

Opera e danza
nella musica per arpa

TACTUS



NAGISA TANAKA

TACTUS

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



© 2024

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

In copertina / Cover: HENRI-LEBASQUE (1865-1937), *A girl playing a harp*.
Quarta di copertina / Back cover: NAGISA TANAKA, Photo © SVIATLANA BUBNEVICH



Un sentito ringraziamento a / *Many thanks to*
ALESSIA LUISE
per aver fornito l'arpa Salvi Harps, modello *Iris*.



Ingegnere del suono, editing e mastering: Federico Pelle
English translation: Marta Innocenti
L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Nato a Parma il primo giugno 1771, Ferdinando Paër cresce e si forma nell'incantata e feconda stagione di stampo francese del piccolo ducato. La sua produzione operistica si pose come cerniera tra Parma e l'Europa e colse il successo nelle più importanti città; a Vienna ebbe modo di coltivare la preziosa conoscenza di Ludwig van Beethoven e così affinare lo stile musicale e la tecnica dell'orchestrazione. Nel 1806, a Dresda, conquistò l'attenzione di Napoleone Bonaparte che l'anno dopo lo nominò *maître de chapelle* a Parigi e, successivamente, direttore dell'Opéra-Comique e poi direttore del *Théâtre Italien*. La fitta rete di sostenitori gli permise di continuare il suo magistero presso l'alta società parigina anche dopo la caduta di Napoleone. Risale proprio a questo periodo l'approfondimento della scrittura per arpa, lo strumento che forse più di altri si identificava con la Parigi musicale e salottiera. Feconde furono le collaborazioni con l'acclamato concertista e didatta François Joseph Naderman (ca. 1773-1835) – caposaldo della scuola arpistica francese, nonché primo docente di arpa del Conservatorio di Parigi – e Robert Nicolas Charles Bochsa (1789-1856), arpista dalla personalità poliedrica che contribuì alla diffusione della moderna arpa a pedali a doppio movimento per mezzo di una considerevole quantità di composizioni e repertorio didattico. Secondo una prassi molto in voga, anche il brano di Paër (*Variations pour la harpe sur l'air vénitien* “*Parona Compatime*”) prende in prestito un tema popolare, l'allegria arietta veneziana *Parona Compatime*, già utilizzata da Giovanni Paisiello e Alessandro Rolla in alcune loro composizioni; al tema seguono variazioni di carattere virtuosistico che richiedono una distinta perizia tecnica. L'opera è dedicata alla principessa *Louise d'Orléans, Mademoiselle de Chartres*.

Compositore, direttore e concertista francese, Jean-Michel Damase (Bordeaux, 1928 – Parigi, 2013) compì gli studi sotto la guida di A. Cortot (pianoforte), M. Dupré (armonia e contrappunto) e H. Busser (composizione); ha iniziato giovanissimo un'intensa attività di concertista e di compositore dotato di precoce facilità di scrittura e gusto di stampo tradizionale che lo colloca tra gli eredi di Gabriel Fauré. All'arpa dedicò numerose composizioni – solistiche, cameristiche, didattiche – grazie ad una approfondita conoscenza dello strumento trasmessagli dalla madre, l'arpista Micheline Kahn (1889-

1987), concertista di fama e musa ispiratrice di molti compositori, nonché prima esecutrice di capisaldi della letteratura arpistica quali *Impromptu* op 86 e *Une châtelaine en sa tour* op. 110 di Gabriel Fauré, *Introduction et allegro* di Maurice Ravel, *Divertissements* e *Conte fantastique* di André Caplet. Portata in auge dal grande arpista spagnolo Nicanor Zabaleta, la *Sicilienne variée*, del 1966, rappresenta una delle composizioni più alte di Damase; l'antica danza di origine popolare siciliana viene introdotta da armonici che articolano morbidamente la figurazione ritmica distintiva propria della Siciliana, seguono variazioni sempre in bilico tra virtuosismi, giochi contrappuntistici e una estesa gamma coloristica.

Nell'Italia del “Rinnovamento musicale”, un contributo notevole e determinante per lo svecchiamento delle tradizioni musicali ereditate dall'Ottocento proviene da generi strumentali come la musica da camera e le diverse forme della musica per media e grande orchestra; un apprezzabile risultato prelude alla futura *Generazione dell'80* – tra cui spiccano Respighi, Pizzetti, Malipiero e Casella – che, sebbene incombesse ancora il “germanocentrismo”, cerca di mettere a punto un linguaggio che tenga conto del grande passato strumentale della tradizione italiana e, nel contempo, utilizzi le innovazioni provenienti dall'Europa. Lontano dalla elegante esuberanza dei grandi affreschi sinfonici, il *Notturmo* di Ottorino Respighi (Bologna, 1879 – Roma, 1936), tratto dalla raccolta “Sei pezzi per pianoforte” scritti tra il 1903 e il 1905, conferma la figura dell'autore quale musicista aggiornato ma anche fermo a non rinnegare i valori italici della melodia e capace di ampliare le sue ricerche verso la varietà ritmica e la “polifonia armonica”. Riprodotto all'arpa senza dover operare particolari accomodamenti, il *Notturmo* sembra trovare nelle risonanze delle corde libere un respiro nuovo, ora raccolto e malinconico, ora evocativo di un'atmosfera rarefatta e sognante.

Allievo di Ottorino Respighi, Lino Liviabella (Macerata, 1902 – Bologna, 1964) è stato un compositore, pianista e didatta – fu docente di contrappunto e composizione nonché direttore dei conservatori di Pesaro, Parma e Bologna –, l'intensa attività pedagogica è documentata da molti scritti ed in particolare dal *Trattato di Armonia* (terminato nel 1958) e il volume “Sentire Musica” pubblicato per le Edizioni Cappelli nel 1964, scritto in

collaborazione con Raffaello Monterosso. Oltre ad alcune produzioni nel campo del teatro musicale (tra gli esempi più rappresentativi si colloca l'opera «Antigone», andata in scena al Teatro Regio di Parma nel 1942, e la novella drammatica in due atti «La conchiglia», rappresentata nel 1955 al Maggio musicale fiorentino), si impegnò particolarmente nel campo sinfonico, sinfonico-corale e da camera, con composizioni che si richiamano al cromatismo e alla politonalità. I lavori di Liviabella ottennero importanti esecuzioni in campo internazionale, riconoscimenti e premi rilevanti; vale la pena ricordare il poema sinfonico *Monte Mario* in memoria di Respighi, maestro decisivo per la sua formazione, e la *Sinfonia in quattro tempi*, per soprano e orchestra su testo di T. S. Eliot, che può considerarsi il suo testamento artistico e spirituale. Per arpa sola scrisse *Serenatella* (1952) e *Minuetto* (1937) pubblicato nel 1940 per le Edizioni De Santis – Roma, n. 548, e recentemente ripubblicato a cura di Stella Mattutina Edizioni – Scandicci, FI – in occasione del 7th International Harp Contest in Italy *Suoni d'Arpa*, il frontespizio riporta la dedica *alla mia Lidia*, un delicato omaggio alla moglie, Lidia Morozzo della Rocca.

Autore dalla straordinaria facilità compositiva e inesauribile vena melodica, Giovanni Rota Rinaldi detto Nino (Milano, 1911 – Roma, 1979) lega il suo nome a una copiosa produzione teatrale («Il cappello di paglia di Firenze», «La notte di un nevrastenico», «Napoli Milionaria»), sinfonica e cameristica, e, soprattutto, a numerose colonne sonore. Pur essendo stato allievo, tra gli altri, di I. Pizzetti e A. Casella, nonché grande ammiratore di Stravinskij, che conobbe personalmente, Rota fu un compositore originale nel panorama musicale del Novecento; la sua musica parte dalle premesse linguistiche della *generazione dell'80*, privandole di ogni componente problematica e rendendole disponibili a recuperi della tradizione operistica e strumentale sette-ottocentesca.

Universalmente riconosciuto tra i più autorevoli e prolifici compositori della storia del cinema, collaborò con L. Visconti, M. Monicelli, F. Zeffirelli, E. De Filippo, F. Fellini, F. F. Coppola vincendo numerosi e prestigiosi premi e riconoscimenti.

Come altri compositori coevi, Rota rivolse all'arpa una grande attenzione introducendola, oltre che costantemente nel tessuto orchestrale, in significativi lavori cameristici e solistici come il *Concerto per arpa e orchestra* (1947) e *Sarabanda e Toccata* per

arpa (1945), entrambi dedicati alla celebre arpista Clelia Gatti Aldrovandi con la quale condivise una proficua collaborazione professionale e un forte legame umano. Annoverato tra i capolavori novecenteschi per arpa, quest'ultima composizione conferma la fede rotiana ad una concezione musicale basata sul primato della melodia e su una struttura tonale semplice, aliena da intricati giri armonici.

Dell'antica danza moresca, la sarabanda, Rota coglie il carattere più nobile e raccolto che sposta l'interesse musicale dalla scansione ritmico-armonica alla figura del *melos* introducendo nella struttura l'ampliamento della seconda parte già cara a G. B. Lulli.

Affine alla toccata secentesca delle gloriose scuole italiane d'organo e di cembalo, da Venezia a Napoli, la Toccata per arpa ci conferma un autore a proprio agio nel trattare la musica in modo spontaneo, libero, ma anche spregiudicato nel mettere in luce un gioco elastico ed acrobatico delle mani ed un uso più mobile delle braccia dell'esecutore.

L'arpista gallese John Thomas (1826-1913) si distinse come virtuoso dalla reputazione internazionale, fu insignito del titolo bardico *Pencerdd Gwalia* (Capo musicista del Galles) e fu docente della Royal Academy of Music di Londra, nonché arpista della regina Vittoria.

Autore prolifico, come molti altri compositori-strumentisti scrisse prevalentemente musica per il proprio strumento, arpa sola, duo d'arpe o in duo arpa e pianoforte, appunto gli strumenti preferiti di quel genere "alla moda" che imperversò nei salotti altolocati per buona parte dell'Ottocento. Thomas lascia una generosa eredità di trascrizioni, destinati in buona parte al salotto vittoriano, attingendo prevalentemente alla antica tradizione musicale gallese e al melodramma italiano; in quest'ultimo caso, il successo era rapportato alle arie dell'opera di cui la trascrizione-parafrasi diveniva rifacimento. Caso esemplare ne è la celeberrima aria *Una furtiva lagrime*, tratta dal melodramma giocoso «L'Elisir d'amore» (1832) di Gaetano Donizetti (Bergamo, 1797 – ivi, 1848), che già nella versione originale pone l'arpa in evidenza negli arpeggi che sostengono il canto malinconico di Nemorino.

Tre anni dopo, sarà sempre Donizetti a dedicare all'arpa uno degli *assolo* più importanti e conosciuti del repertorio lirico-orchestrale per arpa: la cadenza alla Scena e Cavatina

Regnava nel silenzio dal I Atto de «Lucia di Lammermoor», opera andata in scena con grande successo al Real Teatro di San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835.

Tra i teatri più importanti del mondo, il Massimo napoletano godeva di un'ottima compagine orchestrale, in netto anticipo sugli altri teatri italiani, e la presenza di buoni strumentisti fu determinante per la nascita di nuove pagine. Fu proprio al San Carlo che si affermò la forma dell'aria/romanza accompagnata in forma concertante dal *nostro* cordofono per merito del compositore calabrese Nicola Antonio Manfroce (Palmi, 1791 – Napoli, 1813) nell'opera *Ecuba*; era il 1812 e da quel momento saranno in molti ad usare questa modalità compositivo-espressiva. A titolo esemplificativo, e limitandoci alle sole opere debuttate a Napoli, basti citare gli *assolo* che Rossini inserì in *Otello*, *Maometto II*, *Zelmira*...

La valorizzazione dei virtuosi d'orchestra venne consolidata anche dagli impresari su richiesta dei committenti, uno su tutti è stato l'impresario Domenico Barbaja (Milano, 1778 – Napoli, 1841) che potenziò il San Carlo tra il 1809 e il 1840; fu proprio quest'ultimo a scritturare nella celebre orchestra dei Reali Teatri l'arpista Clemente Zanetti (Bergamo, 1796 – Napoli, 1837), quasi certamente primo esecutore della Lucia donizettiana. Dopo il fortunato debutto napoletano, allo scopo di soddisfare le diverse istanze di teatri e cast, Donizetti autorizzò diverse modifiche alla partitura, tra queste vi è la versione francese che, inspiegabilmente, non contempla l'arpa in organico. Tuttavia, il successo della cadenza continua ad echeggiare nei teatri di tutto il mondo e, anche, sollecitò celebri concertisti – come Theodor Cella (1896-1960), Salvatore Mario De Stefano (1887-1981), Albert Zabel (1834-1910) – a realizzarne una versione per arpa sola che ancora oggi vive nei repertori.

L'approdo alle pagine memorabili di Giacomo Puccini (Lucca, 1858 – Bruxelles, 1924) avviene con una scrittura più matura. Le forme chiuse sono superate, il linguaggio idiomatistico si è evoluto e non si parla più di isolati interventi dell'arpa in quanto essa ora si interseca nel tessuto orchestrale con la sua voce caratteristica – istoriando atmosfere ora rarefatte e impalpabili, ora luminose e avvincenti quanto fosche e grevi – e si afferma a pieno titolo come imprescindibile strumento dell'orchestrazione pucciniana. Un esempio

alto dell'arte di dar vita ai personaggi, penetrandone il carattere e la psicologia, è costituito dall'aria *Quando me'n vo'*, inserita nel II quadro dell'Atto I di quell'estremo capolavoro della letteratura melodrammatica che è «La Bohème». Nota anche come *Valzer di Musetta*, trattasi di una romanza in tempo di valzer il cui tema conduce tutta la sezione secondo lo schema A-B-(ponte)-A'-A''; Musetta canta con portamento aggraziato, seducente, mentre tra i tavoli del “Caffè Momus” cerca di riconquistare Marcello. La melodia sensuale è puntellata dall'arpa e dal flauto con veloci *volatine* che ne sottolineano i guizzi civettuoli.

Come era già avvenuto per altre opere, anche nella Bohème il compositore riprese precedenti composizioni: per esempio il “capriccio sinfonico” del 1883 e un valzer senza titolo, eseguito per la prima volta a Genova in occasione del varo di una nave, che diverrà poi una delle pagine più conosciute dell'opera... il Valzer di Musetta, appunto.

SARA SIMARI



Ferdinando Paër was born in Parma on 1 June 1771: he grew up and was educated during the magic, fecund season in which love of all things French prevailed in that little duchy. His operas created a bridge between Parma and Europe, and were acclaimed in the most important cities. In Vienna he had the good luck to associate with Ludwig van Beethoven, and this gave him the chance to perfect his musical style and orchestration technique. In 1806, in Dresden, he drew the attention of Napoleon Bonaparte, who, during the following year, appointed him *maître de chapelle* in Paris and subsequently director of the Opéra-Comique and of the *Théâtre Italien*. His close network of supporters made it possible for him to preserve his teaching posts in the high society of Paris even after Napoleon's fall. This was the period in which he refined his technique in the composition of music for the harp, the instrument that perhaps best expressed the taste that prevailed in Parisian musical salons. He co-operated, very fruitfully, with the celebrated concert performer and teacher François Joseph Naderman (1773-1835 ca.) – head of the French harp school and first harp teacher at the Conservatory of Paris – and Robert Nicolas Charles Bochsá (1789-1856), a many-sided harpist who contributed to the spread of the modern harp with double-movement pedals by producing a considerable quantity of compositions and didactic pieces. Following a very fashionable practice, Paër's piece recorded here, *Variations pour la harpe sur l'air vénitien "Parona Compatime"*, borrows a folk theme, the merry Venetian arietta *Parona Compatime*, which had already been used by Giovanni Paisiello and Alessandro Rolla in some of their compositions: the theme is followed by virtuosic variations that require a marked technical mastery. This work is dedicated to Princess Louise d'Orléans, Mademoiselle de Chartres.

The French composer, conductor and concert performer Jean-Michel Damase (Bordeaux, 1928 – Paris, 2013) was educated under the guidance of A. Cortot (piano), M. Dupré (harmony and counterpoint) and H. Busser (composition). At a very young age he began an intense activity as a concert performer and composer: his precocious ease in composing and his traditional-type taste placed him among the heirs of Gabriel Fauré. He composed a great number of harp pieces – for chamber-music or solo performances, or for teaching purposes – thanks to his thorough knowledge of the instrument, transmitted

to him by his mother, the harpist Micheline Kahn (1889-1987), a famous concert performer, an inspiring muse for many composers, and the first performer of important pieces of harp literature such as *Impromptu* op. 86 and *Une châtelaine en sa tour* op. 110, by Gabriel Fauré, *Introduction et allegro*, by Maurice Ravel, and *Divertissements* and *Conte fantastique*, by André Caplet. One of Damase's noblest compositions is *Sicilienne variée* (1966), whose success was promoted by the great Spanish harpist Nicanor Zabaleta: the ancient dance, which originated from Sicilian folk music, is introduced by harmonics that softly express the distinctive rhythmic figuration of the Siciliana, and is followed by variations that are always poised between virtuoso displays, counterpoint devices, and an extensive range of colours.

In the Italy of "Rinnovamento musicale", an important contribution that was decisive for the renewal of the musical traditions handed down by the nineteenth century came from instrumental genres such as chamber music and the various musical forms for medium-size and large orchestras. Its significant outcome heralded the future *Generation of 1880*, in which Respighi, Pizzetti, Malipiero and Casella stood out: although "Germanocentrism" was still on the horizon, the *Generation of 1880* endeavoured to create a language that allowed for the great instrumental past of Italian tradition and at the same time adopted the innovations coming from Europe. Far from the elegant exuberance of the great symphonic frescoes, *Notturmo*, by Ottorino Respighi (Bologna, 1879 – Rome, 1936), drawn from the collection *Sei pezzi per pianoforte*, composed between 1903 and 1905, confirms the fact that this composer was an up-to-date musician, but was also firmly determined not to deny the Italian melodic values, and able to extend his researches in the direction of rhythmic variety and "harmonic polyphony". Reproduced on the harp without the need for any particular adjustment, *Notturmo* seems to find a new breadth in the resonance of the free strings, which sometimes create a pensive, melancholy sound, and sometimes evoke a rarefied, dreamy atmosphere.

Lino Liviabella (Macerata, 1902 – Bologna, 1964), a pupil of Ottorino Respighi, was a composer, pianist and teacher: he was a professor of counterpoint and composition, and director of the conservatories of Pesaro, Parma and Bologna. His intense teaching

activity is documented by many texts written by him, particularly by his harmony treatise (completed in 1958) and by the book *Sentire Musica*, written in collaboration with Raffaello Monterosso and published by Edizioni Cappelli in 1964. In addition to some productions in the field of musical theatre (among the most noteworthy examples there are his opera *Antigone*, which was staged at the Teatro Regio of Parma in 1942, and the two-act dramatic tale *La conchiglia*, performed in 1955 at the Maggio Musicale Fiorentino), he was particularly active in the field of symphonic, symphonic-choral and chamber music, with compositions that resort to chromaticism and polytonality. His works were performed internationally with great prominence, and received much praise and important awards. It is worthwhile to mention his tone poem *Monte Mario*, in memory of Respighi, who was crucial in his education, and his *Sinfonia in quattro tempi*, for soprano and orchestra, on a text by T. S. Eliot, that can be regarded as his artistic and spiritual testament. For solo harp he composed *Serenatella* (1952) and *Minuetto* (1937). The latter was published in 1940 by Edizioni De Santis in Rome, no. 548, and has recently been republished by Stella Mattutina Edizioni – Scandicci, Florence – on the occasion of the 7th International Harp Contest in Italy *Suoni d'Arpa*: its front page contains a dedication, “*alla mia Lidia*”, a delicate homage to his wife, Lidia Morozzo della Rocca.

Giovanni Rota Rinaldi, nicknamed Nino (Milan, 1911 – Rome, 1979), stood out for his extraordinary facility for composition and inexhaustible melodic vein: he was famous for his abundant production of theatrical music (*Il cappello di paglia di Firenze*, *La notte di un nevrastenico*, *Napoli Milionaria*), for his symphonic and chamber music, and, above all for a great number of soundtracks. Although he had been a pupil, among others, of I. Pizzetti and A. Casella, and a great admirer of Stravinskij, whom he met personally, Rota was an original composer on the musical scene of the twentieth century; his music is based on the linguistic premises of the *Generation of 1880*, divested of all their problematic components so as to become suitable for retrieving the eighteenth- and nineteenth-century operatic and instrumental tradition.

He was universally acknowledged as one of the most authoritative and prolific composers in the history of the cinema, and cooperated with L. Visconti, M. Monicelli,

F. Zeffirelli, E. De Filippo, F. Fellini, and F. F. Coppola, receiving a great number of prestigious prizes and awards.

Like other composers of that period, Rota paid much attention to the harp, which he included constantly in his orchestra music and also in significant chamber-music and solo works such as *Concerto per arpa e orchestra* (1947) and *Sarabanda e Toccata per arpa* (1945), both dedicated to the famous harpist Clelia Gatti Aldrovandi, to whom he was bound by a fecund professional collaboration and a strong human tie. The *Toccata per arpa*, which is included among the great twentieth-century harp masterpieces, confirms Rota's commitment to a musical concept based on the supremacy of the melody and on a tonal structure that is simple and averse to intricate harmonic progressions.

In the sarabanda, the ancient Moorish dance, Rota catches the most lofty, pensive quality that shifts the musical interest from the rhythmic and harmonic scansion to the figure of the *melos*, introducing into its structure the expansion of the second part that had been valued by G. B. Lulli.

The *Toccata per arpa*, which is similar to the seventeenth-century toccata of the glorious Italian organ- and harpsichord-schools from Venice to Naples, confirms that the composer felt comfortable in dealing with music in a free, spontaneous way, but also in an unconventional manner when he highlighted a flexible, acrobatic play of the hands and a more mobile use of the performer's arms.

The Welsh harpist John Thomas (1826-1913) stood out as an internationally-renowned virtuoso. He was awarded the bardic name *Pencerdd Gwalia* (Chief of the Welsh minstrels), was a professor at the Royal Academy of Music of London, and was appointed harpist to Queen Victoria.

John Thomas was a prolific composer, and, like many other instrumentalist-composers, chiefly produced music for his instrument: solo harp, harp duo or harp-and-piano duo: these were precisely the favourite instruments of the "fashionable" genre that prevailed in upper-class drawing-rooms throughout most of the nineteenth century. He left a considerable fund of transcriptions, most of them destined for Victorian salons, drawing above all from the ancient Welsh musical tradition and the Italian opera: for the

latter, success was in relation to the arias of the opera of which the transcription/paraphrase became a rewriting. The most typical case is that of the extremely famous aria *Una furtiva lagrima*, from the melodramma giocoso *L'Elisir d'amore* (1832), by Gaetano Donizetti (Bergamo, 1797-1848), which in its original version had already highlighted the harp in the arpeggios that supported Nemorino's mournful song.

Three years later, Donizetti himself assigned to the harp one of the most important and best-known solos in the opera-and-orchestra repertoire for harp: the cadenza of the "Scena e Cavatina" *Regnava nel silenzio*, from Act I of the opera *Lucia di Lammermoor*, which was very successfully staged at the Real Teatro di San Carlo of Naples on 26 September 1835.

The Teatro San Carlo, one of the most important theatres in the world, had the advantage of an outstanding orchestra, much ahead of the other Italian theatres; the presence of excellent instrumentalists was crucial for the birth of new compositions. It was precisely there that the aria/romance accompanied by the harp became popular, thanks to the Calabrian composer Nicola Antonio Manfredi (Palmi, 1791 – Naples, 1813), in the opera *Ecuba*; this took place in 1812, and from that time onwards many other composers adopted this mode of composition and expression. To illustrate this, and considering only works that premiered in Naples, all we need is to mention the solos introduced by Rossini in *Otello*, *Maometto II* and *Zelmira*...

The enhancement of the orchestra virtuosos was reinforced also by the impresarios by request of their patrons: the most outstanding impresario was Domenico Barbaja (Milan, 1778 – Naples, 1841), who boosted the Teatro San Carlo between 1809 and 1840. Barbaja was the one who engaged the harpist Clemente Zanetti (Bergamo, 1796 – Naples, 1837) in the celebrated orchestra of the Royal Theatres: he was almost certainly the first performer of Donizetti's *Lucia di Lammermoor*. After this successful premiere in Naples, in order to meet the various needs of theatres and casts, Donizetti authorised several changes in the score: one of them was the French version, which inexplicably does not include the harp. However, the success of the cadenza went on echoing in the theatres of all the world, and also encouraged some famous concert performers – such as Theodor

Cella (1896-1960), Salvatore Mario De Stefano (1887-1981) and Albert Zabel (1834-1910) – to develop a version for solo harp that still survives in the repertoires.

The memorable pieces by Giacomo Puccini (Lucca, 1858 – Brussels, 1924) were composed by him when he had already attained a more mature style. The closed forms are obsolete, the idiomatic language has evolved, and there are no more isolated interventions of the harp, because now its unique voice is intertwined with the texture of the orchestra – describing atmospheres that are sometimes tenuous and rarefied, sometimes brilliant and captivating, or gloomy and oppressive – and emerges in its own right as an indispensable instrument within Puccini's orchestration. As an admirable instance of the art of giving life to the *dramatis personae*, penetrating their character and psychology, we can mention the aria *Quando me'n vo'*, in the second scene of Act 1 of the supreme masterpiece of operatic literature, Puccini's *La Bohème*. This aria is also known as *Valzer di Musetta*, and is a romance in waltz time whose theme leads the entire section on an A-B-(bridge)-A'-A" scheme; Musetta sings gracefully, seductively, while among the tables of the "Caffè Momus" she is trying to reconquer Marcello. The sensual melody is underpinned by the harp and the flute with swift *volatine* that underline its coquettish leaps.

As he had already done in other operas, in *Bohème* Puccini took up previous works of his: for example, the "capriccio sinfonico" from 1883, and an untitled waltz that had been performed for the first time in Genoa for the launching of a ship and was to become one of the best-known arias of the opera... precisely *Valzer di Musetta*.

SARA SIMARI

- G. BORIO, C. GENTILI, a cura di. *Storia dei concetti musicali. Espressione, Forma, Opera*. Carocci, Roma, 2008.
- LUCIA BOVA, *L'arpa moderna*, Suvini Zerboni, Milano 2008.
- MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995.
- PIERFRANCO MOLITERNI, *Nino Rota. L'ingenuo candore di un musicista*, Radici Future, Bari 2020.
- LORENZO MONTENZ, *Ferdinando Paër. Variazioni sull'Aria veneziana "Parona Compatime" per Arpa*, Ut Orpheus, Bologna 2015.
- FIAMMA NICOLodi, *Musica e musicisti nel Ventennio fascista*, Fiesole 1984.
- FIAMMA NICOLodi, *Novecento in musica*, Il Saggiatore, Milano 2018.
- LAURA PADELLARO, MICHELE DALL'ONGARO, *Puccini. Tutte Le opere*, Banca Toscana, 1989.
- SARA ROSARIA SIMARI, *Piccola Guida al Repertorio per Arpa*. Duminuco, Salerno 2011.
- MIRELLA VITA, *La musica italiana per arpa*, Bongiovanni, Bologna 1989.
- DEUMM, Utet, Torino 1983
- Enciclopedia Treccani, Dizionario biografico. Contributi di Paolo Peretti e Gastone Rossi-Doria. www.treccani.it

TACTUS

DDD

TC 840004

© 2024

Made in Italy

