spiritum.

*Vide il suo dolce Figlio
morire desolato
ed esalare l'ultimo respiro.*

Aria (contralto)

Eia Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

*O Madre, fonte d'amore,
fammi sentire l'intensità del
dolore, perché pianga con te.*

Duetto

Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.
Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plaas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide.
Fac me tecum pie flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.
Virgo virginum praeclara,
Mihi iam non sis amara:
Fac me tecum plangere.

*Fa' che il mio cuore arda
d'amore per Cristo Dio,
affinché mi doni a lui con ardore.
Madre santa, imprimi nel
mio cuore le piaghe
del Crocifisso.
Dividi con me le pene del
tuo figlio, che tanto si degnò
di soffrire per me.
Fammi piangere devotamente con te
e compatire il Crocifisso
per tutta la vita.
Io desidero starmene con te
ai piedi della croce e di associarmi
a te nel pianto.
O grande Vergine per eccellenza
sii buona con me,
fa' che io pianga assieme a te.*

Aria (contralto)

Fac, ut portem Christi mortem
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.
Fac me plagis vulnerari,
Fac me cruce inebriari
Et cruore Filii.

*Fa' ch'io viva la morte di Cristo,
che m'associ alla sua passione
e mi ricordi delle sue piaghe.
Fammi ferire dalle piaghe,
fammi inebriare della croce
del sangue del Figlio.*

Duetto

Flammis ne urar succensus,
Per te, Virgo, sim defensus
In die iudicii.
Christe, cum sit hinc exire
Da per Matrem me venire
Ad palmam victoriae.
Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradis gloria. Amen.

*Perché io non arda tra le fiamme,
sia difeso da te, o Vergine,
nel giorno del giudizio.
Fa', o Cristo, che nell'ora della morte
ottenga da Maria
la palma della vittoria.
Allorché se ne morrà il corpo,
fa' che all'anima sia donata
la gloria del cielo. Così sia.*

L'ACCADEMIA DELL'ANNUNCIATA è un'orchestra barocca nata nel 2009 ad Abbiategrosso (MI) nella cornice leonardesca del complesso monumentale omonimo, dove ha residenza. Attraverso molteplici esperienze ha sviluppato una propria identità che coniuga la specializzazione nell'ambito del repertorio barocco e preclassico (su strumenti originali) con il coinvolgimento di giovani musicisti affiancati da colleghi di consolidata esperienza (quali Carlo Lazzaroni e Marcello Scandelli), con l'obiettivo di vivere un percorso professionale e formativo, attualmente unico in Italia.

Nel corso degli anni, sotto la direzione di Riccardo Doni, clavicembalista e organista (storico collaboratore de Il Giardino Armonico), l'Accademia dell'Annunciata ha affrontato un repertorio che abbraccia un ampio arco temporale e stilistico, dal barocco di Bach, Händel e Vivaldi fino al classicismo di Mozart e del primo Beethoven, con una particolare attenzione alla riscoperta di autori italiani raramente inclusi nei programmi di concerto, tra i quali Francesco Durante, Felice Dall'Abaco, Felice Giardini.

L'orchestra ha collaborato con solisti quali Giuliano Carmignola, Mario Brunello, Enrico Onofri, Sonia Prina, Paolo Beschi, Evangelina Mascardi, Paolo Perrone, Luca Braga, Filippo Mineccia; con Giuliano Carmignola nel 2016 ha realizzato il CD "Un italiano a Londra", con la prima incisione moderna dei

6 Concerti per violino e orchestra op.15 di Felice Giardini (1716-96). Tra i progetti in corso, "Sonar in Ottava", con Giuliano Carmignola e Mario Brunello, con i concerti per due strumenti di Bach e Vivaldi (eseguiti con il violino e il violoncello piccolo), pubblicato in un CD per Arcana (Outhere) del marzo 2020 e, con Mario Brunello, un programma con concerti inediti per violoncello piccolo di Giuseppe Tartini, in occasione dell'anniversario del compositore nel 2020. Tra le altre recenti collaborazioni, una registrazione di Arie, Ouverture e Concerti grossi di Händel con il basso Andrea Mastroni, per il CD "Melancholia" (Egea Musica 2018).

L'Accademia dell'Annunciata si esibisce regolarmente in festival e stagioni all'estero e in Italia (tra le più recenti gli Amici della Musica di Firenze, il Teatro Alighieri di Ravenna, il Teatro Verdi di Pordenone, la Filarmonica di Trento), e ha al suo attivo, dalla sua formazione ad oggi, alcune centinaia di concerti. Organizza inoltre presso la propria sede, una stagione concertistica annuale.

Nel 2015, cooperando con l'Accademia delle Belle Arti di Brera, ha realizzato nella suggestiva cornice dell'Isola Comacina l'allestimento itinerante dell'Alcina di Haendel, con la regia di Giacomo Agosti.

NEMA

Associazione
per lo studio
e la promozione
della cultura musicale