

MUSICA ITALIANA

CHANDOS FOR 21



GIANANDREA
NOSEDA

TEN YEARS OF MUSICA ITALIANA

NOSSEDA

Susanne Ahlburg

Gianandrea Nosedà

Gianandrea Noseda: Ten Years of Musica Italiana

COMPACT DISC ONE

Alfredo Casella (1883–1947)

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | from Symphony No. 2, Op. 12 in C minor • in c-Moll • en ut mineur a grande orchestra | 8:43 |
| II | Allegro molto vivace – Pesante – Furioso – Maggiore. Più allegro – D.C. al principio | |
| | BBC Philharmonic (CHAN 10605) | |
| | from Symphonic Fragments from 'La donna serpente', Op. 50 | 12:14 |
| | from Second Series | |
| 2 | Sinfonia. Allegro vivacissimo | 5:25 |
| 3 | Preludio. Lento, ma non troppo | 6:39 |
| | BBC Philharmonic (CHAN 10712) | |
| 4 | from Concerto for Orchestra, Op. 61 | 8:21 |
| I | Sinfonia. Allegro ma non troppo | |
| | BBC Philharmonic (CHAN 10712) | |

Luigi Dallapiccola (1904 - 1975)

from 'Tartiniana'

5:00

Divertimento for Violin and Orchestra

5 1 Larghetto; molto espressivo, ma semplice -

2:05

6 2 Allegro misurato

2:54

James Ehnes violin

BBC Philharmonic

(CHAN 10258)

from 'Frammenti Sinfonici dal Balletto "Marsia"'

7:07

7 Sostenuto, ma deciso (Recitando) -

Danza di Apollo. Allegro molto sostenuto e pomposo -

3:08

8 Ultima Danza di Marsia. Andante lento

3:59

BBC Philharmonic

(CHAN 10258)

from 'Partita'

5:21

for Orchestra

c Recitativo e Fanfara. Violento

BBC Philharmonic

(CHAN 10561)

from 'Three Questions with Two Answers'

3:48

for Orchestra

4 Largamente; sostenutissimo

BBC Philharmonic

(CHAN 10561)

Ottorino Respighi (1879 – 1936)

from 'La Boutique fantasque', P 120

9:14

Ballet in One Act

Music by Gioachino Rossini (1792 – 1868)

Orchestrated and arranged by Ottorino Respighi

11

Nocturne. Andantino –

4:31

12

Galop. Prestissimo

4:42

BBC Philharmonic

(CHAN 10081)

13

Burlesca, P 59

7:27

for Orchestra

Andante – Allegretto – Andante – Allegretto vivace

BBC Philharmonic

(CHAN 10388)

from Five 'Études-tableaux', P 160

10:29

from *Études-tableaux*, Opp. 33 and 39

by Serge Rachmaninoff (1873 – 1943)

Orchestrated by Ottorino Respighi

- 14 3 Marche funèbre (Op. 39 No. 7) 7:28
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
Lento (lugubre) – Poco meno mosso

- 15 4 Le Chaperon rouge et le loup (Op. 39 No. 6) 3:01
in A minor • in a-Moll • en la mineur
Allegro – Poco meno mosso – Più mosso – Presto – Tempo I

BBC Philharmonic

(CHAN 10388)

TT 78:21

COMPACT DISC TWO

Giuseppe Verdi (1813 – 1901)

- 1 **Sinfonia from 'I vespri siciliani'** 8:14

Largo – Allegro agitato – Prestissimo

Orchestra Teatro Regio Torino

© 2014 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Released by kind permission of DG

2 **from 'Quattro pezzi sacri'** **15:58**
4 Te Deum (for double chorus and orchestra)
Coro Teatro Regio Torino
Orchestra Teatro Regio Torino
(CHAN 10659)

Goffredo Petrassi (1904 – 2003)

3 **from Magnificat** **14:24**
for Soprano leggero, Chorus, and Orchestra
'Et misericordia ejus'. Andante mosso –
'Gloria Patri, et Filio'. Presto
Sabina Cvilak soprano
Coro Teatro Regio Torino
Orchestra Teatro Regio Torino
(CHAN 10750)

4 **from Salmo IX°** **9:11**
in Two Parts for Chorus, String Orchestra, Brass, Percussion,
and Two Pianos
from Seconda parte
'exultabo in salutari tuo'. Allegro – Poco meno –
'Constitue, Domine, legislatorem super eos'. Adagio
Coro Teatro Regio Torino
Orchestra Teatro Regio Torino
(CHAN 10750)

- 5 **from 'Partita'** 5:14
per orchestra
- 1 Gagliarda. Mosso e energico – Meno mosso – Un po' animato –
Un poco animato – Poco meno – Movendo –
Tempo I – Molto mosso – Presto – Deciso
Orchestra Teatro Regio Torino
(CHAN 10840, for imminent release)

Ermanno Wolf-Ferrari (1876 – 1948)

- 6 **Overture to 'La dama boba'** 8:16
BBC Philharmonic
(CHAN 10511)

Giacomo Puccini (1858 – 1924)

- 7 **Intermezzo from 'Suor Angelica'** 3:36
BBC Philharmonic
(CHAN 10634)

Umberto Giordano (1867 - 1948)

8 **Prelude to Act II of 'Siberia'** 4:01
BBC Philharmonic
(CHAN 10634)

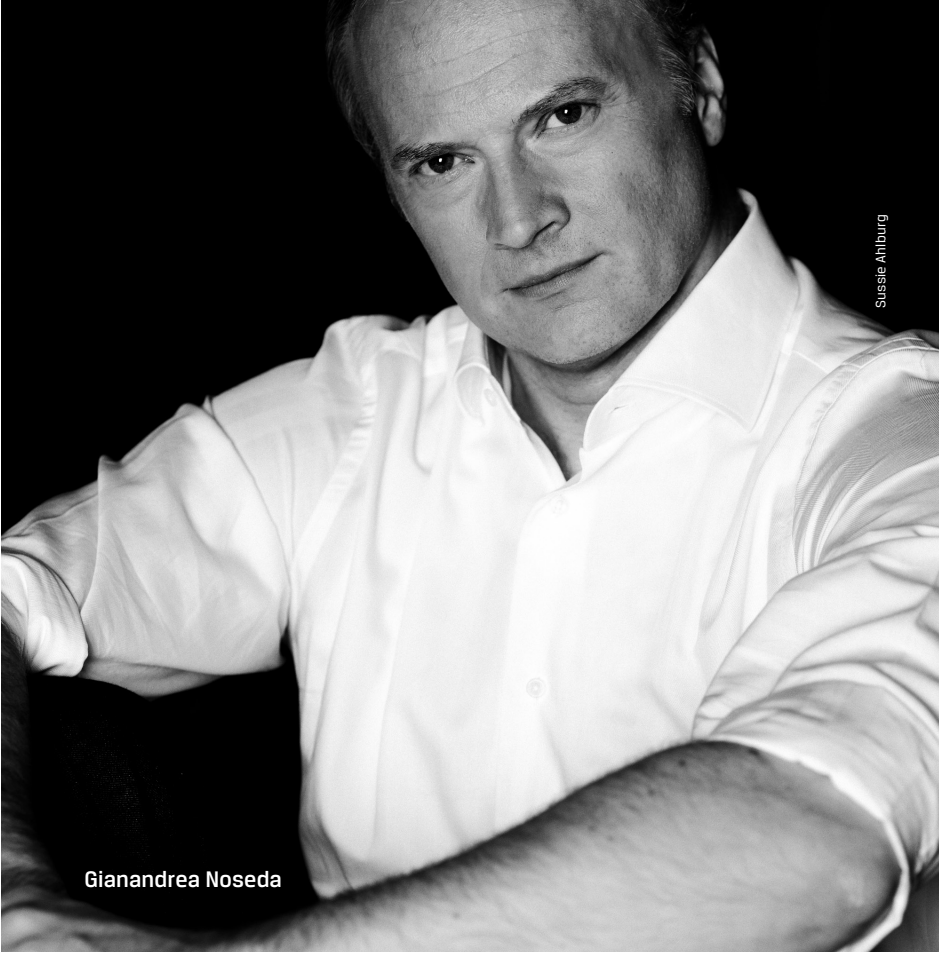
Amilcare Ponchielli (1834 - 1886)

9 **Dance of the Hours from 'La Gioconda'** 8:54
BBC Philharmonic
(CHAN 10634)

Pietro Mascagni (1863 - 1945)

10 **Intermezzo from 'L'amico Fritz'** 4:55
BBC Philharmonic
(CHAN 10634)

TT 83:13



Gianandrea Noseda

Susie Ahtburg

Gianandrea Noseda: Ten Years of Musica Italiana

After its glorious blossoming in the eighteenth century, Italian instrumental music suffered a long period of crisis, obviously coinciding with the heyday of opera, a heyday also made possible by the overlapping presence of the towering figures Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi. Although a great composer such as Vivaldi could write more than ninety operas (including the pastiches) as well as more than six hundred concertos in the eighteenth century, it seems that a chasm opened in the nineteenth between operatic and instrumental composers, a dividing line supported and authenticated by the famous dictum of the mature Verdi who declared peremptorily: 'Our art is not an orchestral one.' Verdi was, in fact, expressing specific awareness of a substantially different *modus operandi* between composers who write for voices, having above all to be attentive to the rapport between voices and orchestra, and those – a minority – who continue to write instrumental music, obviously knowing that they are swimming against the current. The structure of opera was also changing radically, as the concept of originality established

itself, making it no longer permissible for a composer to undertake large-scale borrowing from his own works (or those of others) even if Rossini (ideologically, not a composer of his own time, to use the language of Nietzsche) in the course of his career continued the practice of self-borrowing for several years. But the close relationship between operatic and instrumental music, that free flow of melodies from one genre to the other, so natural to Vivaldi (and also to Handel), was no longer possible, and so, as the years passed, one sought a kind of *terza via*, or third way, that would allow Italian opera composers, or at least some of them, to adopt the German practice, inspired by the ideals of Wagner, championed in turn by his Italian acolytes (among them the great conductor Angelo Mariani), which found for example in Alberto Franchetti, the composer of *Germania* (first performed at Teatro alla Scala in 1902, only two years after the premiere of *Tosca* at the Teatro Costanzi in Rome), one of its leading exponents.

This two-CD set presents an exemplary summary of several of the critical problems briefly enumerated above. If the first disc,

in fact, revives long-forgotten scores by important composers such as Casella and Dallapiccola, not to mention Respighi, the second tackles symphonic movements extracted from operas, beginning with the magnificent Sinfonia from Verdi's *I vespri siciliani* and ending with the Intermezzo taken from Mascagni's *L'amico Fritz*, considering also Puccini, Giordano, Wolf-Ferrari, and Ponchielli, while not forgetting the Petrassi of the Magnificat and Psalm IX.

Thus, here we find Casella – who was also a composer of opera – represented by his eclectic Symphony No. 2, in the company of Dallapiccola and his *Tartiniana* (Casella had written the *Scarlattiana*), heirs to Respighi and his Rossinian *Boutique fantasque*; what results from this is a splendid play of refracted sounds, of internal and external references, forming a musical fabric as dense as it is stimulating. Alfredo Casella, for one, has probably paid an unjustly high price for his (veiled) sympathies with the Fascists (which were negligible, in purely political terms, compared to those of Mascagni, who actively wrote for the regime and was honoured by it). Respighi was also honoured by the Fascist regime, unlike Dallapiccola who suffered life-long exile from Istria, a situation the privations of which influenced much of his writing, starting notably with

his opera *Il prigioniero*. The neoclassicism of Dallapiccola and Casella, like that of Malipiero, is connected less to a veiled attraction of the past, which is, however, discernible, than to a reawakened awareness of history, which in fact was accompanied (especially in the case of Casella and Malipiero) by the study of early music and the appearance of the first volumes of critical editions (even if under more rudimentary scientific criteria than those of today) of the work of Monteverdi and Vivaldi. In *Tartiniana* Dallapiccola achieved a kind of reconciliation of opposites, that is to say he respected Tartini's (melodic) text but added a dense web of counterpoint, thus at once being faithful to the letter though renouncing the spirit.

Here, then, we have a panorama much more varied and lively than one might have thought possible, because history has operated in contrary motion with regard to these composers, salvaging from the almost complete oblivion that has enveloped their compositions only a few orchestral works (Respighi's symphonic poems, for example) while ignoring in particular their operatic output, a genre to which Respighi as well as Casella made substantial contributions. Only Petrassi and Dallapiccola, in the course of their working lives (very long in the case of Petrassi), made occasional visits to the

opera house, the one out of a deep-seated resistance to the encounter with operatic expression, particularly in the verismo style then in fashion, the other because deeply involved in a phase of renewal of his musical language (twelve-tone technique) that was certainly inimical to any easy treatment of text and vocal writing (Schoenberg and Berg themselves knew something about this). So now the spotlight fell upon the hybrid form of ballet, beloved also by Petrassi (*Follia di Orlando*); a noteworthy example is *Marsia* by Dallapiccola (its premiere scheduled for the Maggio Musicale Fiorentino in 1943, then delayed by the war until 1948), on which the composer availed himself of the collaboration with Aurel Milloss, not forgetting Respighi's *La Boutique fantasque* which had received its first performance in London nearly thirty years previously (1919) with choreography by Massine (the sets were by André Derain). Not exempt from this flowering of musical labour was the cultural wake generated by the Ballets russes of Diaghilev, which had been supported by many masterpieces of the genre, instigating collaboration among (great) artists of various disciplines and achieving a summit of artistic synthesis that had hitherto been little or imperfectly attempted.

Besides this, the declaration of intent by Alfredo Casella, referring to that which should

have been the duty of his and his colleagues' (the so-called 'Generation of the Eighties'), in favour of the 'new' Italian music, asserts the impossibility – in the cases of Alfano and Pizzetti, for example, to name but two of the members of that generation – of adhering to certain 'modernist' positions. Here is what Casella himself actually wrote:

The problem besetting my generation has been the creation of a modern style of our own. When this generation began to think, the only music typically Italian was that of nineteenth-century and petty-bourgeois verismo opera. It was therefore vital to dispense at any cost with this narrow and non-historical idea and convince first the musicians and later the general public that our music rests on quite different foundations, more profound and more varied.

These lines, then, articulate in a nutshell the basic principles informing the work of Casella: to rediscover the 'more profound and more varied' roots of Italian music, bypassing to some extent the 'curse' of Verdi; meanwhile to distance himself from the music of petty-bourgeois verismo (doubtless he had in mind Leoncavallo and Mascagni). The Second Symphony, Op. 12 by Casella is a musical illustration of such declarations of intent, showing as it does its Brahmsian and Straussian ancestry in its dark first

movement, and the heritage of Mahler (a composer he idolised) especially in the second and third. Moreover, this symphony not coincidentally shares its tonality of C minor and the large-scale five-movement structure with the Second Symphony by Mahler and was first performed at the Salle Gaveau in Paris, on 23 April 1910, only six days after the Paris premiere of the Bohemian maestro's masterpiece.

Starting in the 1950s Dallapiccola directed his work towards a search for a fusion of the different musical parameters. Counterpoint is still much in evidence, but it is the archaic form of the canon that steps into the foreground, especially the canon in conjunction with serial technique, and makes his scores formally complex. A clear example of this is to be found in *Three Questions with Two Answers* (1962), a work which he wrote as a kind of preparatory sketch for the large opera *Ulisse*, while *Partita* (1932) is usually ascribed to the earlier tonal-modal period of the composer, dating back to his youth, in which the human voice was of sovereign importance (it is no mere chance that it is included also in the last movement of this piece).

The second CD, after opening significantly with two works by Verdi (including the late and enigmatic *Te Deum*), brings together orchestral extracts from operas that seek,

while remaining in the groove of the Italian tradition, to look beyond the Alps, to France (*La Gioconda* by Ponchielli, the last example of French *grand opéra*) and to Germany (*Siberia* by Giordano and, especially, *La dama boba* by Wolf-Ferrari, in which the composer is looking for a balance between orchestral richness and melodic refinement), while the embittered lyricism of *Suor Angelica* (Puccini) reveals a personal solution that would, however, uniquely attract mere imitators; only Puccini knew how to maintain the magical equilibrium between melodic expressiveness and formal construction.

Psalms IX and the Magnificat by Petrassi belong to his neoclassical period. Written between 1930 and 1940, they clearly show the influence of the Stravinsky of the *Symphony of Psalms* and of *Oedipus Rex*. If in the first of these two works the Roman master called for an orchestra well-supplied with brass and capable of glittering sonorities, in the Magnificat symphonic texture proves more delicate and transparent, ultimately achieving a more subtle, intriguing effect.

© 2014 Carmelo Di Gennaro

Translation: Avril Bardoni

Music Director of Teatro Regio in Turin,
Conductor Laureate of the BBC Philharmonic,

and Chief Guest Conductor of the Israel Philharmonic Orchestra, **Gianandrea Noseda** also serves as Artistic Director of the Stresa Festival in Italy. The Pittsburgh Symphony Orchestra has recently appointed him to the Victor De Sabata Guest Conductor Chair. He has appeared all over the world with orchestras such as the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, London Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre de Paris, and NHK Symphony Orchestra, Tokyo. His intense collaboration with the BBC Philharmonic has included several appearances at the BBC Proms and extensive touring activity in Europe and Japan. In 2005, live performances of Beethoven's complete symphonies, offered as part of BBC Radio 3's *The Beethoven Experience*, attracted the historical figure of 1.4 million download requests. Since 2002 Gianandrea Noseda has been an exclusive artist of Chandos Records. He has recorded works by Prokofiev, Karłowicz, Dvořák, Smetana, Shostakovich, Liszt, Rachmaninoff, Mahler, Verdi, Ruffini, and Bartók. An extensive survey of the music of Italian composers of the twentieth century includes recordings of works by Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari, Petrassi, and Casella.



Gianandrea Noseda and Sabina Cvilak during the recording sessions of Petrassi's Magnificat



Gianandrea Nosedà conducting the resident orchestra in the Teatro Regio, Torino



Gianandrea Noseda with Orchestra & Coro Teatro Regio Torino

Gianandrea Noseda: dieci anni di Musica Italiana

La musica strumentale italiana, dopo la straordinaria fioritura settecentesca, conobbe un lungo momento di crisi, che ovviamente coincise con l'apogeo del melodramma, apogeo reso possibile anche dalla contiguità temporale di figure della grandezza di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Se nel diciottesimo secolo, però, un grande compositore come Vivaldi poteva scrivere oltre novanta opere (compresi i *pasticcini*) assieme a oltre seicento concerti, nel diciannovesimo secolo pare che si apra uno iato tra compositori *operisti e strumentali*, una sorta di solco sancito e vidimato dalla celebre frase del Verdi maturo, che disse perentoriamente "L'arte nostra non è l'istrumentale". Si tratta in realtà anche della presa di coscienza di una specificità precisa, di un *modus operandi* che è sostanzialmente diverso tra chi deve aver cura delle voci, soprattutto del rapporto tra voci e orchestra, e chi decide – minoritariamente – di continuare a comporre musica strumentale, sapendo ovviamente di mettersi contro il *mainstream*. Inoltre, cambia radicalmente anche la struttura dell'opera, affermandosi dunque il concetto di *originalità*, che non

permette più per esempio abbondanti travasi di musica propria (o altrui) da un lavoro all'altro, anche se in realtà Rossini (ideologicamente un *inattuale*, per dirla con Nietzsche) continuerà con questa pratica degli *autoimprestiti* per diversi anni nel corso della sua carriera. Ma la consanguineità della musica operistica con quella strumentale, quello scorrere di melodie da un dominio all'altro, così naturale in Vivaldi (ma anche in Händel), non è più possibile e per tale ragione si cerca col passare degli anni una sorta di *terza via*, che permetta agli operisti del Bel Paese, o perlomeno ad alcuni di essi, di seguire la linea tedesca, idealmente capitanata da Wagner, con i suoi accoliti italiani (tra i quali il grande direttore Angelo Mariani), che trova per esempio nell'Alberto Franchetti di *Germania* (Teatro alla Scala, 1902, solo due anni dopo la prima di *Tosca* al Costanzi di Roma) uno degli esponenti di punta.

Questo doppio CD riesce a riassumere in maniera esemplare alcuni dei problemi critici che si sono sommariamente enumerati sopra; se il primo disco, infatti, recupera partiture per lunghi anni dimenticate di autori

importanti come Casella e Dallapiccola, per non parlare di Respighi, il secondo affronta pagine sinfoniche estratte da opere, aprendosi con la magnifica Sinfonia dai *Vespri Siciliani* di Verdi e chiudendosi con l'Intermezzo tratto da *L'amico Fritz* di Mascagni, contemplando anche Puccini, Giordano, Wolf-Ferrari e Ponchielli, senza dimenticare il Petrassi del *Magnificat* e del *Salmo IX*°.

Dunque, vi si trovano il Casella – che fu anche operista – dell'ecclettica Seconda Sinfonia accanto al Dallapiccola di *Tartiniana* (Casella aveva composto la *Scarlattiana*), passando dal Respighi rossiniano della *Boutique fantasque*; quel che ci appare è uno splendido gioco di rifrazioni, di rimandi interni ed esterni, per una trama musicale tanto fitta quanto stimolante. Alfredo Casella, per esempio, ha pagato forse più del dovuto una sua (velata) adesione al fascismo (niente a che vedere, sotto l'aspetto puramente politico, con Mascagni, lui sì compositore di regime e dal regime omaggiato). Anche Respighi dal fascismo ebbe onori, contrariamente a Dallapiccola, che soffrì per tutta la vita la sua condizione di esule istriano, una condizione di privazione che influenzò molta della sua produzione, iniziando proprio dall'opera *Il prigioniero*. Il neoclassicismo di Dallapiccola e Casella,

così come quello di Malipiero, è legato non tanto a una velata tentazione retrospettiva, che pure esiste, quanto piuttosto al recupero di uno storicismo più consapevole, che infatti si accompagnava (soprattutto nel caso di Casella e Malipiero) con lo studio della musica antica e con l'inizio della pubblicazione delle edizioni critiche (seppur con criteri scientifici più rudimentali rispetto ad oggi) del legato di Monteverdi e Vivaldi. In *Tartiniana*, Dallapiccola riuscirà in una sorta di conciliazione degli opposti, vale a dire rispettare il testo (melodico) di Tartini, arricchendolo però di una fitta trama contrappuntistica, essendo dunque a un tempo fedele alla lettera, rinnegandone però lo spirito.

Dunque, un panorama molto più variegato e movimentato rispetto a quel che si potrebbe pensare, giacché con questi compositori la storia ha operato un movimento contrario, salvando dall'oblio quasi generale che ha coperto le loro composizioni unicamente qualche lavoro strumentale (i poemi sinfonici di Respighi, per esempio), però cancellando in particolare la produzione operistica, genere che pur praticarono in forma massiccia tanto Respighi come Casella. Solo Petrassi e Dallapiccola, nel corso della loro carriera musicale (molto lunga, nel caso di Petrassi),

frequentarono di rado il teatro musicale, l'uno per ragioni di intima ritrosia nei confronti dell'espressione operistica, tanto più se di stampo verista come imperava allora, l'altro perché strettamente legato a una fase di rinnovamento del linguaggio musicale (la dodecafonìa) che di certo non permetteva facili approcci col testo e con la scrittura vocale (ne sapevano qualcosa gli stessi Schönberg e Berg). Ecco allora primeggiare la forma ibrida del balletto, amato anche da Petrassi (*Follia di Orlando*); notevole il *Marsia* di Dallapiccola (previsto al Maggio Musicale Fiorentino nel 1943, poi rimandato per motivi bellici al 1948), avvalendosi il compositore della collaborazione con Aurel Milloss, senza dimenticare *La Boutique fantasque* di Respighi, che quasi trent'anni prima (1919) aveva avuto la sua prima esecuzione a Londra per la coreografia di Massine (le scene erano di André Derain). Non era esente da questa fioritura di lavori la scia culturale provocata dai Ballets Russes di Diaghilev, che tanti capolavori in questo genere avevano propugnato, fomentando la collaborazione tra (grandi) artisti di discipline diverse, nell'ottica di un sincretismo culturale sino ad allora poco scarsamente praticato.

Del resto, la dichiarazione d'intenti di Alfredo Casella, a proposito di quello che avrebbe dovuto essere l'impegno suo e dei

suoi colleghi (ci si riferisce alla cosiddetta "Generazione dell'Ottanta") a favore della "nuova" musica italiana, denuncia l'impossibilità – nei casi per esempio di Alfano e Pizzetti, tanto per citare due nomi che a quella generazione appartenevano – di aderire a certe posizioni "moderniste". Si legga infatti quanto scriveva appunto Casella:

La creazione di uno stile moderno nostro è stato il problema assillante della mia generazione. Quando questa generazione cominciò a pensare, l'unica musica tipicamente italiana era quella operistica ottocentesca e verista piccolo-borghese. Urgeva dunque scuotere a tutti i costi questa idea angusta e antistorica e ricondurre i musicisti prima e le masse più tardi a pensare che ben altre, più profonde, più varie erano le fondamenta della nostra musica.

Dunque, i cardini del lavoro di Casella sono già elencati in nuce in queste righe; recuperare le "più profonde e più varie" radici della musica italiana, aggirando in qualche modo la "maledizione" verdiana; allontanarsi nel contempo dalla musica verista piccolo-borghese (c'è da giurare che avesse in testa Leoncavallo e Mascagni). La Seconda Sinfonia op. 12 di Casella esplicita musicalmente tali dichiarazioni d'intenti con le sue ascendenze brahmsiane e straussiane nel cupo primo

movimento, mahleriane (compositore amatissimo) soprattutto nel secondo e terzo; del resto, questa sinfonia condivide con la Seconda di Mahler, non a caso, la tonalità di do minore e l'ampia struttura in cinque movimenti e fu eseguita in prima assoluta alla Salle Gaveau di Parigi il 23 aprile del 1910, solo sei giorni dopo la prima parigina del capolavoro del maestro boemo.

A partire degli anni i cinquanta, il lavoro di Dallapiccola si orienta verso la ricerca di una fusione dei differenti parametri musicali; c'è ancora ben presente la dimensione contrappuntistica, ma è la forma arcaica del canone a primeggiare, certo quella di un canone coniugato con la tecnica seriale, che rende formalmente complesse le sue partiture; un chiaro esempio lo si può trovare nel pezzo *Three Questions with Two Answers* (1962), lavoro composto come sorta di cartone preparatorio per la grande opera *Ulisse*; invece *Partita* (1932) si suole ascrivere alla precedente fase tonal-modale del compositore, risalente agli anni giovanili, nei quali la voce umana aveva sovrana importanza (non è un caso se la si trova anche nell'ultimo movimento di questo pezzo).

Il secondo CD, significativamente aperto da due pagine di Verdi (compreso l'estremo ed enigmatico *Te Deum*), riunisce estratti

strumentali da opere che cercavano, pur rimanendo nel solco della tradizione italiana, di guardare oltralpe, alla Francia (il Ponchielli di *Gioconda*, estrema propaggine del *grand opéra* francese) o alla Germania (*Siberia* di Giordano e soprattutto *La dama boba* di Wolf-Ferrari, nella quale il compositore ricerca un punto d'incontro tra densità orchestrale e raffinatezza melodica), mentre l'esacerbato lirismo di *Suor Angelica* (Puccini) denota una soluzione personale che però troverà unicamente meri epigoni; solo Puccini ha saputo sempre mantenere l'equilibrio, magico, tra espressività melodica e costruzione formale.

Il Salmo IX° e il Magnificat appartengono alla fase neoclassica di Petrassi, situata tra gli anni trenta e quaranta del secolo scorso, nella quale è evidente l'influsso dello Stravinsky della *Sinfonia dei Salmi* o dell'*Oedipus Rex*; se nel primo dei due pezzi il maestro romano utilizzava un'orchestra ricca di ottoni, dalle corrusche sonorità, nel Magnificat la trama sinfonica si fa più delicata e trasparente, alla fine più sottile ed intrigante.

© 2014 Carmelo Di Gennaro

Direttore Musicale del Teatro Regio di Torino,
Laureate Conductor della BBC Philharmonic,

e Principale Direttore Ospite della Israel Philharmonic Orchestra, **Gianandrea Noseda** è anche Direttore Artistico del Festival di Stresa e "Victor De Sabata Guest Conductor Chair" della Pittsburgh Symphony Orchestra. È comparso in tutto il mondo con orchestre come la New York Philharmonic, la Chicago Symphony Orchestra, la Philadelphia Orchestra, la London Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfonica della radio svedese, la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, l'Orchestre de Paris e l'Orchestra Sinfonica della NHK di Tokyo. La sua intensa collaborazione con la BBC Philharmonic ha compreso diverse apparizioni ai BBC Proms e una vasta attività di tournée in Europa e

Giappone. Nel 2005, le esecuzioni dal vivo delle Nove Sinfonie di Beethoven, nell'ambito della serie *The Beethoven Experience* per BBC Radio 3 hanno fatto registrare un record storico: 1,4 milioni di ascoltatori hanno richiesto di scaricare le sinfonie. Dal 2002 Gianandrea Noseda è entrato a fare parte del numero degli artisti esclusivi dell'etichetta discografica Chandos, con cui ha registrato brani di Prokof'ev, Karłowicz, Dvořák, Smetana, Šostakovič, Liszt, Rachmaninoff, Mahler, Verdi, Ruffinatscha e Bartók. Una vasta panoramica della musica dei compositori italiani del Ventesimo secolo comprende registrazioni di opere di Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari, Petrassi e Casella.



Gianandrea Noseda

Sussie Ahlburg

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Project coordinator Ettore F. Volontieri, Artists Management Company Ltd

Executive producers Ralph Couzens, Ute Fesquet, and Brian Pidgeon

Recording producers Christopher Alder, Ralph Couzens, Mike George, Brian Pidgeon, and Rachel Smith

Sound engineers Matteo Costa, Rainer Maillard, and Stephen Rinker

Assistant engineers Denise Else, Sharon Hughes, Philip Krause, Vanessa Nuttall, Tom Parnell, Mike Smith, and Owain Williams

Editors Christopher Brooke, Jonathan Cooper, Peter Newble, and Rachel Smith

Mastering Rosanna Fish

Recording venues Various

Front cover Photograph of Gianandrea Noseda © 2014 Ruby Washington / *The New York Times*

Inlay card Photograph of Gianandrea Noseda by Sussie Ahlburg

Back cover Photograph of Gianandrea Noseda © Ivan Buat

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2014 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin (Sinfonia from *I vespri siciliani*)

© 2003, 2004, 2006, 2009, 2010, 2011, 2012, and 2013 Chandos Records Ltd (all other works)

This compilation © 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Jan Chlebik

Gianandrea Noseda with the BBC Philharmonic

Giovanni Caccamo, 'Dress by Ermenegildo Zegna'

Gianandrea Nosedà



GIANANDREA NOSEDA

TEN YEARS OF MUSICA ITALIANA

COMPACT DISC ONE

Alfredo Casella (1883–1947)

Second movement from Symphony No. 2, Op. 12 8:43

Sinfonia and Preludio from Symphonic Fragments from
'La donna serpente', Op. 50 12:14

Sinfonia from Concerto for Orchestra, Op. 61 8:21

Luigi Dallapiccola (1904–1975)

Two movements from 'Tartiniana' 5:00

Two dances from 'Frammenti Sinfonici dal Balletto "Marsia"' 7:07

Recitativo e Fanfara from 'Partita' 5:21

Fourth movement from 'Three Questions with Two Answers' 3:48

Ottorino Respighi (1879–1936)

Nocturne and Galop from 'La Boutique fantasque', P 120 9:14

Burlesca, P 59 7:27

Two movements from Five 'Études-tableaux', P 160 10:29

TT 78:21



The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

COMPACT DISC TWO

Giuseppe Verdi (1813–1901)

Sinfonia from 'I vespri siciliani' 8:14

Te Deum from 'Quattro pezzi sacri' 15:58

Goffredo Petrassi (1904–2003)

Excerpts from Magnificat 14:24

Excerpts from Salmo IX° 9:11

Gagliarda from 'Partita' 5:14

Ermanno Wolf-Ferrari (1876–1948)

Overture to 'La dama boba' 8:16

Giacomo Puccini (1858–1924)

Intermezzo from 'Suor Angelica' 3:36

Umberto Giordano (1867–1948)

Prelude to Act II of 'Siberia' 4:01

Amilcare Ponchielli (1834–1886)

Dance of the Hours from 'La Gioconda' 8:54

Pietro Mascagni (1863–1945)

Intermezzo from 'L'amico Fritz' 4:55

TT 83:13