

ALFREDO CASELLA
Concerto per archi, Op. 40
Cinque pezzi, Op. 34
GUIDO TURCHI
Concerto breve
QUARTETTO DI VENEZIA



Alfredo Casella (1883-1947): Concerto per archi, Op. 40 • Cinque pezzi, Op. 34 Guido Turchi (1916-2010): Concerto breve

In twentieth-century Italy, the renaissance of instrumental music in general, and works for string quartet in particular, was neither an obvious nor a straightforward process. The fact was that for well over two centuries, the tastes of both audiences and patrons had been focused primarily on vocal music, in the broadest sense of the term.

Contemporary sources such as letters written by musicians, travel journals and press reviews and articles emphasise the precarious state of Italian instrumental music. In what was perhaps a slight exaggeration, the kind commonly found in the press of the day, Cramer's *Magazin der Musik* stated in 1783: "I have not found a single organist, and only some very poor harpsichordists, with the exception of one young man from Turin, who knew the works of Bach". Indeed that same article passed a seemingly damning sentence on the Italian state of affairs: "Instrumental music is of such a low quality, that it is barely worthy of critical note."

As time went on, foreign criticism became ever more trenchant, to the extent that in 1823, the English monthly *The Harmonicon* claimed that Italians were unable to appreciate music they thought of as too "Germanic" (effectively, a synonym for "complicated"): "The Italians of the present day have no taste for the higher kinds of music ... or for instrumental music in general. If you talk ... of Haydn and Mozart or Beethoven, they shrug up their shoulders, and tell you: 'è musica tedesca – non ci abbiamo gusto' [That's German music – we don't like it]." The genre that suffered most of course, was that highest and most complicated of all, the string quartet.

That said, an investigation of the Italian archives reveals that string quartet music was written in reasonably significant quantities – certainly comparable to the amount appearing in London, Paris, Madrid or Vienna. The real problem seems to have been that all instrumental music, and string quartets in particular, played such a minor rôle and enjoyed such limited prestige in Italy where, before long, even the quartet genre itself came under the influence of vocal music, becoming a

vehicle for a wide variety of operatic transcriptions.

When the Milan and Florence Quartet Society was founded, Giuseppe Verdi turned down an offer to become its president in the belief that the whole thing was a misguided venture. As he wrote in a letter of 1878: "12 or 15 years ago, possibly in Milan, I can't remember, I was nominated as President of a Quartet Society. I declined, and asked, 'Why not establish a vocal quartet society? That would reflect Italian life. The quartet is a German art form.'" A year later, he was even more scathingly ironic in a comment to his friend Count Arrivabene: "We have reached a fine pass indeed: one step further and we shall be Germanised in this as in so many other things. What a pleasure to see how Quartet societies, Orchestral societies, Orchestras and Quartets, Quartets and Orchestras, etc. are being established everywhere to educate the public in 'Great Art'." Even though Verdi had himself composed a quartet that was to play a seminal part in the development of his nation's instrumental music, he still believed that the genre was alien to the Italian palate and current repertoire trends, despite the fact that some of his colleagues, particularly those based in the north of the country, had begun to achieve success in the field.

The arrival in Italy's musical centres (Milan, Venice, Turin, Bologna and Florence, among others) of instrumental works from elsewhere in Europe soon had an effect on the country's tastes. Opera house orchestras and the various associations founded during the course of the nineteenth century (many of which are still active today), introduced local audiences to "foreign" music, enabling them to become familiar with and enjoy "new" genres. With time, this led to a genuine rediscovery of instrumental music and, above all, of the string quartet.

Towards the end of the century, therefore, a new, home-grown school of instrumental music began to flourish, bearing fruit over the following decades. As an increasingly thorough and heated aesthetic debate continued to rage, a number of composers paid ever closer attention to instrumental forms,

producing high-quality works whose originality and innovation did not always garner the appreciation they deserved.

The *Cinque pezzi*, Op. 34 (1920) and *Concerto*, Op. 40 (1923), both for string quartet, are two high points of the intense and searching examination of the genre carried out by Alfredo Casella. He had begun studying Schoenberg's music as early as 1913, as well as coming into contact with the Stravinskyan avant-garde – two factors which, according to Friedhelm Krummacher, are the keys to unlocking these works. After a period of study in Paris and a brief futuristic phase, Casella seems to have found his most personal means of expression in his music for string quartet, works that significantly (and not coincidentally) were published in Vienna. He himself said that writing the *Cinque pezzi* brought him to the end of an eclectic period of composition, based around his search for a personal idiom, anticipated here: "those five pieces represent ... the very end of the Stravinskyan influence and the total disappearance of any tonal preoccupations."

In fact in these *Five Pieces*, the fifth of which is an evocative *Fox-Trot*, the composer seems to have simplified his idiom by finding some wonderful points of equilibrium, absent in his earlier creative periods. Only the title links back (deliberately?) to the similar title chosen by Stravinsky for one of his string quartet works: *Three Pieces*. Both men seem to have been keen for the restrictive code of the aesthetically most complex genre in the history of music not to suggest Beethovenian or, worse still, post-Brahmsian affiliations. In Casella's case, a subtle sense of irony also comes into play, discernible in the writing itself and in some of his movement titles (the third, *Valse ridicule*, for example). Here he appears not only to draw on an entirely new elegance in which his future compositional language would be steeped, but also to incorporate a gentle humour reminiscent of Haydn into the austere spirit of the twentieth-century quartet.

The issue of the title also rears its head with Casella's next string quartet, this time christened a *Concerto* (again, an analogy, this time with Stravinsky's *Concertino*). This decision not only reflects the symphonic expansiveness of the score, but also alludes to the search for a new language which might "liberate" the quartet once and for all from the

serious post-Romantic tradition by enriching it with new, perhaps more stimulating impulses. The principal aim of this composition has to be seen within the context of "the demand for a renewal of Italian music", as Dieter Kämper, among others, has put it. Its movements are all forms – both vocal and instrumental – of Italian origin (*Sinfonia*, *Siciliana*, *Minuetto/Recitativo/Aria* and *Canzone*). It is a work which attracted some criticism (including Schoenberg's, apparently) for its excessive dependence on conventional tonality, and one which ties in with the great Vivaldi revival, a movement spearheaded by Casella and his colleague Malipiero. Casella's view on Vivaldi leaves no room for doubt: "Vivaldi speaks directly to our present-day sensibilities thanks to his genuinely surprising brilliance, vigour and rhythmic invention ... The dazzling purity of this Venetian Classicism brings to his art ... a propulsive energy which is vital to the current development of Italian music."

Although Casella makes no literal thematic reference to Vivaldi in his melodies, the same "brilliance" and "genuinely surprising ... rhythmic invention" make his *Concerto* one of the great examples of wonderful motivic originality of the first quarter of the last century. The form, too, reminiscent of that of the Italian Baroque concerto (with its clear differentiations between "solo" and "tutti" sections), recalls past models which are transformed and rendered almost unrecognisable by Casella. The *Concerto* became an international success and is now also well known in Erwin Stein's transcription for orchestra.

By contrast, Guido Turchi (1916-2010) seems to have drawn on different models when composing his *Concerto breve* for string quartet (1947, seven years after the composition of his *Quartet No. 1*), with the influence of Hindemith particularly notable. As various scholars have pointed out, he uses an incomplete twelve-tone series, dedicating the work to the memory of Béla Bartók, whose name is spelled out by means of a mixture of German and Italian notation: B-E-la B-A-rtok (B flat, E, A, B flat, A). This adds a fascinating and, for Italian music, somewhat unusual cabalistic dimension to the music. Similarly, the highly chromatic motivic elements so well-suited to the evocative *Eligia*, a movement with vague echoes of

a delicately drawn pavane, are hard to find elsewhere in the Italian quartet repertoire of the day. With its judicious use of rhetorical figures, the writing becomes both more intense and more symbolic as it unfolds, effectively endowing the music with its own unique and significant meaning. Turchi himself created an orchestral version of the piece which, with all due

respect to his intentions, lacks the perfect balance achieved in the original, a concise work, but one fundamental to the development of the Italian string quartet in the twentieth century.

Giacomo Fornari

English translation by Susannah Howes

Alfredo Casella (1883-1947): Concerto per archi, Op. 40 • Cinque pezzi, Op. 34 Guido Turchi (1916-2010): Concerto breve

La rinascita della musica strumentale in generale e di quella per quartetto d'archi in particolare, non fu un processo né ovvio né semplice nell'Italia del Novecento. In realtà, per ben più di due secoli, il gusto del pubblico e dei mecenati italiani si era riversato principalmente sulla musica vocale intesa nelle sue più vaste accezioni.

Lettere di musicisti, diari di viaggio, recensioni e cronache giornalistiche pongono per quasi due secoli l'accento sullo stato precario della musica strumentale nella Penisola. Forse esagerando, come spesso succede in cronache del genere, il *Magazin der Musik* di Cramer scrive nel 1783: «non ho trovato un solo organista e in caso solo miserabili clavicembalisti, fatta eccezione per un musicista di Torino, che conoscesse cose di Bach». Nello stesso passo la sentenza sembra divenire definitiva: «La musica strumentale è di così basso rango che resta al di sotto di ogni possibile critica».

Nel corso dell'Ottocento la critica estera diviene sempre più aspra, tanto che nel 1823 per un mensile inglese, *The Harmonicon*, gli Italiani non sembrano essere in grado di apprezzare la musica di Mozart, di Haydn o di Beethoven, da loro ritenuta troppo “tedesca” (che vale come sinonimo di “complicata”): «Gli Italiani del tempo presente non hanno gusto per le forme più elevate di musica o per la musica strumentale in generale. Se gli parli di Haydn, Mozart o Beethoven, essi alzano le spalle e dicono: “è musica tedesca non ci abbiamo gusto”». Naturalmente a risentirne di più fu proprio il genere strumentale più elevato e complesso per eccellenza: il quartetto d'archi.

In realtà guardando negli archivi italiani, la produzione

quartetistica sembra essere stata quantitativamente significativa e non certo inferiore a quanto si producesse a Londra, Parigi, Madrid e Vienna. Il problema, verosimilmente, era rappresentato dal ruolo e dal limitato prestigio della musica strumentale e del quartetto d'archi in particolare. Ben presto, infatti, proprio il quartetto dimostrò grande permeabilità alla musica vocale divenendo esso stesso campo di trascrizioni delle opere liriche più svariate.

È noto che all'indomani della fondazione della Società del quartetto di Milano e di Firenze Giuseppe Verdi declinò l'incarico ritenendo una simile via errata, se non addirittura insensata, come disse in una lettera del 1878: «12 o 15 anni fa, non ricordo se a Milano o altrove, mi nominavano Presidente d'una Società del Quartetto. Rifiutai e dissi: ma perché non istituite una società di Quartetto vocale? Questa è vita italiana. L'altra è arte tedesca». L'anno seguente le parole di Verdi al conte Arrivabene furono ancora più caustiche ed ironiche: «Ora siamo a buon porto; ancora un passo e saremo germanizzati in questa, come in tante altre cose. È una consolazione il vedere come dappertutto si istituiscano Società di Quartetti, Società orchestrali, poi ancora Quartetti e Orchestra: Orchestra e Quartetti ecc. per educare il pubblico alla Grande Arte». Sebbene lo stesso Verdi avesse composto un quartetto fondamentale per lo sviluppo della musica strumentale italiana, egli stesso riteneva che tale genere fosse alieno ai gusti ed alle tendenze del repertorio contemporaneo della sua nazione, nonostante alcuni importanti compositori avessero iniziato a cimentarvisi con successo soprattutto al Nord della Penisola.

La recezione della musica strumentale europea nei grandi centri musicali italiani (tra cui Milano, Venezia, Torino, Bologna e Firenze) non restò a lungo senza conseguenze. Le orchestre annesse ai teatri d'opera e le diverse associazioni fondate nel corso dell'Ottocento (di cui molte sono tuttora in attività), permisero al pubblico italiano di iniziare a conoscere, a sperimentare ed a gustare un repertorio ritenuto lontano, favorendo quindi di acquisire familiarità con questo “nuovo” genere di musica. Ciò portò con il passare del tempo ad una vera e propria “riscoperta” della musica strumentale e, soprattutto, del quartetto d'archi.

Alla fine del XIX secolo, rifiorisce quindi una scuola strumentale che trarrà i propri frutti soprattutto nei decenni seguenti. Durante il fervore del dibattito estetico sempre più approfondito, diversi compositori pongono sempre maggior attenzione al repertorio strumentale producendo lavori di pregio, talvolta non sufficientemente apprezzati per la loro novità e freschezza.

I *Cinque pezzi per quartetto d'archi Op. 34* (1920), così come il *Concerto per quartetto d'archi Op. 40* (1923), rappresentano alcuni dei vertici di un'intensa ed inquieta ricerca per Alfredo Casella che, già a partire dal 1913, aveva avuto modo di approfondire la musica di Arnold Schönberg e si era messo in contatto con le avanguardie strawinskijane che, a dire di Friedrich Krumpholtz, sono da intendere come indispensabili chiavi di accesso per la lettura di questi lavori. Dopo un periodo di studio a Parigi e dopo una breve fase futuristica, Casella sembra trovare una centralità linguistica nella sua produzione proprio attraverso i suoi quartetti d'archi, significativamente (e non casualmente) pubblicati a Vienna.

A dire dello stesso Casella è proprio con i *Cinque pezzi* che sembra finire un periodo eclettico, tutto vissuto alla ricerca di una grammatica personale, di cui in questi brani si percepisce anticipazione. A proposito dell'Op. 34, egli disse: «quei *Cinque pezzi* rappresentano [...] l'estrema fine dell'influenza strawinskijana e la scomparsa totale di ogni preoccupazione atonale».

In effetti in questi brani, che si concludono su un evocativo *Fox-Trot*, il compositore torinese sembra aver semplificato

il suo linguaggio toccando splendidi punti di equilibrio, sconosciuti nelle sue prime fasi creative. Solo il titolo si ricollega (volutamente?) all'analogo titolo con cui Strawinskij aveva definito i suoi quartetti come «*Pezzi*». La scelta del compositore russo, così come appare anche in Casella, non è affatto casuale, visto che entrambi desideravano evitare che il restrittivo codice del genere esteticamente più complesso della storia della musica, potesse evocare filiazioni beethoveniane o, peggio, post-brahmsiane. Nel caso di Alfredo Casella bisogna aggiungere anche il sottile senso di ironia, ravvisabile nella scrittura musicale e nell'evocazione di qualche titolo di movimento (si pensi, ad esempio, al terzo: *Valse ridicule*). In questo senso egli non sembra sondare solamente una grazia del tutto nuova che impregnerà il suo linguaggio futuro, ma pare inserire nell'austero codice quartettistico novecentesco un'ironia quasi haydniana per delicatezza e soavità. Il problema del titolo è da mettere in relazione anche all'opera successiva dedicata al quartetto d'archi che assume addirittura il termine «concerto» (anche qui secondo analogie strawinskijane).

Una simile scelta, ravvisabile peraltro nel respiro sinfonico della partitura, allude alla ricerca di un nuovo linguaggio che possa “liberare” definitivamente il quartetto dalla seria tradizione post-romantica arricchendolo di nuovi e, forse più stimolanti impulsi. Scopo principale di questa composizione è da intravedere «nell'esigenza di rinnovamento della musica italiana», come fra gli altri, fa notare Dieter Kämper. I tempi sono dati dalla successione di altrettante forme – sia di origine vocale che strumentale – che hanno avuto la propria culla in Italia (*Sinfonia, Siciliana, Minuetto/Recitativo/Aria, Canzone*). In questo senso la composizione, che ha sollevato qualche critica – pare anche da parte di Schönberg – per l'eccessivo utilizzo di toni di uso corrente, coincide con la grande riscoperta per la musica di Vivaldi. Riscoperta condivisa da Casella con il compositore veneziano Gian Francesco Malipiero. Sotto questo punto di vista le parole del compositore torinese non lasciano dubbi: «Vivaldi parla oggi alla nostra sensibilità in modo diretto, grazie ad una vivacità, un vigore e un'invenzione ritmica davvero sorprendenti [...]». La splendida purezza di questo

classicismo veneziano assicura alla sua arte [...] un'energia propulsiva, estremamente importante nell'odierno sviluppo della musica italiana».

Sebbene nelle melodie di riferimento non vi siano riferimenti tematici diretti di tipo vivaldiano, sono proprio la «vivacità» e l'«invenzione ritmica davvero sorprendente» a fare di questa composizione un esempio di mirabile freschezza motivica del primo quarto del Novecento. Anche la forma, che ricorda quella del concerto barocco italiano (con differenziazioni tra “solo” e “tutti”), richiama modelli del tempo passato, trasfigurati e resi quasi impercettibili da Casella. Il successo del *Concerto per quartetto d'archi* portò ad una circolazione internazionale della partitura, oggi nota anche nella trascrizione orchestrale di Erwin Stein.

Guido Turchi sembra invece ispirarsi a modelli differenti nel suo *Concerto breve per archi* (1947) che segue di sette anni la composizione del suo primo quartetto. Lo studio fatto presso Paul Hindemith, sembra aver lasciato tracce importanti sul compositore romano che, pur facendo riferimento ad una serie dodecafonica incompleta come notano diversi studiosi,

dedica la composizione alla memoria di «Béla B rtok», nome che viene evocato dalla serie secondo la notazione tedesca ed italiana «B-E-la B-A-rtok» (Si bem., Mi, La, Si bem., La). Si tratta di una dimensione cabalistica interessante ed abbastanza inconsueta nel mondo compositivo italiano. Anche l'afflato motivico fortemente cromatico, che si attaglia perfettamente all'evocativa *Elegia* che, peraltro, richiama vagamente i lineamenti di una delicatissima Pavana,   in realt  un aspetto linguistico poco frequentato nel repertorio quartettistico italiano dell'epoca. Grazie all'utilizzo di dosate figure retoriche, la scrittura si fa sempre pi  intensa e simbolica al tempo stesso, dimostrandosi capace di restituire alla composizione un significato importante ed unico. Allo stesso Turchi si deve una versione orchestrale della composizione che, senza nulla togliere alle intenzioni dell'autore, disperde l'equilibrio primigenio e davvero perfetto di questa breve, ma fondamentale pagina della storia del quartetto italiano nel Novecento.

Giacomo Fornari

Quartetto di Venezia

The Quartetto di Venezia inherited the qualities of two schools of quartet interpretation, that of the Quartetto Italiano, under the guidance of Piero Farulli, and the Central-European School of the V gh Quartet, through several meetings with S ndor V gh and Paul Szabo. In addition to annual appearances throughout Italy, the Quartetto di Venezia has frequently performed elsewhere in Europe, and in the rest of the world. They had the honour of playing for His Holiness Pope John Paul II and the President of Republic of Italy and their recordings include many CDs for Naxos, Dynamic, Fonit Cetra, Unicef, Aura, and Koch. Their most recent release is a 3CD set of Luigi Cherubini's *Six String Quartets* for Decca. With frequent broadcasts and television appearances, the ensemble has collaborated with artists of worldwide fame, including Bruno Giuranna, the Borodin Quartet, the Pra  k Quartet, Piero Farulli, Paul Szabo, Oscar Ghiglia, Danilo Rossi, Dieter Flury and Pietro De Maria. For their thirtieth anniversary season the Quartetto di Venezia received official recognition from the President of the Republic of Italy, Giorgio Napolitano.

Il Quartetto di Venezia   erede di due importanti scuole d'interpretazione quartettistica, quella del Quartetto Italiano, sotto la guida del violista Piero Farulli, e quella centro europea del V gh Quartet, attraverso numerosi incontri avuti con il violinista S ndor V gh e il violoncellista Paul Szabo. Oltre alle annuali tourn e in Italia, il Quartetto di Venezia si   frequentemente esibito in Europa e nel mondo. La formazione ha avuto l'onore di offrire concerti a Papa Giovanni Paolo II e al Presidente della Repubblica Italiana. Le loro registrazioni includono numerosi compact pubblicati da Naxos, Dynamic, Fonit Cetra, Unicef, Aura, Koch e (pi  recentemente) per Decca, con l'incisione dei *Sei quartetti per archi* di Luigi Cherubini. Grazie alle numerose trasmissioni radiofoniche e apparizioni in video, il Quartetto di Venezia ha potuto collaborare con artisti di fama mondiale, tra cui Bruno Giuranna, il Borodin Quartet, il Pra  k Quartet, Piero Farulli, Paul Szabo, Oscar Ghiglia, Danilo Rossi, Dieter Flury e Pietro De Maria. In occasione del loro trentesimo anniversario di attiv   musicale, il Quartetto di Venezia ha ricevuto la prestigiosa Targa di Rappresentanza da parte di Giorgio Napolitano, Presidente della Repubblica Italiana.

Cover photo (from left to right): Alberto Battiston, Giancarlo Di Vacri, Andrea Vio and Angelo Zanin.

Towards the end of the 19th century a new, home-grown school of instrumental music began to flourish in Italy, bearing fruit over the following decades. Casella's *Cinque pezzi* (1920) and *Concerto, Op. 40* (1923), both for string quartet, are two high points of the genre, with the *Concerto* quickly becoming an international success. Guido Turchi's *Concerto breve*, which draws on the models of Hindemith and Bartók, is another significant contribution to the development of the string quartet in 20th-century Italy.

**Alfredo
CASELLA**
(1883-1947)

Playing Time
70:54

Concerto per archi, Op. 40 (1923) World Première Recording 27:57

- | | | |
|----------|---|-------------|
| 1 | Sinfonia: Allegro brioso e deciso | 7:30 |
| 2 | Siciliana: Andante dolcemente mosso | 8:30 |
| 3 | Minuetto. Recitativo. Aria: Allegretto grazioso e molto moderato | 5:17 |
| 4 | Canzone: Allegro giocoso e vivacissimo | 6:40 |

Cinque pezzi, Op. 34 (1920) 27:03

- | | | |
|----------|--|-------------|
| 5 | I. Preludio: Allegro vivace e barbaro | 3:52 |
| 6 | II. Ninna Nanna: Tempo di 'Berceuse' (Andantino dolcemente mosso) | 6:12 |
| 7 | III. Valse ridicule: Tempo di valzer grazioso | 3:16 |
| 8 | IV. Notturmo: Lento grave funebre | 7:38 |
| 9 | V. Fox-Trot: Tempo giusto (Allegro molto moderato) | 6:05 |

**Guido
TURCHI**
(1916-2010)

Concerto breve (1947) 15:54

- | | | |
|-----------|---|-------------|
| 10 | Elegia: Molto lento – | 4:12 |
| 11 | Allegro, un po' concitato – | 7:30 |
| 12 | Rondò: Allegro, piuttosto vivace e ben ritmato | 4:12 |

Quartetto di Venezia

**Andrea Vio, Violin 1 • Alberto Battiston, Violin 2
Giancarlo Di Vacri, Viola • Angelo Zanin, Cello**

Recorded at the Area Studio, Preganziol, Treviso, Italy, 21st-22nd August 2012 (tracks 5-12) and 7th-8th November 2012 (tracks 1-4) • Producer: Quartetto di Venezia • Engineer: Marco Lincetto • Editor: Fabio Framba
Booklet notes: Giacomo Fornari • Release editor: Peter Bromley • Cover photo: Alessandro Bearzot
Publishers: Universal Edition, Vienna (tracks 1-9); Edizioni Suvini Zerboni, Milan (tracks 10-12)