

KURT WEILL

Concerto for violin & wind orchestra Op. 12

GABRIELE PIERANUNZI, violin

Soloists of The San Carlo Theatre - Naples

JEFFREY TATE

Milhaud

Suite Op. 157b

Stravinsky

*Histoire du soldat
Suite*



GABRIELE

ALESSANDRO

ENRICO

PIERANUNZI CARBONARE PIERANUNZI

Kurt Weill

Concerto per violino e fiati, Op. 12 – *Concerto for violin & wind orchestra, Op. 12*

- | | | |
|----|---|--------|
| 1. | Andante con moto | 11'14" |
| 2. | Notturmo. Allegro un poco tenuto | 3'51" |
| 3. | Cadenza. Moderato | 4'08" |
| 4. | Serenata. Allegretto | 4'11" |
| 5. | Allegro molto. Un poco agitato | 7'47" |

La registrazione è stata effettuata al Teatro S. Carlo di Napoli il 21 Ottobre 2006.

The concert was recorded at The San Carlo Theatre in Naples on October the 21st 2006.

Igor Stravinsky

Suite dall' "Histoire du soldat" per clarinetto, violino e piano

Histoire du soldat Suite for clarinet, violin and piano

- | | | |
|----|--|-------|
| 6. | Tango – Valse – Rag | 6'37" |
| 7. | No. 3 from "Three Pieces for Clarinet solo" | 1'06" |
| 8. | a. Improigor (E. Pieranunzi) | 0'53" |
| | b. Danse du diable (I. Stravinsky) | 1'35" |

Darius Milhaud

Suite Op. 157b per violino, clarinetto e piano – *Suite Op. 157b for violin, clarinet and piano*

- | | | |
|-----|------------------------------|-------|
| 9. | Ouverture | 1'27" |
| 10. | Divertissement | 2'51" |
| 11. | Jeu | 1'33" |
| 12. | Introduction et Final | 5'31" |

I brani di Stravinsky e Milhaud sono stati registrati live al Teatro S. Carlo di Napoli il 7 maggio 2012.

Stravinsky and Milhaud pieces were recorded live at The San Carlo Theatre in Naples on May the 7th 2012.

Weill, Milhaud, Stravinsky

Ormai va di moda ostentare il rifiuto di steccati troppo rigidi tra generi musicali ritenuti, fino a non troppo tempo fa, estranei l'uno all'altro: il jazz e la classica, l'etno ed il pop e così via. Da una forma di integralismo consolidata e discutibile, insomma, si è passati ad un'apertura spesso totale nei confronti di una sorta di meticcioso musicale bollato come "contaminazione". Tra i due estremi, lungi dal voler assumere atteggiamenti reazionari, esiste un giusto mezzo e, semmai, sarebbe interessante volgersi indietro per guardare come fenomeni di questo tipo abbiano trovato realizzazione in modo fisiologico, e non a tavolino, in qualsiasi epoca, più spesso a cavallo tra secoli diversi, e comunque molto prima che fosse coniato il termine *marketing*.

Prendiamo Kurt Weill, per esempio, nato allo scoccare del secolo breve, cresciuto alla scuola di Humperdinck e poi di Busoni ("Un piccolo ebreo intelligente che certamente farà strada", diceva di lui il suo maestro italiano), quindi intriso di atmosfere da teatro brechtiano, infine star di Hollywood e Broadway: in mezzo, l'interesse per il jazz ed il cabaret graffiante della Berlino anni Venti, "musica degenerata" secondo i nazisti, un archetipo di fusion alle orecchie dei posteri.

E vogliamo parlare di Stravinsky? In 89 anni di vita, molti dei quali spesi al servizio della grande musica, ha attraversato fasi espressive alterne, ponendo il proprio genio al servizio della danza o del teatro, della grande orchestra e del piccolo ensemble di strada, giocando con stili e stilemi, (con)fondendo regole ed alfabeti, ma non gli esiti di un approccio inconfondibilmente proprio.

Quanto a Milhaud, poi, basta scorrere l'elenco delle sue amicizie illustri (Villa-Lobos sopra ogni altro, ma pure Satie e Cocteau) e dei suoi allievi (Dave Brubeck il più diligente) per farsi un'idea di quanto articolata fosse la produzione di un autore che ne "La création du monde", giusto per limitarci, mette insieme Rio de Janeiro e Harlem, passando per Parigi, con affascinante disinvoltura.

C'è anche Enrico Pieranunzi nella locandina di questo cd, un artista per cui la commistione tra classico e jazz non ha nulla di artificiale, come testimoniano — tra le mille altre pagine scritte e le infinite collaborazioni illustri — gli omaggi recenti e rispettosi resi a Bach e Scarlatti.

Proprio con Pieranunzi e con suo fratello Gabriele, protagonisti insieme ad Alessandro Carbonare di un'avventura in trio, singolare per presupposti e risultati, ci siamo soffermati a parlare di questo progetto di *confine*, in un confronto incrociato che parte da angoli visuali diversi per giungere, come si vedrà, a riflessioni condivise...

Ha senso, secondo voi, parlare di musica "colta" e non? Qual è il confine, nel Tango o nel Rag della "Histoire" ad esempio, tra classico e jazz?

E.P. Con un po' di snobismo si parla di musica "colta" assimilandola alla musica scritta e contrappo-
nendola a quella orale. Si dimentica però che elementi orali (possiamo chiamarli "incolti"?), sono

presenti in tutta la grande musica occidentale europea, dalle *Suites Inglesi e Francesi* di Bach fino a Prokof'ev, Bartók, Gershwin e, appunto, Stravinsky. Nel *Rag* e nel *Tango* di Stravinsky i tratti di oralità sono addirittura riportati nella partitura originaria, che deve essere “letta, mimata, suonata, danzata”. Il testo qui è solo una traccia di qualcos'altro, forse persino più importante di ciò che è scritto. Ciò rende incollocabile, direi *iper crossover*, questo pezzo.

G.P. Musica “colta” è una definizione che non sono mai riuscito a digerire. Sarò pure qualunquista, ma credo che all'interno di ogni genere musicale ed in ogni epoca ci sia semplicemente buona o cattiva musica. La scrittura di Stravinsky – e parliamo di ottima musica – possiede un'incisività ritmica, specie negli anni di “Histoire”, tale da dissimulare, ad esempio, gli aspetti sensuali del Tango e la seducente indolenza del Rag. Bisogna dare molto spazio alla propria fantasia per ritrovare, in Stravinsky, un Tango ed un Rag come siamo abituati a pensarli: è un'operazione stimolante, in termini di ascolto.

Con Milhaud e Stravinsky ci muoviamo in ambito cameristico: ma quanto conta, qui, il dialogo tra strumenti, nel senso classico del termine, e quanto invece il protagonismo di ogni singola voce?

E.P. Le due cose sono ugualmente importanti. Parliamo, infatti, di un “dialogo a tre voci” in cui i tre strumenti corrispondono ad altrettanti personaggi che, anche nella versione priva di testo, per quanto riguarda Stravinsky, narrano una storia. Questa originalissima “teatralità in musica” è alla base, secondo me, del clima misterioso e straniante della “Histoire”. In maniera più vaga e indeterminata c'è molta teatralità anche nel brano di Milhaud, che non a caso è un adattamento per trio delle sue musiche di scena per “Le Voyageurs sans bagage”, una piece teatrale di Jean Anouilh del 1937.

G.P. Sia la musica di Milhaud che quella di Stravinsky, e mi riferisco a questi trii, sembra la trama di una storia: musica descrittiva, direi. Ma il fatto stesso che in “Histoire” l'autore abbia trascritto la partitura portandola da sette a tre unità, testimonia della volontà di rendere protagonisti gli strumenti. Nel trio di Milhaud mi sembra evidente, invece, l'aspetto dialogico più che quello narrativo: musica da camera vera e propria.

In questo cd compaiono due pezzi – uno stravinskiano, l'altro di Enrico – a completare il capitolo “Histoire”: come mai?

E. P. Beh, è stata la zona più improvvisata e avventurosa del concerto. Alessandro ha proposto, poco prima di salire sul palco, di far precedere la “Danse du Diable” dall'esecuzione di uno dei tre pezzi di Stravinsky per clarinetto solo; e al termine di questo, utilizzando le ultimissime note del brano, io mi sono agganciato per dar vita ad un'improvvisazione il cui clima preparasse la pagina stravinskiana successiva

(da ciò il bizzarro titolo “Improigor”). Si può considerare questo dittico come una sorta di inconsueta “cadenza” a due destinata ad aprire la strada al vorticoso ritmo della “Danse”. Oppure, semplicemente, un omaggio alla genialità di Stravinsky, coerente con lo spirito trasversale del nostro progetto.

G.P. Il capitolo stravinskiano si rifà al titolo del programma che abbiamo proposto in concerto, ossia “Rag, blues e... altre storie”. Diciamo che in Stravinsky c'è il *Rag*, ma compaiono anche... le *altre storie*. Personalmente, e non saprei dire perché, vi ritrovo aspetti circensi, quasi clowneschi. Aspetti che l'autore svilupperà, poi, nel prosieguo di una straordinaria carriera. Abbiamo provato a mantenerci fedeli a quel clima.

La scelta di tutto il programma sembra gettare un ponte tra vecchio e nuovo mondo. Quanto conta, in ognuno degli autori proposti, la lezione europea e quanto la suggestione di mondi da scoprire, dagli States al Brasile?

E.P. Ha avuto un peso diverso. Nel caso di Milhaud – vedi le “Saudades do Brasil” e “La création du monde” – si ritrova una sincera curiosità e capacità di *innamorarsi* di universi musicali lontani e di saperne mescolare, con grande creatività, i sapori. Milhaud è infatti forse il simbolo più indicativo di un paese, la Francia, che è stata storicamente la grande porta attraverso la quale il jazz è stato accolto ed amato in Europa dopo la Prima Guerra Mondiale.

In Stravinsky, invece, la presenza di una potente e radicata anima popolare russa preclude un'apertura totale e passionale nei confronti del sound americano. Diciamo che Stravinsky ha “rubato” dal jazz meno di Milhaud e anche di Weill, e quel poco che ha rubato l'ha riproposto a modo proprio, con un'ottica personalissima. Se si pensa a “Piano-Rag Music” oppure a “The Ebony Concerto”, che pure sono brani in cui dichiaratamente il musicista russo mostra un avvicinamento importante al jazz, si può facilmente notare come mantengano forti, comunque, i connotati di uno stile stravinskiano.

G.P. In Milhaud percepisco in maniera evidente, anche se garbata, sia l'influenza della musica sudamericana, sia del jazz. Stravinsky, al contrario, mi ha sempre dato l'impressione di saper piegare al proprio volere ed alla propria personalità tutte le influenze assorbite nel corso di un percorso compositivo lungo e frastagliato.

Con l'occhio e l'orecchio dell'uomo di oggi, questo Novecento sembra persino più attuale di quello di Schoenberg, e forse non meno coraggioso: che ne pensate?

E.P. Non c'è dubbio che, a livello di sperimentazione e aggiornamento del linguaggio musicale, Milhaud e Stravinsky mostrino coraggio tanto quanto i musicisti della Scuola di Vienna. È un fatto, d'altra parte, che tutto il movimento di cui Schoenberg fu animatore e “maître à penser” sembra



essere stato riassorbito, oserei dire accantonato, dalla storia. Le trasformazioni sociali e di costume e, in particolare, le modalità sempre più semplici o semplicistiche di fruizione che caratterizzano la società di massa, non hanno certo aiutato il linguaggio dodecafonico a rimanere vitale e presente. Ma a questo declino, forse, ha contribuito anche il distacco totale – se non il rifiuto un po' altezzoso – dell'elemento popolare, ossia proprio di quelle matrici presenti direttamente in Stravinsky e, indirettamente, negli influssi jazzistici tipici della produzione francese e, in genere, europea degli anni Venti.

G.P. A me questo tipo di Novecento sembra attuale e coraggioso. Personalmente penso si sia perduta, o perlomeno attenuata, la lezione schoenbergiana: probabilmente nella sua musica c'è una cerebralità che in questo determinato momento storico, in cui tutto si muove molto rapidamente, non ha tempo di essere assorbita, meditata e metabolizzata. Ecco allora la maggior fruibilità di compositori in grado di stimolare un'immaginazione più diretta, evocando la danza, gli aspetti onirici, il folklore, le atmosfere di un certo periodo storico...

Un jazzista e due solisti classici: dove avete trovato la lunghezza d'onda comune per registrare questo cd? Nell'approccio interpretativo, magari cercando minimi spazi d'improvvisazione, o nella vivacità dei brani?

E. P. La vivacità delle pagine in programma ci ha certamente aiutato. Ma, soprattutto, ci unisce una visione viva e disinibita del suonare, finalizzata a piegare il più possibile il testo alle esigenze espressive e comunicative. Abbiamo cura della scrittura, ovvio, ma anche della performance in sé. Esistono margini di libertà all'interno dell'interpretazione, peraltro, che rendono lecito, spesso in forme inattese, il momento improvvisativo.

G.P. Credo che il segreto di questa formazione sia proprio quello di conservare le peculiarità di ogni singolo strumentista, rendendo semplice ciò che a prima vista appare molto complicato. Il gruppo è nato quando ho scoperto che Alessandro Carbonare, col quale collaboro da moltissimi anni, ama più il jazz che la musica classica, oltre a possedere molti dischi di mio fratello.

Il pianoforte ha alcuni spazi di improvvisazione, all'interno di un discorso – comunque – sempre molto strutturato. Il violino, invece, si attiene a ciò che è scritto: è la peculiarità stessa dello strumento a renderlo meno improvvisativo. Il clarinetto colora il racconto, inserendosi perfettamente tra le altre due voci. Qualcuno, parlando di questo progetto, ha tirato fuori il termine *crossover*: secondo me, è tutta musica da camera *en travesti*.

IN BREVE

Kurt Weill (1900 – 1950) scrive il *Concerto per violino Op. 12* nel 1924, ossia nel pieno dello stimolante periodo giovanile berlinese, a ridosso degli anni di perfezionamento trascorsi alla scuola di Busoni. La pagina, di fatto, rappresenta la sua prima creazione strumentale importante ed è caratterizzata da una concisione che rimanda ad uno stile “oggettivo”, molto in voga all'epoca. Composto per Joseph Szigeti, il *Concerto* fu eseguito per la prima volta a Parigi nel giugno del 1925, con Marcel Darrieux solista e Walther Straram sul podio.

“Histoire du soldat” è un'opera da camera scritta da **Igor Stravinsky** (1882 – 1971) nel 1918 su testo in francese di Charles-Ferdinand Ramuz. In essa confluiscono la musica, l'azione mimata ed il racconto per bambini. Riparato in Svizzera dopo la rivoluzione russa del 1917, ed in ristrettezze economiche, Stravinsky optò per un'operina da piccolo teatro ambulante, facilmente trasportabile grazie ad una specie di carro di Tespi. Piccolo era anche l'organico strumentale prescelto: sette esecutori, alle prese con suggestioni che vanno da Bach al tango ed al jazz. Stravinsky stesso trasse dall'originale due riduzioni: una solo sfrondata delle parti vocali ed un'altra – appunto – per violino, clarinetto e pianoforte.

Anche la genesi dei *Tre pezzi per clarinetto solista* è legata alla “Histoire”. A fare da *trait d'union* tra i due lavori è la figura di Werner Reinhart, mecenate svizzero che finanziò Stravinsky durante la lavorazione dell'operina sopra citata, promuovendone il debutto ufficiale, sotto la direzione di Ansermet, al Teatro di Losanna. In segno di gratitudine, Stravinsky regalò al suo benefattore, eccellente clarinetista dilettante, i “Tre pezzi”, scritti alla fine del 1918.

Nel commemorare, all'indomani della morte, **Darius Milhaud** (1892 – 1974), Aaron Copland ebbe a dichiarare che nessun altro compositore, quanto il collega francese, aveva saputo celebrare la vita attraverso la musica. Del resto, lo stesso Milhaud diceva di sé: “Non ho regole estetiche, non seguo una filosofia precisa né una dottrina: mi piace semplicemente scrivere musica, utilizzando tutte le tecniche e le suggestioni a disposizione”. Manifesto di questo stile è, in un certo senso, la *Suite Op. 157b*, completata nel 1936, ricca di colore e di allusioni variegata. L'incipit, di notevole impatto ritmico, rimanda all'esperienza sudamericana dell'autore; il terzo movimento, *Jeu*, allude ad una danza popolare francese; il Finale ha una teatralità quasi coreografica, che fa pensare a brani come “La création du monde”.

Stefano Valanzuolo

Weill, Milhaud, Stravinsky

It has become fashionable to reject the rigid compartmentalization of music into various genres, which (until recently) had been considered unrelated to each other – jazz, classical, ethno, pop, et al. From a kind of consolidated, but still questionable fundamentalism, we have shifted toward being open, frequently wide open, to a sort of musical miscegenation branded as “contamination”. Far from wanting to choose a reactionary position, between the two extremes there is a happy medium and in that case, looking back at how such phenomena came into being physiologically, and not from the point of view of an academic ivory tower, would be interesting. Any era will do, preferably one straddling two different centuries, but surely one from long before the term *marketing* was coined.

Take for example Kurt Weill: born at the dawn of “the short 20th century”, educated under the aegis of Humperdinck and later Busoni (his Italian master described him as “A small, intelligent Jew, who was certainly going to go places”), later imbued by the atmosphere of Brecht’s theater, and finally a Hollywood and Broadway star. In the midst of this evolution emerged an interest in jazz and the biting Berlin cabaret of the twenties – “degenerate music” according to the Nazis – but to the ears of ensuing generations, a true archetype of fusion.

And what about Stravinsky? In a life of 89 years, many of which were spent producing great music, he went through alternate artistic phases, putting his genius to work for dance or theater, large orchestras and small street ensembles, playing with styles and forms, (con)fusing rules and alphabets, but forging a clearly unique approach, which was unmistakably his own.

As for Milhaud, it is sufficient to scan the list of his famous friends (Villa-Lobos above all, but also Satie and Cocteau) and his students (Dave Brubeck, the most diligent) to get an idea of how articulated his production was. The author of “La création du monde” (just to cite one example) brought Rio de Janeiro and Harlem together, via Paris, with charming ease.

There is also Enrico Pieranunzi, the subject of this CD. An artist who mixes classical music and jazz not in artificial or forced way, but naturally, as his latest, respectful nods to Bach and Scarlatti show, among thousands of other pages he has written and endless, famous collaborations.

Pieranunzi and his brother Gabriel, together with Alessandro Carbonare are the protagonists in an adventure of a trio, a very singular one, given both the assumptions made in its formation and results achieved. We met to discuss this new frontier project with the Pieranunzi brothers, a kind of cross-comparison, which starting from different points of view, reached a shared line of thought, as we shall see...

In your opinion, does it make sense to single out “classical” music as a separate entity? Where is the border between classical and jazz, for example in the Rag or in the Tango in the “Histoire”?

E.P. Speaking of “classical” music and intending written music (which basically is the assumption) is a form of snobbery. Oral elements have been present in all great Western European music, from Bach’s *English* and *French Suites* right up to Prokof’ev, Bartók, Gershwin and, of course, Stravinsky. What should we call this music? In Stravinsky’s *Rag* and in his *Tango*, oral components are found in the original score, which must be “read, mimed, played, danced”. The text here is just an outline, hinting at something else, perhaps even more important than what is written. Which helps to make it a very “jazz” composition.

G.P. “Classical” music is a definition that I was never able to accept. Perhaps I am showing a bit of apathy here, but I think there is simply good or bad music in every musical genre, in every age. Stravinsky’s writing – and here we are talking about great music – has a sharpness, an incisiveness in its rhythm, especially in the years he wrote “Histoire”, which camouflages the sensual aspects of the Tango and the seductive indolence of the Rag, for example. You have to give a lot of space to your imagination to find in Stravinsky a Tango and a Rag that are as we usually think of them: it is an exciting exercise, in terms of the listening experience.

In the Milhaud and Stravinsky pieces, we are dealing with chamber music, but here how much does the dialogue between instruments in the classical sense of the term count, and how much does the role of each single voice on its own count?

E.P. In Stravinsky, the three instruments correspond to three characters who, even without a script, are able to tell a story. “Histoire” is much more than a piece of music: in my opinion, the mysterious and alienating climate characteristic of this opera originates in its theatrical component.

G.P. Both the music of Milhaud and that of Stravinsky, and I am referring to these trios, seem to be plots to a story: descriptive music, I guess. But the very fact that in “Histoire” the author had transcribed the score, taking it from seven to three units, is an indication of his will to make the instruments the protagonists. In Milhaud’s trio, however, the dialogical aspect seems to me to be more evident than the narrative aspect: true chamber music.

In this CD there are two pieces – one by Stravinsky, the other by Enrico – as if to complete the chapter “Histoire”: why?

E. P. We wanted to underline the atmosphere evoked by the folk dances, so full of vitality, with an almost magical power comparable to the fable, the dream...

G.P. The Stravinsky chapter was inspired by the title of the program we performed in concert, that is “Rag, blues e... altre storie [Rag, blues... and other stories]”. Let’s say that in Stravinsky there is *Rag*, but... the *other stories* also emerge. Personally, and I do not know why, I find circus-like aspects in it, almost clownish, aspects that the composer would develop later, in the course of his remarkable career. We tried to remain faithful to that context.

The choice of the whole program seems to bridge the gap between old and new worlds. In each of the authors presented how much does Europe count and how much does the suggestion of worlds to discover, from the States to Brazil, count?

E.P. In Milhaud’s “Saudades do Brasil” and “La création du monde” his remarkable curiosity, his ability to *fall in love* with far-away musical worlds and his know-how in mixing their different flavors with great creativity are clearly demonstrated. And he is perhaps the most revealing icon of a country (France), which was the doorway through which jazz entered Europe and where it was welcomed and prized.

On the contrary Stravinsky’s powerful and deeply rooted Russian soul prevented him from fully opening up to the American sound, as the “Groupe des Six” did, but there is no doubt that, culturally speaking, Stravinsky was a sponge.

G.P. In Milhaud I perceive the obvious, though graceful, influence of South American music and jazz. Stravinsky, on the contrary, has always given me the impression of being able to bend all the influences absorbed during his long and fitful course of composing to his will and his personality.

To the eyes and the ears of today, this 1900’s seems to be even more relevant than that of Schoenberg, and perhaps no less courageous: what do you think?

E.P. There is no doubt that, regarding experimentation and renewal of musical language, Milhaud and Stravinsky show as much courage as the musicians of the Vienna School. It is a fact, however, that the whole movement of which Schoenberg was the master and “*maître à penser*” seems to have been assimilated, I might even dare to say set aside, by history. Social transformations, customs and, in particular, increasingly simpler ways of enjoyment that characterize mass society, have not helped the twelve-tone language to remain viable and present. But also contributing to its decline, perhaps, was its total detachment – if not the slightly ‘snobbish’ rejection of popular elements, precisely those matrices

directly present in Stravinsky, and indirectly in the influences in the jazz typical of French production and more generally European in the twenties.

G.P. To me *this* twentieth-century seems real and courageous. Personally I think Schoenberg's teachings have been lost, or at least mitigated: probably there is a cerebral component in his music that cannot be absorbed, metabolized and meditated, in this particular historical moment where everything moves very quickly. This is why the composers able to stimulate imagination more directly, evoking dance, dream-like aspects, folklore, the atmosphere of certain historical periods are more widely enjoyed...

A jazz musician and two classical soloists: where did you find a common ground to record this CD? In an interpretative approach, perhaps looking for small spaces for improvisation, or in the vivacity of the songs?

E. P. The liveliness of the pages on the program certainly helped us. But above all, what unites us is a living and uninhibited vision of playing music, designed to make the text conform to the needs of expression and communication as much as possible. We paid attention to the writing, of course, but also the performance itself. There is room for some freedom in an interpretation, which, furthermore, legitimizes the moment of improvisation, and it often takes unexpected forms.

G.P. I think the secret of this group lies precisely in preserving the peculiarities of each instrumentalist, making easy what at first sight appears to be very complicated. The group was born when I discovered that Alessandro Carbonare, with whom I have worked for many years, loves jazz more than classical music, and happens to own many of my brother's records.

There is some room for improvisation for the piano within the development of a theme, nonetheless it always very structured. The violin, however, sticks to what is written: it is the very peculiarities of the instrument that make it less improvisational. The clarinet colors the story, fitting perfectly between the other two instruments. In talking about this project, someone used the term *crossover*: I think, it's all chamber music *en travesti*.



AT A GLANCE

Kurt Weill (1900 – 1950) wrote the *Violin Concerto Op.12* in 1924, that is in the midst of a very stimulating period in a young Berlin, following close on the years he spent studying under Busoni. This piece, in fact, is his first important instrumental creation and it is characterized by a conciseness that recalls the “objective” style, much in vogue at the time. Composed for Joseph Szigeti, the *Concerto* was performed for the first time in Paris in June 1925, with Marcel Darrieux soloist and Walther Straram on the podium.

“Histoire du Soldat” is a chamber opera written by **Igor Stravinsky** (1882 – 1971) in 1918 using the French text by Charles Ferdinand Ramuz. It brings together music, mimed action and a story for children. Living in precarious economic conditions in Switzerland after the 1917 Russian revolution, Stravinsky opted for a small opera for a small wandering street theater, which would be easily portable thanks to a kind of *carro di Tespi* [traveling theatre]. The instrumental ensemble selected was also small: seven performers, dealing with suggestions ranging from Bach to tango and jazz. Stravinsky himself extracted two reductions from the original: one merely stripped of the vocal parts and another – in fact – for violin, clarinet and piano.

The genesis of the *Three Pieces for Clarinet solo* is also linked to the “Histoire”. Acting as a liaison between the two works is the figure of Werner Reinhart, Swiss patron who financed Stravinsky during the development of the opera cited above, and who promoted the official debut under the direction of Ansermet, at the Theatre of Lausanne. In gratitude, Stravinsky gifted this benefactor, an excellent amateur clarinetist, with the “*Three Pieces*”, written at the end of 1918.

In commemorating **Darius Milhaud** (1892 – 1974) in the aftermath of his death, Aaron Copland declared that no other composer was able to celebrate life through music as his French colleague was. Even, Milhaud himself said: “I have no aesthetic rules, I do not follow a specific philosophy nor a doctrine: I just like to write music, using all the techniques and suggestions available”. In a certain sense, *Suite Op. 157 b* is a manifesto for this style. Completed in 1936, it is rich in color and variegated allusions. The beginning, which has a considerable rhythmic impact, recalls the composer’s Latin American experience; the third movement, *Jeu*, alludes to a French folk dance, and the Finale is so theatrical as to seem choreographed, which brings songs like “La création du monde” to mind.

Stefano Valanzuolo

I solisti dell'orchestra del Teatro S.Carlo

Soloists of The San Carlo Theatre

Bernard Labiausse, Raffaele Di Donna, flauti & ottavino – *flutes & piccolo*

Domenico Sarcina, oboe

Luca Sartori, Mariano Lucci, clarinetti – *clarinets*

Mauro Russo, Giuseppe Settembrino, fagotti – *bassoons*

Simone Baroncini, Salvatore Acierno, corni – *horns*

Giuseppe Cascone, tromba – *trumpet*

Alessandro Fabrizi, Marco Pezzenti, timpani, timpani & percussioni – *kettle drums, kettle drums & percussions*

Ermanno Calzolari, Alessandro Mariani, contrabbassi – *double basses*

Dedichiamo la musica di questo cd alla memoria del caro Piero Schiavoni, ingegnere del suono di raffinata sapienza e squisita umanità, la cui esperienza e passione hanno dato un contributo decisivo alla realizzazione di quest'opera.

We dedicate this CD and this music to the memory of Piero Schiavoni, a particularly wise and compassionate sound engineer, whose experience and inspiration were decisive in making this project a reality.

Gabriele Pieranunzi

Alessandro Carbonare

Enrico Pieranunzi





Luciano Romano photographer



Luciano Romano photographer

Credits

Produced by: **Andrea Maria Panzuti**

Recorded live at: **The San Carlo Theatre, Naples** (21.10.2006, 7.05.2012)

Sound Engineer: **Ciro Lutricuso** (Weill, 2006); **Martino Battaglia** (Milhaud and Stravinsky, 2012)

Post-production: **Piero Schiavoni**

Sound optimization: **Francesco Cerrato** (Red Dress Recording Studio)

Booklet notes: **Stefano Valanzuolo**

Translations: **Jean-Suzanne Chaloux**

Inside photo courtesy: **Francesco Squeglia**

Graphic project: **Accanti Design, Milan**

Artwork: **Studio Bertin, Milan**

Photographer: **Luciano Romano**

Courtesy of Theatre San Carlo press agency

Special thanks to the **Theatre San Carlo** of Naples and **Radio3**.

Gianluca Corona

È nato a Milano nel 1969. Dopo essersi diplomato in pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano, nel 1994 diventa allievo di Mario Donizetti. Pittore, disegnatore, ritrattista, privilegia, nelle sue opere, soggetti di natura morta e di figura in genere, sempre con particolare attenzione all'uso delle tecniche e alla scelta dei materiali. Vive e lavora a Milano.

Gianluca Corona was born in Milan (Italy) in 1969. He earned his diploma in painting at the Accademia di Belle Arti di Brera, Milan. In 1994, he became a student of the painter Mario Donizetti. As painter, drawing and portrait artist, his work primarily features still lifes and figure painting, paying particular attention to pictorial technique and the selection of materials used. He lives and works in Milan.

CONCERTO

