

/SUM

web by CSI
LIVE

mercoledì 3 giugno 2015 _ 16.30
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

iván siso calvo _ violoncello

classe di violoncello di enrico dindo

Iván Siso Calvo

Nato a Coruña, Spagna, comincia a suonare il violoncello con Barbara Switalska nella sua città natale. Nel 2013 ottiene il suo diploma presso il Conservatorio Superior de Musica del Pais Vasco "Musikene" nella classe di Asier Polo e María Casado. Attualmente, continua il suo percorso musicale con Enrico Dindo presso il Conservatorio della Svizzera italiana a Lugano, dove sta frequentando il Master of Arts in Music Performance.

Ha partecipato a diverse masterclass e seguito consigli di maestri come Michael Sanderling, Julian Steckel, Maria Kliegel o Torleif Thedéen. Nel campo della musica da camera ha suonato ed è stato influenzato da musicisti come Andoni Mercero, Benedicte Palko, Davi Quiggle, Daniel del Pino, Heime Müller, Simone Bernardini e i componenti dei Quartetti Casals, Kuss e Cremona.

É stato membro della Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia (OJSG) e della Joven Orquesta Nacional de España (JONDE). Collabora spesso con orchestre come la Orquesta Nacional de España (ONE), Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG), Real Filharmonia de Galicia (RFG), Orquesta Sinfónica de Euskadi (OSE) e l'Orchestra della Svizzera Italiana (OSI).

R. Schumann
1810 – 1856

Fantasiestücke
per violoncello e pianoforte
I. Zart und mit Ausdruck
II. Lebhaft leicht
III. Rasch und mit Feuer

C. Debussy
1862 – 1918

Sonata in Re minore
per violoncello e pianoforte
I. Prologue: Lent, sostenuto e molto risoluto
II. Sérénade: Modérément animé
III. Final: Animé, léger et nerveux

A. Piazzolla
1921 – 1992

Le Grand Tango
per violoncello e pianoforte

monica cattarossi _pianoforte



Phantasiestücke per violoncello e pianoforte, op. 73

Robert Schumann (1810- 1856)

Il 18 febbraio 1849 toccò al primo clarinetto dell'orchestra di Dresda, accompagnato da Clara Schumann al pianoforte, presentare la prima esecuzione assoluta dei tre pezzi per clarinetto che Schumann aveva composto pochi giorni prima, ispirati dalle morbide sonorità dello strumento e dalla grande bravura dell'interprete.

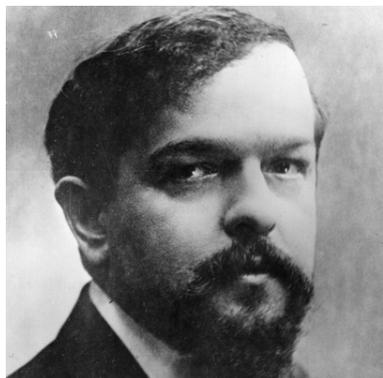
I *Phantasiestücke* op. 73 - detti in origine *Soireestücke* - furono scritti da Robert Schumann in quel anno considerato dal compositore fra i più fecondi della propria esistenza, e che fu l'ultimo da lui trascorso a Dresda. Proprio rispetto al grigio clima culturale di quella città, che in precedenza aveva assai negativamente influito sulla creatività dell'autore, i *Phantasiestücke* rappresentano un tentativo di evasione, realizzato con la complicità degli amici della locale orchestra di corte.

L'opera 73 appartiene infatti a un nucleo di composizioni destinate a un consumo privato, a quella pratica della "Hausmusik" (musica domestica) che, oltre ad allietare nel caso specifico le serate dei coniugi Robert e Clara e della loro numerosa prole, era parte integrante della vita musicale tedesca, ed è in parte sopravvissuta fino ai nostri giorni. Occorre dunque rifarsi alle esigenze del "far musica insieme" per comprendere la limitata estensione di queste composizioni, la cordialità del loro contenuto, il fatto stesso che esse non siano previste (a parte ovviamente l'accompagnamento pianistico) per un unico strumento, ma che per esse venga piuttosto indicata ad libitum una scelta fra diverse soluzioni strumentali.

Anche i *Phantasiestücke* sono infatti destinati indifferentemente (con i rispettivi arrangiamenti fatti dal proprio compositore) a clarinetto, violino e violoncello. I limiti impliciti nella destinazione privata non devono far pensare che si tratti di brani scritti dalla mano di un compositore distratto; il loro principale interesse risiede proprio nella cura di ogni piccolo dettaglio, nella stesura di una scrittura strumentale preziosissima e sapientemente dosata. La naturale propensione di Schumann verso la miniatura vi trova una applicazione felicissima, volta all'indagine di una introversione mai aperta verso lo spensierato virtuosismo e l'effimero melodizzare che erano patrimonio acquisito della Hausmusik.

I *Phantasiestücke* sono segnati da interni richiami tematici e da un equilibrio particolarmente riuscito nella scrittura strumentale. Si tratta in effetti di

un unico brano diviso in tre sezioni contrastanti; la composizione si sviluppa infatti seguendo un percorso che accelera progressivamente il tempo, e accresce la tensione da una sezione all'altra; dal lirismo nostalgico iniziale si passa così alla maggiore agitazione della sezione centrale, e poi allo slancio conclusivo, anche se temperato da momenti più intimistici.



Sonata n. 1 in re minore per violoncello e pianoforte, L 144

Claude Debussy (1862- 1918)

Dopo la composizione del *Quartetto* (1893), per ben ventidue anni, Debussy non scrisse nessun lavoro di musica da camera. Fu, infatti, solo nel 1915 che egli decise di comporre una serie di *Sonate* per vari strumenti. Come risulta dalle dediche apposte sulle *Sonate* effettivamente composte e pubblicate («*Les Six Sonates pour divers instruments sont offerts en hommage a Emma-Claude Debussy (p. m.) - Son mari - Claude Debussy*») il numero complessivo di questi lavori doveva essere sei. In realtà, di questo progetto furono composte solo tre *Sonate*: quella per violoncello è la prima della serie. In questo gruppo di lavori si avverte lo sforzo del musicista verso un'arte più austera, più sprovvista di seduzioni immediate, ma ugualmente ricca di idee e di ispirazione, nell'ambito di una tensione classicistica. Che questa fosse l'intenzione di Debussy lo si ricava da una lettera da lui inviata il 5 agosto del 1915 al suo editore parigino Durand e in cui è detto: "Vous aller recevoir, avant cette lettre peut-être, la Sonata pour violoncelle et piano. Il ne m'appartient pas d'en juger l'excellence, mais j'en aime les proportions et la forme presque classique dans le bon sens du mot".

Scritta d'un sol getto nei mesi di luglio ed agosto 1915, la *Sonate pour violoncelle e piano* respira la grazia e la felicità delle opere nate spontaneamente e dalla cui stesura è assente ogni apparente sforzo creativo. (Ben diversa sarà da questo punto di vista la *Sonata* per violino e pianoforte che costerà al compositore una dura, dolorosa fatica). La *Sonata* doveva infatti intitolarsi *Pierrot fâché avec la lune* – Pierrot irritato con la luna – certo una provocazione tutta francese verso l'austriaco *Pierrot lunaire* di Schoenberg composto due anni prima – anche se poi Debussy eliminò l'indicazione lasciando qualsiasi intento programmatico e simbolico alle intuizioni dell'ascoltatore.

Il primo tempo, *Prologo*, s'inizia in modo «sostenuto e molto rubato», attraverso un alternarsi di periodi in cui la scansione va «animandosi» o «cedendo» culmina in una frase «largamente declamata» per ritornare poi

gradatamente al movimento iniziale e sfumare («sempre più piano»), perdendosi in un evanescente, pallido armonico del violoncello.

Nella *Serenata* il filo melodico del cello («fantastico e leggero») viene accompagnato in modo secco e chitarristico dal pianoforte. Ed anche il *Finale* (attaccato alla *Serenata* senza soluzione di continuità) s'inizia in modo «animato, leggero e nervoso», per assumere poi carattere «volubile», «appassionato e con fuoco». Dopo essersi adagiato in una lunga frase lenta («molto rubato, «con morbidezza», «dolcissimo, ma sostenuto», «delicatissimo», «dolce vibrato», sono gli attributi con cui l'autore vi qualifica il discorso sonoro), la vicenda musicale ritorna «volubile», «appassionata e animata», per concludersi, dopo un ultimo rallentamento (*Largo*) con una strappata del violoncello (accordo «*arraché*») e un secco accordo del pianoforte.

Va notato per ultimo, che nel caso di questa, come del resto in quello delle altre due *Sonate* debussyane, il termine di «Sonata» va riportato alla sua accezione formale preclassica, indicando una «Sonata» ricostruita sul piano dell'antica *Suite*.



Le Grand Tango per violoncello e pianoforte

Astor Piazzolla (1921-1992)

“Ho fatto una rivoluzione nel tango, ho cambiato i vecchi schemi; per questo sono stato attaccato e ho dovuto difendermi lasciandomi scappare qualche parola di troppo. [...] se c'è qualcosa che nessuno può negare è la mia origine: ho il tango 'segnato sulla pelle'. [...] Per questo diventavo pazzo quando qualcuno mi chiedeva di suonare un tango. Ma cosa suono io, lambada?”

È difficile immaginare un altro musicista altrettanto discusso, per le reazioni opposte che ha suscitato presso pubblici diversi. Ovunque fuori dall'Argentina, il suo paese d'origine, Astor Piazzolla è sempre stato percepito come l'apostolo del tango, con quel suo suono, quel suo stile intenso e aggressivo al bandoneón, riconoscibile in qualsiasi travestimento, dai più recenti remix alle molteplici configurazioni dei suoi ensemble. Allo stesso tempo, in patria è stato oggetto di autentiche battaglie sin da quando, alla fine degli anni Quaranta, decise di abbandonare le certezze economiche dell'orchestra di Aníbal Troilo per comporre la propria musica o, per dirla alla sua maniera, per 'fare la rivoluzione'.

Nella vicenda del musicista si intrecciano questioni che si ritrovano nella maggior parte delle musiche 'tradizionali' che nel corso del XX secolo hanno conosciuto un processo di diffusione planetaria: la posta in gioco quasi sempre trascende la sfera del musicale, si parla di tradizioni, identità, nazionalismi, autenticità. È sufficiente pensare al jazz, al flamenco, al blues, al reggae, alla bossa, per essere tentati di adoperare anche per Piazzolla un termine ormai tanto di moda, quanto svuotato di ogni significato: globalizzazione.

La sua stessa biografia testimonia apparentemente un processo di migrazione senza requie: nasce a Mar Del Plata nel 1921, trascorre l'infanzia tra New York e Buenos Aires, e successivamente oscilla tra questi due poli geografici, con tappe a Parigi e Roma, per approdare da ultimo a Punta Del Este in Uruguay, dove vive gli ultimi anni della sua vita conclusasi prematuramente nel 1992.

Ma con Piazzolla siamo agli antipodi della globalizzazione, in quanto ogni suo cambio di rotta è improntato a un progetto spiccatamente individuale: portare la propria musica a interloquire con il mondo, cercando di dividerne i linguaggi senza tuttavia rinunciare alle proprie caratteristiche distintive originarie. Ciò che in effetti impressiona è quanto egli non sia stato parte di un movimento o di una scuola, ma abbia agito sostanzialmente da solo, in un momento in cui nessuno avrebbe sottoscritto le sue scelte. La cocciutaggine nel voler imporre la propria musica al di fuori dei confini nazionali, la consapevolezza nelle proprie capacità, talora tacciata di presunzione, l'innata predisposizione alla litigiosità, meglio se regolata direttamente in rissa, la preparazione musicale di primo livello, e infine lo stile inconfondibile, capace di mettere d'accordo anche i detrattori: ecco alcuni ingredienti caratterizzanti il musicista che ha portato il tango nelle case di tutti e allo stesso tempo ha fatto di esso una musica diversa, collocata da qualche parte tra il jazz, la musica da camera e il rock, interpretabile da Daniel Barenboim come da Gerry Mulligan, da Yo-Yo Ma come da Gary Burton.

Nel 1982 scrisse "Le Grand Tango" per violoncello e pianoforte, dedicata al grande violoncellista russo Mstislav Rostropovich. Questa dedica ha una impronta speciale sulla composizione e lo rende uno dei suoi brani più ambiziosi a livello formale. Questo *Tango* diventa una sorta di fantasia in cui si succedono episodi dotati di spiccata autonomia motivica, che offrono riprova della grande inventiva melodica di Piazzolla. Il brano esalta le possibilità del violoncello, chiamandolo a momenti d'impegno lirico e ad altri di grande abilità tecnica.