

ARCHI

Bimestrale di Cultura e Informazione per Strumentisti ad Arco *magazine*

LUGLIO - AGOSTO 2022

TECNICA STRUMENTALE

GIOVANNI GNOCCHI:
il riscaldamento
sul violoncello

GRANDI STRUMENTI

Violoncello
PIETRO GIACOMO ROGERI
Brescia ca 1715

IL RITRATTO

ANTONIO SCONTRINO.
Un contrabbasso come
ponte per l'Europa



Quartetto di Venezia

i nostri primi 40 anni

VINCI



un biglietto ingresso per
CREMONA MUSICA 2022

€ 6,00 - POSTE ITALIANE S.p.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - D.L. 355/2003





di Enrico Bronzi

Capriccio n. 16 Vedere il suono

Quando si aggiunge il vibrato ad un suono senza modificare tensione e velocità dell'arco, si genera inevitabilmente un aumento di energia. Se volessimo visualizzare tale fenomeno, l'immagine sarebbe più o meno questa.



Se nel momento dell'aggiunta del vibrato operassimo invece una compensazione, diminuendo la forza dell'arco al crescere dell'intensità del vibrato, potremmo conservare inalterata l'energia complessiva, più o meno in questo modo:



Queste due modalità di uso del vibrato in relazione all'arco sono a mio avviso centrali per sviluppare una tecnica del suono evoluta e complessa.

Nella musica del Settecento possiamo fare un uso molto minore dell'interazione arco/vibrato, dove quest'ultimo assolve più che altro alla funzione di ornamento o gesto, o accentuazione.

Tuttavia, al di là della questione storica, cioè se nell'Ottocento o nella prima parte del XX secolo si praticasse un vibrato continuo, cosa assai improbabile, è innegabile che un vibrato vario e articolato possa aiutare molto nella costruzione delle frasi lunghe della musica romantica o più tarda.

Il difetto principale che usualmente si riscontra nel legato è l'amplificazione del vibrato nelle sole

A Mantova un Festival a misura di pubblico

“Trame Sonore” ha festeggiato il decimo compleanno

di
Luca Segalla

È tornato puntuale, a ridosso dell'estate, un Festival unico nel suo genere, in cui la musica si sposa con le bellezze di una città impregnata di storia e di cultura, con decine di concerti cameristici tra Palazzo Ducale, Palazzo Te, il Teatro Bibiena, la Basilica di Santa Barbara ed alcune antiche residenze cittadine. 350 artisti per cinque giorni di musica, dal 1° al 5 giugno, tutti da vivere e da gustare nelle quasi venti “trame” del cartellone, che spaziavano dal Barocco al repertorio contemporaneo.

A Trame Sonore l'atmosfera resta quella di sempre, informale e giovane, con concerti agili e per tutti i palati, ma quest'anno si celebrava il decimo anniversario ed è stato naturale fare dei bilanci. Una ventata di freschezza - musicale, non meteorologica, perché a Mantova il clima è sempre afoso, anche la sera - è arrivata già al primo giorno con l'*Ode per il giorno di Santa Cecilia* di Georg Friedrich Händel, nell'orchestrazione di Mozart, eseguita alle 22.00 in Piazza Santa Barbara dal **Coro da Camera Ricercare** e dall'**Orchestra da Camera di Mantova**, con **Adrian Prabava** sul podio. L'interpretazione era lo specchio della natura di un Festival particolarissimo, che propone per oltre quattro giorni decine e decine di concerti, quasi tutti di musica da camera, in vari luoghi della città e spesso in contemporanea, con esecuzioni di buona fattu-

ra, non sempre rifinite a dovere ma quasi sempre vivaci e coinvolgenti: dell'*Ode per il giorno di Santa Cecilia* si apprezzavano soprattutto la vitalità del ritmo e l'amalgama timbrico tra orchestra e coro, mentre nel gruppo dei solisti il tenore **Leonardo Cortellazzi** (mantovano: *Trame Sonore* ha un respiro internazionale ma quando è possibile la musica si fa in casa) si è distinto rispetto al soprano **Giulia Bolcato** ed al baritono **Mauro Borgioni** per la voce potente, la sicurezza dei fiati, la chiarezza della dizione e la precisa articolazione del fraseggio.

Poco prima, nella luminosa Sala di Manto a Palazzo Ducale, due interpreti avventurose, habitué del Festival, la violista **Danusha Waskiewicz** e la violoncellista **Naomi Berrill** (insieme sono il **Duo Dragonfly**), hanno proposto, dopo i saluti del Sindaco di Mantova Mattia Palazzi e del Direttore

del Complesso Museale di Palazzo Ducale Stefano L'Occaso, una suggestiva rielaborazione per due archi e voci di alcune delle *Variazioni Goldberg* di Johann Sebastian Bach: il suono dei loro strumenti si accompagnava al canto, un canto quasi sempre mormorato, per creare delicati riverberi in una sala che è perfetta, con la sua acustica generosa, per questo genere di operazioni. **Danusha Waskiewicz** ha anche proposto, sempre a Palazzo Ducale ma nella più raccolta Prima Sala di Guastalla, una rarità del 1957 di Giacinto Scelsi, *Manto* per viola e voce; nella sua astrattezza e quasi assoluta mancanza di movimento *Manto* è una pagina pienamente rappresentativa dello stile di un compositore isolato, estraneo alle correnti ufficiali della musica del Novecento, tutto concentrato nella ricerca del puro suono, in una prospettiva religiosa e metafisica, in cui il

I 40 anni del Quartetto di Venezia

Una folgorante passione

di
Sandro Cappelletto



Mestre, 24 maggio 1981, un quartetto d'archi formato da giovanissimi interpreti si presenta per la prima volta in pubblico. In programma il *Quartetto* di Verdi e l'*Americano* di Dvořák. Quarantuno anni dopo, il Quartetto di Venezia prosegue la propria vita nella musica. Lo scorso ottobre, la loro città ha reso omaggio, con un concerto al Teatro Malibran stracolmo di pubblico, a questa rara vicenda artistica. Tre dei quattro componenti, Andrea Vio e Alberto Battiston, violini, e

Angelo Zanin, violoncello, sono gli stessi di allora. Mario Paladin, viola, li ha raggiunti da cinque anni. Quella che segue è una conversazione a tre.

Avete trascorso insieme un tempo che anno dopo anno, concerto dopo concerto, è diventato storia. Oggi, che cosa significa per voi fare Quartetto?

Andrea Vio: «Passione, amore per questo repertorio, piacere di far musica assieme credo



ANTONIO SCONTRINO

Un contrabbasso come ponte per l'Europa

di
Nicola Malagugini



Antonio Maria Scontrino nacque a Trapani nel 1850. Il padre Vincenzo, di mestiere impermeabilizzatore di barche, era un ottimo artigiano e un amante della musica. Antonio ricorda in una lettera che il padre aveva costruito violini, chitarre, violoncelli, pianoforti e anche i contrabbassi di cui si era servito negli studi e nel periodo della sua carriera di contrabbassista. La vocazione di Antonio nacque perché Vincenzo organizzava un'orchestrina in casa, per diletto, e al figlio di sette anni era toccato un violoncello armato a contrabbasso, a cui veniva invogliato ad applicarsi con una mancia di 10 centesimi per ogni pezzo che riusciva ad accompagnare. A undici anni entrò al Regio Collegio di Musica di Palermo, dove studiò armonia con Luigi Alfano e composizione con Pietro Platania. Il suo maestro di contrabbasso fu Francesco Barberi.



Violoncello Pietro Giacomo Rogeri

Brescia, ca 1715

di
Jason Price

Ci sono meno di una dozzina di violoncelli di Pietro Giacomo Rogeri e questo esemplare, datato intorno al 1715, è uno dei suoi migliori. I materiali sono eccezionali: acero con mazzatura profonda e luminosa, abete con belle figurazioni *hazel fichte*, e su tutto il violoncello una vernice abbagliante, brillante, di colore ambra. Oltre al suo aspetto estetico, il violoncello funziona: è potente, robusto e concentrato, con una miriade di sottigliezze e un suono complesso e multistrato.

Pietro Giacomo (1665 – 1724) e suo padre Giovanni Battista (1642 – 1710 ca.) furono i due liutai più importanti della città di Brescia a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo. Situata a soli 50 chilometri a nord di Cremona, Brescia aveva una ricca tradizione di liuteria che risaliva già al XVI secolo. In effetti le due città un tempo avevano rivaleggiato per il predominio, ma Brescia aveva subito una significativa battuta d'arresto quando Maggini, il principale liutaio bresciano, morì durante la peste. Nei quarant'anni seguenti la liuteria bresciana languiva e la tradizione si fermò. E poi, intorno al 1675, Giovanni Battista Rogeri, bolognese ma formato nella bottega Amati, si insediò a Brescia e iniziò così una nuova generazione della liuteria bresciana.

I modelli che Giovanni Battista e Pietro Giacomo usarono per i loro violini e violoncelli erano, per la maggior parte, di proporzioni cremonesi e sebbene la loro produzione variasse, lo stile è strettamente derivato dalla tradizione Amati. I loro strumenti sono evidentemente costruiti su una forma interna; sono per lo più a filetto singolo, con bombatura media e sono verniciati in un colore biondo dorato. Sia il padre che il figlio hanno fatto riferimento a Nicolò Amati sulle loro etichette, senza

Strategia: le domande di precisione

di
Alfredo Trebbi
www.alfredotrebbi.it

La capacità di autovalutazione è considerata un processo metacognitivo di controllo sul proprio operato. Consiste nell'analizzare, verificare e stimare la propria performance, passata (o futu-

ra...), traendo delle conseguenze ed usando queste informazioni ai fini di un progetto di miglioramento. Data la premessa, mi sembra piuttosto evidente che lo sviluppo di questa competenza *trasversale*

dovrebbe attrarre particolarmente l'attenzione di noi musicisti. Essa non riguarda la consueta lezione che prevede la modifica degli schemi di arco o diteggio dei pezzi da concerto, quanto piuttosto l'implementazione dell'uso della propria mente. Un esempio: prendo lezione da dieci insegnanti, suono lo stesso pezzo ed ottengo da ognuno un diverso modello di schemi. Stanco di questi "cambiamenti", provo a chiedere allo zio Alfre', che invece di fornirmi l'ennesimo schema alternativo decide di fare un salto quantico e proiettarmi sul livello metacognitivo: mi stimola ad usare le mie capacità creative, a riflettere sull'origine degli schemi e su come ragionare per inserirne in funzione di ciò che vorrei esprimere... Vi sembra la stessa cosa?

Possiamo concepire lo studio in termini di quantità o di qualità: lo studio quantitativo consiste essenzialmente nel pensare che qualcosa non riesce perché non si è ripetuto abbastanza, e dunque nell'aumentare il tempo dedicato a ripetere. Questo tipo di atteggiamento non ci interessa, non



TECNICA STRUMENTALE

Il riscaldamento
sul violoncello

di

Giovanni Gnocchi

Dopo aver preso in considerazione alcuni aspetti della lettura del testo e della ricerca di una comprensione profonda del messaggio che le note possono portare, questa volta vorrei soffermarmi su un aspetto completamente diverso, ovvero sull'importanza di un appropriato riscaldamento tecnico sul violoncello e su quanto sia importante continuare a confrontarsi con il repertorio di Studi ed esercizi vari per tenere vivo e in forma anche l'aspetto più strumentale o fisico del nostro mestiere.

Ho passato queste ultime settimane in lunghissime sessioni di esami, diplomi, audizioni di ingresso al Mozarteum, e vorrei cercare di dare alcuni suggerimenti su come eventualmente migliorare la ricerca del suono, la scoperta di sensazioni tattili nelle mani o nella postura, educare l'orecchio, e in generale sviluppare un sempre più profondo e personale rapporto con il proprio strumento, qualità che emerge subito e ci colpisce in un esecutore già dai primissimi secondi se non dalla prima nota!

Penso che il riscaldamento sullo strumento sia una routine e pratica che ognuno deve cercare di personalizzare su se stesso, per poter ritrovare e riconoscere gesti e movimenti "familiari" con regolarità, e al tempo stesso sia qualcosa che va cambiato dopo un po' di tempo, per cercare sempre quel minimo di sfida e di fatica che aiuta a risvegliare i muscoli e il cervello soprattutto ad inizio giornata o sessione di studio. Suggestirò dunque qui alcuni esercizi che ho trovato utilissimi, stimolanti e mai noiosi oltre che molto produttivi. Beninteso, con tutti i limiti, naturalmente, che un articolo scritto può avere!

Innanzitutto possiamo dividere il riscaldamento in tre aree diverse, ovvero:

- **esercizi semplici**, non necessariamente scritti, come note lunghe, alcuni tipi di scale, piccoli frammenti da ripetere, esercizi muti, solo con la mano destra e l'arco o solo con la sinistra sulla tastiera, anche semplice ginnastica mirata;
- **esercizi più specifici**, scritti, come ad esempio alcuni Feuillard, Ševčík vari, Flesch *Skalensystem*, esercizi di Janigro per il capotasto, molti dei quali raccolti e variati e sviluppati assieme a molto altro nel libro *24 Study Days* di Mario Brunello, poi gli esercizi di János Starker dal suo *Organized method for string players*, esercizi di Navarra per l'arco, quelli di Giuseppe Selmi, poi di Klengel, e di Cossmann tutti, compresa la parte "D" sul capotasto per l'uso del 4° dito;
- **Studi e Capricci**, ovvero brani che sono in sé già composizioni musicali con il loro fraseggio e struttura, ma che sono molto mirati a valorizzare un aspetto tecnico o al massimo due, ponendo alcune piccole sfide. Per gli Studi ci si può ovviamente sbizzarrire, a seconda del livello di ciascuno e della difficoltà che uno intende affrontare: io consiglio, per chiunque, i *113 Studi* di Dotzauer (io riprendo spesso quelli del II e III volume), ma anche quelli di Kummer, i bellissimi *Studi* di Duport, spesso molto impegnativi e complessi sia per l'arco che per la sinistra (consiglio a tutti di cimentarsi anche con quelli meno battuti, come il *n. 12*, il *15*, il *16*, il *17* [uno tra i miei preferiti!], il *18*, *20* e *21*), gli *Studi* di Franchomme e naturalmente gli