



L'ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

La storia dell'Orchestra del Teatro La Fenice è legata a quella del teatro stesso, fu centro produttivo di fondamentale importanza che nel corso dell'Ottocento ha presentato prime assolute di opere fondamentali nella storia del melodramma, quali *Semiramide* di Gioachino Rossini (1823), *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini (1830), *Rigoletto* (1851) e *Traviata* (1853) di Giuseppe Verdi.

Nella seconda parte del 900 l'impegno si concentrò nell'internazionalizzazione del repertorio, ampliato anche sul fronte sinfonico-concertistico. Sul podio del Teatro si susseguirono celebri direttori e compositori come **Richard Wagner, Antonio Guarnieri, Richard Strauss, Pietro Mascagni, Goffredo Petrassi, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero ed Ermanno Wolf-Ferrari.**

Nel 1938 l'Orchestra vide un riassetto e un rilancio grazie all'attiva partecipazione al Festival di Musica Contemporanea della Biennale d'Arte. Negli anni Quaranta e Cinquanta l'Orchestra Sinfonica del Teatro La Fenice diede vita a concerti di portata storica grazie alla guida di celebri direttori quali **Sergiu Celibidache** impegnato a dirigere l'integrale delle sinfonie beethoveniane, **Franz Konwitschny** che diresse l'integrale *Ring* wagneriano, e poi **Arturo Toscanini, Herman Scherchen, Leonard Bernstein, e Igor Stravinskij.**

Recentemente si sono susseguiti i più importanti maestri di fama internazionale quali **Maderna, Delman, Karajan, Böhm, Abbado, Muti, Prêtre, Inbal, Ozawa, Sinopoli, Kakhidze, Masur, Barshai, Tate, Ahronovitch, Kitaenko, Temirkanov, Bertini, Pesko, Santi, Semkov, Thielemann, Marriner, Maazel, Chailly, Viotti, Karabtchevsky e Chung.**

DIEGO FASOLIS, DIRETTORE D'ORCHESTRA

Riconosciuto nel mondo come uno degli interpreti di riferimento per la musica storicamente informata, unisce rigore stilistico, ispirazione e virtuosismo. Ha studiato a Zurigo, Parigi e Cremona, conseguendo quattro diplomi con distinzione. Ha iniziato la sua carriera come concertista d'organo, eseguendo più volte l'integrale delle opere di Bach, Buxtehude, Mozart, Mendelssohn, Franck e Liszt. Nel 1993 è stato nominato direttore stabile dei complessi vocali e strumentali della Radiotelevisione svizzera con cui ha realizzato una monumentale produzione con duecentocinquanta titoli dal Rinascimento al Novecento.

Dal 1998 dirige I Barocchisti, ensemble con strumenti storici da lui fondato insieme alla moglie Adriana Brambilla, prematuramente scomparsa, alla quale ha dedicato nel 2013 una Fondazione benefica per il sostegno di giovani musicisti. Ha rapporti di collaborazione come direttore ospite con formazioni di primo piano e con le voci più importanti del panorama internazionale. In particolare ha collaborato con il mezzosoprano Cecilia Bartoli in progetti di grande portata, registrazioni audio e video e *tournee* concertistiche. Dal 2012 si esibisce regolarmente al Festival di Salisburgo con concerti e opere da Palestrina a Rossini, da Händel a Schubert.

Nel 2016 il Teatro alla Scala gli ha affidato la creazione di un'orchestra con strumenti originali, che ha diretto nel *Trionfo del tempo e del disinganno* e in *Tamerlano* di Händel con Plácido Domingo. Sempre nel 2016 ha raccolto l'eredità di Nicholas Harnoncourt, eseguendo tre volte la Nona Sinfonia di Beethoven al Musikverein di Vienna con il Concentus musicus Wien e l'Arnold Schoenberg Chor.

Nel 2011 Papa Benedetto XVI gli ha conferito un dottorato *honoris causa* per il suo impegno nell'interpretazione di musica sacra. Vanta una imponente discografia comprendente più di centoventi titoli con cui ha ottenuto numerosi dischi d'oro, Grand prix du Disque, Echo Klassik e diverse *nominations* ai Grammy Awards.

Prova aperta agli studenti - giovedì 29 marzo 2018

ore 14.00 introduzione all'ascolto - ore 15.00 inizio prova (*orario da confermare*)
direttore Diego Fasolis - Orchestra del Teatro La Fenice

Programma:

Franz Schubert - Sinfonia n. 4 in do minore D 417 *Tragica*

Giovanni Battista Pergolesi - *Stabat mater* per soprano, contralto e orchestra P. 77

FRANZ SCHUBERT, SINFONIA N. 4 IN DO MINORE D 417 TRAGICA

Circa nove mesi separano la conclusione della Terza Sinfonia da quella della quarta, finita il 27 aprile 1816. È verosimile che questa sinfonia, come forse anche la precedente e le due successive, sia stata eseguita da una orchestra di dilettanti, nata dall'allargamento del quartetto d'archi che si era formato all'interno della famiglia Schubert, con il concorso di diversi amici: essa era stata attiva dapprima a casa di un mercante, Franz Frischling, e poi del violinista Otto Hatwig. Non diversamente dalle precedenti, la Quarta Sinfonia non ebbe dunque una vera e propria esecuzione pubblica. Essa afferma però caratteri almeno in parte nuovi e assume una posizione particolare, come dimostrano anche il titolo di *Tragica*, dovuto allo stesso Schubert, e la tonalità di do minore (è l'unica sinfonia in tonalità minore prima dell'*Incompiuta*): tra le esperienze sinfoniche giovanili è quella che per qualche aspetto affronta in modo più esplicito, e con personale autonomia, il problema del rapporto con il Beethoven del 'secondo stile'. Do minore è anche la tonalità della Quinta Sinfonia del grande di Bonn, e il titolo *Tragica* testimonia della presenza di ambizioni espressive diverse da quella della 'leggera' Sinfonia d 200. Il risultato non è tragico in senso beethoveniano e Schubert poté tener presente il Mozart della Sinfonia in sol minore KV 550: nell'insieme si ha l'impressione dello sforzo di acquisire una tematica nuova, di arricchire il proprio discorso, di approfondirlo con un intenso impegno espressivo. Si nota l'acquisita esperienza della concentrata concisione della Terza Sinfonia (il primo tempo è certo più breve di quello della seconda) e insieme il riemergere di certe tendenze formali delle prime due.

L'inizio, con l'introduzione *Adagio molto* offre subito una pagina assai alta, la più suggestiva introduzione sinfonica fino a questo momento concepita da Schubert, con la sua straordinaria intensità espressiva, con la scrittura densa, il cangiare dell'armonia, la sorprendente audacia delle modulazioni: sembra un ripensamento dell'introduzione del Quartetto kv 465 di Mozart, ma con accento schubertiano. Lo scatto dell'*Allegro vivace* conduce in un'altra dimensione: il primo tema, sapientemente articolato in diversi elementi, evoca modelli beethoveniani (l'*ouverture Coriolano* e il Quartetto op. 18 n. 4). Schubert cerca di imprimere a questa pagina una costante, inquieta tensione, un respiro sinfonico incalzante: si veda come l'episodio di transizione, dopo il primo tema, fluisce direttamente nel secondo tema, con la sua nervosa cantabilità. Lo sviluppo si basa sul primo tema, ed è piuttosto breve. Si noti la tensione che viene creata al suo inizio da un quadruplice unisono. Alla ripresa segue una breve coda che conclude in un luminoso do maggiore.

Gli squilibri che possono ancora costituire un limite del primo movimento sono del tutto assenti nel mirabile *Andante*, una pagina che per l'ampiezza del suo respiro lirico, l'affascinante bellezza inventiva, la stessa disposizione formale preannuncia i tempi lenti dei maggiori capolavori sinfonici schubertiani assai più da vicino e direttamente delle sinfonie precedenti.

Si basa sulla alternanza di due diversi episodi, secondo lo schema AB-A'-B'-A": il primo, nella effusiva cantabilità, nella contemplativa, statica tenerezza lirica fa pensare al famoso *Impromptu* op. 142 n. 2 (posteriore di undici anni); l'altro, più oscuro e teso, sembra trarre ispirazione da affini pagine mozartiane, senza compierne ovviamente un passivo ricalco.

Assai notevole anche il Menuetto (nome arcaico per una pagina che ha i caratteri di uno Scherzo) per l'inconsueto, teso cromatismo, per l'irrequietudine armonica, per quell'atteggiarsi oscuro con cui contrasta la felice apertura data dal fascino melodico del Trio. Il Finale ha ambizioni sinfoniche simili a quelle del primo tempo (con cui non mancano affinità tematiche) e dimensioni più dilatate. La incalzante continuità dovrebbe essere garantita dall'insistente movimento di ottavi e dallo sforzo di costruire il discorso secondo un organico fluire. Le battute iniziali evocano modelli beethoveniani, poi il primo tema tende a dilatarsi, dominando l'esposizione e lo sviluppo (il secondo tema è avviato dall'elegante dialogo tra violino e clarinetto): c'è un'ansia di organica dilatazione che qui si serve ancora di mezzi un po' generici, ma che preannuncia, anche nella potenza di certi *crescendo*, soluzioni future più compiute.

Paolo Petazzi

Salutato in tutt'Europa come un capolavoro assoluto (per la «profonda maestria armonica», De Brosses lo considerò «il capolavoro della musica latina» e Rousseau addirittura lo definì «il più perfetto e toccante mai uscito dalla penna di un musicista»), lo *Stabat Mater* di Pergolesi seppe davvero raggiungere le corde profonde del proprio tempo: risultò in assoluto l'opera più stampata del compositore di Jesi (inclusa nel confronto è anche la celeberrima *Serva padrona*) e fu oggetto di numerosi rifacimenti, ad opera di autori di rango come Hiller, Vogler, Salieri, Paisiello (nel 1810!) e perfino Johann Sebastian Bach (col mottetto «Tilge, Höchster, meine Sünden»). La rinomanza di questo capolavoro fu, insieme alla *Serva padrona*, causa delle innumerevoli attribuzioni a Pergolesi di lavori d'ogni genere, ritenute garanzia di successo commerciale (questo, beninteso, dopo la sepoltura di Pergolesi, morto poverissimo, in una fossa comune: triste destino a quanto pare di frequente riservato, nel Settecento, ai geni musicali...). Non ultimo, al grande successo dello *Stabat Mater* contribuì anche il già accennato triste destino dell'autore, e la leggenda che su di esso venne intessuta: Pergolesi attese alla composizione di questo lavoro nel 1736, durante il breve periodo trascorso presso il monastero francescano di Pozzuoli, poco prima di morire, appena ventiseienne. Alla commissione, venuta dalla Confraternita dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo per l'esecuzione nella Chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori, Pergolesi riuscì ad ottemperare, ma non ad ascoltarne l'esecuzione: di qui la leggenda (poco probabile, ma significativa) che ritenne lo *Stabat Mater* il suo *opus ultimum* e quindi una sorta di testamento spirituale. Conseguenza fu la 'romanticizzazione', *ante litteram*, dell'immagine pergolesiana: di certo arbitraria ma, benché in deroga ai fatti, tale da consentire tuttora di farsi facilmente un'idea del mito pergolesiano tramandato nei secoli fino ai nostri tempi. Il tentativo, opposto a questa romantica mitologizzazione, di ristabilire una visione storicamente contestualizzata dello *Stabat Mater* potrebbe prendere le mosse ricordando come esso ai suoi tempi abbia suscitato non solo entusiasmo, ma anche severe critiche e, di conseguenza, accese polemiche. Emblematica fu quella che oppose, nel secondo Settecento, l'autorevolissimo sacerdote e teorico Giovanni Battista Martini al gesuita Antonio Eximeno: fautore d'una musica sacra fondata sulla tecnica del contrappunto rigoroso – ovvero modellata sul mitizzato esempio di Palestrina – Martini giudicava inaccettabile la presenza nello *Stabat Mater* delle «stessissime delicate e graziose espressioni» presenti nella *Serva padrona*, atte, a suo dire, «ad esprimere sensi burleschi e ridicoli», ma non il dolore di Maria e le verità della fede: temi i quali avrebbero richiesto gli stilemi ieratici e sovraperpersonali della fuga, dell'imitazione canonica, del *cantus firmus*.

Ancorché inaccettabile, la condanna di Martini evidenziò, nello *Stabat Mater* pergolesiano, una novità non alla portata della comprensione di tutti, come avrebbe potuto essere per un lavoro più rispettoso della convenzione altostilistica della musica sacra: quasi interamente percorso da stilemi e movenze espressive di chiaro ascendente profano – segnatamente operistico – lo *Stabat Mater* dava voce all'istanza di una musica sacra gravida di affettività e figuralità, pronta a cercare il proprio senso al di fuori delle tradizionali (e tranquillizzanti) coordinate della 'forma' stilistica, insistendo solo sulla pregnanza della 'sostanza' musicale, ovvero drasticamente riducendo lo spazio per una lettura sonora 'oggettiva' (dottrinale e comunitaria) del testo sacro, a tutto favore di un'invenzione (e, conseguentemente, di una lettura) soggettiva. Di contrappunto rigoroso nello *Stabat Mater* pergolesiano ce n'è davvero assai poco: esso figura solo nel «Fac ut ardeat» e, inevitabilmente, nell'«Amen» conclusivo; il resto del lavoro (vale a dire quasi tutto) è consacrato a un'espressività sentimentale e patetica di netta matrice operistica: 'depurata' sì dagli 'estremismi' del vocalismo acrobatico, ma intessuta di arie e duetti nei quali le scelte compositive afferiscono alla retorica soggettiva (non ieratico-impersonale) dell'espressione degli affetti. Pressoché l'intera partitura è contrassegnata da armonie melanconiche; frequentissimo è il modo minore e capillare la diffusione di dissonanze: stilemi magistralmente associati a percorsi melodici insieme semplici e pregnanti, condotti su itinerari armonici sobri e lineari. Questa unione di semplicità e pregnanza dà luogo a un'espressione intensa, di tipo non tanto drammatico quanto intimo, profondamente soggettivo, cui la sostanza dell'ideazione musicale conferisce un tono di dolente, elegiaca rassegnazione. Nel vario e articolato panorama culturale della capitale partenopea, che nel Sei-Settecento era un fondamentale centro propulsore dell'opera italiana (importante a tal punto da favorire l'equivoco concetto storiografico ottocentesco di 'opera napoletana'), Pergolesi fu personalità fra le più attive e rappresentative nella fase, a dir poco cruciale, della liquidazione della cultura tardosecentesca a favore di un ottimismo protoilluministico e razionalista che trovava fra l'altro espressione in ambito operistico nei testi del massimo librettista del tempo, Pietro Metastasio. A ben vedere, oltreché per la sua ben nota frequentazione dei testi metastasiani (musicò l'*Adriano in Siria* e l'*Olimpiade*), Pergolesi dimostra la propria contiguità a questo universo di valori proprio attraverso la 'lettura' del testo dello *Stabat Mater*: la capacità di ricomporre il dolore, di tradurne le immagini non in uno strazio disperato, ma in un lutto profondo sublimato in rassegnazione, è un segno eloquente dell'adesione di Pergolesi alla parte più viva e moderna della cultura del proprio tempo.