



TACTUS

CASELLA
MULÉ
RESPIGHI
PIZZETTI

Musica per violoncello e pianoforte

ROBERTO TRAININI
STELLA ALA LUCE PONTORIERO

TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.



© 2024

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / Cover:

GIUSEPPE PONTORIERO (1946-2017) [senza titolo]



I nostri più sentiti ringraziamenti vanno al Conservatorio Monteverdi ed in particolare al suo direttore Giacomo Fornari (grazie al quale è stato possibile l'utilizzo della Sala Michelangeli), e a Giulio Passadori, tecnico accordatore Steinway & Sons, la cui gentilezza e professionalità sono state incomparabili.

Our heartfelt thanks go to the Monteverdi Conservatory and, in particular, its director Giacomo Fornari (without whom the use of the Michelangeli Hall would not have been possible), and to Giulio Passadori, Steinway & Sons piano technician, whose kindness and professionalism were unparalleled.



Sound Engineer: Balthasar Zuniga
English translation: Rita Bellodi
L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Uno spaccato della produzione italiana per violoncello e pianoforte, concepita in quell'inizio caliginoso di secolo xx, ci mostra come influenze tra le più disparate, gregoriane, monteverdiane, operistiche, tardo-romantiche tedesche e francesi, avanguardistiche, impressioniste franco-russe, simboliste francesi, veriste, vengano assimilate e rimodellate, accogliendo e rinnegando, da diverse personalità compositive. Centrale in tale clima culturale fu la cosiddetta *generazione dell'Ottanta*, i cui componenti, Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi, amici e collaboratori, si distinsero per una ricerca di innovazione e creazione di un carattere proprio della musica italiana, passando attraverso un certo disimpegno politico, almeno per quanto riguarda le scelte artistiche. Autori aperti all'esperienza internazionale, che recepiscono e declinano in modi diversi durante gli anni della formazione nel fiorente clima europeo di fine Ottocento e inizio Novecento, creano occasioni di scambio con compositori contemporanei di spicco, come Schönberg, Hindemith, Bartók, e attuano un'opera di riscoperta della musica del medioevo, rinascimento, barocco italiano e di divulgazione delle composizioni contemporanee.

Alfredo Casella (Torino 1883 – Roma 1947) compose la prima delle due sonate per violoncello e pianoforte nel 1906, immerso nell'atmosfera parigina di Debussy, Satie, Ravel e Fauré, nonché Pablo Casals, dedicatario della sonata. Ma, allo stesso tempo, il riecheggiare dell'incipit del Sestetto per archi op. 36 di Brahms all'inizio della sonata e il fascino indubbiamente esercitato da Mahler e Strauss permettono di affermare l'importanza dell'influsso del patrimonio musicale tedesco. A seguito di uno spiccato modernismo stravinskiano, del gusto per la citazione folklorica, dopo la guerra e il ritorno in Italia, la ricerca politonale e un periodo di sospensione dell'attività compositiva (1918-23), Casella ripara nella melodia e tonalità tradizionali, in un antiverismo e antiromanticismo che si cristallizzano nel dichiarato neoclassicismo. Un periodo colmo di esperienze significative separa, dunque, la *Sonata* op. 8 da *Notturmo e Tarantella*, la cui stesura finale per violoncello e orchestra

risale al 1934 ed è frutto della rielaborazione di materiale già composto a partire dal 1929 e della trascrizione del 1931 di Luigi Silva per violoncello e pianoforte.

Ulteriore sfaccettatura è rappresentata da una piccola perla, dall'evidente lirismo italiano, di Giuseppe Mulé (Termini Imerese 1885 – Roma 1951), composta dall'autore nel 1903, ai tempi degli studi di violoncello nella Palermo aristocratica e imprenditoriale, per il matrimonio del fratello. Una trascrizione del *Largo* divenne sigla per un programma E.I.A.R., a riprova del fatto che, a differenza degli altri, l'arte di Mulé non rimase indipendente dalle esigenze del regime, così come, se per questioni anagrafiche appartenne alla *generazione dell'Ottanta*, per quanto concerne la ricerca di innovazione musicale non può esserne completamente ascritta, nonostante si possa notare una tendenza al moderno nel recupero della musica tradizionale siciliana.

Pagina di tutt'altra natura è l'*Adagio con variazioni* di Ottorino Respighi (Bologna 1879 – Roma 1936), dedicato all'amico e collega Antonio Certani, con il quale condusse intensa attività cameristica. Inizialmente ideato nel 1902 come movimento lento di un *Concerto* per violoncello e orchestra mai pubblicato, venne edito nel 1922 anche in una versione per violoncello e pianoforte, particolarmente riuscita grazie alle riconosciute abilità di orchestratore e alla scrittura concertante. Biasimato da Casella per essersi adagiato, a metà del processo di innovazione, sul descrittivismo impressionista, derivato dallo studio in Russia con Rimskij Korsakov, e su un romanticismo martucciano, nella sua composizione fa emergere con peculiarità l'accuratezza del lavoro su suono, colori, timbri degli strumenti, che risente dell'ispirazione di Debussy per poi distanziarsene. Il tema, di esplicita derivazione popolare riconducibile alle origini bolognesi, viene condotto attraverso *Poco meno adagio*, *Quasi recitativo*, *Lento a fantasia*, ritornando infine all'*Adagio*.

I *Tre canti* del 1924 di Ildebrando Pizzetti (Parma 1880 – Roma 1968) ribadiscono quanto la ricerca del compositore, le cui collaborazioni vociane e dannunziane non sono trascurabili, fosse improntata sull'amore per la parola cantata. Ma, in contrasto

con il florido estetismo dannunziano, Pizzetti ricerca parole essenziali ed evocative, portando, in questo caso, all'estremo la suggestività senza poter scrivere vere e proprie parole. Gli strumenti declamano, articolano sillabe, dialogano accendendosi in lanci lirici o contenendosi in momenti drammaturgici.

MIRIAM CUNIBERTI



A cross-section of the Italian production for cello and piano, conceived during the hazy beginning of the twentieth century, shows us how the most varied influences – coming from all sorts of styles: Gregorian, Monteverdi, operatic, German and French late-romantic, avant-gardist, Franco-Russian impressionist, French symbolist, veristic – are absorbed and remoulded, accepted and rejected, by various personalities of the world of composition. In this cultural ambience, a crucial role was played by the so-called *Generation of Eighteen-Eighty*, whose components, Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi, friends and collaborators, stood out for their pursuit of innovation and their aim to create a character peculiar to Italian music; this quest was accompanied, at least in their artistic choices, by a certain lack of political commitment. These composers, who were open to the international experience, and accepted and modulated it in different ways during the years of its development in the flourishing European climate of the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, gave rise to occasions of exchanges with outstanding contemporary composers such as Schönberg, Hindemith and Bartók, and carried

out a rediscovery of Italian Medieval, Renaissance and Baroque music, and a popularisation of contemporary compositions.

Alfredo Casella (Turin, 1883 – Rome, 1947) composed the first of the two sonatas for cello and piano in 1906, when he was immersed in the Parisian atmosphere created by Debussy, Satie, Ravel and Fauré, and also by Pablo Casals, dedicatee of the sonata. But, at the same time, the echo of the opening of Brahms's Sextet for Strings op. 36 at the beginning of the sonata, and the fascination undeniably exerted on Casella by Mahler and Strauss, make it possible to assert the importance of the influence of the German cultural heritage. As a result of a marked Stravinsky-like modernism and of a taste for folklore quotations, after the war and his return to Italy, after a stage of polytonal research and a suspension of composition activities (1918-23), Casella took shelter in traditional melodies and keys, adopting an anti-verism and anti-romanticism that crystallised in a declared neoclassicism. So a period rich in significant experiences separated *Sonata* op. 8 from *Notturmo e Tarantella*; the final version of the latter for cello and orchestra was written in 1934, and was the outcome of the re-working of materials that had been previously composed from 1929 onwards and of the transcription for cello and piano made in 1931 by Luigi Silva.

A further facet is shown by a little jewel of clear-cut Italian operatic style that was composed by Giuseppe Mulé (Termini Imerese, 1885 – Rome, 1951) in 1903, during the period of his study of the cello in the aristocratic and entrepreneurial circles of Palermo, for the wedding of his brother. A transcription of the *Largo* became the signature tune of an EIAR programme, confirming the fact that Mulé's music, unlike that of other composers, did not preserve its independence from the requirements of the regime, and that, although the time of his birth did place him in the *Generation of Eighteen-Eighty*, from the point of view of musical innovation he could not completely belong to it, in spite of an inclination to modern taste that can be spotted in his retrieval of traditional Sicilian music.

Widely different is the nature of *Adagio con variazioni*, by Ottorino Respighi (Bologna, 1879 – Rome, 1936), dedicated to his friend and colleague Antonio Certani, with whom he carried out an intense chamber-music activity. This piece at first, in 1902, had been conceived as a slow movement of an unpublished *Concerto* for cello and orchestra; it was published in 1922, also in a version for cello and piano that was particularly well-made thanks to its concertante characteristics and to Respighi's acknowledged talent as an orchestrator. Although he was reproached by Casella for having settled down, half-way through his innovation process, into an impressionistic-descriptive style derived from his study in Russia with Rimskij Korsakov, and into a Martucci-like romanticism, in this composition Respighi achieved a unique accuracy in his work on the sounds, colours and timbres of the instruments, inspired at first by Debussy, then moving away from him. The theme, explicitly derived from folk music, reconnects this piece to Respighi's Bolognese origins, and is carried on through *Poco meno adagio*, *Quasi recitativo* and *Lento a fantasia*, reappearing at the end in the *Adagio*.

The *Tre canti*, composed in 1924 by Ildebrando Pizzetti (Parma, 1880 – Rome, 1968), confirm how much the research of this composer, whose collaboration with *La Voce* and D'Annunzio was far from negligible, was based on his love for the sung word. Ma, in contrast with D'Annunzio's ornate aestheticism, Pizzetti sought essential, evocative words, in this case maximising the allure of the music without actually writing real words. The instruments declaim, modulate syllables, intercommunicate, flaring up in lyrical surges or competing in dramatic passages.

MIRIAM CUNIBERTI

TACTUS

DDD

TC 880003

© 2024

Made in Italy



ROBERTO TRAININI · STELLA ALA LUCE PONTORIERO