

379

Prima emissione 01/08/2026
PUBBLICAZIONE MENSILE - ISSN 03925544



Zecchini Editore

MUSICA

Philipp von Steinaecker

Il vero suono della
Nona di Mahler

Liszt francescano

Capolavori e riscoperte

Ludovic Morlot

Un Ravel originale
per MITO



Quartetto di Cremona

Venticinque anni di dialogo in musica

Nel 2000 il primo concerto, nel gennaio 2002 la definizione della formazione che ancora oggi ascoltiamo: il complesso nato in seno all'Accademia Stauffer, ma genovese di origine, è l'unico che abbia saputo raccogliere il testimone del mitico Quartetto Italiano, aggiornandone lo stile. E un nuovo contratto discografico spalanca ulteriori prospettive...

Il Quartetto di Cremona: 25 anni di dialogo in musica

di Nicola Cattò



Quando si parla di quartetti d'archi, è quasi inevitabile citare la frase di Goethe, che definì l'esperienza di questa formazione strumentale come una «conversazione tra quattro persone ragionevoli», paragonando il primo violino a un interlocutore brillante, il secondo a chi lo sostiene, la viola al media-

tore e il violoncello al saggio che elargisce massime di verità. Nel caso del Quartetto di Cremona, che intervisto nella città del Torrazzo in una calda giornata di inizio luglio, i ruoli sono più o meno rispettati: semmai con un maggiore protagonismo della viola (Simone Gramaglia) rispetto al secondo vio-

lino (Paolo Andreoli), in una brillante conversazione – appunto! – guidata dal primo violino Cristiano Gualco e dal violoncello, Giovanni Scaglione. L'occasione è la celebrazione dei 25 anni del prestigioso ensemble, da tutti indicato come l'erede, almeno in senso ideale, del mitico Quartetto Italiano: un quarto di secolo che però va contestualizzato cronologicamente. Ed è da questo tema che partiamo.

State celebrando i 25 anni oppure è tardi? Perché ho letto che l'origine del Quartetto di Cremona risale al 2000... Facciamo un po' di storia!

SG. Il Quartetto di Cremona nasce nel 2000 da un'idea di Cristiano Gualco, il primo violino: all'epoca io e lui avevamo circa 25 anni e sentivamo che stavamo “diventando vecchi”. Suonavamo qui alla Stauffer con Accardo e la sua Orchestra da Camera, anni meravigliosi in cui ci siamo esibiti dappertutto, ma volevamo imprimere una nuova direzione alle nostre carriere: durante l'intervallo di un concerto, Cristiano mi propone allora di creare un quartetto. Ci avevo spesso pensato, ma non l'avevo mai messo in pratica, quindi ho subito accettato. Si trattava però di trovare un secondo violino e un violoncello: all'interno della Stauffer abbiamo quindi coinvolto Stefano Ferrario e Giovanni Gnocchi. Nel primo anno e mezzo abbiamo avuto qualche avvicendamento (specie al secondo violino), il che è una cosa normalissima nella vita di ogni quartetto, anche perché per me e Cristiano era chiaro che il quartetto dovesse occupare tutta la nostra attività professionale: alla fine del 2001 siamo rimasti solo io e lui, e abbiamo anche considerato l'opportunità di smettere questo esperimento, nonostante avessimo avuto già ottime affermazioni in vari concorsi (Olanda, Verona) e un debutto discografico. Avevamo concerti, piacevamo molto, le premesse erano ottime: e nel frattempo avevamo incontrato Piero Farulli, che ci aveva spronati verso questa carriera. Allora abbiamo contattato due musicisti – con cui condividiamo la città natale, Genova, e la provenienza dal Conservatorio del capoluogo ligure – con cui avevamo già suonato: a dicembre si è unito Paolo Andreoli (secon-

do violino) e a gennaio del 2002 anche Giovanni Scaglione (violoncello)

GS. Io avevo finito gli studi a Basilea e poi, una volta unitomi al Quartetto, mi sono iscritto alla Stauffer. Ricordo che Cristiano mi chiamò a casa chiedendo se conoscessi un violoncellista per il Quartetto... forse voleva mettermi alla prova! [*ride*]

SG. Il fatto che il Quartetto di Cremona fosse diventato un quartetto di genovesi ci ha semplificato la vita: potevamo provare senza spostarci, cosa che prima poneva cimenti logistici non trascurabili! Era un momento in cui in Italia c'erano tanti quartetti – contrariamente a quello che spesso si dice e si legge – ma nessuno, o quasi, si dedicava solo a questa attività: noi eravamo e siamo un'eccezione. Ma torniamo all'inizio del 2002: io intanto avevo vinto due concorsi come prima viola in altrettante orchestre, perché era un piano di riserva. Ma una volta ricostituito il Quartetto, ci siamo dati sei mesi come tempo di prova per vedere come sarebbero andate le cose: di sei mesi in sei mesi sono passati quasi 25 anni!

Quali erano i vostri obiettivi all'inizio?

GS. Preparare le competizioni, perché all'inizio un quartetto deve mettersi in mostra, farsi conoscere ovunque. Abbiamo vinto subito Cremona, poi siamo arrivati secondi al Gui e poi a Melbourne: poi però non sono andate bene le due competizioni che “dovevano” andare bene e c'è stato un momento di crisi personale. Ho vacillato, ma c'erano Hatto Beyerle (del Quartetto Berg) e Farulli che credevano molto in noi: affidandoci a loro, ho tenuto duro, tra piccoli concerti e temporanei successi. È stata una crescita progressiva che si è svolta, poi, senza vincere alcun primo premio rilevante: l'importante era che, come diceva Beyerle, “dopo ogni concerto ne uscissero altri due”! Abbiamo sempre creduto nel lavoro e nel suonare al nostro meglio in ogni occasione: con il passaparola, la nostra qualità evidentemente ha premiato.

SG. E aggiungo che, se Farulli è stato importante, il nostro vero mentore è stato Beyerle, che abbiamo incontrato a Fiesole e poi abbiamo seguito a Basilea, a Hannover.



Maya Oganyan e il Quartetto di Cremona al Cacciacconti Music Festival

Il nostro percorso voglio sottolinearlo: dimostra che la carriera non si fa solo con i primi premi e i concorsi vinti e, anzi, si può suonare di più senza avere ottenuto certi riconoscimenti. I concorsi magari certificano la qualità, ma la carriera poi va tutta costruita!

SG. Ci vuole anche un po' di fortuna: a Melbourne vincemmo il secondo premio, ma in giuria c'era il direttore artistico della Wigmore Hall, che ci invitò a Londra. A differenza di altri gruppi, non abbiamo fatto una fiammata e siamo spariti.

All'inizio avevate già un'idea di un percorso stilistico, di un'identità sonora?

CG. Beyerle sottolineava che il nostro suono naturale era già ottimo, e ci sarebbe bastato imparare le "regole". Noi non crediamo che per ogni autore si debba trovare un suono specifico: ognuno di noi ha la sua identità timbrica, e la conoscenza del proprio ruolo all'interno del quartetto e della partitura dà origine in modo spontaneo ad un suono particolare.

Nella vostra discografia vedo titoli come "Italian Journey", "Italian Postcards": ma l'italianità per voi è stata un vantaggio o meno?

CG. Storicamente la musica da camera non è mai stata una cosa "da italiani", semmai più legata ad un'identità mitteleuropea: lo diceva anche Verdi. E dopo il Quartetto Italiano c'è stato un grande vuoto. Ecco perché è stato difficile imporci in modo credibile all'estero come interpreti di Schubert, Beethoven: penso che però, dopo 25 anni, abbiamo fatto un buon lavoro. Di positivo c'è che noi italiani abbiamo naturalmente un modo di suonare improntato alla cantabilità, e questo non è mai negativo quando si fa musica: ovviamente sempre in relazione al repertorio – nella recente incisione dell'*Arte della Fuga* di Bach abbiamo controllato molto questo parametro.

GS. Beyerle ci diceva: "siete quattro personalità completamente diverse, ma – non so come – insieme funzionate benissimo". E così è stato.

L'italianità sta anche negli strumenti che avete a disposizione. Me ne parlate?

SG. Siamo stati molto fortunati in questi anni, devo dire. Siamo partiti con i nostri strumenti, di solito contemporanei e poi siamo saliti di livello: ad un certo punto, grazie all'intervento dell'allora presidente del Museo del Violino Paolo Bodini, abbiamo suonato per quasi due anni i quattro Stradivari appartenuti a Paganini (il cosiddetto "Quartetto Paganini") [*Sono gli strumenti presenti nella foto di copertina, nda*]. E non serve ricordarle che noi siamo genovesi come Paganini! Poi una fondazione tedesca, Peter Eckes, ha fatto avere in momenti diversi a me, Paolo e Giovanni, strumenti di gran pregio. Io, per sintetizzare, sono passato da una viola Alberto Giordano, contemporanea, ad una viola Poggi e al momento suono una splendida viola Maggini della Fondazione Pro Canale.

PA. Io ho la fortuna di avere, dopo l'esperienza degli Stradivari, un violino Testore del 1750 della Fondazione Eckes e ho anche suonato un Guadagnini di una collezionista sino-americana.

CG. Ho cominciato con uno strumento ceco "da battaglia", poi sono passato ad un Amati per una ventina d'anni; poi un Guadagnini, diversi Stradivari – ad esempio quello del Met Museum. Ora sono alla ricerca di uno strumento finalmente mio, anche moderno, che abbia qualità tali da poter essere affiancato a quelli antichi.

GS. Da quando ho 14 anni dispongo di un Capicchioni: sono stato viziato, diciamo. E poi ho un Don Nicola Amati (strumento bolognese) del 1712, sempre della Fondazione Eckes.

Mi avete citato Farulli: il Quartetto Italiano rimane sempre il modello per ogni quartetto italiano (con la minuscola...) di oggi?

CG. Ci hanno sempre indicati come i loro successori: e questo ci ha sempre inorgoglitto, perché è stato un ensemble mitico, che l'Hagen o l'Emerson consideravano come un modello. Poi, ovviamente, il nostro modo di suonare è decisamente diverso: il loro stile era quello dell'epoca, c'era meno attenzione

alla ricerca musicale sul testo. Erano altri tempi.

Quali altri quartetti, invece, sono stati per voi un riferimento?

GS. Sicuramente l'Alban Berg, che considero il più affine al nostro modo di suonare, a partire dal tipo di cantabilità.

SG. La ragione per cui ci hanno visti come eredi del Quartetto Italiano è forse anche perché entrambi abbiamo creato un suono unico, non confondibile; e poi perché in 25 anni di storia siamo l'unico gruppo italiano, con loro, a non avere mai cambiato formazione e ad avere inciso tutti i Quartetti di Beethoven. Il Quartetto Italiano ha lasciato pietre miliari nella storia del disco: poi, con il passare del tempo, è subentrato forse un certo "manierismo".

GS. Rainer Schmidt del Quartetto Hagen, che noi stimiamo moltissimo e con cui abbiamo fatto lezioni indimenticabili, parla del Beethoven del Quartetto Italiano come di un assoluto riferimento.

SG. Io ho un debole per l'Emerson: non c'è una volta in cui non lo abbia trovato fenomenale.

Una curiosità: avete mai pensato all'alternanza tra primo e secondo violino?

GS. No: io credo che l'identità di un quartetto dipenda da una formazione fissa. E dal primo violino dipende il 70% dell'efficacia. Si può certamente praticare l'alternanza – lo dimostrano l'Emerson e l'Artemis – ma io ho un'altra idea.

CG. Forse è anche una questione di repertorio, se c'è un primo più a suo agio sui classici e uno sui romantici. Non è una questione di merito, ma di ruolo: l'Artemis acquisiva, ad esempio, una personalità diversa a seconda della presenza, come primo violino, di Heime Müller oppure di Natalia Prishpenko.

Mi sembra di capire che siate degli appassionati del mondo quartettistico, dei conoscitori della discografia: e quindi, quando avete iniziato a registrare l'integrale di Beethoven, come vi siete inseriti in una tradizione così ricca?

SG. Voglio qui cogliere l'occasione per ricordare con affetto l'avvocato Antonio Magnocavallo, già presidente della Società del Quartetto di Milano, che ci apprezzava molto e volle che fossimo i primi a portare nella loro stagione l'integrale beethoveniana dopo il Quartetto di Tokyo. Parliamo di una quindicina di anni fa, e già all'epoca il mercato discografico era in crisi: i dischi fatti in Italia spesso non passavano le Alpi, per politiche commerciali, e quindi non venivano recensiti all'estero. Ci venne in aiuto Angela Hewitt, che ci raccomandò ad un ingegnere del suono tedesco, che aveva la sua casa discografica: si trattava di Ludger Böckenhoff e Audite. Facemmo allora un accordo per otto dischi, con un progetto artistico forte, ossia l'integrale di Beethoven. Dopo il primo concerto ("Gli stili") abbiamo proseguito con la logica di un pezzo da ognuno dei tre "stili" di Beethoven, per evitare l'ordine cronologico, e poi per dare continuità artistica abbiamo inserito l'op. 29, "La Tempesta", che è un quintetto: abbiamo invitato il violista dell'Emerson a suonarlo con noi e, sorprendentemente accettò (dopo qualche domanda preliminare). Abbiamo quindi caratterizzato l'integrale in modo diverso, più completo: ed è proceduta in parallelo tra i concerti a Milano (tre a stagione per due stagioni) e i dischi per Audite, facendo in modo di avere già un disco alla prima serata milanese. Il disco rimane importante: è vero che sempre più si rinuncia al supporto fisico, ma il disco resta un documento fondamentale.

Ed è quindi il caso di parlare del vostro nuovo contratto con Hyperion. Cosa prevede?

CG. Cinque dischi in cinque anni. E il primo conterrà una rarità, ossia una versione primitiva del *Quartetto* di Verdi, che le vado ad illustrare. Insegnando alla Stauffer, spesso ci capita di ascoltarlo da parte dei nostri allievi: noi l'abbiamo sempre suonato nella classica edizione Ricordi, ma un giorno arrivano dei ragazzi con una voluminosa partitura Henle. La sfoglio e trovo, in appendice, una seconda versione piuttosto diversa da

quella nota: non è quindi ignota ma non è mai stata registrata [*è stata eseguita per la prima volta dal Quartetto Vogler il 27 marzo 2023*, nda]. Ha un movimento in meno (manca il terzo), il primo è diverso da quello noto, il quarto ha un'introduzione lenta alla parte fugata: insomma, differenze non lievi.

Uscirà quindi col primo CD?

CG. Esatto. Avevamo, prima dell'accordo con Hyperion, inciso un altro disco che ora è in standby. Il primo sarà di musica italiana, con Scarlatti (*Sonata a 4*), l'ultimo Quartetto di Vacchi (il *Sesto*, scritto sull'*Arte della Fuga*), questo Verdi, Malipiero (*Stornelli e ballate*) e il *Quartetto n. 1* di Paganini, in omaggio alla nostra Genova – di base un pezzo per violino solo accompagnato, ma bellissimo. Bisogna anche considerare che abbiamo già inciso moltissima musica italiana in passato.

Possiamo dire che il Quartetto di Verdi è il vostro biglietto da visita?

SG. Ce lo chiedono ovunque, ma in Italia molto meno! Una delle cifre del nostro gruppo è stata la dinamicità, non abbiamo mai voluto legarci a un repertorio o a un nome: dopo i primi due dischi con Decca, abbiamo voluto – come si diceva prima – "passare le Alpi" e farci conoscere anche in Europa. Abbiamo contattato due ragazzi austriaci che hanno una piccola etichetta, Klanglogo ("Trust your ears"): nell'ambito di un accordo con il compositore Lorenzo Ferrero, abbiamo prima inciso un CD con le sue musiche, e un secondo invece totalmente di nostra scelta, dal titolo "Italian Journey", che è stato tra i più recensiti e venduti della nostra carriera. E Verdi era presente.

CG. Ce lo chiedono spesso: un peccato, perché è difficilissimo! E poi abbiamo inciso un progetto – "Italian Postcards" – di compositori stranieri che si sono ispirati al nostro Paese, tra Wolf, Ciaikovski e Nimrod Bornstein, che ha scritto un pezzo per noi. Ora Hyperion vuole continuare su questo filone, per connotarci discograficamente. Il secondo sarà quello che avevamo già inciso, come le dicevo prima: comprende il *Quintetto per*

clarinetto di Mozart con Pablo Barragán e il *Quintetto* di Osvaldo Golijov, un pezzo bellissimo. Andando avanti, ci saranno i Quartetti “italiani” di Mozart; per i successivi CD vorremmo proporre pezzi celebri, come Ravel e Debussy, per lasciare un nostro contributo a quei capisaldi del grande repertorio che non abbiamo mai registrato.

GS. Abbiamo in progetto – non discografico – anche l'integrale schubertiana, di solito poco battuta tranne che nei brani più famosi. Vorremmo tenere per il disco quello che stiamo portando a termine per la IUC a Roma, ossia una doppia integrale Bartók-Schumann, due autori che si accostano benissimo.

Quali sono i vostri partner favoriti di musica da camera?

CG. Fra le collaborazioni che ricordo con maggiore piacere c'è quella con Eckart Runge, il cellista fondatore dell'Artemis, con cui abbiamo suonato e registrato il *Quintetto* di Schubert, l'Emerson per l'*Ottetto* di Mendelssohn e per Shostakovich; poi certamente Pablo Barragán e Alessandro Carbonare al clarinetto, Andrea Lucchesini e tanti altri che qui non posso nominare per mancanza di spazio!

GS....e tanti violoncellisti come Meneses, Wispelwey, Dindo – il *Quintetto* di Schubert è molto amato dai direttori artistici. In genere, con i quartettisti ci intendiamo meglio. Tra i pianisti cito Till Fellner, Lucchesini, De Maria, Plano, ma anche – tanti anni fa – Bella Davidovich, che arrivò alle prove dicendo di sentirsi poco bene, e poi ci travolse con la sua generosità: quando suoni con un grande musicista, anche tu dai il meglio. E quel *Quintetto* di Schumann fu indimenticabile.

CG. Voglio ricordare poi la trascrizione dei Concerti di Chopin con Ivo Pogorelich: un'esperienza davvero particolare.

Una curiosità: avete frequentato il repertorio per quartetto e orchestra?

GS. Sì, abbiamo fatto con la Toscanini di Parma i pezzi di Martinů, Elgar e Vaughan Williams: un repertorio spesso suonato dalle



Paolo Andreoli, Cristiano Gualco,
Simone Gramaglia, Giovanni Scaglione

prime parti dell'orchestra, e non facile per gli equilibri sonori.

CG. Però cerchiamo di limitare questi concerti: si rischia di snaturare la nostra natura musicale. Ultimamente abbiamo iniziato una bella collaborazione con Pinchas Zukerman e sua moglie, Amanda Forsythe, per esplorare il repertorio per sestetto: per noi violinisti suonare con Zukerman è qualcosa di incredibile.

Come si conciliano gli aspetti privati e quelli professionali? Immagino trascorriate molto tempo insieme!

SG. Dopo 25 anni ci si rende conto che esistono delle fasi ma, tutto sommato, siamo stati fortunati: perché se non si va d'accordo, se non funziona umanamente, tutto si sgretola. Noi siamo quattro persone diverse, che però hanno trovato un punto d'accordo. Negli ultimi anni, però, oltre alla Stauffer e al Quartetto, mi sono molto dedicato a col-

laborazioni internazionali cameristiche e solistiche.

GS. I problemi non sono mai musicali, semmai personali. Per fare una battuta, il segreto di un quartetto è di non sciogliersi: e, poi, ci facciamo ancora tante risate!

PA. Se c'è un traguardo comune, se tutti credono allo stesso obiettivo, allora si può gestire anche la vita privata.

CG. Considerando poi che, oltre all'insegnamento, la nostra attività professionale è esclusivamente in quartetto. Ora sto pensando a suonare un po' con il pianoforte, ma senza togliere tempo al Quartetto.

Appunto, l'insegnamento. Chi sono i vostri studenti, e che differenza c'è con gli anni in cui studiavate voi?

SG. Noi insegniamo ai corsi di perfezionamento della Stauffer, a quartetti che sono già diplomati o stanno per farlo: prima insegnavamo anche ai trii, ma abbiamo poi deciso di concentrarci solo sul quartetto.

GS. Fra i tanti "contro" del nostro mestiere, c'è un grande "pro", ossia l'elettività: e il quartetto è qualcosa di particolare. Se prendi tre grandi solisti e li fai lavorare, otterrai risultati di altissimo livello, tali da mettere in ombra persino storiche formazioni; se lo fai col quartetto, verrà un disastro. È proprio un'altra filosofia: nel Trio il pianoforte mette d'accordo tutti, in un quartetto d'archi servono altri presupposti.

SG. Torno alla sua domanda. Quando noi abbiamo iniziato, abbiamo fatto ogni tipo di sacrificio: non mettevamo in discussione gli ordini di Beyerle, ci spostavamo ovunque, con difficoltà logistiche alte. Oggi questo manca: non in tutti, ma nella maggioranza degli studenti.

GS. Io noto che, rispetto ai nostri tempi in cui si "sposava" l'insegnante, il quale ti prendeva perché ti amava e credeva in te, oggi invece si fa lezione con tutti, sperando di prendere qualcosa di buono da ognuno e magari per avere punti fermi nelle giurie di concorso.

SG. Il livello tecnico è sicuramente alto, ma dipende da scuola e scuola: a volta con sor-

prese, sia positive che negative. E quindi si ascoltano quartetti "ibridi", senza identità, perché confusi tra troppi docenti: ma la cosa più importante per un quartetto è essere riconoscibile!

GS. Io cito sempre quello che disse Ivan Mognighetti a Basilea ad un allievo: "ricordati che, mentre tu dormi, in Giappone stanno studiando". Ecco, questo tipo di mondo è forse scomparso. Ci sono ancora ragazzi molto motivati, allievi di cui siamo orgogliosi, ma sono la minoranza: e gli altri sono destinati a fallire, perché questa professione è fatta di sacrifici.

Domanda di rito: i prossimi concerti?

SG. Faccio una premessa: la nostra filosofia è sempre stata – sull'esempio di Farulli – quella di avere un'idea chiara del nostro percorso artistico, senza inseguire la gloria o la quantità di concerti. Abbiamo la fortuna di potere esercitare al meglio il nostro mestiere, con libertà: e così abbiamo suonato l'integrale di Beethoven, Mozart, Schumann, Bartók, abbiamo fatto tanta contemporanea pur senza essere identificati con essa. Dopo i 25 anni abbiamo sentito la necessità di cambiare qualcosa a livello di management e comunicazione, e tanti progetti stanno bollendo in pentola: abbiamo utilizzato il 2025, potendocelo permettere, per riorientare il nostro futuro. Oltre ai cinque dischi con Hyperion, ci sarà un tour in Giappone a fine novembre, torneremo in Israele (dove abbiamo debuttato quest'anno, a Tel Aviv) e inizieremo l'integrale di Schubert a Roma per la IUC. Torniamo poi negli Usa, compreso il Lincoln Center.

Qualche "buco" di repertorio da colmare?

CG. Forse la musica dell'Europa dell'Est: penso a Janáček, Dvořák e Smetana, che abbiamo suonato poco.

GS. Posso fare una battuta? Potremmo pure accontentarci di suonare gli ultimi di Beethoven e un po' di Schubert, ma abbiamo sempre profuso grande impegno nella scoperta di tutta la musica, compresa quella d'oggi. ■