

Centro di Musicologia
Walter Stauffer

in collaborazione con



Fondazione

Teatro Amilcare Ponchielli Cremona

Omaggio
a Cremona
2014



Accademia **Walter Stauffer** Cremona

Teatro "A. Ponchielli" Cremona

martedì 10 giugno, ore 21.00

Quartetto Ascanio
Quartetto Guadagnini
Quartetto Noûs

I gruppi sono stati selezionati dai docenti

Cristiano Gualco, *violino*

Paolo Andreoli, *violino*

Simone Gramaglia, *viola*

Giovanni Scaglione, *violoncello*

membri del Quartetto di Cremona

Oltre che consueti eventi musicali di chiusura degli annuali corsi dell'Accademia Stauffer, nel 2014 i concerti **Omaggio a Cremona** rappresentano anche tre importanti momenti all'interno delle manifestazioni proposte per celebrare Walter Stauffer, nel quarantesimo anniversario dalla sua scomparsa. Tre "omaggi a Cremona", dunque, ma anche tre indispensabili "omaggi a Walter Stauffer", sottolineando così, una volta di più, lo stretto legame tra l'imprenditore di origine svizzera e la nostra città, scelta come propria patria d'elezione.

Gli annuali concerti offerti dalla Fondazione Stauffer, con il prestigioso coinvolgimento dei docenti e degli allievi dell'Accademia, consentiranno di mettere ulteriormente in luce l'elevato valore artistico-formativo della nostra scuola di alto perfezionamento, unanimemente riconosciuta come uno dei migliori "investimenti" attuati dalla 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 dal nostro Fondatore, che nel 1970 aveva voluto dar vita al Centro di Musicologia Walter Stauffer: oltre all'importante sostegno dato all'insegnamento della liuteria classica e della musicologia, con l'avvio nel 1985 dell'Accademia una parte cospicua delle risorse è stata destinata anche al finanziamento degli studi musicali dei giovani e alla crescita culturale della città di Cremona.

Per questo doveroso "omaggio a Stauffer" e a Cremona, i prestigiosi Maestri, a cui è affidato lo sviluppo artistico-interpretativo di molti giovani talenti musicali, hanno scelto brani dal forte impatto emotivo e che abbracciano un'ampia parte della storia della musica occidentale: dal classicismo di Mozart, Haydn e Beethoven al romanticismo tedesco di Brahms, passando per le eclettiche esperienze compositive del cremasco Bottesini, giungendo fino alle suggestioni impressioniste di Debussy.

In qualità di Presidente della Fondazione Stauffer sono particolarmente orgoglioso di poter ricordare e celebrare, attraverso pagine musicali dall'eccezionale bellezza, la generosità e la lungimiranza di un uomo colto e sensibile quale Walter Stauffer.

PAOLO SALVELLI

Presidente della Fondazione Walter Stauffer

martedì **10 giugno** ore 21.00

Joseph Haydn (1732-1809)

Quartetto in re maggiore op.20 n.4 Hob.III.34 (1772)

Allegro di molto

Un poco Adagio e affettuoso

Menuet alla Zingarese

Presto e Scherzando

Quartetto Ascanio

Damiano Babbini, *violino*

Laurence Cocchiara, *violino*

Costanza Pepini, *viola*

Catherine Daniela Bruni, *violoncello*

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Quartetto per archi in fa minore op.95 "Serioso" (1810)

Allegro con brio

Allegretto ma non troppo

Allegro assai vivace ma serioso

Larghetto espressivo - Allegretto agitato

Quartetto Guadagnini

Fabrizio Zoffoli, *violino*

Giacomo Coletti, *violino*

Margherita Di Giovanni, *viola*

Alessandra Cefaliello, *violoncello*

Claude Debussy (1862-1918)

Quartetto per archi op.10 (1893)

Animé et très décidé (Animato e assai deciso)

Assez vif et bien rythmé (Assai vivo e ben ritmato)

Andantino, doucement espressif (Andantino, dolcemente espressivo)

Très modéré - Très mouvementé et avec passion

(Moderato assai - Molto movimentato e con passione)

Quartetto Noûs

Tiziano Baviera, *violino*

Alberto Franchin, *violino*

Sara Dambruoso, *viola*

Tommaso Tesini, *violoncello*

In qualità di *Kapellmeister* e Sovrintendente agli spettacoli di Esterháza, **Joseph Haydn** fu una sorta di “artista manager” *ante litteram*. Infatti, pur soggetto a quelli che oggi considereremmo veri e propri vincoli contrattuali, nel lungo periodo trascorso alle dipendenze della famiglia Esterházy, Haydn fu in grado non solo di organizzare al meglio le attività musicali della “piccola Versailles ungherese”, ma anche di sfruttare sapientemente i periodi di pausa tra una composizione obbligata ed un’altra, sperimentando altri generi musicali. Così, mentre i principi Esterházy richiedevano al compositore soprattutto opere per il teatro e musica sacra, Haydn approfondiva anche la pratica compositiva di sinfonie e quartetti per archi. Di quest’ultimo genere, in particolare, egli è considerato addirittura il “padre”, rendendolo nel periodo classico «la forma suprema della musica da camera» (Charles Rosen). A tal proposito, sono considerati determinanti per l’evoluzione stilistica e la carriera di Haydn gli anni attorno al 1770, durante i quali egli lavorò a tre serie di quartetti, raccolti nell’Op.9, nell’Op.17 e nell’Op.20: in particolare con gli ultimi due gruppi d’opere, «Haydn aveva affermato la serietà e la ricchezza del quartetto d’archi come genere» (Rosen), fissando alcune “regole” compositive che rimasero inalterate per molti anni a venire. Tra queste, «il primato dello schema in quattro movimenti» (David Wyn Jones), la cui sequenza dipendeva sostanzialmente dalla natura del primo movimento (ad un’apertura vivace non segue mai un minuetto, ma piuttosto un tempo lento), ed una più equilibrata distribuzione del materiale motivico tra i quattro strumenti. Questa serie di caratteristiche sono particolarmente riscontrabili nei sei *Quartetti op.20* (apocriticamente ribattezzati *Sonnenquartette*, Quartetti del Sole) che «rappresentano un chiaro progresso» rispetto a quelli precedenti non solo per l’adozione di procedimenti compositivi non necessariamente convenzionali, ma anche per «la gamma dei temi e degli stati d’animo espressi», del tutto «senza precedenti» (Jones).

Il *Quartetto in re maggiore op.20 n.4* esemplifica perfettamente le ricerche tecnico-compositive compiute da Haydn. Il brano è aperto da un *Allegro di molto* dalla sonorità omogenea ed avvolgente e dalla equilibrata distribuzione delle parti con un primo tema pacato, oscillante tra *piano* e *pianissimo*, marcatamente e costantemente “interrotto” da una rapida e vigorosa frase musicale alternata tra i vari strumenti, quasi un elemento di sorpresa che si ripeterà più volte durante lo sviluppo del movimento, anche con venature malinconiche. Seguendo l’idea di una ragionata successione dei movimenti, dopo l’*Allegro* è previsto un tempo lento, che per la prima

volta in una composizione di Haydn presenta un tema con variazioni (cfr. Jones): un motivo la cui andatura dolente è sottolineata dalla tonalità minore e dal diffuso ricorso all'acciaccatura (tipo di abbellimento musicale); esso viene esposto in prima istanza da violino secondo e viola, per poi essere affidato nelle variazioni successive all'espressiva voce del violoncello e in conclusione al primo violino, tradizionalmente *primus inter pares* all'interno di un quartetto. Il successivo *Menuet alla Zingarese* è caratterizzato da un «curioso conflitto di metro e accento», con viola e violoncello che suonano «con l'accento spostato di un tempo» rispetto all'andamento dei violini (Jones), conferendo così alla tipica danza settecentesca un andamento ben ritmato e dal colore gitano, anche grazie al costante impiego di *sforzandi*. L'atmosfera di danza popolare è mantenuta nel movimento finale, con l'introduzione di un tema dalle sonorità magiare che segue l'ampia e brillante esposizione del nucleo motivico principale, affidato in maniera preponderante al primo violino; tuttavia la continua ed intensa dialettica strumentale dei quattro archi si conclude in modo elegantemente amabile e pacifico, confermando così il giudizio generale di Charles Rosen sulle composizioni per quattro archi di Haydn: «il Settecento ebbe una raffinata ossessione riguardo all'arte della conversazione: i quartetti di Haydn sono da annoverare fra i suoi massimi trionfi».

Il filosofo tedesco Edmund Husserl sviluppò una teoria gnoseologica fondata su un concetto di temporalità che raggruppava assieme passato, presente e futuro: nel conoscere un oggetto non ci basiamo solo su una percezione *hic et nunc* (qui ed ora), poiché essa è contestualmente integrata dalla modalità del ricordo (passato) e da una sorta di aspettativa immaginativa (futuro). In questo modo molteplici istanti sono unitariamente collegati lungo una linea temporale che, all'interno della coscienza percettiva, unisce passato-presente-futuro. Attraverso questa teoria di una temporalità unitaria può forse essere interpretato il *Quartetto in fa minore op. 95 "Serioso"* di **Ludwig van Beethoven**, all'interno del quale passato-presente-futuro dell'arte beethoveniana sembrano trovare una sintesi (più o meno) pacifica, per quanto forse non del tutto intenzionalmente prevista dallo stesso autore.

Il *passato* è rappresentato dal mantenimento di un esplicito legame con la tradizionale struttura del quartetto per archi, istituzionalizzata da Haydn e Mozart, e riscontrabile nella suddivisione

in quattro movimenti e nell'utilizzo della forma sonata. Al tempo della sua composizione, il "Serioso" costituiva il momento *presente* dell'arte compositiva beethoveniana: in particolare, esso si pone tra le opere conclusive del cosiddetto secondo periodo o periodo eroico (secondo la definizione di Maynard Solomon), caratterizzato da una forte componente "tragica", nel senso di conflittuale e tempestosa. Un conflitto interno allo stesso autore e confermato dal clima corrucciato e grave del brano, a cui il compositore attribuì la specifica intitolazione: «è chiaro che Beethoven voleva sottolineare l'intensità del dramma dibattuto in quest'opera» (Massimo Mila). In quanto conclusiva di uno specifico periodo compositivo, l'*Op. 95*, assieme al *Quartetto op. 74* (1809), è considerato un'opera "di transizione"; tuttavia, mentre l'*Op. 74* «guarda verso i precedenti Rasumowski e perfino all'*Op. 18*», il "Serioso" «s'inoltra già verso le zone impervie in cui sorgeranno, molto più tardi, gli ultimi Quartetti» (Mila), un *futuro* che dovrà attendere ancora a lungo prima di realizzarsi.

Oltre alla severità sonora, l'altra evidente caratteristica del *Quartetto op. 95* è la concisione, quasi la compressione con cui viene esposto e sviluppato il materiale motivico. Ciò è evidente fin dall'*Allegro con brio* iniziale, aperto da un «lapidario unisono» (Mila) dei quattro strumenti, un tema armonicamente e ritmicamente aggressivo, «come un ruggito di belva esasperata» (Romain Rolland), un «brontolare minaccioso» riproposto più volte in opposizione ad un più lirico secondo tema che «parla di speranza, di consolazione, di calore umano» (Mila). Attraverso sviluppi e variazioni armoniche inconsuete, il movimento si chiude con una coda in cui il primo tema si fa spazio prepotentemente e «si riserva l'ultima parola» (Mila). Nell'*Allegretto ma non troppo* successivo una scala discendente del violoncello solo introduce una delicata e pacifica melodia, affidata al primo violino sostenuto dagli altri strumenti; l'atmosfera di serenità persiste fino all'introduzione da parte della viola di un sinuoso e cromaticamente ambiguo tema, che, attraverso un lento fugato, coinvolge via via tutte le voci fino all'inaspettata riproposizione della scaletta introduttiva del cello, interrotta da una ripresa del soggetto cromatico fugato. La conclusione del movimento è affidata alla ripresa del primo tema, pur con qualche "incurSIONE" dell'insinuante idea cromatica in fugato. Senza soluzione di continuità si passa al terzo movimento, strutturato come uno scherzo con trio, in cui il nucleo tematico principale si ripresenta tre volte, dominato da un ritmo scattante ed energico, come «urti dell'anima, grida e lamenti interrotti» (Rolland); ad

esso si contrappone l'espressiva melodia di corale affidata a violino secondo, viola e violoncello su cui si stagliano aerei arpeggi del primo violino. Poche «battute d'attesa piena di sospensione, grazie alla cangiante incertezza armonica» (Mila) costituiscono la lenta introduzione (*Larghetto espressivo*) al vero e proprio finale, un *Allegretto agitato* dal carattere concitato ed affannoso e dalla forte ed intensa drammaticità, bruscamente ed inaspettatamente interrotto da un vero e proprio "cambio di rotta" melodica, che ha lasciato perplessa la maggior parte degli studiosi. L'*Op. 95* si conclude così con un velocissimo *Allegro*, una sorta di non previsto lieto fine, una «resistenza morale alla sofferenza» (Schiller), che Solomon riconosce nella maggior parte delle opere del periodo eroico beethoveniano (un esempio per tutti: la *Quinta Sinfonia*). Al di là dello spigliato e brillante finale, prodotto secondo Mila «d'una retorica dura a morire», il *Quartetto in fa minore op. 95* rimane una delle opere più intime e personali di Beethoven: «un'opera problematica, spinta verso la direzione dell'eccentricità e dell'introspezione» (Joseph Kerman). Un'opera che rivela una lotta interiore mai sopita, ma domata attraverso la musica, che secondo Beethoven stesso «è una rivelazione più profonda di ogni saggezza e di ogni filosofia».

«[...] i nostri nipoti forse ci chiameranno vecchi fossili antiquati perché non capiamo Debussy, come del resto noi chiamiamo i nostri predecessori perché non apprezzavano Wagner»: così si esprimeva Maurice Kufferath, noto musicologo dell'epoca, in una recensione apparsa pochi giorni dopo la seconda esecuzione pubblica del *Quartetto per archi op. 10* di **Claude Debussy**, avvenuta a Bruxelles nel marzo 1894. Essa seguiva di pochi mesi la "prima" dell'opera, tenutasi a Parigi nel dicembre 1893 e che, come la successiva, aveva lasciato alquanto perplessi i critici. Lo stesso Quartetto Ysaÿe, primo esecutore e dedicatario del brano, riscontrò qualche difficoltà durante la preparazione, superata soprattutto grazie allo stretto legame d'amicizia che univa il celebre violinista e il giovane compositore. «La fiducia che egli [Eugène Ysaÿe, ndr] riponeva in lui e il prestigio di cui già godeva furono di grande aiuto nei primi passi di Debussy verso la notorietà. Questi dedicò il suo quartetto all'amico, che lo studiò pazientemente, aiutando con devozione affettuosa i suoi partners, che talvolta si rifiutavano di eseguirlo perché non lo capivano» (Victor I. Seroff). Ad un ascoltatore moderno appariranno forse più familiari le parole di Kufferath che non le perplessità dei colleghi di Ysaÿe, ma tenendo conto delle orecchie dei

contemporanei di Debussy le difficoltà di ascolto del *Quartetto op. 10* potrebbero apparire abbastanza comprensibili.

Il *Quartetto op. 10* si pone come una sorta di ponte musicale tra la produzione giovanile e quella più matura di Debussy. Il brano, infatti, risente ancora in parte di una certa impostazione "accademica": il compositore applica quasi sempre diligentemente alcune regole compositive del genere (come ad esempio la suddivisione in quattro movimenti), rifacendosi al contempo a César Frank, dal quale Debussy mutua la riproposizione ciclica di uno specifico tema all'interno del brano. Allo stesso tempo, il *Quartetto op. 10* rivela l'influenza esercitata sul compositore dall'ambiente letterario ed artistico del simbolismo e del decadentismo francese, dal quale trae l'«esigenza di "Bellezza" pura, dono per pochi eletti» e il gusto per «un'arte fatta di "accenni", di "misteriose analogie", perché l'arte "non dice tutto", ma lascia all'immaginazione e al sentimento dell'ascoltatore la possibilità — la libertà - di definirsi, di continuare a risuonare» (Guido Salvetti). Forma classica e sensibilità simbolista sono fuse assieme fin dal primo movimento, con la subitanea ed energica esposizione da parte dei quattro strumenti di un tema ben scandito e dalla sonorità arcaica, che variamente riproposto e trasformato costituisce il principale nucleo motivico dell'intera opera. Seguono idee melodiche dall'andamento più cantabile e quasi malinconico, sviluppate in alternanza con il tema principale, fino all'animata coda conclusiva in *crescendo*. *L'Assez vif et bien rythmé* è costruito come uno Scherzo tripartito: la prima sezione è aperta da quattro accordi pizzicati, a cui segue l'esposizione di un motivo da parte della viola, una sorta di ostinato trasferito poi al primo violino e sostenuto da tremoli e pizzicati degli altri strumenti. Nel Trio torna il tema ciclico, sottoposto qui a variazioni sia ritmiche che melodiche; dopo la ripresa della prima sezione, il movimento è concluso da una breve coda che termina con note pizzicate in *pianissimo*. Il carattere del terzo movimento è perfettamente delineato dall'indicazione agogica segnata in partitura: un brano *dolcemente espressivo* che ben rappresenta «il culto della raffinatezza minuta e preziosa, dell'eleganza agile e smalzata» (Massimo Mila) che segnerà l'opera successiva di Debussy. L'atmosfera particolarmente tenue e sfumata delle sezioni d'apertura e di chiusura è conferita dall'impiego della sordina, con un tema assai delicato che passa dal violino secondo alla viola al violino primo. La sezione centrale si apre con un solo della viola, a cui si aggiungono uno dopo l'altro gli altri strumenti, proponendo un'ulteriore

variazione del tema ciclico in un crescendo animato prima di tornare al clima rarefatto e sommo d'apertura. Nell'ultimo movimento, ad una breve e pacata introduzione, fa seguito una concitata progressione strumentale, prima dell'esposizione vera e propria di due idee motiviche contrastanti tra loro, continuamente sviluppate tra crescendi dinamici e progressivi diminuendi, fino all'ultima ed inevitabile riproposizione del tema principale del *Quartetto*, che confluisce in una vitalistica coda conclusiva.

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





Centro di Musicologia
Walter Stauffer

Corso Garibaldi, 178
26100 Cremona
tel. 0372.410322
www.fondazionestauffer.eu.
e.mail: fondazione.stauffer@libero.it

Stauffer

Atc