

# ARCHI

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

LUGLIO - AGOSTO 2020

## ATTUALITÀ

Il Quartetto d'archi approda in televisione

## ANNIVERSARI

L'ALBAN BERG QUARTETT a 50 anni dalla nascita

## REPERTORIO

GIOVANNI GNOCCHI: studiare le *Suites* di Bach

## GRANDI STRUMENTI

Violino CARLO BERGONZI "Baron Knoop, Landau" Cremona 1735



*Boris  
Belkin*

*il ribelle legato alla tradizione*

VINCI



un biglietto ingresso per  
CREMONA MUSICA 2020

€ 6,00 - POSTE ITALIANE S.p.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - D.L. 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N. 46) ART. 1, COMMA 1, AUT. C/ RM/07/2010



## Editore

Concertante snc

di Silvia Mancini e Luca Lucibello

## Direttore editoriale

Luca Lucibello

## Coordinatore artistico

Silvia Mancini

## Direttore responsabile

Manuela Manca

## Hanno collaborato

Enrico Bronzi, Giovanni Gnocchi, Simone Gramaglia,  
Gioele Gusberti, Annalisa Lo Piccolo, Lucia Molinari,  
Gregorio Moppi, Emilio Mottola, Giovanni Pandolfo,  
Luca Segalla, Bruno Terranova, Alfredo Trebbi, Andrea Zanrè

## In copertina

Boris Belkin - fotografia di Gianluca Liverani

## Direzione, Redazione, Amministrazione, Pubblicità, Abbonamenti e Arretrati

Via Cavalese 18, 00135 Roma

Tel +39 06 89015753 (lun-ven 10-13, 15-18)

Fax +39 06 96708622

email: [info@archi-magazine.it](mailto:info@archi-magazine.it)

[www.archi-magazine.it](http://www.archi-magazine.it)

## Stampa

Graffietti Stampati, Montefiascone (VT)

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per i crediti fotografici di professionisti o agenzie che non ha potuto contattare. Salvo accordi scritti o contratti di cessione di copyright, la collaborazione a questo bimestrale è da considerarsi del tutto gratuita e non retribuita. Il materiale pervenuto alla redazione non viene restituito. Tutti i diritti riservati. Vietata la riproduzione, anche parziale, senza autorizzazione scritta dell'editore.

## ABBONAMENTI

[www.archi-magazine.it/abbonamenti.php](http://www.archi-magazine.it/abbonamenti.php)

[abbonamenti@archi-magazine.it](mailto:abbonamenti@archi-magazine.it)

### Abbonamento cartaceo

#### Persone Fisiche

ANNUALE (6 numeri da gen. a dic.) Italia €30 - Estero €58

BIENNALE (12 numeri da gen. a dic.) Italia €52 - Estero €108

SEMESTRALE (3 numeri da lug. a dic.) Italia €16 - Estero €30

#### Enti, Società e Biblioteche (2 copie per ogni numero)

ANNUALE (6 numeri da gen. a dic.) Italia €44 - Estero €91

BIENNALE (12 numeri da gen. a dic.) Italia €79 - Estero €173

SEMESTRALE (3 numeri da lug. a dic.) Italia €27 - Estero €47

### Abbonamento digitale ANNUALE (6 numeri) €22

Arretrati: prezzo copia + spese fisse di spedizione €5,00

IVA assolta dall'editore ai sensi art. 74 DPR 633/72

## PAGAMENTI

- Versamento su CCP n.1460902, intestato a: Concertante snc;

- Bonifico su BancoPosta, intestato a: Concertante snc

IBAN: IT27 N076 0103 2000 0000 1460 902;

- Assegno non trasferibile intestato a: Concertante snc;

- Carta di credito su [www.archi-magazine.it](http://www.archi-magazine.it)

(Circuito protetto PayPal)

# EDITORIALE

Boris Belkin è sempre più italiano: dal prossimo autunno affiancherà infatti all'insegnamento estivo all'Accademia Chigiana la direzione del dipartimento di Violino all'Accademia di Imola. Proprio da questo nuovo e prestigioso incarico prende il via la nostra intervista a cura di Gregorio Moppi: oltre al suo passato (dagli studi in Russia con Yuri Yankelevich agli incontri fondamentali in Israele e a New York con Vladimir Ashkenazy, Zubin Mehta, Isaac Stern e Leonard Bernstein) conosciamo così la sua filosofia d'insegnamento, la sua scarsa simpatia verso i concorsi e la sua fiducia in una rapida ripresa dello spettacolo dal vivo dopo il Coronavirus.

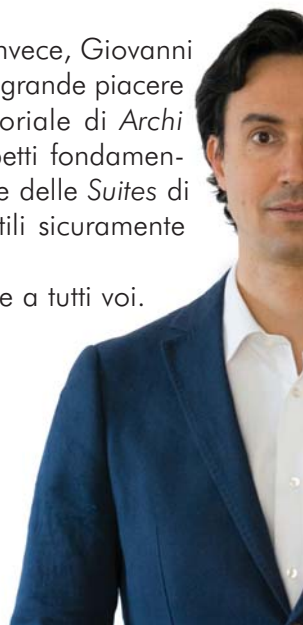
In questo numero celebriamo poi i 50 anni della fondazione del Quartetto Alban Berg, passato alla storia per le interpretazioni "emozionalmente deflagranti" e le tante indimenticabili incisioni, tra le quali sveltano due integrali beethoveniane che continuano ad essere, come disse Witold Lutosławski, «da modello a generazioni di quartetti a venire».

Nella nostra rubrica dedicata alla liuteria Andrea Zanrè presenta uno dei due violini che il barone Johann Ludwig Knoop, celebre collezionista di strumenti ad arco italiani, scelse tra i migliori lavori di Carlo Bergonzi, l'ultimo dei grandi maestri cremonesi.

Nella sezione strumentale, invece, Giovanni Gnocchi, che accogliamo con grande piacere ed entusiasmo nel team editoriale di *Archi Magazine*, affronta alcuni aspetti fondamentali per lo studio e l'esecuzione delle *Suites* di Bach, con spunti e consigli utili sicuramente non soltanto ai violoncellisti.

Buona lettura e buona estate a tutti voi.

Luca Lucibello





di Enrico Bronzi

## Capriccio n.4

# Un'esattezza sorprendente. Esercizio

*«Le persone spesso si lamentano del fatto che la musica sia troppo ambigua, che ciò che essi dovrebbero pensare quando la si ascolta sia così incerto, mentre tutti capiscono le parole. Per me è esattamente l'opposto, e non soltanto rispetto al discorso, ma anche di fronte al senso dei singoli vocaboli. Essi mi paiono così ambigui e vaghi, così facilmente esposti al fraintendimento in confronto alla buona musica, che riempie l'anima di mille cose e lo fa meglio delle parole. I concetti che la musica mi trasmette non sono troppo indefiniti perché si possano tradurre in parole, ma al contrario troppo definiti».*

**I**n questo suggestivo passaggio di una lettera di Felix Mendelssohn del 15 ottobre del 1842 a Marc-André Souhard si fa riferimento alla precisione che la musica può avere in termini espressivi. Non si tratta di un'esattezza legata ad alcun significato verbale e nemmeno di una presunta capacità descrittiva dei suoni. Quella a cui fa riferimento Mendelssohn sembra più una sorta di potere della musica di far risuonare in noi un insieme di fattori non solo emozionali, ma perfino moto-sensoriali, attraverso un linguaggio che potremmo definire simbolico ma che ci parla anche sotto un profilo biologico. Spesso capiamo la musica prima di essere in grado di descriverla. Talvolta ci invita al movimento, che si genera in noi ascoltatori quasi involontariamente, altre volte ci fa accelerare o rallentare il respiro o provoca in noi euforia, ansia, tensione, buonumore, perfino disgusto. In una melodia "risuona biologicamente" l'idea di *alto* e *basso*, la metafora di procedere per piccoli passi o per salti, o quella di

"strisciare" attraverso le successioni di semitoni. Il meccanismo di empatia della trasmissione musicale è regolato da codici condivisi, ma molti elementi sono già dentro di noi e questa risonanza può talvolta sorprenderci come una scoperta. I grandi compositori sanno usare anche vocaboli musicali che già esistono in qualche parte del nostro cervello ma anche nel nostro corpo, di cui il cervello fa parte. Non ci serve leggere il programma di sala per riconoscere il passo pesante di una marcia funebre, o la frenesia di un finale haydniano, o il "puntare i piedi" di una successione di accordi "strappati". Ci sono cose che capiamo col ragionamento, per inferenza, mentre altre le "capiamo con il corpo". Non a caso il linguaggio che usiamo è spesso un procedere per sinestesie e parliamo di *suoni ruvidi* o *trasparenti*, di *colore armonico*, di *legato*, allo stesso modo in cui si usano i termini "attacco", "sinfonia" o "finale" nel linguaggio dei sommelier.

A questo punto, riallacciandomi al tema del vibrato che abbiamo trattato nell'ultimo

## BORIS BELKIN

## Il ribelle legato alla tradizione

di  
Gregorio Moppi

**R**ibelle in gioventù, divenuto insegnante richiestissimo nella maturità. In due parole ecco il ritratto di Boris Belkin, settantadue anni, nome di punta del violinismo russo. Carriera cominciata da bambino con la benedizione di una bacchetta leggendaria come quella di Kirill Kondrašin; e dal 1974, dopo aver abbandonato l'Unione Sovietica che gli negava la possibilità di viaggiare, scritte in tutto il mondo. In seguito anche un'attività didattica sempre più fitta. E presto un nuovo impegno, con l'Accademia di Imola.

**Maestro Belkin, nei prossimi mesi è fissato l'inizio della sua esperienza a Imola. Può raccontarci come è sorta questa collaborazione?**

«Conosco la fama di Imola da molti anni grazie alla qualità dell'Accademia pianistica. Grandi professori e grandi talenti concentrati e uniti nell'obiettivo di lavorare in una grande scuola: Lazar Berman, Boris Petrushansky, Enrico Pace, per citarne alcuni. Nello scorso autunno sono stato a Imola grazie ad una masterclass che ho tenuto per il progetto "ChigImola Musica", realizzato in collaborazione con la Chigiana di Siena, e vi ho potuto apprezzare l'atmosfera autentica fatta di artisti puri. Da quest'anno accademico 2020-21 inizio ad Imola questo nuovo progetto dirigendo l'Accademia del violino. I corsi saranno di durata pluriennale e triennale, a seconda dell'età dell'allievo e delle sue esigenze: sarà un percorso di didattica continuativa. E il violino avrà anche il suo indirizzo universitario che potrà

garantire un titolo agli allievi che ne avranno bisogno. Ho già avuto modo di apprezzare molto i percorsi formativi e le discipline dei corsi universitari imolesi che affiancheranno lo studio della prassi. Ritengo che si potrà fare un

buon lavoro. Tra i colleghi avrò Zakhar Bron che conosco da quando studiavamo insieme a Mosca. Lui ha deciso subito dopo il Conser-

vatorio di dedicarsi alla didattica raggiungendo eccellenti risultati. Sarà un piacere collaborare assieme».

**Ma lei che tipo di insegnante è? Cosa chiede ai suoi allievi?**

«Ho iniziato la mia carriera di docente alla Chigiana di Siena. Oggi insegno anche al Conservatorio di Maastricht. Fra i miei migliori talenti ci sono Daniel Kogan (nipote di Leonid Kogan), Janine Jansen, Bracha Malkin, Andrea Obiso, Kyoko Yonemoto, Grigori Tadtaev, Mary Hodajan e molti altri. I miei allievi non devono essere soltanto degli esecutori, ma prima

---

**«I miei allievi non devono essere soltanto degli esecutori, ma prima di tutto dei musicisti»**

---



*Belkin durante la recente masterclass all'Accademia Internazionale  
"Incontri con il Maestro" per il progetto "Chiglmola Musica"*





*I fondatori dell'Alban Berg Quartet: Günther Pichler, Klaus Mätzl, Hatto Beyerle e Valentin Erben*

# ALBAN BERG QUARTETT

*Un modello per generazioni  
di quartetti a venire*

di  
Gregorio Moppi

**C'**era sempre un'elettricità gagliarda nel modo con cui il Quartetto Alban Berg affrontava il proprio repertorio: tensione espressiva, sonorità acuminata, incalzare ritmico che innescavano nell'uditorio l'impressione che il pezzo suonato in quel momento fosse stato appena scritto e contenesse una miccia pronta a esplodere da un momento all'altro. Ogni pagina, nelle loro mani, si tramutava in esperienza attuale, emotivamente deflagrante. E il rito del concerto schivava l'idea di museo per farsi avventura sempre nuova, perlustrazione di geografie magari note attraverso, però, percorsi sorprendenti, perfino scioccanti. Il violoncellista Valentin Erben spiegava così, in un'intervista del 2005, la filosofia che orientava le loro interpretazioni: *«Quel che io penso sia importante, e ciò che noi quattro pensiamo lo sia, è immaginare quale effetto la musica creava nelle orecchie degli ascoltatori di duecento anni fa. Ecco quanto noi tentiamo di ricreare. Per esempio, una volta suonai in una masterclass per Rostropovič. Qualcuno portò Haydn, e nella melodia si trovava una settima. È un intervallo piuttosto dissonante, che quindi produce tensione. Rostropovič l'ammonì: «Per te ormai una settima non significa più niente, ma devi essere consapevole che all'epoca di Haydn impiegare un intervallo del genere provocava nell'ascoltatore un'impressione simile a quella che tu oggi avresti se io buttassi entrambe le braccia sulla tastiera di un pianoforte»*. Quello che appunto faceva il Quartetto Alban Berg: misurarsi con il trauma dell'ascolto, far emergere in superficie le ferite del tempo – il

tempo della composizione, il tempo dell'esecuzione - che ogni pezzo, al pari di ogni altra opera d'arte, porta in sé. Del resto i quattro del Berg sono figli di Vienna, culla della psicanalisi, i cui procedimenti ermeneutici sembrano aver bene assimilato nel leggere le partiture. Né è senza significato il fatto di richiamarsi nel nome all'avanguardia viennese d'inizio Novecento. Un nome che intendeva essere programmatico. Significava appropriarsi di una chiave interpretativa del mondo, e attraverso quella - che dischiude lo sguardo agli spasmi dell'esistenza, alle trivelle della psiche - i quattro strumentisti osservavano il resto del repertorio, problematizzandolo. Perciò il loro Beethoven, perfino quello dell'*op.18*, si presenta come un sisma: in lui già stanno fermentando espressionismo e atonalità.

Appunto prima e seconda Scuola di Vienna costituiscono i due fuochi del loro vasto repertorio testimoniato da decine di registrazioni. Adesso, per il cinquantenario della fondazione dell'Alban Berg (in attività fino al 2008), Warner Classics le ripubblica tutte in un box da 62 CD e 8 DVD: un centinaio di composizioni dal classicismo alla contemporaneità, comprese le commissioni a Luciano Berio, Wolfgang Rihm e Alfred Schnittke. Ma non solo Quartetti vi si trovano; anche un disco di Tango, e Quintetti e Sestetti incisi in compagnia dei pianisti Alfred Brendel, Elisabeth Leonskaja, Rudolph Buchbinder, Philippe Entremont, del violon-



Fotografie: Jan Röhmann / violinphotos.com



# Violino

## Carlo Bergonzi

### “Baron Knoop, Landau”

### Cremona 1735

di  
Andrea Zanrè

**T**aluni strumenti raccontano la storia di un affratellamento che si dipana nel corso dei secoli. In certi casi la relazione è in origine molto stretta: nel 1690 Antonio Stradivari realizzò un quintetto di strumenti per il Granprincipe di Toscana Ferdinando. I due violini che ne facevano parte, che immaginiamo gemelli nell'aspetto, furono a un certo punto separati l'uno dall'altro: uno di essi, il celebre *Toscano* di cui ci siamo occupati in passato, fece ritorno in Italia dopo quasi due secoli di complesse vicissitudini collezionistiche (presunte sottrazioni, incendi) mentre del suo “doppio” abbiamo perso, forse definitivamente, ogni traccia.

Due altri violini, realizzati stavolta durante il secondo quarto del Settecento dall'ultimo dei grandi maestri cremonesi, Carlo Bergonzi, hanno trascorso il tempo che ci separa dalla loro costruzione incrociando in maniera curiosa i loro destini: essi sono oggi conosciuti come il *Kreisler* e il *Baron Knoop, Landau*, ma in realtà il loro nome potrebbe in entrambi casi essere

associato al collezionista di Brema che li prescelse tra i migliori esemplari di questo autore, dato che Fritz Kreisler, come più di recente Itzhak Perlman, furono uniti al Bergonzi solo per il breve periodo che li separò dall'agognato sogno di poter esibirsi su un Guarneri del Gesù o uno Stradivari. In verità non del tutto a ragione, dato che l'arte di Carlo Bergonzi può essere considerata come il frutto più maturo di una tradizione tramandata per quasi due secoli: uno splendido e soleggiato autunno che per l'esperto serve a far maturare nel grappolo il vino migliore.

Di questo era ben consapevole Johann Ludwig Knoop, ricordato tuttora come uno dei maggiori collezionisti della storia: una figura cosmopolita che, dopo l'infanzia passata a Mosca, fece ritorno in Germania durante la giovinezza per poi passare lunghi periodi a Parigi e specialmente a Londra, dove, da dilettante di musica qual era, concluse con la famiglia Hill le sue maggiori acquisizioni. Nonostante infatti la sua passione collezioni-

## REPERTORIO

# J.S. Bach: Sei Suites per violoncello (prima parte)

di  
Giovanni Gnocchi

**V**orrei prendere in considerazione alcuni aspetti per affrontare lo studio e l'esecuzione delle *Suites per violoncello solo* di Bach.

Premesso che non ci sono forse autori o brani per violoncello in cui ci troviamo di fronte a COSÌ tante possibili letture, interpretazioni, e così divergenti o sicuramente eterogenee, vorrei anche considerare che, di fatto, non ci sono davvero neanche altri esempi di *Suites* scritte per il nostro strumento, almeno dal 1600 fino ai primi del '900 (poi compariranno le *Suites* di Reger, Casadó, Bloch, Tcherepnin, Fortner, Britten etc.).

Ovvero: le composizioni chiamate *Suites* e scritte ai tempi o prima di Bach erano principalmente per cembalo, viola da gamba, liuto, strumenti per i quali abbiamo centinaia di esempi di una grande varietà e di altissimo valore artistico (Marais, Couperin, Telemann, Forqueray, Abel, Weiss e moltissimi altri!), e strumenti anche con una vocazione sicuramente più polifonica del violoncello. Paradossalmente, la composizione da parte di Bach delle *Suites per violoncello* arriva alla fine e a coronamento di una lunga e articolata tradizione strumentale che parte sin dal '500, e di cui noi violoncellisti spesso ignoriamo molto se non tutto.

Due aspetti, tra tanti, che vorrei affrontare qui, sono la gestione del materiale polifonico, e quindi delle armonie da dover riconoscere anche quando il materiale è sostanzialmente privo di accordi, e il saper individuare, dove presenti, gli ornamenti realizzati. Sappiamo infatti dell'abbondante uso, da parte dei compositori dal '500 in poi, dell'arte della *diminuzione*, ovvero la possibilità (semplificando il discorso) di trasformare una nota di valore maggiore (ad esempio una nota di un quarto o più) in valori più piccoli, che possono essere molto vari, ovvero due ottavi, una terzina di ottavi, una quartina di sedicesimi, o varianti ritmiche intermedie, un dattilo, un anapesto, varianti più strette, irregolari etc. Questa pratica, spiegata in maniera esaustiva già nella prima metà del '500 da Sylvestro Ganassi, consentiva appunto di ornare una nota, improvvisare su un canto più semplice con virtuosismi, insomma rendere una composizione più articolata, varia e ricca, ed è uno dei principi base di molta se non di tutta la musica strumentale, dal 1500 in poi. Oltre all'aspetto improvvisativo e virtuosistico, sicuramente la diminuzione è in grado anche di creare quell'effetto di "polifonia percepita" anche quando uno strumento monodico suona, per intenderci, "una nota alla volta", facendoci però (quasi) sentire un accordo o un'armonia ben precisi.

Facciamo qualche esempio. Da un lato vi invito a leggere l'*Opera intitolata Fontegara* di Ganassi, del 1535 (così come molti altri trattati successivi, compresi quelli di C.P.E. Bach, J.J. Quantz, fino a materiale contemporaneo come *Musik als Klangrede* di Harnoncourt!), dall'altro cerco ora di semplificare e ampliare qui il discorso.