

/SUM

LIVE
with the CSI

venerdì 6 giugno 2014 _20.30
aula magna _csi

entrata libera



conservatorio della svizzera italiana
scuola universitaria di musica | musikhochschule | haute école de musique

SUPSI

Scuola universitaria professionale
della Svizzera italiana

recital per il conseguimento del master of arts in music performance

gabriele cerilli _ violoncello

classe di violoncello di johannes goritzki

Gabriele Cerilli

Inizia gli studi musicali all'età di 6 anni sotto la guida del padre e, successivamente, sotto la guida di Stefania Patierno all'età di 9 anni intraprende lo studio del Violoncello.

Si diploma nel settembre 2006 presso il Conservatorio Statale di Musica "O. Respighi" di Latina, sotto la guida del M° Vincenzo Cavallo.

Dal 2006 ha studiato con il M° Jorge Schultis, Primo Violoncello del Teatro dell'Opera di Roma e, contemporaneamente, ha insegnato Violoncello presso la scuola media ad Indirizzo Musicale di Cisterna di Latina "A.Volpi".

Ha preso parte a diverse masterclass con artisti di fama internazionale fra i quali: Enrico Dindo, Thomas Demenga, Guido Schiefen e Johannes Goritzki.

Ha suonato con l'Orchestra della Svizzera Italiana e con l'Orchestra del Conservatorio della Svizzera italiana, collaborando con artisti quali Alain Lombard, Mario Venzago, Arturo Tamayo, Pierangelo Gelmini, Enrico Dindo.

Nell'estate del 2013 ha suonato nell'orchestra dell'Opera Studio Internazionale "Silvio Varviso" nell'ambito delle manifestazioni del Festival Ticino Musica con la messa in scena dell'opera di Gioacchino Rossini "La cambiale di matrimonio".

Da settembre 2012 frequenta il Master of Arts in Music Performance presso il Conservatorio della Svizzera italiana nella classe del M° Johannes Goritzki.

W. Lutoslawski
1913 – 1994

Grave
per violoncello e pianoforte

J. Brahms
1833 – 1897

Sonata n°2 in Fa Maggiore op. 99
per violoncello e pianoforte
I. Allegro vivace
II. Adagio affettuoso
III. Allegro passionato
IV. Allegro molto

L. van Beethoven
1770 – 1827

Trio in Si^b Maggiore op. 97 "Arciduca"
per violino, violoncello e pianoforte
I. Allegro moderato
II. Scherzo - Allegro
III. Andante cantabile
IV. Allegro moderato

con la partecipazione di

cristina pantaleone _violino
tatiana larionova _pianoforte

LUTOSLAWSKI: *Grave, Metamorfosi* per Violoncello e Pianoforte

Conosciuto come uno dei suoi più importanti lavori del periodo tardo (insieme a *Epitaph*, il Doppio concerto per oboe e arpa, la 3a Sinfonia e *Chain I*), il "Grave" per violoncello e pianoforte, fu dedicato da Lutoslawski all'amico e musicologo Stefan Jarocinski.

Jarocinski, eminente musicologo e critico polacco, morì l'8 maggio 1980. Conosciuto al di fuori della Polonia principalmente per i suoi scritti sulla musica francese e Debussy, nel 1967 aveva già pubblicato il primo libro dedicato a Lutoslawski e la sua musica, includendovi una biografia, una selezione degli scritti del compositore, una lista di composizioni e una bibliografia.

Nel suo scritto più famoso su Debussy, "*Debussy, Impressionism and Symbolism*", Jarocinski, nel dichiarare la sua ammirazione per il compositore francese, afferma che il linguaggio musicale del compositore francese aveva aperto le strade per un rinnovamento e sviluppo della musica e del suo relativo simbolismo. Nell'analizzare le caratteristiche armoniche, timbriche e sonore della musica di Debussy, Jarocinski individuerà e descriverà il principio debussyano di suddivisione del suono in diversi "strati". Caratteristica che risconterà in misura analoga nella musica di Lutoslawski.

Nel testo sopra citato, dichiara: "Non molto tempo fa la nozione di verticalismo era sempre associata all'armonia; eppure adesso queste due concezioni non sono più corrispondenti, in quanto, in base al materiale sonoro utilizzato, le strutture verticali saranno sempre omogenee e compatte e si dissolveranno in un unico strato sonoro o, al contrario, saranno eterogenee, e sarà possibile distinguere due o tre strati sonori (puramente sonori e non aventi nulla in comune con le linee melodiche). Le strutture orizzontali non presenteranno necessariamente un disegno melodico, e quelle verticali potranno essere decomposte o divise in livelli sonori separati, mentre i loro legami armonici potranno essere allentati."

Ovviamente tale descrizione degli strati armonici nella musica di Debussy, servirà quale accurata descrizione della disposizione degli strati armonici nell'accordo di dodici note di Lutoslawski.

In ossequio all'ammirazione di Jarocinski per il "*Pelléas*", Lutoslawski comporrà il "Grave" disseminandolo di citazioni debussyane: dalla citazione della scena iniziale della foresta nel "*Pelléas*" (con la frase di quattro note re-la-sol-la, cioè D-A-G-A, riproposta poi al termine del brano), alla combinazione di coppie di intervalli quali chiara allusione simbolica agli studi di Jarocinski sul simbolismo della musica francese.

Inoltre, il concetto di *Metamorfosi* sarà da intendersi in senso ritmico, e cioè come operante indipendentemente dalla continua alternanza di coppie di intervalli melodici. L'effetto di accelerazione ritmica è così, non il risultato di un sistema preciso, ma bensì un principio generale di riduzione della durata ritmica: minime, semiminime, terzine di semiminime, crome, terzine di crome, semicrome.

La stesura del "Grave" avviene in un periodo di svolta nel linguaggio musicale di

Lutoslawski. Già nel 1979 la composizione del brano "Epitaph" per oboe e pianoforte, darà l'avvio ad un nuovo e importante periodo nella sua produzione musicale.

Elementi fondanti del nuovo linguaggio saranno una più semplice e trasparente armonia con l'utilizzo di meno di dodici note; moderazione nell'uso della tecnica aleatoria; tempi metronomici più elevati attraverso il ritorno al metro convenzionale; allusione ad aspetti della musica Barocca e ai suoi lavori precedenti il 1960; melodie liriche ed espressive progettate come materiale tematico di primo piano in opposizione ad un accompagnamento armonico.

Fondamentale sarà nella sua poetica il rigetto del Neo-Romanticismo (contrariamente a Penderecki), guidato da un ideale di sempre maggiore e costante sviluppo del proprio linguaggio. Analogamente ad un'altra composizione di poco posteriore, la "Partita" per violino e pianoforte, anche questo lavoro verrà poi realizzato in versione concertante per violoncello e 13 strumenti ad arco nel 1982.

BRAHMS: Sonata per Pianoforte e Violoncello op. 99 in Fa Maggiore

Concepita in uno dei soggiorni a Hofstetten, sulle rive del lago di Thun in Svizzera, la sonata op.99 in fa maggiore per Pianoforte e Violoncello, è la seconda e ultima sonata dedicata a tale strumento da Brahms.

Risultato di un periodo di intenso lavoro e fervida produzione, insieme alla sonata op. 100 per Violino e Pianoforte e al Trio op.101, è di poco preceduta dalle fondamentali composizioni corali opp. 91-97 e dalla monumentale Quarta Sinfonia op. 98.

Quest'opera impiegherà molto tempo per imporsi: nella disposizione delle tonalità Brahms ha infatti contravvenuto ai canoni classici, generando un certo sospetto tra i musicisti.

Soprattutto il primo movimento aveva suscitato maggiori critiche, con il pretesto che questo "Allegro vivace", in $\frac{3}{4}$, è in fa maggiore, mentre gran parte dello sviluppo è in fa diesis minore.

Questo primo movimento, energico e vigoroso, è composto in forma-sonata su tre temi principali e tre idee secondarie. L'esposizione comincia col primo tema energicamente cantato dal violoncello sui tremoli del pianoforte. Immediatamente ripreso, viene seguito da una prima idea secondaria di carattere melodico ed espressivo, affidata sempre al violoncello sugli arpeggi del pianoforte, che se ne impadronisce a sua volta. Un ponte introduce il secondo tema con un motivo ampio, lirico ed eroico allo stesso tempo, esposto dal pianoforte e subito ripreso dal violoncello. Vi si intreccia senza transizione, il terzo tema: un motivo vigoroso in semicrome discendenti, seguito da una seconda idea esposta dal pianoforte in larghi accordi e che conduce sia al ritornello che allo sviluppo.

Lo sviluppo è trattato molto liberamente, con la comparsa del discusso episodio

in fa diesis minore. Vi viene utilizzato soprattutto il primo tema, ma vi compare anche, furtivamente, una terza idea secondaria, che non si ripresenterà più. La ripresa si presenta in modo simmetrico, per finire in una coda che impiega i primi due temi.

Il secondo movimento, *"Adagio affettuoso"* in fa diesis maggiore, in 2/4, è costruito in forma di Lied tripartito, in un carattere lamentoso e poetico, tipicamente brahmsiano, che contrasta col dinamismo del movimento precedente. Ad un primo episodio introdotto dai pizzicati del violoncello e seguito dall'esposizione del tema affidata al pianoforte, segue un'idea secondaria cantata dal violoncello sulle note acute. L'episodio centrale, in fa minore, è costruito su un lungo tema melodico. Un ponte modulante conduce alla ripresa, simmetrica alla prima sezione. Una coda conclude il pezzo, facendo riapparire i due temi principali.

Il terzo movimento, *"Allegro passionato"* in fa minore, in 6/8, in forma di scherzo, è una sorta di intermezzo in carattere di ballata. Gli episodi estremi, basati su un incessante movimento di crome, sono particolarmente interessanti dal punto di vista ritmico, per la loro veemenza e per il contrasto con il trio centrale, estremamente melodico.

Il finale, *"Allegro molto"* in fa maggiore, in tempo tagliato, è costruito in forma di rondò. Ad un primo motivo di carattere popolare, segue un'idea secondaria dal carattere ritmico e marziale. La seconda sezione fa riapparire il ritornello iniziale per poi essere seguito da un'altra idea secondaria, dal carattere melodico e veemente, affidata al violoncello. Segue una terza sezione, simmetrica alla prima, che ripropone il ritornello e il primo motivo. Una coda di 16 misure conclude il pezzo gioiosamente, trattando con grande fantasia il motivo del ritornello alternato a pizzicati.

BEETHOVEN: Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello op. 97

“Arciduca”

Composto nel 1811, ma pubblicato solo nel 1816, il trio op.97 per pianoforte, violino e violoncello è noto con l'appellativo di “Arciduca” perchè dedicato a Rodolfo d'Asburgo arciduca d'Austria.

Benchè ormai lo schema dei tre periodi in cui si può suddividere l'opera di Beethoven è caduto in discredito, tale composizione si può annoverare a pieno titolo nel cosiddetto “periodo di mezzo”.

Come spiega esaurientemente Carl Dahlhaus, Beethoven nelle opere di questo periodo assume un “tono nuovo”, cioè intraprende una nuova strada all'interno del suo percorso musicale, che più tardi, ripresa e sviluppata da Schubert e Mendelssohn, sarà l'ideale presupposto del periodo romantico.

In queste opere, contravvenendo alla rigida logica consequenziale dell'elaborazione tematico-motivica tipica della forma sonata, Beethoven estende a interi movimenti l'enfasi lirica, laddove era relegata solamente al secondo tema: da qui l'idea del processo tematico entra in crisi.

Solamente con i lavori dell'ultimo periodo Beethoven ritroverà un equilibrio formale e strutturale.

Specialmente nel comporre questo trio, Beethoven ambisce ad una sorta di sonorità orchestrale, che anticipa chiaramente gli ulteriori sviluppi di Brahms. Al fine di fare ciò, sfrutta cospicuamente il registro basso del violoncello, l'ampia gamma sonora del pianoforte e le sonorità accordali dei tre strumenti insieme. Composto di 4 movimenti (Allegro moderato, Scherzo-Allegro, Andante cantabile ma però con moto e Allegro moderato-Presto) è considerato il maggior lavoro beethoveniano per tale formazione cameristica.

Il primo tempo, costruito sul celebre tema iniziale improntato a nobile cantabilità liederistica e su una seconda idea dal carattere gentile ed esitante, contiene a metà dello sviluppo un episodio nel quale la ripetizione dei trilli del pianoforte e del pizzicato degli archi crea un'atmosfera di rarefazione e sospensione timbrica.

Tanto il primo movimento, quanto il successivo, uno “Scherzo” collocato al secondo posto per ragioni di equilibrio strutturale, sono l'ideale anticipazione alle prodigiose variazioni dell’“Andante cantabile ma però con moto”, cuore della composizione. Sono il primo esempio di grande “variazione integrale”, nella quale il tema subisce radicali metamorfosi che implicano ogni struttura del discorso musicale; quindi non soltanto i valori propriamente tematici (intervalli, ritmo), ma anche quelli armonici, timbrici, dinamici e di massa sonora.

Conclude la composizione un finale dal carattere leggiadro e spiritoso, ritenuto però da molti critici non all'altezza dei precedenti movimenti.