

# GOFFREDO PETRASSI

Piano Concerto

Flute Concerto

La Follia di Orlando

Ballet Suite

Bruno Canino · Mario Ancillotti

Orchestra Sinfonica di Roma

Francesco La Vecchia

## Goffredo Petrassi (1904-2003):

### Flute Concerto • Piano Concerto • La follia di Orlando – Ballet Suite

Goffredo Petrassi was one of the most productive composers of the twentieth century, his style characterized both by a sense of logical coherence and by his willingness to consider and embrace the latest aesthetic principles – his early works reveal just how aware he was of contemporary developments in European music. On the one hand, Petrassi followed in the footsteps of Malipiero and Casella in harking back to earlier Italian vocal and instrumental traditions; on the other, he was inspired by Stravinsky and Hindemith to explore the architectural economy of Neo-classicism. The Baroque music of Rome was a clear influence on early compositions such as *Psalm IX* for chorus, strings, brass, percussion and two pianos (1936) and the *Magnificat* for soprano, chorus and orchestra (1940). From the 1940s onwards his music is marked by a more introverted tone and draws on a broader range of technical and linguistic material, while also moving further into the spiritual and religious dimension. Works from this period include the *Coro di morti* for men's chorus and orchestra (1941), the *Quattro inni sacri* for male voice and organ (1942-43) and the two ballets *La follia di Orlando* (1942-43) and *Ritratto di Don Chisciotte* (1945). In the early 1950s Petrassi focussed primarily on instrumental music, producing, among other works, a series of concertos for orchestra which develop so remarkably from an idiomatic point of view that they call traditional aesthetic principles into question as the musical material is liberated and assimilated into twelve-tone and serial procedures. The composer himself described the creative process as follows: "each work has its own identifying colour ... and once this colour, or atmosphere, or whatever you want to call it has been established, I let the music itself have its head and suggest ideas to me. What does music feed on if not music itself? As soon as the work gets under way, it's the material that steers the procedure and the procedure that steers any subsequent development, in the kind of autogenesis that lies at the root of so many imaginative processes."

Petrassi spent little of his sixty-year career writing piano music. In addition to the *Partita* (1932) and a few other, unpublished, pieces from the 1920s, he wrote a *Siciliana e Marcetta* for four hands (1930) and a *Toccata* (1933), both of which were inspired by piano works by Alfredo Casella – the former by the *11 Pezzi infantili* (Naxos 8.554009) and the latter by the *Due ricarcarci sul nome B-AC-H* (Naxos

8.554009). The sonorities and polyphonic writing of the *Toccata* also reflect the composer's organ studies with Fernando Germani, while the three short pieces *Oh, les beaux jours!* of 1941-43 (revised in 1976) are more stylized in nature. The *Divertimento scarlattiano* dates from 1942, and at around the same time Petrassi also wrote a number of solo songs with piano accompaniment, but after 1944 he more or less gave up composing for the piano – one exception to the rule being the elegant *Invenzioni* he wrote during the war (published 1945).

Petrassi's *Piano Concerto*, a lengthy, three-movement work written between 1936 and 1939, is very different in style from his earlier piano pieces. There is a subtle virtuosity to its writing which, with its sudden shifts of register, wide chords and leaps, shows the influence of Prokofiev. The first movement, *Non molto mosso, ma energico*, is characterized by frequent suspensions and changes of tempo. Its principal theme, clearly articulated by the brass, becomes the main musical thread of the movement as a whole. Between its two appearances, in the exposition and recapitulation, we hear a secondary episode which is intrusive to the point of rendering the bithematic sonata form unrecognizable. In the second movement, *Arietta con variazioni*, the theme is given solely to the piano and unfolds in an extended *adagio*; only in the final bars, at the marking *Poco più mosso*, does a chordal string accompaniment appear, along with a few interventions from the woodwind. As the variations progress, the writing gradually becomes denser, until the tension eases in the third, as the piano plays a recitative-like passage supported by brief statements from the brass in chorale style. The climax is reached in the fourth variation, *Allegretto, alla marcia*, which is followed by the repeat of the *Arietta* theme, now transformed by the orchestra. The finale, *Andantino mosso*, is a free rondo whose refrain is never treated to a full, literal repeat, but instead broken down into brief fragments. In the final section, meanwhile, the writing becomes increasingly virtuosic, requiring the soloist to play double-octave passages with sudden changes of register. It appears Petrassi himself was not overly fond of his *Piano Concerto*, and even declared that he had lost interest in the instrument, saying "its timbre didn't gnaw away at me or stimulate me in any way".

The *Flute Concerto* is one of Petrassi's boldest compositions. Dedicated to the talented flautist Severino

Gazzelloni, it was composed in 1960, in the wake of the *Concertos for orchestra Nos. 2-6* (1951-57) and three chamber works – a string quartet, a *Serenata* (both 1958) and a string trio (1959) – traces of which are clearly audible here, particularly in the sections in which the orchestra is treated as a chamber ensemble.

Here Petrassi does away with the high strings, using only cellos and double basses; he also omits flutes and oboes, but includes clarinets, bassoons, horns, trumpets and trombones as well as a large percussion section, harp and guitar. Throughout the work, the instruments work on a rotational basis: the introduction is entrusted to the solo cellos and basses, guitar, harp and percussion. The brass only come in at bar 35, the woodwind at bar 57. These interventions are characterized by a vast formation of different timbres.

The rigorous nature of the solo part is accentuated by jolting moves into opposing registers and by the never-ending variety of figures and figurations, smaller- and larger-scale elements, wide and narrow intervals. Orchestral episodes are alternated with numerous cadenzas in which the orchestra is apparently treated in more orthodox manner, with the insertion of moments of immobility, particularly for the strings, which are brought to a standstill on clusters or chords.

As musicologist Giuliano Zosi has noted, the concerto consists of four macro-sections, the first of which is built on essentially fixed melodic structures inserted in compact blocs into a more freely-moving overall articulation. A long orchestral chord underpins the darting motifs played by the soloist, while an element of surprise is provided by rhythmic variety: semiquaver and demisemiquaver quadruplets, quintuplets, sextuplets, triplets and little ornamental notes are all to be found in the introductory cadenza, adding an even greater wealth of detail to the solo part. Section two presents instrumental dialogues rhythmically and melodically linked by the gradual incorporation of different combinations into the orchestral ensemble. By contrast, the third section is based on the play between different blocs of figures. Finally, the fourth and last section sees the return of orchestral fixed points and the free cadenza-style writing for the solo flute.

Thematic statements as such are hard to pinpoint in this concerto; imitations and repeats are often entrusted to the orchestra, the instruments developing their own subtle replies and dialogues. Underlying the work is the concept of "sequentiality", whereby the musical fabric is "organized" in some sections, "free" in others, and everything feels very fluid because the different episodes are so frequently alternated.

The two opposing modes – "organization" and "freedom of action" – as musicologist Mario Bortolotto has noted, are based on the same intervallic procedure so as to control "the way in which they flow so as to allow no discrepancy between them to be heard".

The flute cadenzas extend structural forms already used within the work, marking out different compositional zones in which the orchestra predominantly plays in concertante style. The percussion has a key rôle too, particularly in the last section, where an array of instruments of indeterminate sound acquire full autonomy – over a long chord held by the strings, they breathe life into a flute cadenza which is also dotted with occasional harp and guitar chords.

In 1942-43 Petrassi composed the music for *La follia di Orlando* (The Madness of Orlando), a ballet in three *Quadri* with recitatives for baritone, and with choreography by Aurelio Milloss. The ballet was based on episodes from Ariosto's *Orlando furioso*, and the baritone acts as narrator, singing his lines at the start of each scene. In this way, the characters are introduced even if they are not present on stage, and "the dances depict only the most significant moments in the action", expressing the emotions experienced by the protagonists. These include the passion for Angelica with which Orlando is consumed, Angelica and Medoro's love for each other, and the madness of Orlando, which lasts until Astolfo journeys to the moon, discovers a bottle containing the paladin's lost wits and brings it back to earth to restore Orlando's sanity. The ballet was first staged at La Scala, Milan, on 12th April 1947.

The *Orchestral Suite* drawn from *La follia di Orlando*, first performed on 9th December 1945 in Rome, does away with the vocal line but retains the ballet's subdivision into an *Introduction* and three *Tableaux*, the third including two episodes: *Astolfo's Dance* and the *Warlike Dance*.

The theme on which the whole suite is based relates to the character of Angelica and is distinguished by a succession of descending thirds (derived from a B minor diminished-seventh chord). As the work progresses it is presented in various guises which, according to Zosi, represent the different ways in which Orlando views and feels about Angelica. In the *Introduction*, it is heard in the form of descending major and minor thirds played by the trumpets and trombones. The following *Andantino grazioso, con fantasia* is a fully-fledged dance movement and seems reminiscent of the "*Danse de la poupée*" from Debussy's ballet *La boîte à joujoux*. In the "*Angelica and Medoro*" scene, Medoro is portrayed using

successions of fourths, above which we again hear the Angelica motif, this time in the clarinet part. There is a warlike tone to the musical idiom of the final dances, along with tonal experimentation that results in new orchestral sonorities. The use of the twelve-tone series seems to be the result of a clearly thought-out chromatic and circular vision, achieved by the superimposition of equal intervals, as if the composer wished to translate into music the concept of cosmic harmony

as understood by Ariosto, according to which everything in the world returns to its origins.

**Marta Marullo**

*English version by Susannah Howe*

Petrassi quotations taken from Luca Lombardi,  
*Conversazioni con Petrassi*, Milan, Suvini Zerboni, 1980



### Mario Ancillotti

The Italian flautist Mario Ancillotti was trained at the Florence Conservatory, where he worked with Luigi Dallapiccola, Roberto Lupi, the Quartetto Italiano and Piero Bellugi. He served in Rome with Severino Gazzelloni as first flute of the RAI Rome Symphony Orchestra and then of the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome. As a soloist he has collaborated with Salvatore Accardo, Riccardo Muti, Luciano Berio, Goffredo Petrassi, Krzysztof Penderecki, Salvatore Sciarrino, Hans Werner Henze, Bruno Canino, Vladimir Spivakov, Bruno Giuranna, Enrico Dindo and David Geringas, playing under Peter Maag, Piero Bellugi, Sylvain Cambreling, Ernest Bour, Hubert Soudant, Carl Melles, Muhai Tang and others. He has taught for twenty years at the Fiesole School of Music and for a longer period at the

University School of Music in Lugano. He has also organised courses and seminars in Japan, Austria, Germany, Spain, the United States, Mexico, Chile, Argentina, China, the Czech Republic and Italy. He is director of the ensemble Nuovo Contrappunto, with which he has made a number of recordings dedicated to the works of Claude Debussy, Maurice Ravel e Manuel de Falla as director and soloist. Recent projects have included participation in the Japanese Kusatsu Festival and conducting at the Venice Biennale Musica.

Il flautista italiano Mario Ancillotti si è formato al Conservatorio di Firenze dove ha lavorato con Luigi Dallapiccola, Roberto Lupi, il Quartetto Italiano e Piero Bellugi. Con Severino Gazzelloni è stato primo flauto dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma e, successivamente, dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia. In veste di solista ha collaborato con Salvatore Accardo, Riccardo Muti, Luciano Berio, Goffredo Petrassi, Krzysztof Penderecki, Salvatore Sciarrino, Hans Werner Henze, Bruno Canino, Vladimir Spivakov, Bruno Giuranna, Enrico Dindo e David Geringas, eseguendo concerti con la direzione di Peter Maag, Piero Bellugi, Sylvain Cambreling, Ernest Bour, Hubert Soudant, Carl Melles, Muhai Tang. Ha insegnato, per oltre 20 anni, presso la Scuola di Musica di Fiesole e, per un periodo più lungo, presso la Scuola Universitaria di Musica della SUPSI – Scuola Universitaria della Svizzera Italiana – organizzando numerosi corsi e seminari in Italia, Giappone, Austria, Germania, Spagna, Stati Uniti, Messico, Cile, Argentina, Cina e Repubblica Ceca. È direttore dell'ensemble Nuovo Contrappunto, con il quale ha inciso (in veste di solista e direttore d'orchestra) alcuni CD dedicati alle opere di Claude Debussy, Maurice Ravel e Manuel de Falla. Alcuni recenti progetti lo hanno visto protagonista al Festival di Kusatsu in Giappone e dirigere musica contemporanea alla Biennale Musica di Venezia.



### Bruno Canino

Born in Naples, Bruno Canino studied piano and composition at the Conservatorio Verdi in Milan, where he taught the piano for 24 years. For ten years he gave a course in piano and chamber music at the Berne Conservatoire. He has performed both as a soloist and a chamber musician in all the principal concert venues of Europe, the United States, Australia, Japan and China. For over forty years he has been regularly performing with Antonio Ballista, his piano duo partner. He has also collaborated with Salvatore Accardo, Uto Ughi, Pierre Amoyal, Itzhak Perlman, Cathy Berberian, Severino Gazzelloni and Viktoria Mullova (with whom he won the Edison prize in 1980), among many others. From 1999 to 2002 Bruno Canino was director of the Music Section of the Venice Biennale. He is deeply involved in

contemporary music and has collaborated with many composers including Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono, Sylvano Bussotti, Wolfgang Rihm and Mauricio Kagel, often giving world première performances of their works. He has played with leading orchestras including the Orchestra Filarmonica della Scala, Milan, the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome, the Berlin Philharmonic, the New York Philharmonic, The Philadelphia Orchestra and the Orchestre National de France, and with distinguished conductors such as Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Wolfgang Sawallisch and Pierre Boulez. He has given regular master-classes in piano and chamber music in Italy, Germany, Japan and Spain, and performs at the Marlboro Festival in the USA. He is frequently invited to serve on the juries of important international piano competitions. Bruno Canino's recordings include the complete piano works of Casella and Chabrier. In 1997 Passigli Editions published his book *Vademecum for a chamber pianist*.

Bruno Canino, nato a Napoli, ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Milano, dove poi ha insegnato per 24 anni, e per dieci anni ha tenuto il corso di pianoforte e musica da camera al Conservatorio di Berna. Come solista e pianista da camera ha suonato nelle principali sale da concerto e festival europei, in America, Australia, Russia, Giappone e Cina. Suona in duo pianistico con Antonio Ballista e collabora con illustri artisti quali Salvatore Accardo, Uto Ughi, Pierre Amoyal, Itzhak Perlman, Cathy Berberian, Severino Gazzelloni e Viktoria Mullova (con la quale vince il Premio Edison nel 1980). È stato dal 1999 al 2002 direttore della Sezione Musica della Biennale di Venezia. Si è dedicato in modo particolare alla musica contemporanea, lavorando, fra gli altri, con Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono, Sylvano Bussotti, Wolfgang Rihm e Mauricio Kagel, dei quali ha spesso eseguito opere in prima esecuzione. Ha suonato sotto la direzione di Claudio Abbado, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Wolfgang Sawallisch e Pierre Boulez, con orchestre quali la Filarmonica della Scala, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra e l'Orchestre National de France. Tiene regolarmente masterclass per pianoforte (sia solista che in formazioni da camera) in Italia, Germania, Giappone, Spagna, e partecipa al Marlboro Festival negli Stati Uniti. È spesso invitato a far parte di giurie di importanti concorsi pianistici internazionali. Tra le sue registrazioni, l'integrale pianistica di Emmanuel Chabrier e di Alfredo Casella. Il suo libro *Vademecum del pianista da camera* è edito da Passigli (1997).



## Francesco La Vecchia

Born in Rome, Francesco La Vecchia studied with his maternal grandfather and gave his first concert at the age of nine. At eighteen he was the leader of the Quintetto Boccherini and at 23 founder of the Accademia Internazionale di Musica Arts Academy of Rome, and at 27 resident conductor of the Orchestra della Istituzione Sinfonica di Roma. He has conducted more than a hundred of the leading orchestras of the world and recorded in Japan, Mexico, Canada, Brazil and Italy. The 'Maestro' series of recordings, named after him, was first released in 1999. Francesco La Vecchia founded the Orchestra Sinfonica del Lazio, the New World Young Orchestra, three festivals in Italy, one in Brazil and one in Mexico and has served as Artistic Director, Principal Guest Conductor and Musical Director with orchestras, theatres and festivals in Hungary, Brazil, Mexico, Portugal and Italy. In 2002 he was appointed Artistic Director and Resident Conductor of the Orchestra Sinfonica di Roma. Under his leadership the orchestra has rapidly achieved success in Europe and in highly successful tours to St Petersburg, Madrid, Belgrade, Brussels, Rio de Janeiro, London, Athens, Berlin, Beijing and Vienna. He has been the recipient of several important official awards in Italy and abroad. In 2009 he was appointed Principal Guest Conductor of the Berlin Symphony Orchestra.

Francesco La Vecchia nasce a Roma, allievo del nonno materno a 9 anni esegue il suo primo concerto, a 18 è leader del Quintetto Boccherini, a 23 è fondatore dell'Accademia Internazionale di Musica Arts Academy di Roma e a 27 è Direttore Stabile dell'Orchestra della Istituzione Sinfonica di Roma. Dirige oltre cento delle più prestigiose orchestre del mondo, incide dischi in Giappone, Messico, Canada, Brasile e Italia. La Collana discografica "Maestro" a lui intitolata risulterà prima nelle vendite discografiche del 1999. Fonderà l'Orchestra Sinfonica del Lazio, la New World Young Orchestra, tre Festival in Italia uno in Brasile e uno in Messico. Ha avuto incarichi come Direttore Artistico, Direttore principale Ospite o Direttore Musicale in Orchestre, Teatri e Festival mondiali. Nel 2002 è nominato Direttore Artistico e Direttore Stabile dell'Orchestra Sinfonica di Roma: sotto la sua guida, in pochi anni, l'Orchestra diverrà una delle compagini sinfoniche più prestigiose ed apprezzate d'Europa. Ha condotto la sua Orchestra in trionfali tournées a San Pietroburgo, Madrid, Bruxelles, Rio de Janeiro, Londra, Atene, Berlino, Pechino, Vienna e negli Stati Uniti. Francesco La Vecchia è stato insignito del Premio alla Carriera nell'Anno Europeo della Musica e di molte prestigiose Onorificenze internazionali. Nel 2009 è stato nominato Principal Guest Conductor dei Berliner Symphoniker.



## Orchestra Sinfonica di Roma

The Rome Symphony Orchestra was established in 2002 by the Rome Foundation and is a rare example in Europe of an orchestra that is completely privately funded. The orchestra has won wide international critical recognition, including performances in the presence of four heads of state, the Queen of Spain and the Queen of the Netherlands. The Artistic and Musical Director is Francesco La Vecchia. Leading choruses, soloists and conductors have collaborated with the orchestra and concert tours have taken it to major international venues in Asia, the Americas and

Europe, with notable success in 2007 at the Berlin Philharmonic. The orchestra gives some 120 concerts a year, with 70 concerts in the official season at the Auditorium in the Via Conciliazione. Since 2003 the orchestra has played a leading part in the summer international festival Roma nel cuore in the Basilica of Maxentius in the Roman Forum. The orchestra is undertaking for Naxos a series of recordings of important compositions by Italian composers of the nineteenth and twentieth centuries.

L'Orchestra Sinfonica di Roma nasce nel 2002 sostenuta unicamente dalla Fondazione Roma, rappresenta uno dei rari esempi in Europa di orchestra sinfonica a gestione completamente privata. Fin dagli esordi è stata riconosciuta dalla critica internazionale come una formazione di grande prestigio e si è esibita alla presenza di quattro capi di stato, della Regina di Spagna e della Regina d'Olanda. Direttore Artistico e Direttore Musicale dell'Orchestra è il Maestro Francesco La Vecchia. Hanno collaborato con l'Orchestra alcuni dei Cori, dei solisti e dei direttori più importanti del mondo e sono state effettuate tournées che hanno condotto l'Orchestra su alcuni dei palcoscenici più prestigiosi del mondo, in Asia, nelle Americhe e in Europa dove ha eseguito presso la Filarmonica di

Berlino nel 2007 e 2009. Nel 2010 si è esibita nel celebre Musikverein di Vienna e nel 2010 ha effettuato una lunga e significativa tournée negli Stati Uniti. L'Orchestra esegue circa 120 concerti in un anno ed ha un consenso di pubblico tale da raggiungere i 300.000 spettatori; si esibisce nell'Auditorium di via della Conciliazione dove esegue i 70 concerti della Stagione Ufficiale e realizza a Roma un importante progetto di decentramento sinfonico per le giovani generazioni di studenti. L'Orchestra Sinfonica di Roma è la protagonista, dal 2003, del Festival estivo Internazionale "Roma nel cuore" che ha sede nella Basilica di Massenzio al centro dell'area archeologica del Foro Romano. L'Orchestra intraprende per la Naxos una serie di registrazioni di decine delle più significative composizioni di autori italiani del XIX e XX secolo.

## Goffredo Petrassi (1904-2003): Concerto per flauto • Concerto per pianoforte La follia di Orlando – Suite sinfonica dal balletto

Petrassi si affermò presto come uno dei compositori più produttivi e coscienti del Novecento, percorrendo un cammino stilistico segnato da coerenza logica e nello stesso tempo da un'ampia apertura ai nuovi principi estetici. I primi lavori rivelano una grande attenzione agli sviluppi musicali della produzione musicale europea del XX secolo. Da un lato Petrassi recuperò la tradizione vocale e strumentale italiana, sulle orme di Malipiero e Casella; dall'altro, attraverso la lezione di Stravinskij e Hindemith, arrivò a quella "compattezza architettonica" propria del Neoclassicismo. Nei primi lavori, Petrassi utilizzò uno stile influenzato dall'arte barocca romana, come si evidenzia nel *Salmo IX* per coro, archi, ottoni, percussioni e due pianoforti (1936) e nel *Magnificat per soprano, coro e orchestra* (1940). La produzione successiva agli anni '40 rivela invece un atteggiamento più introverso, un ampliamento del materiale tecnico e linguistico, un avvicinamento alla dimensione religiosa e spirituale, che porterà alla composizione del *Coro di Morti* per coro maschile e orchestra (1941), dei *Quattro Inni Sacri* per voce maschile e organo (1942), e dei due balletti *La follia di Orlando* (1942-43) e *Ritratto di Don Chisciotte* (1945). Dopo il 1951, l'interesse di Petrassi è rivolto prevalentemente ai lavori strumentali; nasce così la serie dei *Concerti per Orchestra*, il cui notevole sviluppo linguistico metterà in discussione i principi estetici tradizionali, fino ad approdare ad una liberazione della materia sonora, dove il materiale musicale è assimilato a procedimenti dodecafonici e seriali. Il processo creativo è così descritto dall'autore: «ogni lavoro ha una sua particolare tinta, [...] un preciso rapporto timbrico, o sonoro, o concettuale. Dunque, una volta impostata la tinta o l'ambito, o come lo si voglia chiamare, dopo tengo fede a una totale libertà di conduzione: lascio che la musica stessa mi suggerisca che cosa devo fare. In che cosa consiste il nutrimento della musica

*se non nella musica stessa? Iniziato il lavoro, è il materiale musicale a suggerire il procedimento ed è il procedimento a suggerire lo svolgimento ulteriore, in una specie di autogenesi che si può trovare alla base di tanti processi immaginativi».*

Nell'arco di sessanta anni di attività compositiva Petrassi si dedicò a lavori pianistici in pochissime occasioni. Insieme alla *Partita* (1932) ed altri pezzi degli anni Venti rimasti inediti, si annoverano la *Siciliana e Marcetta* a quattro mani (1930) e la *Toccata* (1933) che prendono spunto dal pianoforte di Alfredo Casella – dagli *11 Pezzi infantili* [Naxos 8.554009] il primo e dai *Due ricercatori sul nome B-A-C-H* [Naxos 8.554009] il secondo – in cui la scrittura polifonica, la sonorità e la strumentazione risentono degli studi organistici compiuti con Fernando Germani. Nei tre piccoli pezzi *Oh, les beaux jours* composti nel '41-'43 e revisionati nel '76, si avverte invece una tendenza alla stilizzazione. Al 1942 risale il *Divertimento scarlattiano* e, in questi anni, Petrassi compone anche una serie di liriche per canto e pianoforte, ma dopo il '44 si assiste a un notevole rallentamento dei lavori pianistici; si ricorda soltanto la scrittura raffinata delle *Invenzioni*, scritte durante la guerra e pubblicate nel '45.

Il *Concerto per pianoforte e orchestra*, composto tra il 1936 ed il 1939, presenta una scrittura molto diversa dai primi esperimenti pianistici; esso sembra avvicinarsi allo stile di Prokofiev, per la scrittura contrassegnata da un sottile virtuosismo: improvvisi spostamenti nei diversi registri, posizioni late e salti. Il lavoro, molto ampio, è strutturato in tre movimenti. Il primo, *Non molto mosso ma energico*, si caratterizza per le frequenti sospensioni e cambi di tempo, dove il tema principale, scandito in modo netto dagli ottoni, funge da filo conduttore del discorso musicale in tutto il movimento. Alle due apparizioni del tema, nell'esposizione iniziale e nella ripresa, è intercalato

un episodio 'secondario' che disorienta l'ascoltatore tanto da rendere irricognoscibile la struttura bitematica della forma sonata.

Il secondo movimento, come indicato nel titolo, è in forma di *Arietta con variazioni*; il tema è interamente affidato allo strumento solista e si spiega in un esteso adagio, in cui soltanto nelle ultime battute, sul *Poco più mosso*, compare l'accompagnamento accordale degli archi con alcuni rapidi interventi dei legni. La scrittura si addensa pian piano nelle diverse variazioni. La terza sembra allentare la tensione, attraverso un episodio in 'stile recitativo' del pianoforte, in cui intervengono gli ottoni con brevi incisi in corale. Il discorso raggiunge il *climax* nella quarta variazione, *Allegretto, alla marcia*, cui segue la ripresa del tema dell'*Arietta*, questa volta trasfigurato dall'orchestra. Il terzo movimento, *Andantino mosso*, è un Rondò in forma libera, dove il *refrain* non è riproposto mai letteralmente e integralmente ma soltanto in brevi frammenti. Nella sezione finale la scrittura virtuosistica è esasperata, affidando al solista passaggi in doppie ottave con repentini cambi di registro. Il lavoro pare fosse poco considerato dal compositore, tanto da dichiarare di aver perso l'interesse per il pianoforte: «c'era il timbro che non mordeva dentro di me, non mi eccitava in nessuna maniera».

Il *Concerto per flauto e orchestra* è tra le più ardite composizioni di Petrassi: fu composto nel 1960 e dedicato ad un interprete d'eccezione quale Severino Gazzelloni. La stesura si colloca dopo la serie dei *Concerti per Orchestra* dal II al VI e le tre composizioni da camera *Quartetto, Serenata, Trio*, le cui tracce sono ben visibili nel Concerto, in particolare nelle sezioni in cui l'orchestra è trattata in modo cameristico. L'organico è costituito, per gli archi, soltanto da violoncelli e contrabbassi; sono eliminati flauti e oboi, e accolti clarinetti, fagotti, corni, trombe, tromboni, oltre ad una robusta sezione di percussioni, arpa e chitarra. Nel corso del brano si assiste ad una sorta di rotazione strumentale: l'introduzione è affidata ai soli violoncelli e contrabbassi, alla chitarra, all'arpa e alle percussioni. Gli ottoni intervengono soltanto a battuta 35, i legni a battuta 57. I singoli interventi sono caratterizzati da una timbrica estesa.

Il carattere rigoroso della parte solistica è accentuato dagli sbalzi negli opposti registri e dalla continua varietà di figure e figurazioni, elementi piccoli e grandi, intervalli stretti e larghi. A momenti orchestrali sono alternati episodi soltanto cadenzali in cui l'orchestra è trattata apparentemente in maniera più ortodossa, attraverso l'inserimento di situazioni 'ferme', in particolare negli archi che restano fissi su un cluster o su un accordo.

Come ha rilevato il musicologo Giuliano Zosi il discorso è scandito in quattro macro-sezioni: la sezione iniziale è costruita su strutture melodiche più o meno fisse inserite in blocchi compatti in un'articolazione globale più libera. Un lungo accordo tenuto dell'orchestra sostiene gli impetuosi disegni solistici. L'elemento di sorpresa è costituito dalla varietà ritmica: quartine di semicrome e biscrome, quintine, sestine, terzine e piccole note con carattere di abbellimento predominano la cadenza introduttiva che rende la libera scrittura del solista ancora più ricca. La seconda sezione presenta dialoghi strumentali articolati ritmicamente e melodicamente attraverso l'inserimento progressivo di varie combinazioni nell'organico orchestrale; gli strumenti intervengono in combinazioni sempre differenti. La terza sezione è invece impostata su combinazioni dei blocchi figurati. La quarta ed ultima sezione è caratterizzata dai 'punti fermi' dell'orchestra e dal cadenzare libero del flauto.

Nel lavoro è difficile percepire incisi tematici veri e propri; le imitazioni e le riprese sono affidate spesso all'orchestra, dove gli strumenti sviluppano sottili risposte e sottili dialoghi. Alla base del *Concerto* vi è quel concetto di 'sequenzialità' per il quale il discorso musicale si presenta in alcune sezioni 'organizzato', in altre 'libero', e tutto è molto fluido per il grande alternarsi di episodi. I due modi opposti, dell'organizzazione e del 'libero agire', come ha affermato il musicologo Mario Bortolotto, si basano su uno stesso procedimento intervallare così da tenere «il filo del loro scorrere nel tempo senza che si noti la minima discrepanza».

Le cadenze dello strumento solista sono intese come una proiezione di strutture già utilizzate all'interno del lavoro e delimitano le zone compositive in cui l'orchestra è usata maggiormente nella maniera concertante. Anche la percussione ha un ruolo importante, in particolare nella sezione finale, dove i numerosi strumenti a suono indeterminato acquistano assoluta indipendenza, dando vita, su un accordo tenuto degli archi, ad una libera cadenza del flauto, intercalata da pochi accordi di arpa e chitarra.

Agli anni 1942-1943 risale *La follia di Orlando*, un balletto in tre quadri con recitativi per baritono e coreografie di Aurelio Milloss, ispirato ad alcuni episodi dell'*Orlando furioso* di Ariosto, le cui vicende sono narrate agli inizi di ogni quadro da un cantastorie e affidate alla voce di baritono. I personaggi sono così presentati anche se non sono presenti nella scena, e «le danze rappresentano solo i momenti più importanti dell'azione», in cui vengono espressi i sentimenti dei protagonisti: la passione di Orlando per Angelica, gli amori di quest'ultima e Medoro, e la follia di Orlando che ne deriva fino a

quando Astolfo non gli riporterà, in un'ampolla, il senno perduto. Il balletto fu rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano il 12 aprile del 1947.

La *Suite orchestrale*, eseguita per la prima volta il 9 dicembre del 1945 a Roma, sopprime la voce e mantiene la suddivisione in tre quadri e introduzione del balletto, con il terzo quadro articolato in due episodi: *Danza di Astolfo* e *Danza guerriera*.

Il tema su cui si impenna tutta la *Suite* è da attribuire alla caratterizzazione del personaggio di Angelica: esso è distinto da una successione discendente di terze (derivato dall'accordo di settima diminuita sul settimo grado di si minore) e nell'arco del brano si presentano, secondo Zosi, diverse varianti corrispondenti ai vari modi con i quali Angelica è vista e sentita da Orlando. Nell'*Introduzione* il tema, in forma di terze maggiori e minori discendenti, è affidato alle trombe e dai tromboni. L'*Andantino grazioso con fantasia* che segue è una vera e

propria danza, il cui tema sembra rievocare «la *Danse de la Poupée* da *La boîte à joujoux* di Debussy». Nel secondo quadro (*Angelica e Medoro*) il personaggio di Medoro è presentato attraverso successioni di intervalli di 4<sup>a</sup>, sul quale riecheggia nuovamente il motivo di Angelica, nella linea del clarinetto. Nelle danze conclusive il linguaggio musicale assume toni guerreschi e si evidenziano sperimentazioni timbriche che portano alla presentazione di nuove sonorità orchestrali. L'uso della serie dodecafonica sembra inoltre essere il risultato di una precisa visione cromatica e circolare, data dal sovrapporsi di intervalli uguali, come se il compositore volesse trasfigurare in musica l'armonia cosmica intesa da Ariosto, per cui tutto nel mondo ritorna al suo principio.

Marta Marullo

Citazioni tratte da Luca Lombardi, *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Suvini Zerboni, 1980

## Also available



8.572411



8.573006

Petrassi's long creative life was marked by ceaseless absorption of ideas and by constant invention. His *Flute Concerto* is notable for its boldness of design and the surprise of its unorthodox sound world, where instruments rotate in block form. The *Piano Concerto* is more overtly virtuosic, even showing some influence from Prokofiev. The orchestral suite drawn from the ballet *La follia di Orlando* (The Madness of Orlando) is often clothed in Petrassi's experimental orchestral sonorities. 'The rehabilitation of Italian twentieth-century music by the Naxos label continues unabated: the latest release is this remarkable collection... that any genuine Petrassian will rush to purchase'. (*International Record Review* on 8.572411)

# Goffredo PETRASSI

(1904-2003)

Playing Time  
**71:31**

- |          |   |              |
|----------|---|--------------|
| <b>1</b> | <b>Flute Concerto (1960)</b>  | <b>19:31</b> |
|          | <b>Piano Concerto (1936-1939)</b>                                       | <b>32:09</b> |
| <b>2</b> | <b>Non molto mosso, ma energico</b>                                     | <b>12:10</b> |
| <b>3</b> | <b>Arietta con variazioni: Molto adagio e tranquillo</b>                | <b>13:03</b> |
| <b>4</b> | <b>Rondò: Andantino mosso – Allegro agitato</b>                         | <b>6:56</b>  |
|          | <b>La follia di Orlando – Symphonic Suite from the Ballet (1942-43)</b> | <b>19:51</b> |
| <b>5</b> | <b>Introduzione: Allegro sostenuto –</b>                                |              |
|          | <b>Danza di Angelica: Andantino grazioso, con fantasia (Quadro I)</b>   | <b>5:22</b>  |
| <b>6</b> | <b>Angelica e Medoro: Andante sereno (Quadro II)</b>                    | <b>7:16</b>  |
| <b>7</b> | <b>Danza di Astolfo: Presto, volante e leggero (Quadro III)</b>         | <b>3:50</b>  |
| <b>8</b> | <b>Danza guerriera: Molto sostenuto (Quadro I)</b>                      | <b>3:23</b>  |

**Mario Ancillotti, Flute • Bruno Canino, Piano**  
**Orchestra Sinfonica di Roma**  
**Francesco La Vecchia**



Con il patrocinio della



FONDAZIONE ROMA

Recorded at the OSR Studios, Rome, 22nd-23th June 2012 (track 1) and at the Auditorium di Via Conciliazione, Rome, 25th-26th March 2012 (tracks 2-4) and 11th-12th November 2012 (tracks 5-8)

Producer: Fondazione Arts Academy • Music Assistant: Desirée Scuccuglia

Engineer and Editor: Piero Schiavoni • Booklet notes: Marta Marullo

Release editor: Peter Bromley • Cover: Paolo Zeccara • Publisher: Edizioni Suvini Zerboni, Milan