

/SUM

by CSI
LIVE

domenica 22 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

cristina pantaleone _violino

classe di violino di carlo chiarappa



Cristina Pantaleone

Cristina Pantaleone nasce a Palermo nel Marzo del 1988.

Inizia lo studio del violino all'età di quattro anni sotto la guida dei Maestri Antonino Miserendino e Claudia Mistretta .

Partecipa successivamente a numerosi Concorsi nazionali per giovani musicisti in Sicilia e in Toscana classificandosi sempre tra i vincitori.

Nel 2006 consegue la maturità scientifica con il massimo dei voti e nel Febbraio 2010 consegue il Diploma di Laurea di I Livello in strumento al Conservatorio di Musica "Vincenzo Bellini" di Palermo con il massimo dei voti e la lode sotto la guida dei Maestri Umberto Bruno e Giorgio Rosato.

Prosegue i suoi studi sotto la guida del M° Silviu Dima, violino di spalla del Teatro Massimo di Palermo con il quale si perfeziona per la preparazione all'attività orchestrale.

Ha partecipato in qualità di corsista effettivo alla masteclass di violino del Maestro Stefano Pagliani e al corso di perfezionamento musicale organizzato dall'associazione "Festival delle Nazioni" di Città di Castello sotto la guida del Maestro Carlo Chiarappa.

Dal 2010 prende parte a numerose orchestre in qualità di violino di fila e di Concertino dei primi violini tra cui: Orchestra del Teatro Lirico di Cagliari, del Teatro Massimo di Palermo, dell' Arena di Verona e dal 2011 diventa membro effettivo dell'Orchestra dei Giovani dell'Unione Europea (EUYO) fondata e diretta da Vladimir Ashkenazy con la quale effettua tours in Olanda, Spagna, Germania, Svizzera, Austria, Italia, collaborando con solisti di fama internazionale quali Isabel Faust e Daniel Hope.

Ha suonato con l'Orchestra della Svizzera Italiana sotto la guida di Alain Lombard, Marc Kissoczy e con l'Orchestra del Conservatorio della Svizzera Italiana collaborando con artisti quali John Neschling, Alexander Vedernikov, Mario Venzago, Arturo Tamayo, Enrico Dindo, Fabien Thouand.

Nell'estate del 2012 ha suonato con l' Orchestra dell'Opera Studio Internazionale "Silvio Varvisio" nell'ambito delle manifestazioni del Festival Ticino Musica per la realizzazione dell'opera "L'occasione fa il ladro" di Gioacchino Rossini.

Si esibisce in veste di solista con l'Orchestra da camera "Gli Armonici" eseguendo musiche di Vivaldi, Bach, Piazzolla e brani in prima esecuzione assoluta.

Dal 2011 frequenta il Master of Arts in Music performance al Conservatorio della Svizzera italiana sotto la guida del Maestro Carlo Chiarappa.

G. Tartini
1692 – 1770

Concerto in Sol Maggiore D78
per violino e archi

I. Allegro
II. Largo Andante
III. Presto

W. Lutosławski
1913 – 1994

Subito
per violino e pianoforte

C. Debussy
1862 – 1918

Sonata in Sol minore
per violino e pianoforte

I. Allegro vivo
II. Intermède; Fantasque et léger
III. Finale; Très animé

L. van Beethoven
1770 – 1827

Trio in Si^b Maggiore op. 97 "Arciduca"
per pianoforte, violino e violoncello

I. Allegro moderato
II. Scherzo (Allegro)
III. Andante cantabile ma però con moto – Poco più adagio
IV. Allegro moderato – Presto

con la partecipazione

alice iegri, felizia bade, tommaso angelini,
serenella di blasi, roberto zafarana,
giulia alessio _violino
ermanno niro, lavinia quatrini _viola
gabriele cerilli, alessandro maccione _violoncello
ferdinando romano _contrabbasso
leonardo bartelloni _pianoforte e clavicembalo
tatiana larionova _pianoforte

Giuseppe Tartini

(Pirano 8 Aprile 1692 – Padova 26 Febbraio 1770)

Concerto in sol maggiore D.78 per violino, archi e continuo

“Per ben suonare bisogna ben cantare”



Questa affermazione ci fa subito calare nella poetica dell'artista a cui viene attribuito soprattutto il merito di aver trasformato il concerto, liberandolo dai lacci che lo tenevano legato agli ideali espressivi e formali del tempo.

Benché essenzialmente autore di musica strumentale Tartini fu profondamente sensibile alle possibilità espressive della musica vocale.

A tal scopo si servì di un ricco bagaglio di accorgimenti tecnici che gli permisero di raggiungere uno stile assolutamente personale, che diverrà patrimonio e caratteristica inconfondibile della sua scuola.

Nel 1721 fu nominato Violino Solista presso la Cattedrale di S. Antonio a Padova.

Con la consapevolezza di musicista tecnicamente preparato e amante del “bel suono” Tartini incentrò tutta la sua produzione musicale sulla ricerca di sfumature espressive, sulla delicatezza, bellezza e nettezza del suono e al tempo stesso la perfezione dell'intonazione, talvolta perfino a scapito della brillantezza di esecuzione dei movimenti veloci.

Nel 1771 fu pubblicato il *Traité des agréments de la musique* (Trattato degli abbellimenti della musica), la prima opera nella storia della musica dedicata esclusivamente all'esecuzione degli abbellimenti.

Tartini era fermamente convinto che questi ultimi non potevano essere impiegati in maniera del tutto casuale in quanto hanno la funzione di determinare la particolare espressività del brano; è per questa ragione che essi vengono trasformati da semplici elementi riempitivi di ostentazione virtuosistica a docile strumento espressivo che costituisce parte integrante e indispensabile della melodia. Si spiega così perché di molte opere tartiniane (specialmente nei movimenti lenti dei concerti) noi possediamo, accanto alla versione originale, anche una o più versioni “ornate”, dove appunto gli abbellimenti sono scritti per esteso e non lasciati alla discrezione dell'esecutore.

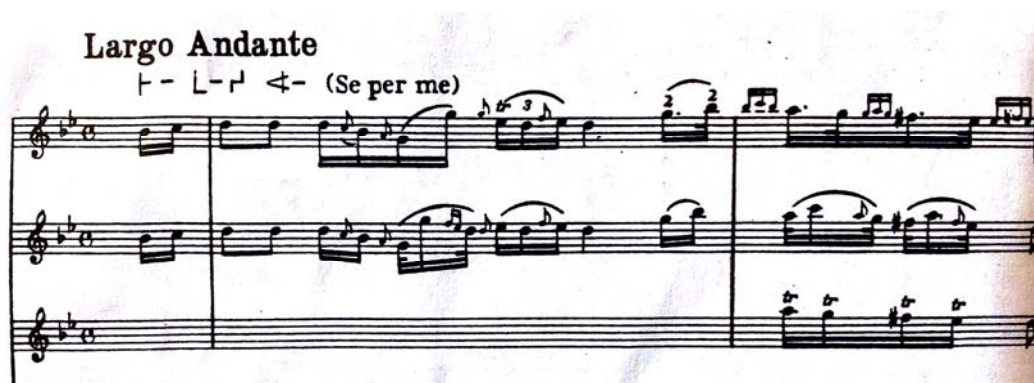
Nei concerti composti dopo il 1730, tra cui quello proposto questa sera, molto è lo spazio riservato allo strumento solista, dilatandone le possibilità virtuosistiche ma sempre in chiave espressiva.

Dal punto di vista tematico i due movimenti veloci, che sono nella stessa tonalità, seguono un piano architettonico articolato in un'esposizione, una parte di sviluppo molto ampia e una ricapitolazione della parte iniziale.

Tipica è la presenza costante, al termine di ciascun movimento, dell'accordo "vuoto", cioè formato dal suono fondamentale e di quinta (la terza viene esclusa di proposito).

Nel movimento lento centrale *Largo Andante* in tonalità minore, alla parte del solista sono affidate melodie che spaziano in una nobile cantabilità espressiva messa ancor più in evidenza da un sostegno orchestrale molto ridotto (in questo caso solo due violini svolgono la funzione di accompagnamento).

Una particolarità delle composizioni di Tartini riguarda la scelta di apporre all'inizio di un movimento un motto o dei versi poetici (in genere tratti dai drammi di Metastasio) usando spesso una scrittura cifrata o criptografica. E' il caso di questo splendido *Largo Andante* in cui il motto presenta un'aderenza sillabica perfetta con la linea melodica principale. Ciò serviva per "stimolare l'immaginazione ed accendere l'ispirazione dell'animo".



Il terzo movimento si presenta sotto forma di Rondò e propone un episodio iniziale che viene mantenuto fisso, o soggetto a lievi modifiche, presentato nella tonalità di base.

Lo stesso inciso tematico viene poi riproposto in un'altra tonalità per poi tornare nuovamente nella tonalità di impianto seguendo lo schema classico ABA tipico del Rondò.

L'esecuzione dei ritornelli permette all'esecutore di variare lo "scheletro" originario con degli abbellimenti estemporanei.



Witold Lutoslawski

(Varsavia 25 Gennaio 1913 – Varsavia 7 Febbraio 1994)

Subito per violino e pianoforte

“Le persone la cui sensibilità è distrutta dalla musica nei treni, aeroporti, ascensori, non possono concentrarsi su un quartetto di Beethoven”

Queste le parole di uno dei padri della musica contemporanea pronunciate con la coscienza di uno studio profondo sulla musica che lo ha preceduto e mostrando per quest'ultima un'estrema sensibilità e un religioso rispetto.

Witold Lutoslawski è stato a lungo riconosciuto come uno dei compositori più importanti del 20° secolo.

Spesso descritto come “compositore polacco”(un'etichetta di carattere strettamente nazionalistico non appropriata ad un artista creativo le cui radici musicali sono cosmopolita e più ampiamente europee) è considerato insieme a Chopin e Szymanowski uno dei più grandi compositori polacchi e il suo contributo creativo è stato un apporto fondamentale al linguaggio dell'anti-romanticismo.

E' a partire dal 1984, all'età di 71 anni, che Lutoslawski cominciò a comporre intensamente per violino, affascinato e ispirato dall'arte di Anne Sophie Mutter la quale ha eseguito gran parte delle sue musiche e per la quale cominciò a scrivere un concerto per violino che non venne ultimato a causa della scomparsa del compositore.

Subito fu composto nel 1992 su richiesta di Joseph Gingold, direttore artistico e fondatore della “Indianapolis Competition” come pezzo imposto.

Il suo carattere è quello di uno scherzo, una presa in giro giocosa delle aspettative dell'ascoltatore realizzata attraverso improvvisi colpi di scena e svolte inaspettate.

Il titolo suggerisce appunto quest'atmosfera di mutevolezza che deriva dagli improvvisi e frequenti cambi di ritmo e di dinamica. Ai passaggi strettamente virtuosistici del violino si contrappongono calde e cantabili melodie dal gusto stranamente inquietante.

Il pezzo è fondamentalmente basato su un episodio che ritorna ciclicamente. Esso si apre con una serie di gesti che diventano “ritornello” per il resto del brano. I ritornelli sono facilmente riconoscibili per la loro audacia declamatoria.

Gli episodi sono diversi ogni volta e sono per la maggior parte in contrasto con i ritornelli.

L'intero pezzo sembra spingere continuamente verso un culmine che ritroviamo nell'insistente trillo che si estende per ben tredici battute nella fase che porta alla conclusione del brano.

L'intento dell'autore era quello di creare un pezzo di vigore e virtuosismo, esuberante piuttosto che intenso.



Claude-Achille Debussy

(Saint-Germain-en-Laye 22 Agosto 1862 – Parigi 25 Marzo 1918)

Sonata per violino e Pianoforte in sol minore

“Io penso che la Musica contenga una libertà, più di qualsiasi altra arte, non limitandosi solo alla riproduzione esatta della natura ma ai legami misteriosi tra la natura e l’immaginazione.”

Libertà. Ecco la parola chiave che riassume in sé l’arte di Claude Debussy nel suo più intimo significato.

Egli ha da sempre manifestato una certa avversione ad accontentarsi delle consuete tradizioni accademiche prescritte dai trattati scolastici.

Credeva fermamente nella libertà. Non sopportava le limitazioni, i vincoli, i compromessi.

Non poteva calarsi nella vita se non per le cose più semplici e naturali. Avrebbe voluto vivere esclusivamente d’arte e di ideali.

Così gli accademici condannavano a Debussy fin dall’inizio dei suoi studi una *“tendenza troppo pronunciata alla ricerca dell’insolito, dello stravagante”*, mettendolo altresì in guardia contro quel *“vago impressionismo che è uno dei più pericolosi nemici della verità nell’opera d’arte”*.

La sua spiccata sensibilità lo porta così a creare un mondo del tutto personale in cui riesce ad andare oltre, perdendosi in suoni, immagini, sogni che trasformano la realtà oggettiva delle cose.

L’artista, secondo Debussy, è colui che riesce a sprofondare sempre più nella propria intimità, senza mescolarsi con le banalità della società e dei suoi contemporanei. Così il grande interprete è colui che, eseguendo la musica, riesce in qualche modo ad astrarsi completamente dalla realtà. Nasceva allora la magia della profondità, dell’isolamento, della completa concentrazione, l’unica dote per il grande artista.

Così la musica era pensata come una libera successione di timbri e di suoni puri in cui l’armonia non obbedisce ad alcuna guida prestabilita ma si sviluppa liberamente come un suono che individua ed inventa ogni volta se stesso. Piuttosto che in netti profili melodici di regolare struttura periodica, la musica di Debussy si articola in un mosaico di piccoli nuclei melodici che compaiono brevemente, scompaiono, si dissolvono per poi riapparire lievemente trasformati, sotto vesti timbriche sempre diverse.

L’*“evocare”* sembrò molto più interessante dell’*“esporre”* e a tal proposito Debussy si sentiva assai vicino più ai pittori impressionisti che ai musicisti contemporanei. Quei pittori avevano abbandonato i musei per dipingere all’aria aperta, avevano rinnegato le leggi dei padri: lo studio del disegno, i moduli

della prospettiva, la composizione delle ombre per rimescolare quei valori in un intarsio soggettivo di impressioni, di sensazioni, di luce.

Il 7 Maggio 1917 scrive al suo amico Robert Godet:

“Ho finalmente concluso la Sonata per Violino e Pianoforte. Per una contraddizione del tutto umana, essa sprigiona movimento e allegria. Diffidate d’ora in avanti delle opere che paiono librarsi al settimo cielo, spesso sono imputridite nelle tenebre di una mente in pena. Così il finale di questa stessa Sonata che, attraverso le più strane trasformazioni sfocia nel gioco molto semplice di un’idea che gira su se stessa come il serpente che si morde la coda, divertimento del quale mi permetto di contestare la piacevolezza! E’ stata eseguita sabato scorso in un concerto a favore dei soldati ciechi. Il pubblico, convenuto per quel caritatevole scopo, l’ha accolta a suon di applausi. Un trionfo che la mia scarsa sensibilità verso tutto ciò che è rumoroso mi ha impedito di apprezzare fino in fondo.”

La sonata per violino e pianoforte è stata eseguita per la prima volta il 5 Maggio nella sala Gaveau da Gaston Poulet con Debussy al pianoforte. Dedicata alla moglie e compagna di vita Emma Debussy fu terminata nel 1917 nel contesto di una guerra ancora in corso.

Come si può evincere dalla lettera sopra citata l’oscillazione tra contentezza e sottovalutazione nei riguardi della sua ultima composizione testimonia il grado di instabilità emotiva di un Debussy spossato dalla guerra e dalla malattia. Tuttavia nel suo essere contraddittorio Debussy riesce a dar vita ad un lavoro di alta qualità artistica, traducendosi in una vitalità che sembra essere indifferente agli orrori della guerra.

Nell’ *Allegro vivo* la creazione dell’atmosfera iniziale è affidata ai rintocchi sfumati del pianoforte sui quali il violino canta la sua melodia. Essa è in realtà una linea in cui l’incipit è formato da una successione di intervalli di terze discendenti. Il carattere è somnesso, i profili evanescenti.

Il discorso si evolve in segmenti derivati dall’intervallo iniziale ed è di continuo trasformato assumendo le più svariate forme anche quando è proposto dal pianoforte. Nella coda il tema, su una piena e solenne accordalità pianistica, si mostra insolente, risolvendosi un po’ bruscamente in un serrato e infuocato stretto.

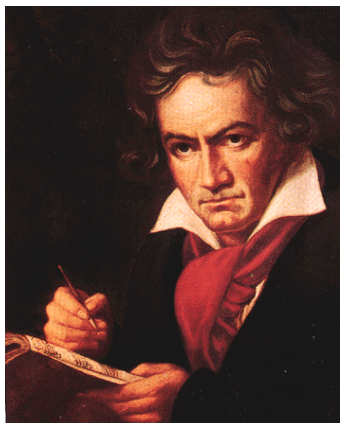
L’ *Intermède* ha carattere di improvvisazione: presenta disegni vivaci, staccate figurazioni ritmiche affidate ai due strumenti prima singolarmente poi omoritmicamente. L’inizio propone come un’ improvvisa sospensione enfatizzata da eleganti ornamenti del violino svolti nell’ambito di una sezione cadenzale.

Nella parte centrale si avverte il contrasto fra il brillante ritmo pianistico e i piacevoli effetti timbrici affidati al violino. Sezioni di estrema cantabilità si alternano a ritmi incalzanti, il tutto inserito nel contesto di uno spirito eccentrico, vagamente ironico di gusto stravinskiano.

Nel *Finale* riemerge il tema iniziale del primo tempo della sonata. Il violino è saettante e comincia la sua corsa su incalzanti progressioni.

La sezione virtuosistica e rapsodica iniziale viene poi momentaneamente sospesa per dar spazio ad un episodio scandito dall'indicazione *Le double pas lent* in cui il canto del violino diventa sinuoso, strisciante, intriso di uno charme tipicamente francese. Dopo aver creato diverse atmosfere timbriche e sonorità contrastanti il violino ripropone il tema terzinato iniziale con i suoi vortici privi di direzione che, dopo echi del tema e cedimenti di tempo, conduce al finale.

Lo stesso Debussy definì questo terzo pannello "*pieno di vita, quasi gioioso per un fenomeno di sdoppiamento*" come a voler nascondere la fatica che gli era costata per portarlo a termine, tra sofferenze e angosce terribili.



Ludwig Van Beethoven

(Bonn 16 Dicembre 1777 – Vienna 26 Marzo 1827)

“La Musica è una rivelazione più profonda di ogni saggezza e filosofia. Chi penetra il senso della mia musica potrà liberarsi dalle miserie in cui si trascinano gli altri uomini.”

“L’Arciduca”

Trio per violino, violoncello e pianoforte n. VII in Sib maggiore op. 97

Nato nel corso del XVIII secolo come raffinato gioco strumentale, tanto da essere chiamato “Divertimento”, il trio per pianoforte e archi, con Beethoven, assume il carattere di un’elaborata composizione, solenne e complessa.

Il *Trio op 97* fu abbozzato nel 1810 e composto in meno di un mese nel Marzo 1811, l’anno in cui Beethoven cominciò a lavorare alla *Settima* e all’*Ottava Sinfonia*.

Il manoscritto originale è conservato della Deutsche Staatsbibliothek di Berlino. Dedicatario dell’opera l’Arciduca Rodolfo d’Asburgo, suo allievo e principale mecenate.

Ben consapevole del grande talento del suo maestro lo aiutò più volte, non solo assicurandogli una pensione annuale dal 1809 sino alla morte ma anche intervenendo in suo favore ogni qualvolta il difficile carattere del Maestro entrava in conflitto con la società circostante. Così scrive Beethoven in una lettera all’Arciduca: *“Ho cominciato a lavorare piuttosto intensamente e frutto di questa applicazione è, tra l’altro un nuovo trio per pianoforte. Di Vostra Altezza Imperiale fedele e devotissimo servitore.”*

Il Trio di Beethoven, proposto questa sera, è considerato come una delle più felici composizioni della sua musica da camera con pianoforte ed è legata ad un particolare momento della vita del Maestro in quanto nel Maggio 1814, eseguendolo, l’autore appariva per l’ultima volta al pubblico come pianista, impedito in seguito dalla sordità.

Scrive Wilhelm Von Lenz (uno dei principali cultori e promotori dell'arte beethoveniana): " *E' il miracolo della musica d'assieme per piano. Una di quelle creazioni complete che appaiono nell'arte di secolo in secolo.*" Non possiamo che essere d'accordo.

Il trio dell'*Arciduca* emerge per la felicità dell'invenzione, le dimensioni imponenti e di respiro sinfonico, per la scrittura equilibrata e concertante dei tre solisti.

In esso Beethoven assume un "tono nuovo" che poi, per il fatto che fu ripreso da Schubert, diventò il "tono romantico" senza che per questo Beethoven possa essere classificato tra i romantici.

Egli allentò la rigida logica consequenziale dell'elaborazione tematico-motivica per far posto a un' enfasi lirica che, in contraddizione con lo spirito della forma sonata, permeava interi movimenti invece di essere limitata al solo secondo tema.

La cantabilità diventò il principio strutturale dominante: fu così che l'idea del processo tematico entrò in crisi. L'opera tarda di Beethoven può essere considerata come "soluzione" di questa crisi.

L' *Allegro moderato* si apre sulle note del solo pianoforte con un tema nobile ed elegante, di spiccata cantabilità, sostenuto da un delicato impasto sonoro di accordi ribattuti sulla stessa nota di basso.

Su questa prima idea si innestano gli archi che, introducendo un nuovo inciso tematico, rendono ancor più arioso l'inizio.

Nella sezione centrale del movimento il tema principale viene sviluppato attraverso una lievitazione melodica e armonica che conduce ad un episodio nel quale l'interazione dei trilli del pianoforte e del pizzicato degli archi crea un'atmosfera di inaudita rarefazione timbrica.

Questa sezione conduce poi ad una ripresa del tema e alla coda conclusiva del movimento.

Lo *Scherzo* è eccezionalmente collocato al secondo posto per ragioni di equilibrio strutturale, come avverrà più tardi nella *Nona Sinfonia*.

Il tema principale nasce da un grazioso e divertito gioco contrappuntistico tra violino e violoncello, subito ripreso dal pianoforte con accompagnamento in pizzicato degli archi: si tratta di una corsa leggera e scanzonata nella quale il tema assume sempre nuove forme.

Il carattere danzante e festoso della parte iniziale viene oscurato dal *Trio* in cui sembra spalancarsi una voragine. In esso un tortuoso movimento cromatico si snoda in un' imitazione tra le voci per poi sciogliersi, dopo un deciso crescendo, in vigorosi stacchi accordali affidati al pianoforte.

Il tessuto sonoro si assottiglia sempre di più per potersi collegare, senza soluzione di continuità, alla ripresa dello *Scherzo*. In coda al movimento vi è un imprevisto ritorno del motivo cromatico della sezione centrale che conduce ad uno spunto conclusivo in cui riecheggia il tema iniziale.

Il tema dell' *Andante cantabile* è affine per certi aspetti all'*Adagio* della *Nona Sinfonia*.

Esso si presenta sotto le vesti di un'intima preghiera, pronunciata sottovoce, di estrema dolcezza e cantabilità. Una serie di variazioni "smaterializza" l'originaria struttura melodica in varie figurazioni che ne rispettano tuttavia l'essenzialità.

Non sono soltanto i valori propriamente tematici, ossia intervallari e ritmici, ad essere variati ma anche quelli armonici, timbrici, dinamici e di massa sonora.

Nella prima variazione il pianoforte tesse una delicata trama di arpeggi terzinati su cui gli archi intervengono in maniera discreta a distanza di ottava tra loro. La seconda variazione è caratterizzata da un dialogo tra violino e violoncello, nel quale si alternano leggeri fraseggi a note staccate con brevi incisi melodici assai più cantabili. Questo raffinato gioco di scambi conferisce un carattere più "spigliato" alla composizione grazie al quale si ha l'impressione che la velocità di esecuzione cambi ad ogni battuta.

La terza variazione vede protagonista il pianoforte e figurazioni quasi interamente terzinate e riprese a tratti dagli archi. La quarta variazione, scandita dall'indicazione *Un poco più Adagio*, ripropone una nuova cantabilità la quale non scorre in maniera lineare ma "pulsata" continuamente con scansioni regolari di un ritmo sincopato.

Nella quinta ed ultima variazione il tema riappare nel suo aspetto originario, benché oscurato dal modo minore ma presto, perdendosi, dà luogo ad una inaspettata amplificazione con nuove modulazioni per poi dispiegarsi in un canto affettuoso e appassionato che si spegne lentamente fino al termine del movimento.

Segue, senza soluzione di continuità il *Finale*, un Rondò brillante e vitale.

Esso irrompe "con una frustata" come disse Richard Wagner e appare come uno dei più audaci e stridenti contrasti che Beethoven abbia mai osato.

Staccati, acciacature, accenti in levare, gruppi irregolari conferiscono al brano un carattere guizzante e nervoso. A questa notevole varietà di figurazioni ritmiche si contrappongono brevi incisi melodici degli archi. L'episodio centrale è un'elaborazione dell'*Incipit* del tema ed assume il carattere dello Sviluppo mentre la successiva ripresa ripropone il tema affidato agli archi.

Il finale è una rapida corsa verso la cadenza conclusiva: per questo Beethoven opera un cambiamento di tempo passando a un *Presto* in 6/8 nel quale gli archi "danzano" su una tarantella sottesa da un lungo trillo del pianoforte. E' quest'ultimo a condurre la galoppata finale che, dopo un evidente cambiamento di scansione ritmica, rallenta e si ferma per dar spazio agli accordi della cadenza conclusiva.