

Centro di Musicologia
Walter Stauffer

in collaborazione con



fondazione

Teatro Amilcare Ponchielli Cremona



Omaggio
a Cremona
2016



Accademia **Walter Stauffer** Cremona

Teatro "A. Ponchielli" Cremona

Martedì 24 maggio ore 21.00

Salvatore Accardo, *violino*

Bruno Giuranna, *viola*

con gli allievi dell'Accademia

Mercoledì 25 maggio ore 21.00

Antonio Meneses, *violoncello*

Franco Petracchi, *contrabbasso*

con gli allievi dell'Accademia

Istituita nel 1985, l'**Accademia "Walter Stauffer"** è da sempre un prestigioso punto di riferimento per la didattica musicale, erogando corsi annuali di alto perfezionamento (completamente gratuiti) tenuti da strumentisti di fama internazionale quali **Salvatore Accardo** (violino), **Bruno Giuranna** (viola), **Rocco Filippini** (violoncello, dal 1985 al 2015), **Antonio Meneses** (violoncello, dal 2015), **Franco Petracchi** (contrabbasso) e da uno degli ensemble più rappresentativi del nostro paese in tutto il mondo, il **Quartetto di Cremona**, a cui dal 2011 è stata affidata la cattedra di quartetto d'archi. Ad oltre trent'anni dalla sua creazione, l'Accademia "Walter Stauffer" è indiscutibilmente riconosciuta tra le maggiori istituzioni didattiche in Europa ed ha formato alcuni tra i migliori strumentisti italiani, divenuti poi importanti solisti, stimati docenti, musicisti inseriti in compagini orchestrali di rilevanza internazionale o membri di formazioni cameristiche di grande rilievo artistico. Ogni anno, al termine dei corsi, docenti ed allievi si esibiscono al **Teatro Ponchielli** in "**Omaggio a Cremona**", concerti assai attesi dal pubblico soprattutto per l'elevato livello tecnico-esecutivo dimostrato dagli allievi, appositamente selezionati e preparati dai Maestri per questi eventi, che concludono un intenso anno di studio ed approfondimento presso l'Accademia. A rendere particolarmente speciali le tre serate di "Omaggio a Cremona" è anche la ricercatezza della proposta musicale all'interno dei programmi, che presentano sempre una grande varietà di autori e una notevole ricchezza di stili compositivi.

L'Accademia "Walter Stauffer" viene altresì riconosciuta come uno dei migliori "investimenti" attuati dall'omonima Fondazione grazie al patrimonio ereditato dal proprio fondatore, la cui esplicita volontà era sempre stata quella di sostenere attività culturali e didattiche, soprattutto in ambito musicale.

Attraverso i corsi per strumentisti ad arco e per quartetto d'archi dell'Accademia Stauffer è stato quindi possibile proseguire il percorso già avviato da Walter Stauffer, che nel 1970 aveva voluto dar vita al "**Centro di Musicologia**" a lui intitolato: oltre all'importante sostegno dato all'insegnamento della liuteria classica e della musicologia, con la fondazione dell'Accademia una parte cospicua dei beni di Stauffer è stata in questo modo destinata anche al finanziamento degli studi musicali dei giovani e alla crescita culturale della città di Cremona.

martedì **24 maggio** ore 21.00

Johannes Brahms

(1833-1897)

Quartetto n.1 per pianoforte ed archi in sol minore op.25 (1861)

Allegro

Intermezzo. Allegro ma non troppo e Trio: Animato.

Andante con moto

Rondò alla zingarese. Presto

Marta Kowalczyk, *violino*

Bruno Giuranna, *viola*

Erica Piccotti, *violoncello*

Clara Dutto, *pianoforte*

Pëtr Il'ič Čajkovskij

(1840-1893)

Sestetto per archi in re minore op.70 "Souvenir de Florence" (1890)

Allegro con spirito

Adagio cantabile e con moto

Allegro moderato

Allegro vivace

Salvatore Accardo, *violino*

Anastasiya Petryshak, *violino*

Matteo Rocchi, *viola*

Laura Hernández Garcia, *viola*

Ileana Stefania Waldenmayer, *violoncello*

Enrico Graziani, *violoncello*

All'interno della produzione musicale di **Johannes Brahms**, la cameristica occupa un ruolo decisamente importante, avendo egli esplorato molte diverse combinazioni strumentali, dalle più classiche alle meno usuali, componendo musica da camera per tutto l'arco della sua carriera, fin dalla prima giovinezza. «Adunando variamente gli strumenti ad arco, con o senza il poderoso antagonismo del pianoforte, e qualche volta insinuando la suggestione timbrica eccezionale d'uno strumento a fiato (...), egli veniva meticolosamente saggiando il materiale sonoro, soppesando equilibri fonici, cercando quali nuovi rapporti e quali nuove proporzioni si stabiliscano (...)» (Massimo Mila). "Esperimenti sonori" che, secondo la maggior parte degli studiosi, consentirono all'introverso compositore di rivelare la parte più intima della sua sensibilità artistica. «Nella musica da camera Brahms, oltre ad affinare con estrema sottigliezza i propri mezzi strumentali, si abbandona. E' sincero prima di tutto con se stesso» (Mila). La composizione del *Quartetto n.1 per pianoforte ed archi in sol minore op.25* è perfettamente in linea con il desiderio brahmsiano di esplorare forme ed abbinamenti strumentali nuovi: del quartetto con archi e pianoforte, infatti, non vi erano all'epoca molti modelli di riferimento e ciò consentì alla fremente creatività del compositore tedesco di realizzarsi, ricercando suggestioni coloristiche inusuali ed uno specifico equilibrio tra piani sonori tanto diversi. Alquanto corposa, l'opera mette in evidenza anche un'inevitabile predilezione per il pianoforte: Brahms era egli stesso un eccellente pianista, ma soprattutto scriveva pensando alle abilità esecutive di Clara Schumann di cui era innamorato e che fu la prima interprete di molte composizioni brahmsiane.

È proprio il pianoforte ad aprire il *Quartetto n.1 op.25* con un tema dal carattere assai misterioso, subito ripreso dagli archi che ne danno poi un'esposizione in fortissimo attestandolo come vera e propria prima idea motivica; ne segue una seconda più cantabile introdotta dall'appassionata voce del violoncello, da cui ne deriva una terza in maggiore che chiude l'esposizione. La complessa sezione di sviluppo è dominata interamente dal primo tema: qui Brahms utilizza un procedimento denominato "variazione in sviluppo" per cui il motivo principale viene sottoposto ad una serie di variazioni ritmiche e melodiche, talvolta quasi impercettibili, che alimentano in maniera assai elaborata lo sviluppo, fino alla "regolare" ripresa e all'ampia coda che conclude il movimento in pianissimo. L'*Intermezzo* seguente è caratterizzato da un clima emotivo assai malinconico, abbastanza caratteristico in Brahms: strutturato in forma tripartita, il secondo movimento presenta una prima sezione in cui domina la pulsazione ritmica del violoncello su cui si innestano due delicati temi, introdotti prima da violino e viola e poi dal pianoforte; più animato e gioioso è il *Trio* centrale, che contrasta coloristicamente in modo netto con l'atmosfera crepuscolare della prima sezione, ripresa poi integralmente e conclusa da una coda in *pianissimo*. Anche il terzo movimento è tripartito: esso si apre con una sezione espressiva e cantabile in

cui dominano le voci degli archi, sorretti con regolarità ritmica dal pianoforte; la parte centrale prende le distanze da tale morbidezza lirica introducendo invece un tema più eroico e dal ritmo marziale che conferisce a questa sezione un senso di nobile vigoria; l'*Andante* si conclude con la ripresa dei temi più distesi dell'inizio, seguiti da una breve coda. L'ultimo movimento, particolarmente apprezzato da József Joachim (celeberrimo violinista dell'epoca, amico e sostenitore di Brahms) è un corposo *Rondò alla zingarese*, in cui il compositore rielabora materiale melodico della tradizione zingana, attribuendo agli emblematici effettivi virtuosistici tipici di questo repertorio folklorico una maggiore e del tutto originale espressività melodica e ritmica. Assai travolgente e brillante, l'ultimo movimento del *Quartetto n.1 op.25* è composto in forma libera, con diversi episodi melodici e ritmici, in un continuo contrasto tra gioia irrefrenabile e languore malinconico, che si alternano con un tema-ritornello di forte impronta zingana, in cui è percepibile l'intento di proporre effetti sonori caratteristici del cimbalon (strumento a corde tipico dell'Europa orientale e diffuso in particolare in Ungheria). L'ultima trascinate apparizione del tema-ritornello conduce ad un'energica coda che conclude in modo entusiasmante l'opera.

All'interno della vasta produzione di Pëtr Il'ič Čajkovskij, il numero di composizioni di musica da camera è piuttosto ridotto rispetto a quello degli altri generi in cui il compositore russo eccelse (sinfonie e balletti in *primis*). Tuttavia, pur nell'esiguità delle opere, Čajkovskij scrisse anche alcuni autentici capolavori cameristici, tra cui il *Quartetto n.3 op.30*, il *Trio op. 50* e il *Sestetto "Souvenir de Florence"*. Per tutti e tre questi capolavori, l'ispirazione venne da avvenimenti che influenzarono fortemente il compositore: nel caso delle prime due opere citate, la suggestione fu provocata dalla scomparsa di personalità musicali particolarmente vicine a Čajkovskij, per il *Sestetto* un riposante soggiorno a Firenze. Lunghi dall'essere "musica a programma", "*Souvenir de Florence*" è piuttosto una reminiscenza in note «della grande passione per la "bella Firenze", anche se non ho impiegato alcun motivo italiano o toscano ma ho solo trasferito sulla carta il senso del canto che il nome di questa città di sogno risveglia sempre in me» (Čajkovskij a Madame von Meck). Dunque, non una musica descrittiva con specifiche citazioni sonore di provenienza nostrana, ma esclusivamente evocativa della cantabilità di molte composizioni italiane (soprattutto d'opera) e della solarità del capoluogo toscano, dove il compositore si recò spesso nella corso della propria vita. Nel *Sestetto op.70*, inoltre, Čajkovskij riesce a far convivere molte caratteristiche formali della tradizione tedesca classica, assieme alla spontaneità melodica e all'originalità timbrica tipiche del suo stile, in un'elaborazione sonora e strutturale di grande maturità artistica. Questi elementi possono essere rinvenuti fin dall'*Allegro con spirito* iniziale, in forma-sonata, che si apre con un tema estremamente energico affidato al primo violino su un moto concitato degli altri strumenti;

segue un secondo tema assai più *dolce, espressivo e cantabile* (come da partitura) esposto nuovamente dal primo violino su un ritmo più disteso. Affidandosi alla tradizione, Čajkovskij sviluppa i due temi attraverso una ricercata elaborazione contrappuntistica ed armonica, con suggestive modulazioni cromatiche ed una continua contrapposizione dinamica che mantengono la tensione espressiva sempre elevata fino alla ripresa in *fortissimo* e alla successiva coda che conclude il movimento in maniera perentoria e *vivace assai*.

In netta contrapposizione con il brano d'apertura si pone il successivo *Adagio cantabile e con moto*, che, dopo da una breve introduzione accordale, si delinea nella forma di una delicata serenata, dominata da un lirico duetto tra primo violino e primo cello su pizzicati degli altri strumenti; dopo un graduale crescendo, durante il quale la dolce melodia viene affidata anche alla prima viola, la serenata è interrotta da una pausa con corona a cui segue una sorta di enigmatico intermezzo suonato a *punta d'arco* e scandito da ripetuti *crescendo/diminuendo*, a cui fa seguito la ripresa del cantabile, qui affidato in prima istanza al violoncello primo che duetta poi nuovamente con il primo violino; il tema principale della serenata viene infine "passato" definitivamente alla prima viola, dando avvio ad un crescendo conclusivo che, giunto al suo apice, si dissolve poi in un suggestivo *pianissimo*. Nuovamente protagonista, in apertura di terzo movimento, è la prima viola a cui è affidato l'incipit dell'*Allegretto moderato* con un tema di danza popolare dal sapore nostalgico ed arcano, contrapposto al breve *Trio* centrale, caratterizzato invece da un ritmo "saltellante" affine a balli assai più ritmati; la ripresa variata della prima sezione è seguita da una tenue coda, chiusa però da un accordo pizzicato in *fortissimo*. Nell'ultimo movimento del *Sestetto "Souvenir de Florence"* emerge ulteriormente un altro elemento caratteristico dell'intero brano: la capacità di Čajkovskij di conferire agli strumenti sia una connotazione solistica, quasi come se fossero sei parti reali, sia un'omogeneità e una compattezza timbrica quasi orchestrale. L'*Allegro vivace* conclusivo si presenta dunque come un brano estremamente elaborato e ricco sotto molti punti di vista: innanzitutto ritmico, con episodi poliritmici ed altri dalla cadenza danzante, e contrappuntistico, con l'inserzione di una fuga ben congeniata che accresce la valenza polifonica dei sei strumenti. Da un punto di vista melodico e coloristico i due temi principali del movimento, elaborati in forma sonata, sono caratterizzati da una coinvolgente vitalità espressiva e da un'avvolgente densità sonora: entrambe si intensificano con il passare delle battute fino alla trionfante coda conclusiva che esalta la coesione strumentale e le potenzialità timbriche dei sei archi, con un effetto da *tutti* orchestrale.

(testo a cura di **Vittoria Fontana**)

mercoledì **25 maggio** ore 21.00

Gioachino Rossini

(1792-1868)

Duetto per violoncello e contrabbasso in re maggiore (1824)

Allegro

Andante molto

Allegro zingarese

Francesco Stefanelli, *violoncello*

Francesco Musso, *contrabbasso*

Felix Mendelssohn Bartholdy

(1809-1847)

**Sestetto in re maggiore op.110
per pianoforte, violino, due viole, violoncello e contrabbasso (1824)**

Allegro vivace

Adagio

Menuetto e Trio. Agitato

Allegro vivace

Vincenzo Meriani, *violino*

Benedetta Bucci, *viola*

Daniele Valabrega, *viola*

Gianluca Montaruli, *violoncello*

Franco Petracchi, *contrabbasso*

Yevheniya Lysohor, *pianoforte*

Johannes Brahms

(1833-1897)

Sestetto n.1 in si bemolle maggiore per archi op. 18 (1860)

Allegro ma non troppo

Tema con variazioni. Andante, ma moderato

Scherzo. Allegro molto. Trio: Animato

Rondò. Poco Allegretto e grazioso

Edoardo Zosi, *violino*

Liù Silvia Pelliciani, *violino*

Francesco Venga, *viola*

Martina Santarone, *viola*

Antonio Meneses, *violoncello*

Francesco Stefanelli, *violoncello*

Il termine *duetto* associato alla persona di **Gioachino Rossini** potrebbe, in prima istanza, far pensare ad uno dei molti e celebri momenti a due voci compresi nei melodrammi del compositore pesarese. Tuttavia, pur essendo principalmente considerato uno dei maggiori operisti italiani, Rossini si cimentò anche nella composizione di brani strumentali e cameristici, iniziando in giovane età (a dodici anni scrisse le sei *Sonate a Quattro* per archi) e proseguendo fino alla vecchiaia (celebri, in particolare, i *Péchés de vieillesse*). Tra l'altro, la profonda competenza strumentale di Rossini, approfondita da studente mediante la trascrizione di brani del classicismo viennese (Haydn e Mozart *in primis*) è rivelata proprio dalla sempre equilibrata orchestrazione delle sue opere liriche, da cui emerge un gusto assai raffinato e ricercato per la dialettica strumentale.

Lo stesso *Duetto per violoncello e contrabbasso* rivela un approfondimento non indifferente della tecnica strumentale specifica dei due archi più gravi, conseguito anche grazie all'amicizia con Domenico Dragonetti, il più celebre contrabbassista dell'epoca, ammirato in tutta Europa come straordinario virtuoso di uno strumento che proprio allora (ed in seguito con Giovanni Bottesini) cominciava ad essere riconosciuto anche in un ambito solistico. Durante un viaggio a Londra, Rossini conobbe Dragonetti (membro dell'orchestra del King's Theatre) e i cugini David e Philip Joseph Salomons (esponenti di una delle più influenti famiglie aristocratiche della capitale inglese), quest'ultimo allievo proprio di Dragonetti. Rossini scrisse dunque il *Duetto* per allievo e maestro, in questo caso con Dragonetti al violoncello (strumento che spesso alternava al suo) e da Philip Salomons al contrabbasso.

Nei tre movimenti in cui si articola il *Duetto per violoncello e contrabbasso* vengono esplorate le molte e diverse possibilità virtuosistiche dei due strumenti, dando risalto alle variegate possibilità espressive sia dell'arco sia della mano sinistra, con una distribuzione delle parti assolutamente equilibrata e paritaria. Nel cantabile e vivace *Allegro* iniziale, nel lirico e malinconico *Andante molto*, nel brioso e folkloristico *Allegro zingaresco* violoncello e contrabbasso si scambiano di continuo il ruolo di strumento melodico e quello di accompagnamento, in un affascinante dialogo che sfrutta tutti i registri timbrici delle due "voci", fino ad una molto rossiniana stretta finale.

Nel riferirsi all'ammirato collega **Felix Mendelssohn-Bartholdy**, Robert Schumann affermò che «il caso l'aveva dotato fin dalla nascita di un giusto nome»: in effetti, fino al 1847 (anno della prematura scomparsa dell'amata sorella Fanny e poi dello stesso Felix), la forte predestinazione che un tale nome possiede si rivelò autentica, consentendo a Mendelssohn di condurre un'esistenza assai serena e sostanzialmente fortunata, costellata di continui successi e riconoscimenti per i suoi meriti artistici. Tale "quieta grandezza" è rintracciabile anche nelle sue composizioni: Mendelssohn certamente percepiva

le inquietudini e gli slanci emotivi messi in risalto dal Romanticismo, ma egli fu in grado di filtrarli attraverso le strutture compositive del classicismo, restituendo, sotto forma di opere d'arte musicali, gli impeti e la passionalità in una veste più contenuta e compassata. Nelle sue composizioni Mendelssohn fu dunque in grado di "pacificare" le tensioni di ascendenza romantica con le forme e gli schemi compositivi di provenienza classicista, creando un organico equilibrio tra istanze assai diverse tra loro. Composto da un Mendelssohn quindicenne, il *Sestetto in re maggiore op. 110* risente (in senso assolutamente positivo) della freschezza e della serenità spirituale dell'allora giovane compositore, che qui mette chiaramente in risalto il suo grande talento musicale, soprattutto attraverso un'accurata scrittura strumentale in grado di esaltare i rapporti timbrici e sonori dei sei strumenti. Tra di essi, protagonista indiscusso è certamente il pianoforte, tanto da far attribuire al *Sestetto* l'appellativo di «miniatura di concerto da camera per pianoforte» (Eric Werner), nonostante ai cinque archi non venga certo assegnato un mero ruolo di sostegno. Anzi: la predominanza di una sonorità tendente al grave (ottenuta dalla presenza di due viole, un cello, un contrabbasso "in contrapposizione" ad un solo violino) è rivelatrice della volontà del compositore di creare un dialogo timbrico ed armonico assai variegato e mai banale. I quattro movimenti del *Sestetto op. 110* seguono in maniera pressoché fedele la struttura di un brano cameristico classico: l'*Allegro vivace* iniziale è costruito in forma sonata con due temi principali esposti, sviluppati e ripresi in un clima sonoro estremamente esuberante, mentre l'elegante *Adagio* successivo è un perfetto esempio di secondo movimento lento, dominato da dinamiche tenui (per gli archi è previsto anche il sordino) e da un'atmosfera liricamente malinconica. Peculiare è, al contrario, il terzo movimento, denominato *Menuetto* ma assai più affine ad uno *Scherzo*, in questo caso agitato e tempestoso, la cui tensione emotiva è stemperata solo dal disteso *Trio* mediano, il cui tema principale verrà riproposto da Mendelssohn appena prima della coda dell'ultimo movimento.

Con l'*Allegro vivace* conclusivo il compositore tedesco torna nel solco della tradizione, affidando la chiusa dell'opera ad un brano estremamente brillante ed effervescente (anch'esso in forma sonata) in cui la scrittura pianistica si fa sempre più virtuosistica ed il "gioco" timbrico è reso ancora più vivace da una scorrevolezza ritmico-melodica davvero sorprendente ed accattivante.

Il *Sestetto per archi op. 18* è una delle prime opere cameristiche di cui **Johannes Brahms** fu sufficientemente soddisfatto tanto da farla pubblicare senza utilizzare pseudonimi, come invece era stato solito fare in precedenza. Terminato nel 1860, nel *Sestetto op. 18* Brahms riesce a fondere un impianto derivante dalla tradizione classica con indubbie influenze schubertiane («la retorica drammatica beethoveniana trova una sintesi con il lirismo di Schubert», Robert Pascall) e, allo stesso tempo, con

alcuni elementi di novità, tra cui moderne (per l'epoca) successioni cromatiche ed insoliti abbinamenti timbrici, derivanti dalle sempre diverse combinazioni dei sei strumenti. Nel primo movimento, ad esempio, Brahms si affida in massima parte la calda espressività della voce dei violoncelli (loro l'esposizione del primo dei tre temi principali dell'*Allegro ma non troppo*) spesso abbinati alle viole: da questa unione sorgerà un secondo tema carico di profondo lirismo; ad esso fa da contraltare l'andamento più ritmato del terzo tema, sviluppato fino alla coda conclusiva, caratterizzata dal pizzicato di tutti e sei gli strumenti e da due vigorosi accordi finali. L'*Andante ma moderato* successivo ha la struttura di un tema con variazioni (sei in tutto), una delle forme più amate ed utilizzate da Brahms, che crea qui un movimento in cui la tavolozza delle sonorità e dei timbri strumentali viene utilizzata in tutte le sue possibilità per creare sfumature coloristiche estremamente variegata. Il terzo movimento è un "classico" *Scherzo (Allegro molto)* tripartito, estremamente frizzante e gioviale, con il tema della sezione centrale (*Trio*) che viene riproposto nella coda conclusiva del movimento, imponendosi in modo deciso ed energico. L'ultimo movimento è costruito in forma-sonata con due temi principali: il primo, serenamente espressivo, è esposto dal primo violoncello accompagnato dalla seconda viola e poi ripreso dal primo violino; da una breve transizione emerge il secondo tema, decisamente più vigoroso, affidato a violini e viole all'unisono; dopo una serie di riprese ed elaborazioni del materiale tematico variamente esposto, il *Poco allegretto e grazioso* si conclude con una coda in *accelerando* dall'atmosfera assai "primaverile" (il *Sestetto op. 18* viene anche chiamato *Frühlings-Sextett*, ovvero "Sestetto di primavera").

(Testo a cura di **Vittoria Fontana**)



Centro di Musicologia
Walter Stauffer

Corso Garibaldi, 178

26100 Cremona

tel. 0372.410322

www.fondazionestauffer.com

e.mail: segreteria@fondazionestauffer.com

Stauffer