

GIOVEDÌ

16.01.20

Aula Magna

ORE

17:00

Entrata libera

Lorenzo Così violoncello

**Recital per il conseguimento del
Master of Arts in Music Performance**



Conservatorio della Svizzera italiana
Scuola universitaria di Musica
Via Soldino 9
CH-6900 Lugano

T +41 (0)91 960 23 62
eventi@conservatorio.ch
www.conservatorio.ch

SUPSI

Lorenzo Così

Nato nel giugno 1996 inizia lo studio del violoncello a sei anni alla Scuola di Musica di Fiesole con Sandra Bacci con la quale, a dicembre 2015, consegue la laurea triennale con il massimo dei voti, lode e menzione d'onore. Vincitore dal 2010 al 2013 di diverse borse di studio della Scuola di Musica di Fiesole sia come solista che camerista, si aggiudica inoltre il primo premio di categoria in concorsi italiani come solista (Nuovi Orizzonti di Arezzo, Premio Crescendo di Firenze, Riviera Etrusca di Piombino) e come camerista (Rospigliosi di Lamporecchio, Città Pieve di Sacco).

In questa doppia veste, si esibisce al Mozarteum di Salisburgo, al Teatro Diana di Napoli, al Teatro Caio Melisso di Spoleto (per "I concerti del mezzogiorno" del Festival dei Due Mondi), al Mac di Milano, per l'Associazione De Sono di Torino, al Festival Dino Ciani di Cortina d'Ampezzo, all'Auditorio Stelio Moro della RSI, alla stagione degli Amici della Musica di Modena, al Mantova Chamber Music Festival, "Suoni Riflessi" di Firenze. In duo con pianoforte, nuovamente al Festival dei Due Mondi di Spoleto (per "I concerti della sera"), alla Fondazione W. Walton di Ischia, all'Accademia Filarmonica di Bologna (Sala Mozart) nella rassegna "Il sabato all'Accademia", invitato per la stagioni 2017 e 2018, con consenso di pubblico e critica.

Come camerista, arricchisce il suo percorso musicale avvalendosi di consigli ricevuti da formazioni quali il Quartetto di Cremona, il Quartetto Klimt, il Kuss Quartet, il Cuarteto Casals, il Tokyo String Quartet e personalità come Jan Bjøranger e Wei-Yi Yang. Dal 2013 al 2015, come membro del quartetto in residenza al Livorno Music Festival, collabora con Sir Peter Maxwell Davies e Christopher Austin per la classe di composizione, eseguendo brani in prima assoluta.

Partecipa a masterclass di Umberto Clerici, Susanne Muller-Hornbach, Marianne Chen, Enrico Bronzi, Giovanni Gnocchi, Antonio Meneses, Enrico Dindo, Orfeo Mandozzi, Frans Helmerson, Asier Polo, Clemens Hagen, Troels Svane, Jens Peter Maintz (nella Sommer Akademie del Mozarteum di Salisburgo).

Dal 2016 collabora con l'Orchestra Leonore di Pistoia, dove ha la possibilità di lavorare con artisti provenienti dalle migliori orchestre italiane ed europee, che lo impegna anche a livello cameristico nell'ambito del progetto "Floema". Selezionato dalla "For young musicians" Foundation di Basilea come un giovane di talento, è borsista Eskas (borsa di studio d'eccellenza della Confederazione Svizzera), e da settembre 2016 frequenta il Master of Arts in Music Performance presso il Conservatorio della Svizzera italiana a Lugano, sotto la guida del M° Enrico Dindo.

Benjamin Britten
1913 – 1976

Suite n° 1 op. 72
per violoncello solo
Canto primo: Sostenuto e largamente
1. *Fuga: Andante moderato*
2. *Lamento: Lento rubato*
Canto secondo: Sostenuto
3. *Serenata: Allegretto (pizzicato)*
4. *Marcia: Alla marcia moderato*
Canto Terzo (Sostenuto)
5. *Bordone: Moderato quasi recitativo*
6. *Moto perpetuo e canto quarto: Presto*

Mario Castelnuovo-Tedesco
1895 – 1968

Chant ebraique op. 53
per violoncello e pianoforte

Claude 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

Monica Cattarossi pianoforte
Classe di violoncello di Enrico Dindo

BENJAMIN BRITTEN: SUITE PER VIOLONCELLO OP.72

Nel settembre del 1960 Benjamin Britten (1913-1976) assistette alla prima londinese del concerto per violoncello di Shostakovich eseguito da Rostropovic, dedicatario dell'opera. Quel concerto dette modo ai due musicisti di conoscersi; nacque così tra loro un forte legame musicale che portò alla creazione di cinque opere scritte da Benjamin per l'amico Mstislav: la sonata per violoncello e pianoforte, la sinfonia per violoncello e orchestra e le tre suites per violoncello solo.

Quest'ultime, pur riecheggiando il linguaggio di Shostakovich, si rifanno al modello compositivo di Bach: le analogie con questo sono visibili già nella successione dei brani della prima Suite che, come per quella di Bach, è in sei movimenti di danza, sebbene appaia strutturata su nove senza soluzione di continuità. Di fatti, i tre Canti, il primo che apre la Suite e gli altri che si inframezzano ogni due danze, non sono altro che una versione ampliata e trasfigurata del ritornello barocco.

Dopo il Canto Primo inizia il primo movimento: una Fuga, il cui contrappunto ricorda quelli delle sonate e partite per violino solo di Bach, piuttosto che le suites per violoncello. Segue il Lamento con il suo tema molto espressivo ("piangendo") costruito sull'arpeggio di Mi minore, il cui sviluppo orbita intorno alla tonalità di Mi bemolle, venendosi così a creare una forte tensione tra le due tonalità che trova risoluzione solo nella battuta finale. E' questo l'unico movimento senza indicazione di tempo, in cui si esprime un raccoglimento religioso e meditativo che riporta alla memoria la Sarabanda della quinta Suite di Bach, nella quale l'introspezione e l'idea di preghiera sono ricercate, così come nel Lamento, con linee melodiche discendenti e assenza di doppie corde.

Dall'ultima nota del Lamento prende vita sviluppandosi in sole sei battute il Canto Secondo: un'eco del Canto Primo trasposto nel registro grave dello strumento. Questo, pur essendo il movimento più corto dell'intera Suite, mediante le tinte scure, dense delle corde basse dello strumento, riesce a creare un'atmosfera sospesa, una nebbia, che funge da introduzione alla Serenata. Quest'ultima è all'opposto un movimento di impressionante spavalderia, quasi un flamenco distorto, squinternato, tutto giocato sui pizzicati. Anche la Marcia porta riferimenti spagnoleggianti di musica per chitarra, suggerendo l'avvicinarsi di una fanfara, con passaggi di armonici alternati con colpi "col legno" dell'arco sulle corde: la processione diventa sempre più rumorosa per poi svanire mano a mano che passa.

La tensione cromatica del Canto Terzo lascia poi spazio al Bordone di re che sviluppa figurazioni virtuosistiche, inclusi pizzicati nella mano sinistra sopra e

sotto di esso, per concludere con una coda tutta in sordina con un tema che ben rimanda al timbro della cornamusa britannica

Infine, il Moto Perpetuo sprizza un'energia vertiginosa che volutamente rimanda al Volo del Calabrone di Rimsky-Korsakov, nel quale Britten inserisce gradualmente frasi del Canto Primo, quindi nella sua forma e tonalità originale, fino a fondere le due idee musicali, per arrivare alla conclusione della Suite in un più che fortissimo (fff).

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO: "CHANT EBRAIQUE"

E' il 1928 l'anno in cui Mario Castelnuovo Tedesco compone le Chant Ebraique. Il compositore, nato a Firenze nel 1895 da famiglia ebrea, si forma al Conservatorio della città natale diplomandosi sia in pianoforte che in composizione sotto la guida di Ildebrando Pizzetti, uno dei musicisti più interessanti dell'epoca, intraprendendo da subito una brillante carriera sia come solista che come pianista collaboratore.

Nel 1939, in seguito alla proclamazione delle leggi razziali, Castelnuovo Tedesco è costretto a rifugiarsi negli Stati Uniti con la famiglia e si stabilisce a Los Angeles dove stringe produttivi rapporti di amicizia e di lavoro ottenendo, tra l'altro, un contratto a Hollywood con la Metro-Goldwyn-Mayer che lo renderà stimato autore di colonne sonore per film. Cittadino americano dal 1946, da allora insegna composizione al conservatorio di Los Angeles, continuando a lavorare quasi solamente negli Stati Uniti. Scompare a Beverly Hills (California) il 16 marzo 1968.

Nonostante le sue origini, l'interesse per la musica ebraica rimane secondario se non addirittura assente, fino al momento in cui ascolta "Schelomo", rapsodia per violoncello e orchestra scritta da Ernst Bloch nel 1916 e inizia a comprendere quale potesse essere "la musica ebraica". La morte di suo nonno e la conseguente scoperta fra le carte di quest'ultimo di una raccolta di preghiere musicali lo inducono a comporre "Le danze del re David" per pianoforte solista e un paio di anni più tardi compone questo Vocalise - Etude (Chant Ebraique) per voce e pianoforte su richiesta dell'insegnante di canto Amédée Landély Hettich che voleva includerlo nel Répertoire moderne de Vocalises-Études pubblicato da Leduc. Il pezzo riscuote successo divenendo molto popolare e il compositore chiede all'amico Gioachino Maglioni (1891-1966) di trascriverlo per violino e pianoforte e, in seguito, nel 1930, Gaspar Cassadó ne farà una trascrizione per violoncello e pianoforte su approvazione dello stesso Castelnuovo-Tedesco.

Diviso in tre sezioni le Chant Ebraique si apre con due battute di accompagnamento del pianoforte - peculiare la fioritura affidata alla mano

sinistra sul levare di battuta sino a misura 9 "(quasi tamburo)", che poi ritornerà alla terza e ultima sezione - seguite poi dal violoncello che intona la sua melodia: un lamento toccante, evocante il dolore del popolo ebraico per il suo tragico destino.

La parte centrale è un movimento vivace, una danza popolare, espressione della convinzione del compositore di non seguire ciò che lui sentiva come la tendenza della musica ebraica a trasformarsi in un "Muro del pianto".

La terza e ultima sezione riprende il canto dell'inizio, completando così la forma A-B-A del brano, concludendo però con un'eco lontana del motivo della danza, al quale segue un improvviso glissando di entrambi gli strumenti fino ad un Mi acuto del violoncello in forte prima dell'ultima nota, la quale poi sfuma in pianissimo come un ultimo respiro.

I critici e gli storici della musica dibattono se Mario Castelnuovo-Tedesco debba essere considerato, per il suo stile, un esponente del neoromanticismo o dell'impressionismo, egli però non amava le classificazioni e gli "ismi" e pensava che la musica deve essere intimamente connessa con la vita e parlare ai sentimenti.

*[...] Così la musica è stata la mia fede, o piuttosto lo strumento della mia fede
[...] la mia 'comunione' era la musica, e,
per pregare, mi bastava di 'cantare'. E meglio che nella penombra di una
chiesa o di una sinagoga, ho sempre potuto
pregare alla luce del sole o sotto il cielo stellato; su uno scoglio in riva al mare,
o in cima a una collina, tra due file di
cipressi, come in una navata...*

CLAUDE DEBUSSY: SONATA PER VIOLONCELLO E PIANOFORTE

In pieno svolgimento della prima guerra mondiale e interrompendo più di un anno d'impasse compositiva, Claude Debussy termina la sonata per violoncello e pianoforte e la sonata per flauto, viola ed arpa.

Questi due brani facevano parte di un programma di composizioni che comprendeva un gruppo di sei sonate: violoncello e pianoforte; flauto, viola ed arpa; violino, corno e pianoforte; oboe, corno e clavicembalo; tromba, clarinetto, fagotto e pianoforte; e infine una sesta sonata in forma di concerto che doveva raggruppare i diversi strumenti con l'aggiunta del contrabbasso. Di questo progetto Debussy porterà a termine solo le prime tre composizioni.

Composta in un brevissimo arco di tempo, tra la fine di luglio e i primi di agosto del 1915, la sonata per violoncello apre una nuova fase dell'arte compositiva di Debussy, caratterizzata dalla precisa scelta del compositore di attingere alla tradizione musicale francese e quindi ai suoi caratteri di semplicità, razionalità,

chiarezza ed eleganza. Di questa scelta a favore della tradizione troviamo chiara testimonianza nella lettera di accompagnamento del manoscritto inviato all' editore Durand, dove Debussy scrive che della sonata egli "...ama le proporzioni e la forma; quasi classiche nel miglior senso del termine.", nonché nella richiesta, espressa dal compositore in occasione dell'uscita della prima edizione (autunno 1915), che il suo nome venisse seguito dall'attributo "musicista francese".

Questo ricollegarsi alla tradizione musicale è anche una logica conseguenza della posizione gravemente critica, se non di aperto rigetto, che da tempo Debussy aveva assunto verso la musica tedesca, in particolare verso l'opera di Wagner, nella quale ravvisava un eccesso di portati metafisici ed una sovrabbondanza di atteggiamenti sentimentali; non a caso la sua vena creativa trova la sua rinascita proprio nella musica da camera, nel cui potenziale espressivo, intrinsecamente intimo, meglio si collocano i caratteri tipici della musicalità francese.

Il legame della sonata con la tradizione si palesa non solo nella struttura formale e nell'intitolazione dei suoi tre movimenti, ma anche, se non soprattutto, nella scrittura stessa, richiamante lo stile dei clavicembalisti francesi del diciottesimo secolo.

L'inizio del "Prologue" con le linee iniziali del pianoforte evoca l'arte dell'abbellimento di Rameau o di Couperin, così come le figurazioni puntate, le sincopi, le tessiture contrappuntistiche ricordano la musica barocca, dando vita ad un brano che non ha però niente di banalmente nostalgico, ma che al contrario si dimostra capace di innovare pur mantenendosi nei canoni della tradizione. Così, contrariamente alla sonata classica, non si ritrova nel "Prologue" una ricerca tematica, quanto una successione di idee musicali, di grande suggestione, che rifuggono fioriture retoriche a tutto vantaggio di una declamazione semplice e naturale.

Il secondo movimento, la "Serenade", si caratterizza per i particolari e raffinati effetti timbrici creati dai pizzicati "spagnoli" al ritmo di habanera del violoncello accompagnati dagli staccati del pianoforte. Pagina di grande carattere, quasi caricaturale, potrebbe essere stato questo movimento a spingere uno dei primi esecutori di questa sonata, il violoncellista Louis Rosoor, insegnante al conservatorio di Bordeaux, a ritenere che l'opera fosse strettamente connessa al "Pierrot lunaire" e altre figure della "commedia dell'arte" italiana, tanto da proporre un sottotitolo: "Pierrot fache avec la lune" ("Pierrot affronta la luna"). L'idea, rifiutata su due piedi da un infuriato Debussy, portò quest'ultimo a scrivere parole di totale indignazione a Durand: "(Rosoor) mi ha portato per un momento a rimpiangere di aver scritto una sonata per violoncello e a vacillare sulla credibilità del mio stile! Beh, ormai non c'è più da dubitare che i cattivi musicisti si trovino ovunque!"

Il "Final" attacca rapido e deciso con un tema su armonie modali. Caratteristica la parte centrale del movimento: "Lento. Molto rubato con morbidezza", dove il violoncello canta in pianissimo "dolcissimo ma sostenuto", e nella parte del pianoforte ritroviamo la dicitura "lusingando" per il movimento di terzine della mano sinistra, indicazione già riscontrata nella parte del violoncello durante il primo movimento. Questo periodo di sole dieci battute, quasi una parentesi all'interno del discorso musicale, si dimostra emblematico per lo stile e il gusto timbrico di Debussy: l'inclinazione per tinte sfumate, indefinite, sfocate, che però acquisiscono una tensione musicale che si dipana dalla partitura con assoluta naturalezza ed efficacia, quasi come un incantesimo, e la scrittura del compositore, forte della sua indiscutibile componente evocativa, si traduce in scelte di colori del tutto peculiari tra il piano e pianissimo, dando vita ad un'atmosfera onirica, avvolta da un alone di mistero. Successivamente, una serie di terzine staccate funge da introduzione alla ripresa, cui segue una breve e declamata cadenza del violoncello. Infine, i bruschi accordi finali chiudono la sonata confermando la tonalità di re minore.