



TACTUS

Parafrasi per flauto e pianoforte sulle opere di Giuseppe Verdi

ARCADIO BARACCHI
ANDREA TROVATO



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.

© 2015

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

In copertina / Cover:

La Traviata - Der Eklat am Spieltisch

Attributed to Carl Henrik d'Unker (1828-1866)

Si ringrazia l'Accademia Musicale di Firenze per la cortese disponibilità.

24 bit digital recording

Tecnico del suono, editing: Marzio Benelli

Mastering: Giuseppe Monari

Flauto discendente al si a fori aperti Pearl in do
Pianoforte Yamaha C7

English Translation: Marta Innocenti

L'editore è a disposizione degli aventi diritto.





Il bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi (Roncole di Busseto, 1813 - Milano, 1901) ha offerto una nuova occasione per riscoprire quanto il compositore italiano abbia influito sull'intero mondo musicale, ben al di là dei teatri d'opera e del genere del melodramma. Molte proposte legate all'anniversario hanno evidenziato un'estrema attenzione ad individuare la presenza del musicista in repertori svariati, magari estranei alla sua diretta produzione, geograficamente disseminati in tutto il mondo e cronologicamente a lui non sempre prossimi. È risultato da tali operazioni un arricchimento della nostra conoscenza, già assai vasta e ramificata, non tanto dell'autore in sé, quanto della sua incidenza e della sua estrema popolarità, da quand'egli era in vita sino ai giorni nostri.

Questo cd rientra in questo tipo d'operazione e offre all'ascoltatore l'opportunità, sino ad oggi piuttosto rara, d'incontrare la musica di Verdi attraverso il filtro della rielaborazione cameristica e tutta strumentale per flauto e pianoforte. Esso trova il proprio fulcro in flautisti-compositori attivi al tempo di Verdi, con un'apertura alla nostra contemporaneità attraverso un brano per flauto solo del compositore italiano Paolo Furlani.

La prassi di riutilizzare celebri frammenti d'opera come base per lavori strumentali, finalizzati a metter in luce le abilità improvvisative e virtuosistiche d'un musicista famoso, risale perlomeno al Settecento e si traduce all'inizio in prevalenza nella forma del tema con variazioni. In tale tipologia musicale, un'aria celebre (tema) offre il destro per una serie di piccoli brani (le variazioni, appunto) che da essa traggono spunto, mantenendone per un verso la riconoscibilità motivica e la struttura armonica e sviluppandosi per un altro verso in modo da mettere in luce la gamma di abilità strumentali ed espressive del musicista stesso. Si pensi, per esempio, alle variazioni per pianoforte KV 455 di Wolfgang Amadeus Mozart su *Unser dummel Pöbel meint* dal Singspiel *Die Pilgrime von Mekka* di Christoph Willibald Gluck oppure alle variazioni per pianoforte WoO 70 di Ludwig van Beethoven su *Nel cor più non mi sento* della *Molinara* di Giovanni Paisiello, una sorta di *hit* del tempo.

Con l'esplosione ottocentesco del fenomeno dei virtuosi, in particolar modo pianisti ma anche - come questo disco testimonia - d'altri strumenti, la forma del tema con variazioni su un'aria d'opera lasciò il passo alla moda più impegnativa e spettacolare della parafrasi e della fantasia. Di un'opera famosa non si coglie più un celebre motivo o l'*incipit* d'un'aria a tutti nota per inanellare su tale fulcro un ciclo di brani originali. Se ne trasfigura invece, mediante la trasposizione strumentale in chiave virtuosistica, un episodio intero o più spesso anche più



d'uno, saltando da un celebre passo all'altro, talvolta con l'inserimento di variazioni originali, fino ad offrire agli ascoltatori stupefatti una sorta di miniatura dell'opera di partenza. In questo tipo di operazione - 'parafrasi', 'fantasia', 'reminiscenze da', 'pot-pourri' - l'obiettivo immediato è fare in modo che la complessa partitura dell'opera - fatta di voci, strumenti, contrappunto, melodia e accompagnamento - si manifesti in forma condensata e trasformata attraverso l'abilità del solista. Questi per un verso è chiamato a far emergere tutti quei dettagli e quelle preziosità dell'opera che l'ascoltatore conosce a menadito e s'aspetta pertanto di ritrovare sotto nuove sonorità, e per un altro verso a dar mostra del proprio talento in figurazioni originali.

Ma una parafrasi o una fantasia non s'esaurisce necessariamente in questo. Il virtuoso non è chiamato solo a tradurre o trasfigurare sul proprio strumento solamente la lettera del testo di partenza; può puntare anzi a restituirne lo spirito, e al contempo offrirne una lettura nuova e personale. E magari, mosso dalla sfida di ricondurre al suo strumento una partitura complessa e di restituire solo coi suoni il senso di melodie articolate su parole, arriva ad individuare soluzioni tecniche e sonore innovative, idiomatiche ma al contempo del tutto inedite. Di questo genere di rielaborazione Franz Liszt fu il maestro indiscusso, capace di venire a capo tanto di Verdi, Donizetti e Bellini quanto di Mozart e Wagner. In tal genere, per le loro caratteristiche melodiche, le opere italiane la facevano da padrone, con una speciale centralità delle opere di Verdi. E per quanto riguarda Verdi, tra i suoi capolavori, i preferiti in assoluto erano *Il Trovatore*, *Rigoletto* e *La Traviata*, ovvero la cosiddetta «trilogia popolare», le tre opere senz'altro più conosciute del musicista padano.

Ma non è con una di queste opere che si apre il disco, bensì, più singolarmente, con la *Seconda fantasia su Don Carlos* (1878) di Giulio Briccialdi (Terni, 1818 - Siena, 1881), un brano ispirato dunque ad un'opera verdiana che non rientra tra le più immediatamente note presso il grande pubblico. Briccialdi fu un grande flautista dell'Ottocento, concertista, compositore e didatta (fu titolare della cattedra di flauto a Firenze dal 1879 alla morte). A lui si deve anche l'ideazione di un tipo di flauto dalle sonorità particolarmente delicate, chiamato appunto «flauto Briccialdi», che lo pose al centro di varie polemiche: contrapposto al coevo e presto dominante «flauto Böhm», particolarmente adatto all'eguaglianza del suono e all'agilità, lo strumento venne ingiustamente tacciato di debolezza di suono e scarsa intonazione. La predilezione dell'autore per la dolcezza del suono e del canto traspare peraltro nella sua



Seconda fantasia su Don Carlos. Del capolavoro verdiano, concluso nel 1867 per l'Opéra di Parigi su libretto in francese di J. Méry e C. du Locle, Briccialdi seleziona i passaggi più spiccatamente melodici o garbatamente virtuosistici, affidando al suono del flauto le parti vocali, talora 'trascritte' talora rielaborate e fiorite. Emerge da questo un brano che muove dal canto espressivo e si evolve in progressive manifestazioni di abilità tecniche. La complessità d'argomento e musicale dell'opera di Verdi (che ne elaborò una nuova versione in italiano nel 1882-83 per il teatro alla Scala su una traduzione/rifacimento del libretto di Zanardini e, da essa, una ulteriore nel 1886) lascia spazio ad un brano da salotto che fa della gradevolezza e della facilità d'impatto sul pubblico il proprio tratto distintivo.

All'opera forse più celebre del catalogo verdiano, *La Traviata* (1853, su libretto di Francesco Maria Piave), guardano i due brani successivi, rispettivamente di Emanuele Krakamp (Palermo, 1813 - Napoli, 1883) e di Wilhelm Popp (Coburg, 1828 - Amburgo, 1903).

Concertista, didatta e compositore, Krakamp fu tra i principali sostenitori italiani del «flauto Böhm». La sua sensibilità musicale lo orienta tanto verso il melodismo e la cantabilità della tradizione melodrammatica italiana quanto verso la musica d'Oltralpe, che s'impegnò a far conoscere in Italia. Come compositore, fu artefice di diverse fantasie su opere celebri: tra esse la *Fantasia sulla Traviata* per flauto e pianoforte op. 248 (1864). A dispetto dell'esiguità numerica dei brani messi a parafrasi e dell'ordine invertito della loro apparizione rispetto all'opera di Verdi, il brano funge tanto da vetrina delle abilità solistiche quanto da sintesi del melodramma d'origine. Esso è imperniato sulla frase d'apertura, frizzante e frenetica, del primo atto e su un frammento del terzo (*dei corsi affanni compenso avrai*): su essi Krakamp incastona, con giochi di varianti e fioriture, il celebre *Parigi, o cara* (atto III, scena terza), un'ampia sezione dell'*incipit* stesso, per concludere con il celeberrimo *Sempre libera degg'io* (atto I, scena ultima), cabaletta dell'aria con la quale Violetta chiude il primo atto: qui le acrobazie vocali della partitura verdiana sembrano non necessitare, almeno in un primo momento, di alcuna variazione.

Con la frase di *Sempre libera* si apre il *Concert-Walzer sulla Traviata* op. 378 di Wilhelm Popp, pianista, flautista, compositore tedesco, dal 1867 flauto solista dell'Orchestra filarmonica di Amburgo. Il brano testimonia della diffusione dell'opera verdiana in contesto tedesco. Dopo una breve introduzione, esso parafrasa all'inizio il cantabile (*Ah, fors'è lui che l'anima*) e la cabaletta dell'appena ricordata aria di Violetta, presa a spunto per varianti



e fioriture, e prosegue col *Brindisi*, del quale Popp sottolinea ed enfatizza il tempo di valzer. Dell'opera verdiana, Popp privilegia i passaggi più festosi e in apparenza spensierati, presenti in particolare nel primo atto e nella seconda parte del secondo, e si addentra verso la conclusione in un gioco dove la riconoscibilità dei temi lascia più volte lo spazio alla fantasia e all'invenzione.

La *Fantasia su Rigoletto* op. 19 (1860) di Paul-Agricole Génin (Avignone, 1832 - Parigi, 1903) ci fa restare nella «trilogia popolare» e segnatamente all'opera composta da Verdi nel 1851 su libretto di Francesco Maria Piave da un soggetto di Victor Hugo (*Le roi s'amuse*). Francese, Génin fu flautista e compositore per flauto e sassofono. La sua *Fantasia* op. 19 si presenta come un caleidoscopio sonoro, coi celebri motivi verdiani a susseguirsi indipendentemente dalla loro posizione nell'opera, talora nella forma più riconoscibile e talora fin da subito sottoposti a varianti e fioriture. In un rapporto tra pianoforte e flautista di fatto paritario, il flauto, sempre col contributo del pianoforte, è chiamato a prodursi in un gioco di arabeschi che magari prende spunto dalle coloriture verdiane per dar vita a trine sonore d'estrema eleganza: si notino, ma sono solo un paio d'esempi, la parte centrale su *Caro nome* (dall'atto I, scena dodicesima), motivo col quale la composizione peraltro si apre, e le variazioni mirabili su *La donna è mobile* (dall'atto III, scena seconda) con le quali il brano si chiude.

Ancora a *Rigoletto* è ispirato il *Capriccio fantastico* op. 15 (1859) di Donato Lovreglio (Bari, 1841 - Napoli, 1907), flautista, clarinettista e compositore molto attivo nell'ambito delle parafrasi da opere, che eseguiva insieme con la moglie pianista. Il brano è dedicato «Al distinto professore Emanuele Krakamp» e si apre col turbinio sonoro che accompagna l'incontro di Rigoletto con la figlia nel primo atto (scena nona); si articola quindi su quattro luoghi topici del capolavoro verdiano: *Bella figlia dell'amore*, cantabile del Duca nel quartetto vocale del terzo atto (scena terza), del quale pianoforte e flauto restituiscono la struttura polifonica; il già menzionato *Caro nome*; *Tutte le feste al tempio* cantabile di Gilda nel duetto col padre dell'atto secondo (scena sesta) e infine *La donna è mobile*, del quale già s'è detto. Ancor più che nella *Fantasia* di Génin i due strumenti intrattengono qui un rapporto che potremmo dire alla pari: se da una parte il flauto è indicato come lo strumento protagonista, dall'altra parte il pianoforte spicca in passaggi d'effetto nell'introduzione e nei raccordi tra gli episodi, oltre a contribuire continuamente alla riuscita dell'insieme.



Abbiamo quindi la *Fantasia sul Trovatore* op. 39 (1853) di Cesare Ciardi, compositore e flautista virtuoso nato a Firenze nel 1818. La sua fama di musicista fu tale che dagli anni '50 egli spostò le proprie attività in Russia, dove morì all'improvviso nel 1877. Dell'opera su libretto di Salvatore Cammarano messa in scena per la prima volta nel gennaio dello stesso 1853, la *Fantasia* si basa principalmente sull'*incipit* scoltito e minaccioso, sul celebre *Abbiotta zingara*, dal racconto introduttivo di Ferrando nella prima parte, *Il duello*, (scena prima), e su *Mal reggendo all'aspro assalto* dal duetto di Azucena e Manrico nella parte seconda, *La gitana* (scena prima). Delle sezioni scelte, Ciardi offre prima la semplice parafrasi, quindi variazioni che fanno della velocità e della brillantezza il proprio punto di forza, quasi a propria volta parafrasando e spingendo alle estreme conseguenze il virtuosismo vocale della celeberrima partitura verdiana.

L'attualità di Verdi per un compositore dei giorni nostri si manifesta nel brano per flauto solo *Variazioni su un tema di Un ballo in maschera*, che Paolo Furlani (1964) ha scritto nel 2012-13, in occasione del bicentenario verdiano. La scelta di rifarsi all'opera del 1858-59, su libretto di Antonio Somma, è motivata dallo stesso compositore, autore di undici opere teatrali, in un breve testo d'accompagnamento alla partitura: «Ho amato *Un ballo in maschera* fin da quando, studente, ne feci una analisi armonica e motivica. [...] Per le sue innovazioni di tecnica compositiva - e per la forza pulsante delle sue melodie - quest'opera, dopo gli "anni di galera" e la "trilogia popolare", apre le porte allo stile maturo di Verdi, che trionferà in *Aida*». Il lavoro è, come dice il titolo, un breve ciclo di variazioni, ciascuna delle quali in una differente tonalità. L'omaggio a Verdi si accompagna così all'omaggio a Beethoven, che concepisce su un principio analogo le *Variazioni* op. 34 per pianoforte. Scrive Furlani: «Il tema dell'aria *La rivedrà nell'estasi* | *raggiante di pallor* [atto I, scena seconda] è uno [...] di quei motivi melodici che - ritornando più volte nel corso dell'opera - servono ad evocare un personaggio (qui Amelia). Eppure, significativamente, questo motivo melodico non è nemmeno la descrizione del personaggio Amelia, quanto piuttosto la rappresentazione sonora della proiezione che di Amelia si è fatto Riccardo: una proiezione traboccante d'amore. Ho citato per intero il Tema [...] mantenendo anche la tonalità originale, ma poi ho ideato un gioco di tonalità che - inaspettatamente - ci porterà lontano, in regioni armoniche a quel tempo poco esplorate. In questo gioco, in realtà, vi è un omaggio alla varietà di situazioni in cui lo stesso Verdi farà ricomparire questo motivo melodico nel corso dell'opera lirica (sorprende all'analisi, la



varietà delle tonalità, delle armonizzazioni, delle forme: dal Preludio, all'aria, al recitativo). Per parte mia ho variato compiutamente il Tema solo nelle Var. 2 e 3, ma più spesso - e già dalla Var. 1 - ho composto variazioni solo delle sue prime 8 battute, che ne costituiscono il 'cuore' melodico». Dal «cuore melodico» verdiano Furlani trae stimoli differenti, in una dimensione sovente melodica nella quale s'incuneano un canone che sfida l'esecutore ad andare oltre il carattere naturalmente monodico dello strumento (quinta variazione) e aspetti novecenteschi, come emissioni a carattere percussivo (prescrive l'autore nella terza variazione: «le note gravi accentate quasi slap o tongue-ram: come un colpo di Timpani») oppure una struttura ritmica composta in 5/8 suddivisi come 3/8+1/4 (ultima variazione).

© PAOLO SOMIGLI

The bicentenary of the birth of Giuseppe Verdi (Roncole di Busseto, 1813 - Milan, 1901) has given us a new chance to rediscover how much this composer influenced the entire musical world, far beyond the opera theatres and genre. Many initiatives connected with this anniversary have revealed that there is a very keen interest in detecting Verdi's presence in all sorts of repertoires, which in some cases are out of his direct range of action, geographically scattered all over the world, and chronologically not close to him. These operations have led to an enrichment of our already vast and branched-out knowledge, not of the musician himself, but rather of his impact and extreme popularity, from the period in which he was alive to the present time.

This CD belongs to this type of operation, and gives the listener the opportunity - until now a rather rare one - to hear Verdi's music through the filter of an entirely instrumental, chamber-music elaboration for flute and piano. It hinges on flutist-composers who were active during Verdi's time, with an opening to contemporary music through a solo flute piece by the Italian composer Paolo Furlani.

The practice of re-using famous opera fragments as a basis for instrumental works whose purpose was to point out the skill of a celebrated musician as an improviser and virtuoso



dates back at least to the eighteenth century. At the beginning it was expressed chiefly in the form of a theme with variations. In this type of composition, a well-known aria (the theme) started off a series of short pieces (the variations) that stemmed from it, preserving its harmonic structure and the recognisability of its tune, but also undergoing a development that revealed the composer's range of instrumental and expressive skills. We can mention as suitable examples Wolfgang Amadeus Mozart's *Piano Variations* KV 455 on *Unser dummel Pöbel meint*, from the Singspiel *Die Pilgrime von Mekka*, by Christoph Willibald Gluck, and Ludwig van Beethoven's *Piano Variations* WoO 70 on *Nel cor più non mi sento* from Giovanni Paisiello's *Molinara*, which was enormously popular at that time.

With the nineteenth-century outbreak of the fad for virtuosic performers, particularly on the piano, but also - as this disc shows - on other instruments, the form of the theme with variations on an operatic aria was superseded by the more demanding and spectacular form of the paraphrase and fantasia. Composers no longer limited themselves to using a famous tune or the beginning of a well-known aria as a hub for creating a cycle of original pieces. Instead, by means of a virtuosic transposition to an instrumental version, they transfigured an entire episode, or in many cases several episodes, skipping from a famous tune to another, and sometimes adding original variations, so as to offer to the amazed listeners a sort of miniature rendering of the opera in hand. In this type of operation - "paraphrase", "fantasia", "reminiscences from", "pot-pourri" - the immediate goal was to ensure that the complex score of the opera - made of voices, instruments, counterpoint, melody and accompaniment - emerged in a condensed form, transformed by the soloist's skill. On the one hand, the soloist was supposed to reveal all the details and subtleties of an opera that the listeners knew very well and expected to recognise with a different type of sound; and on the other hand, the soloist had to show off his or her talent in original figurations.

But a paraphrase or fantasia is not necessarily limited to this. The virtuosos were not required to translate or transfigure on their instruments only the literal meaning of the original texts: they could aim to express their spirit, and at the same time to achieve a new, personal interpretation of it. In some cases, stimulated by the challenge of reducing a complex score to a single instrument and of expressing only through sounds the meaning of melodies that were articulated in words, the virtuosos managed to find innovative technical and musical solutions that were idiomatic but also completely new. The undisputed master





of this kind of re-elaboration was Franz Liszt, who was able to deal not only with Verdi, Donizetti and Bellini, but also with Mozart and Wagner. In this genre, Italian operas were in a leading position because of their melodic characteristics, and Verdi's operas were particularly important. Among Verdi's masterpieces, the favourite ones, by far, were *Il Trovatore*, *Rigoletto* and *La Traviata*, i.e. the so-called "popular trilogy", undoubtedly the three best-known of Verdi's operas.

This CD, however, does not begin with one of these three operas, but, unexpectedly, with the *Seconda fantasia su Don Carlos* (1878), by Giulio Briccialdi (Terni, 1818 - Siena, 1881), a piece that is inspired by an opera of Verdi's that does not belong to the group of those with which the general public was most familiar. Briccialdi was a great nineteenth-century flutist, concert performer, composer and teacher (he held the chair of flute in Florence from 1879 to his death). He also devised a new type of flute characterised by a particularly delicate sound, called "Briccialdi flute". It gave rise to a heated debate, was unfairly accused of having a weak sound and an uncertain pitch, and was set up against another contemporary instrument, the "Böhm flute", which was particularly suitable for achieving agility and a smooth sound, and soon became predominant. Briccialdi's liking for a gentle sound and voice can be detected in his *Seconda fantasia su Don Carlos*. In Verdi's masterpiece (completed in 1867 for the Opéra of Paris, on a libretto in French by J. Méry and C. du Locle), Briccialdi selected the passages that were more decidedly melodic or gracefully virtuosic, entrusting to the flute the vocal parts, sometimes "transcribing" them and sometimes elaborating and embellishing them. What emerges from all this is a piece that starts from expressive singing and evolves into a progressive display of technical skill. The complexity of the topic and of the musical content of Verdi's opera (of which he drew up a new version in Italian in 1882-83 for the Teatro alla Scala, on the basis of a translation/rewriting of the libretto done by Zanardini, and from this version, a further one in 1886) did not prevent Briccialdi from achieving a drawing-room piece that was essentially characterised by its pleasantness and ready impact on the public.

The opera that probably was the most famous of all Verdi's works, *La Traviata* (1853, libretto by Francesco Maria Piave), is the subject matter of the ensuing two pieces, respectively by Emanuele Krakamp (Palermo, 1813 - Naples, 1883) and Wilhelm Popp (Coburg, 1828 - Hamburg, 1903).

Krakamp, a concert performer, teacher and composer, was one of the main Italian upholders



of the “Böhm flute”. His musical sensitivity led him to appreciate not only the melodic and cantabile characteristics of the Italian operatic tradition, but also the qualities of music from transalpine countries: he made an effort to divulge the latter in Italy. As a composer, he produced several fantasias on famous operas: one of them is his *Fantasia sulla Traviata* for flute and piano, Op. 248 (1864). In spite of the fact that the number of paraphrased pieces is limited and that the order in which they are presented is inverted with respect to that of Verdi’s opera, this work is quite efficient both because it allows the performers to display their skill and because it summarises the opera very well. It hinges on the exuberant, frenzied opening phrase of Act 1 and on a fragment of Act 3 (*Dei corsi affanni compenso avrai*): Krakamp uses them, with variations and embellishments, as a setting for the famous aria *Parigi, o cara* (Act 3, third scene) and for an extensive section of the opera’s beginning. Then he closes the piece with the celebrated *Sempre libera degg’io* (Act 1, last scene), the cabaletta of the aria with which Violetta closes the first act: here the vocal acrobatics of Verdi’s score do not seem to need any variation, at least at first.

The phrase of *Sempre libera* opens the *Concert-Walzer sulla Traviata*, Op. 378, by Wilhelm Popp, German pianist, flutist and composer, who was the solo flutist of the Philharmonic Orchestra of Hamburg from 1867 onwards. This piece testifies to the popularity of Verdi’s opera in the German context. After a brief introduction, it paraphrases the cantabile *Ah, fors’è lui che l’anima* and the cabaletta of Violetta’s above-mentioned aria, which is subjected to variations and embellishments; then it proceeds with the *Brindisi*, underscoring and emphasizing its waltz tempo. In Verdi’s opera, Popp has chosen the most joyous and seemingly carefree passages, particularly in the first act and in the second part of the second, and moves towards the conclusion in an elaboration where the recognisability of the tunes repeatedly leaves room for the expression of inventiveness and originality.

Fantasia su Rigoletto, Op. 19 (1860), by Paul-Agricole Génin (Avignon, 1832 - Paris, 1903), brings us back to the “popular trilogy”, in particular to *Rigoletto*, the opera composed by Verdi in 1851 on a libretto by Francesco Maria Piave based on a story by Victor Hugo (*Le roi s’amuse*). Génin was a French flutist and composer of flute and saxophone music. His *Fantasia* Op. 19 is a sort of musical kaleidoscope, in which Verdi’s famous tunes appear in a sequence that is independent of their position in the opera, sometimes in the most recognisable form, and sometimes subjected to variations and embellishments from the



start. The piano and the flute are practically on equal terms, and the flute, always helped by the piano, is called to perform a series of elaborate, extremely elegant flourishes inspired by Verdi's colours: two examples we can mention, out of many, are the central part based on *Caro nome* (Act 1, twelfth scene: this tune also appears at the beginning of the composition), and the admirable variations on *La donna è mobile* (Act 3, second scene), which close the piece.

Another piece inspired by *Rigoletto* is *Capriccio fantastico* Op. 15 (1859), by Donato Lovreglio (Bari, 1841 - Naples, 1907), a flutist, clarinetist and composer who was quite active in the field of opera paraphrases, which he performed together with his wife, a pianist. This piece, which is dedicated "to the celebrated Professor Emanuele Krakamp", begins with the musical whirl that accompanies Rigoletto's meeting with his daughter in Act 1, ninth scene. Then four milestones of Verdi's masterpiece are presented: *Bella figlia dell'amore*, the Duke's cantabile in the vocal quartet of Act 3 (third scene), in which the piano and flute achieve a polyphonic structure; the previously mentioned *Caro nome*; *Tutte le feste al tempio*, Gilda's cantabile in the duet with her father (Act 2, sixth scene); and lastly another aria we have already mentioned, *La donna è mobile*. Even more than in Génin's *Fantasia*, here the two instruments are on equal terms: although the flute is regarded as the protagonist, the piano stands out in some impressive passages of the introduction and in the links between the episodes, and constantly contributes to the overall effectiveness of the piece.

The next piece is *Fantasia sul Trovatore* Op. 39 (1853), by Cesare Ciardi, composer and virtuoso flutist who was born in Florence in 1818. He was so famous as a musician as to be called to carry out his activities in Russia in the eighteen-fifties. He died suddenly there in 1877. Out of Verdi's opera, which was based on a libretto by Salvatore Cammarano and had been staged for the first time in January of the same year 1853, Ciardi's *Fantasia* chiefly used the powerful, ominous beginning; the famous *Abbieta zingara*, from Ferrando's introductive narration in the first part, *Il duello* (first scene); and *Mal reggendo all'aspro assalto* from Azucena and Manrico's duet in the second part, *La gitana* (first scene). For each of the sections chosen by him, Ciardi first presented a simple paraphrase, then variations characterised chiefly by brilliancy and speed, as if he aimed to paraphrase the vocal virtuosity of Verdi's celebrated music by intensifying it to the utmost degree.

We can see how topical Verdi is for composers of our time in a solo flute piece, *Variazioni*



su un tema di *Un ballo in maschera*, composed in 2012-13 for Verdi's bicentenary by Paolo Furlani (born in 1964). The choice of using Verdi's opera of 1858-59 based on a libretto by Antonio Somma is explained by Furlani, who composed eleven theatrical works, in a short text attached to the score: "I loved *Un ballo in maschera* ever since, as a student, I carried out an analysis of its harmony and tunes. [...] With the innovations it introduces in the composition technique - and with the throbbing force of its melodies - this opera, after Verdi's 'galley years' and his 'popular trilogy', paved the way for his mature style, which was to climax in *Aida*". Furlani's work, as announced by its title, is a brief cycle of variations, each in a different key. So the tribute to Verdi is combined with a tribute to Beethoven, who had based on a similar principle the concept of his Piano Variations Op. 34. Furlani writes: "The theme of the aria *La rivedrà nell'estasi / raggiante di pallor* [Act 1, second scene] is one [...] of those melodic tunes that return repeatedly in the course of the opera, in order to evoke a character (in this case, Amelia). A significant fact, however, is that this melodic tune is not a description of the character Amelia, but rather a musical representation of Riccardo's projection of her: a projection brimming with love. I cite the entire theme [...] also preserving its original tonality, but afterwards I devise a game of tonalities that will bring us unexpectedly far, into harmonic regions that were not much explored at that time. In this game there actually is a tribute to the variety of situations in which Verdi had this melodic tune reappear in the course of the opera (if we analyse it we are surprised by the variety of tonalities, harmonisations, and forms, ranging from the prelude to the aria and the recitativo). In my work I created variations on an entire theme only in Variations 2 and 3; in most cases, starting from Variation 1, I composed variations only on the first eight bars of the theme, which form its melodic 'core'". From Verdi's "melodic core", Furlani draws various stimuli, in a frequently melodic dimension, in which he inserts not only a canon that challenges the performer to transcend the monodic nature of the flute (Variation 5), but also some twentieth-century features, such as percussive emissions (in Variation 3, the composer prescribes: "stressed low notes, almost slap or tongue-ram: like a kettledrum beat"), and a compound rhythmic structure formed of 5/8 divided into 3/8+1/4 (last Variation).

© PAOLO SOMIGLI



ARCADIO BARACCHI, flautista; si è diplomato presso il Conservatorio «L. Cherubini» di Firenze. Perfezionatosi in accademie italiane ed estere, ha conseguito numerosi titoli fra i quali l'A.C. Royal Academy of Music di Londra. Inizia giovanissimo l'attività concertistica esibendosi nelle maggiori manifestazioni concertistiche europee, in Giappone ed Azerbaijan, e collaborando con musicisti di livello internazionale. Suona come camerista e solista con il Contempoartensemble. Ha inciso per BMG, Sinfonica Carish, Materiali Sonori, RAI Trade, ARTS, Curci, Stradivarius, Polygram. Molto attivo nell'ambito sperimentale, collabora con compositori quali Maxwell Davies, Ennio Morricone, Fabio Vacchi, Daniele Lombardi, Marcello Panni, Nicola Sani.

ANDREA TROVATO, pianista e organista; conduce una brillante attività concertistica in Italia e all'estero, sia come solista che in formazioni da camera, spaziando dalla musica antica a quella contemporanea, dalla lirica al repertorio sinfonico; collabora con importanti enti quali il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e il Teatro Lirico «G. Verdi» di Trieste. È stato insignito del titolo *Steinway Artist* dalla prestigiosa casa di produzione di pianoforti Steinway & Sons. Fin da giovanissimo è vincitore di numerosi Primi Premi in prestigiose competizioni internazionali e vanta incisioni discografiche per importanti etichette quali Tactus, Dynamic, Concerto Classics, KNS Classical.

ARCADIO BARACCHI, flutist, took a diploma at the Conservatorio «L. Cherubini» of Florence. After specialising in various academies both in Italy and in other countries, he obtained several titles, including an Advanced Certificate from the Royal Academy of Music of London. His activity as a concert artist began when he was quite young; he performed in major concert events in Europe, Japan and Azerbaijan, cooperating with international-level musicians. He plays as a soloist and chamber-music performer with the Contempoartensemble, and has recorded for BMG, Sinfonica Carish, Materiali Sonori, RAI Trade, ARTS, Curci, Stradivarius, and Polygram. He is very active in the field of experimental music, and cooperates with composers such as Maxwell Davies, Ennio Morricone, Fabio Vacchi, Daniele Lombardi, Marcello Panni, and Nicola Sani.

ANDREA TROVATO, pianist and organist, carries out a brilliant concert activity in Italy and in other countries, both as a soloist and in chamber-music ensembles, ranging from early to contemporary music and from the opera to the symphonic repertoire. He cooperates with important institutions such as the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino and the Teatro Lirico «G. Verdi» of Trieste. He has been bestowed with the title of Steinway Artist by the prestigious piano manufacturer Steinway & Sons. Starting at a very early age, he has won a great number of first prizes in prestigious international contests, and has recorded for important labels such as Tactus, Dynamic, Concerto Classics, and KNS Classical.



www.arcadiobaracchi.com
www.andreatrovato.it



Photo by Marco Ulivieri





TACTUS

DDD
TC 850001

© 2015
Made in Italy

Parafrasi per flauto e pianoforte sulle opere di Giuseppe Verdi

Paraphrases of Giuseppe Verdi for Flute and Piano

Opere Correlate / Related Opus



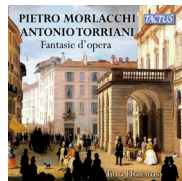
TC 820003 - CARAMIELLO-CRETÌ-ZAMARA
Parafrasi verdiane per duo d'arpa
Paraphrases of Verdi for Harp duo



TC 830301 - GIOVANNI CARAMIELLO
Fantasia d'opera per arpa e pianoforte e per arpa sola
Operatic fantasies for harp and piano and solo harp



TC 800003 - FUMAGALLI, TORRIANI [...]
Fantasia operistiche per fagotto e pianoforte
Operatic Fantasies for bassoon and piano



TC 820002 - MORLACCHI, TORRIANI
Fantasia d'opera (flauto, fagotto, pianoforte)
Operatic Fantasies (flute, bassoon, piano)