

MORLACCHI • SGAMBATI • MARTUCCI
WOLF-FERRARI • RESPIGHI • CASELLA

Liriche da camera

MATTEO MENCARELLI
FILIPPO FARINELLI

TACTUS



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.



© 2026

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

In copertina / Cover:
SILVESTRO LEGA (1826-1895), *I fidanzati* [1869, particolare]



Realizzato con il contributo del Fondo PSMSAD



I testi delle liriche sono disponibili al seguente link:
Texts of art songs are available on our website:
www.tactus.it/testi – Codice / Code: 870005



Pianoforte Steinway D 494635
Tecnico pianoforte: Maurizio Catarinelli
Recording, editing: Music Cavern · Mastering: Giuseppe Monari
L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Venite a intender li sospiri miei, di Francesco Morlacchi (1784-1841) su testo di Dante Alighieri. Scritta nel 1835 il manoscritto è oggi perduto, ma conserviamo un'unica copia ad opera del medico e letterato Antonio Mezzanotte, erede dei lavori del compositore alla sua morte. Dal catalogo curato da Mezzanotte stesso nel 1843, sappiamo che Morlacchi si era dedicato a musicare il Sommo poeta già nel suo apprendistato bolognese con Stanislao Mattei: la cantata *L'Ugolino di Dante* per quartetto d'archi e soprano venne composta a partire dal verso 67 del Canto xxxiii dell'*Inferno* come «esercizio di studio» nel 1805, e al 1832 risale il secondo lavoro per basso e pianoforte sul medesimo Canto. Tra il primo componimento e l'ultimo, quello qui inciso, erano passati diversi anni e la situazione era molto mutata: se nel 1805 Morlacchi era immerso nel circolo culturale bolognese, incline alle letture dantesche che avevano ispirato tra i tanti anche Pelagio Pelagi, suo amico, a realizzare i suoi acquerelli a tema Ugolino nel 1802, con *Venite a inteder li sospir miei*, la terzultima lirica da camera morlacchiana, l'autore si trova alla corte di Dresda già da ventiquattro anni come maestro di cappella. È qui, lontano da casa, in un paese nel quale Morlacchi non volle mai integrarsi, che decide di esplorare un nuovo Dante, perché se la fortuna musicale del poeta fiorentino nell'Ottocento si lega essenzialmente alla *Divina Commedia*, con *Venire a inteder li sospir miei* diviene soggetto la *Vita nuova*, nello specifico, il ventiseiesimo sonetto scritto dall'Alighieri su richiesta di un amico stretto (forse Manetto Donati, suo suocero) per «una donna che s'era morta». Morlacchi recepisce perfettamente la «misera condizione» cantata dal poeta e decide di vestirla d'una musica che relega il pianoforte a mero sostegno accordale, privilegiando la voce, libera di porre le sue colorature su parole chiave come *sospiri*, *morrei*, *pianger*. Ospite di una città oramai avversa al gusto italiano, Morlacchi non abbandona la letteratura patria, anzi esplora quella produzione premessa stilistica della *Commedia* che lo stesso Dante considerava un insieme di «retorica e musicalità», senza dimenticare la tinta di «divertimento musicale», come egli stesso lo definiva, che ancora regna nella romanza italiana del primo Ottocento.

Giovanni Sgambati (1841-1914) e le sue *Quattro melodie liriche* datate 1874-1898 ci portano nella Roma delle associazioni concertistiche, città aperta agli influssi nord europei come

lo era Sgambati stesso. L'autore rappresentò un ponte fondamentale tra la musica tedesca e l'Italia; allievo al pianoforte di Franz Liszt, dal 1861 sarà a Monaco di Baviera, ove conoscerà Richard Wagner che dal 1876 gli procurerà l'ingaggio presso il suo editore, Schott. Raggiunse la fama di concertista a livello europeo ma in patria fu più che mai ricordato come direttore d'orchestra, autore della prima esecuzione italiana della terza sinfonia beethoveniana e della *Dante Sinfonie*. La produzione, principalmente sinfonica, conta, anche, una nutrita sezione cameristica con circa quaranta liriche per canto e pianoforte scritte tra il 1864 e il 1906. Queste rispondono ad una particolare situazione nella quale Roma si trovò a partire dagli anni '50 del XIX secolo: associazioni concertistiche pubbliche sorsero in tutta la città a scopo di beneficenza; tra queste anche Sgambati prese parte con le *Matinées musicales*, delle vere e proprie stagioni ad abbonamento nelle quali l'autore stesso si esibiva in recital pianistici con sue composizioni o di repertorio tedesco e romanze per pianoforte e voce. Le *Quattro melodie liriche* Op. 25 (Groove)/Op. 32 (Schott), a seconda del catalogo impiegato, dato che non ne esiste uno univoco, rappresentano la fase finale della sua produzione vocale da camera, seguite dalle *Quattro melodie* del 1897-1898 e altre canzoni sparse; i testi utilizzati meritano una breve disamina per via della loro particolarità. Il primo brano, *Perché?*, riprende la poesia *Warum sind denn die Rosen so blaß* (Perché le rose sono così pallide) contenuta in *Buch der Lieder* (Libro dei canti) di Heinrich Heine del 1827. Il testo, molto fortunato tra i liederisti tedeschi, venne tradotto in italiano dal Conte Francesco Cipolla di Verona. A questa segue *Le allodole*, scritta a Bagni di Lucca tra 20 e 21 settembre 1893, ancora Cipolla è traduttore della poesia *Die Lerchen* (Le allodole) di Robert Hamerling, pubblicata nella prima raccolta *Sinnen und Minnen: Ein Jugendleben in Liedern* (Sensi e pensieri: una gioventù in canzoni). Hamerling fu molto vicino alla poesia italiana attraverso la traduzione in tedesco di Leopardi, Capuana, De Amicis e Carducci. La terza lirica, *Il tramonto*, reca la data 9 maggio 1874 ed è forse la scelta più singolare di tutte: il testo della napoletana Laura Beatrice Mancini-Oliva parla del sentimento d'amore per la propria città non celando la nostalgia di una donna che, animata dallo spirito risorgimentale, dovette emigrare in Francia per poi tornare nella città natia solo nel 1860, con l'annessione di questa al regno

d'Italia. Chiude la raccolta *Te solo*, composta nel 1898 su parole di Ada Negri. Anche qui la scelta ricadde su un personaggio interessante: tra i due secoli la Negri esplose come vero e proprio caso letterario sulle pagine del Corriere della Sera, fortuna che la vide musicata numerose volte anche da importanti nomi e, nel 1940, le permise di diventare la prima donna della Reale Accademia d'Italia. La raccolta, pubblicata nel 1899 da Schott, riassume alcune delle tendenze di Sgambati nell'opera vocale da camera: in tutta la produzione, infatti, non si incontrano grandi nomi della poesia italiana, bensì frequenti figure femminili, seguite da autori tedeschi tra i quali svetta Heine e, per finire, canti popolari specialmente toscani.

Con i *Tre pezzi per voce e pianoforte* op. 84 la romanza da camera italiana si traghetta su un nuovo orizzonte. A scriverli è Giuseppe Martucci (1856-1909), napoletano trasferitosi a Roma per studiare con Sgambati e poi docente di composizione al conservatorio di Bologna, dove ebbe come allievo Ottorino Respighi. La sua carriera come direttore d'orchestra si lega al repertorio tedesco: durante l'esposizione nazionale di Milano del 1881 fece parlare di sé per i concerti che spaziavano da Haydn a Brahms, otto anni dopo, a Bologna, dirigerà la prima rappresentazione italiana di *Tristan und Isolde*. La scelta dei testi per i *Tre pezzi per voce e pianoforte*, l'ultima raccolta del genere scritta proprio nel 1906 e pubblicata da Ricordi l'anno seguente, ricadde su Giosuè Carducci, cosa anche comprensibile dato che quello fu l'anno del premio Nobel; ma la ricerca di Martucci va oltre questo. Attraverso il ricorso a tali poeti la lirica da camera italiana si fa progressivamente *Lied*, acquisisce cioè una propria estetica, una ragione d'essere ben diversa dal puro intrattenimento e abbellimento sonoro, un genere dunque autorevole capace di confrontarsi con la coeva *Chanson* francese e *liederistica* tedesca. L'attenzione dei musicisti verso Carducci era iniziata una ventina di anni prima e sarebbe continuata fino alla Grande Guerra con un grandissimo successo che conta 264 composizioni (con organico di vario genere, ma prevalentemente voce e pianoforte) su 258 testi differenti, numeri secondi solo a quelli di D'Annunzio. Nei testi selezionati, Martucci si trova in linea con i suoi contemporanei, optando per due poesie da *Rime nuove* (*Maggiolata* e *Pianto antico*) e una dalle *Odi barbare* (*Nevicata*), titoli che figurano tra i più musicati in assoluto

del poeta toscano. *Maggiolata*, la prima della raccolta, viene stesa dal compositore a Napoli nel dicembre del 1906, *Pianto antico* è datata al gennaio dello stesso anno, mentre *Nevicata* risale al 20 agosto. Nonostante Carducci venne eletto poeta italiano di riferimento tra i due secoli, non si curò mai delle rese musicali dei suoi lavori, così come i compositori non furono sempre sensibili alla ricchezza metrica dei suoi versi più impegnativi; ma il ricorso ai suoi scritti segnò una scelta di maturazione estetica volta ad uscire dal comfort del testo pensato per essere reso musica.

Nel 1936 l'italo tedesco Ermanno Wolf-Ferrari si rivolgeva alla poesia popolare toscana con *Canzoniere* op. 17. Qui viene eseguito solo l'epilogo della prima parte, i *5 canti per baritono*: una *Serenata* su testi ripresi, se pur con qualche licenza, dai *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci* di Niccolò Tommaseo pubblicati a Venezia (città natale del compositore) nel 1841. Essa inizia con la richiesta di un ragazzo di poter cantare l'amore per una «figlia garbata» rinchiusa tra le mura di casa; si presenta come «un degli suoi amori» ed un «servo», da questo e da altri indizi dobbiamo presumere che la *Serenata* sia intesa nello stile dell'Amor cortese: i riferimenti a tale poetica sono evidenti lungo tutta la narrazione. Nel secondo brano, infatti, alla donna viene detto: «alza le trecce bionde», chiara è l'idea de «le bionde trecce» del Petrarca proprio nel suo *Canzoniere*; capiamo poi che ella è «figlia di un conte» e il quadro si completa: la donna amata è la donna garbata petrarchesca, ancora tramite tra l'uomo e Dio ma capace di provocare sentimenti fisici oltre a quelli morali, una «donna senza pensiero» impossibile da raggiungere. Il giovane è al corrente della reale impossibilità della storia: la «madonna» della quale si è invaghito appartiene ad un altro mondo sociale, ella è un «giglio incarnato» con «dodici stelle» al capezzale, insomma, appare come l'immagine terrena della Madonna, dalla quale eredita anche i privilegi di castità e nobiltà d'animo. La confessione amorosa, o meglio il «lamento», si conclude con il *Commiato*, alla fine di questo il poeta già sa che «di me, bella, te ne scorderai», ma chiede comunque: «ricordati di me quando ti levi». Dai *Canti per baritono* emerge, per così dire, l'Amore cortese ridotto alla pratica popolare: ad essere amata non è la moglie del signore di cavalieri, bensì la figlia del nobile possidente, in questo caso un conte, amata forse da un suo dipendente.

Nella Generazione dell'ottanta Ottorino Respighi è impegnato nello studio e divulgazione della musica antica, fatto non da intendersi come esaltazione del genio italico, fine comune tra molti altri compositori, ma come reazione al panorama musicale europeo e nazionale del primo Novecento. Respighi si interfaccia al passato in maniera molto seria, elaborando un modo di fare scheletrico, ridotto all'essenzialità nella costruzione e nelle sonorità. L'opera vocale da camera occupa tutto il periodo produttivo dal 1896 al 1930; essa è per lo più musica d'occasione dedicata agli stessi cantanti e certamente non incisiva come il repertorio sinfonico e teatrale. Dai *Cinque canti all'antica* emerge il fascino del passato ispirato dall'ambiente bolognese di Carducci e Pascoli nel quale Respighi era cresciuto; scritti nel 1906 sono uno dei primi esempi in questa direzione, nel caso specifico attraverso i testi, dato che alla modalità è preferita ancora la tonalità anche se scarnificata. I primi tre brani (*L'udir talvolta*, *Ma come potrei*, *Ballata*) sono testi di Giovanni Boccaccio (*Filostrato* e *Ninfale fiesolano*) dedicati dal compositore a Giuseppe Borgatti, importante tenore simbolo del wagnerismo in Italia che nel 1905 aveva fondato a Bologna una scuola di canto. I testi erano probabilmente noti a Respighi attraverso la raccolta *Le rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV* curata da Giosuè Carducci nel 1862. Di questi, i primi due sono ottave rime toscane, mentre il titolo di *Ballata* non si ritrova realmente nella forma testuale. *Bella porta di rubini*, quarto brano, è contenuto nel *V libro di musiche* di Andrea Falconieri, liutista e compositore presso importanti corti italiane nato a Napoli nel 1585; Respighi non recupera la melodia dell'originale per voce e liuto ma ne ricalca la forma strofica articolata su due momenti, il primo occupato da due stanze di sestine ottonarie e il secondo da due quartine decasillabe, nella quale la voce esegue la stessa linea melodica con alcuni ribattuti ritmici imposti dal numero maggiore di sillabe. In ultima posizione *Canzone*, ripresa direttamente dalla prima opera di Respighi, *Re Enzo*, del 1905. I versi di Alberto Donini, strutturati in forma di canzone libera, si ispirano alla storia di Re Enrico di Svevia (detto Enzo), morto a Bologna dopo ventitré anni di prigionia. Respighi dimostra molta attenzione alla comprensibilità testuale senza abbandonare la ricerca melodica, l'eredità

antica lascia il suo segno nell'essenzialità del disegno pianistico che fa trasparire il percorso armonico.

Il percorso termina con *La sera fiesolana* op. 37 di Alfredo Casella, scritta nel soggiorno estivo di Asolo. In una lettera del 30 settembre 1923, Casella scrive: «ebbe la fortuna di entusiasmare il Poeta giorni addietro», quel Poeta con la lettera maiuscola era Gabriele D'Annunzio. Il sodalizio tra i due era nato nel 1911, quando a Parigi Casella era segretario della neonata *Société Musicale Indépendante* che si prefiggeva l'intento di essere il più dirompente possibile: D'Annunzio, non poteva non farne parte. Lo stesso anno della composizione, presso il Vittoriale, i due con Gian Francesco Malipiero fondavano la *Corporazione delle Nuove Musiche*, poi *Società Internazionale per la Musica Contemporanea*. La canzone, assieme ad altre, arriva in realtà inaspettatamente: nel 1919 il compositore aveva affermato «tutto potrà diventare fuor che romantico», per fare ciò voleva abbandonare il vincolo del testo per la sola composizione strumentale; e infatti il testo dannunziano rappresenta un vero e proprio vincolo. È pur vero che musicare D'Annunzio non significava soltanto rendere omaggio ad un amico grande poeta, ma confrontarsi con la guida della cultura italiana sino agli anni '30. La scelta nascondeva un problema non di poco conto per un musicista: i testi dannunziani sono a tutti gli effetti degli spartiti in lettere, ai quali è complicato aggiungere una seconda idea musicale che non entri in conflitto con quella del poeta. La rinuncia all'eccessiva musicalità avviene già dalle prime battute, quando l'introduzione politonale si arresta per fare spazio alla voce; quest'ultima si comporta come fosse un declamato sillabico e il rispetto verso la parola è tale che, per assecondare il verso, la musica si piega a cambiare metro frequentemente. L'atmosfera misteriosa ed eterea del testo è colta da Casella attraverso le dissonanze sospese, ma la forma è ben articolata nelle sei sezioni testuali facilmente riconoscibili: alle strofe più corte esordienti con *Laudata sii* (2°, 4°, 6°) il compositore associa una figura ritmica ricorrente che catalizza l'attenzione sulle parole ispirate alla poesia duecentesca italiana, mentre le altre strofe sono segnate da una melodia al pianoforte volutamente arcaizzante, in linea con l'estetica dell'*Alcyone*.

TOMMASO SAGRAZZINI

Venite a intender li sospiri miei by Francesco Morlacchi (1784-1841) on lyrics by Dante Alighieri. Written in 1835, the manuscript is now lost, but a single copy survives, made by the physician and man of letters Antonio Mezzanotte, who inherited the composer's works after his death. From the catalogue curated by Mezzanotte himself in 1843, we know that Morlacchi had already devoted himself to setting the Supreme Poet to music during his Bolognese apprenticeship with Stanislao Mattei: the cantata *L'Ugolino di Dante* for string quartet and soprano, based on verse 67 of Canto XXXIII of the *Inferno*, was composed as a "study exercise" in 1805, while a second work for bass and piano on the same Canto dates from 1832. Several years passed between his first and last composition, the one recorded here, and the situation had changed considerably. In 1805, Morlacchi was immersed in the cultural circles of Bologna, inclined towards Dantean readings which had inspired, among others, his friend Pelagio Pelagi to create his Ugolino-themed watercolours in 1802. With *Venite a intender li sospir miei*, Morlacchi's third-to-last chamber lyric, the author had already been Kapellmeister at the Dresden court for twenty-four years. It is here, far from home, in a country where Morlacchi never wished to integrate, that he decides to explore a new Dante. For while the musical fortune of the Florentine poet in the nineteenth century is essentially linked to the *Divina Commedia*, with *Venite a intender li sospir miei* the subject becomes the *Vita Nuova*, specifically the twenty-sixth sonnet, written by Alighieri at the request of a close friend (perhaps Manetto Donati, his father-in-law) for "a lady who had died". Morlacchi perfectly captures the "wretched condition" sung by the poet and decides to clothe it in music that relegates the piano to a mere chordal support, privileging the voice, which is free to place its coloraturas on key words like *sospiri* (sighs), *morrei* (I would die), *pianger* (to weep). A guest in a city now adverse to Italian taste, Morlacchi does not abandon his national literature; on the contrary, he explores that production, a stylistic precursor to the *Commedia* which Dante himself considered a blend of "rhetoric and musicality", without forgetting the tint of "musical diversion", as he himself defined it, that still reigns in the early 19th-century Italian romance.

Giovanni Sgambati (1841-1914) and his *Quattro melodie liriche* (Four Lyric Melodies), dated 1874-1898, bring us to the Rome of concert societies, a city open to Northern European influences, much like Sgambati himself. The author represented a fundamental bridge between German music and Italy; a piano student of Franz Liszt, from 1861 he would be in Munich, where he met Richard Wagner who, from 1876, secured him a contract with his publisher, Schott. He achieved fame as a concert pianist at a European level, but in his homeland, he was remembered more than ever as a conductor; author of the first Italian performances of Beethoven's Third Symphony and the *Dante Sinfonia*. His output, mainly symphonic, also includes a substantial chamber section with about forty lyrics for voice and piano written between 1864 and 1906. These respond to a particular situation in Rome starting from the 1850s: public concert associations sprang up throughout the city for charitable purposes; among these, Sgambati also took part with his *Matinées musicales*, true subscription seasons in which the author himself performed in piano recitals featuring his own compositions, German repertoire, and romances for piano and voice. The *Quattro melodie liriche* Op. 25 (Groove)/Op. 32 (Schott) depending on the catalogue used, as there is no single definitive one represent the final phase of his vocal chamber production, followed by the *Quattro melodie* of 1897-1898 and other scattered songs. The texts used deserve a brief examination due to their particularity. The first piece, *Perché?*, takes the poem *Warum sind denn die Rosen so blaß* (Why are the roses so pale) from Heinrich Heine's *Buch der Lieder* (Book of Lieders) of 1827. The text, very popular among German lieder composers, was translated into Italian by Count Francesco Cipolla of Verona. This is followed by *Le allodole* (The Larks), written in Bagni di Lucca between September 20 and 21, 1893; again, Cipolla is the translator of the poem *Die Lerchen* by Robert Hamerling, published in his first collection *Sinnen und Minnen: Ein Jugendleben in Liedern* (Senses and Thoughts: A Youth in Songs). Hamerling was very close to Italian poetry through his German translations of Leopardi, Capuana, De Amicis and Carducci. The third lyric, *Il tramonto* (The Sunset), bears the date May 9, 1874, and is perhaps the most singular choice of all: the text by the Neapolitan Laura Beatrice Mancini-Oliva speaks of the feeling of love for one's city, not hiding the nostalgia of a

woman who, animated by the Risorgimento spirit, had to emigrate to France, returning to her native city only in 1860, with its annexation to the Kingdom of Italy. The collection closes with *Te solo* (You alone), composed in 1898 to words by Ada Negri. Here too the choice fell on an interesting figure: at the turn of the century, Negri exploded as a veritable literary case in the pages of the *Corriere della Sera*, a success that saw her set to music numerous times by important names and, in 1940, allowed her to become the first woman in the Royal Academy of Italy. The collection, published in 1899 by Schott, summarizes some of Sgambati's tendencies in vocal chamber works: indeed, throughout his output, one does not encounter great names of Italian poetry, but rather frequent female figures, followed by German authors, among whom Heine stands out, and finally, popular songs, especially Tuscan ones.

With the *Tre pezzi per voce e pianoforte* op. 84 (Three Pieces for Voice and Piano), the Italian chamber romance is carried towards a new horizon. Their author is Giuseppe Martucci (1856-1909), a Neapolitan who moved to Rome to study with Sgambati and later became a composition teacher at the Bologna conservatory, where he taught Ottorino Respighi. His career as a conductor is linked to the German repertoire: during the 1881 national exhibition in Milan, he made a name for himself with concerts ranging from Haydn to Brahms; eight years later, in Bologna, he would conduct the first Italian performance of *Tristan und Isolde*. The choice of texts for the *Tre pezzi per voce e pianoforte*, the last collection of its kind, written in 1906 and published by Ricordi the following year, fell upon Giosuè Carducci, understandable given that was the year of his Nobel Prize; but Martucci's research goes beyond this. Through the use of such poets, the Italian chamber lyric progressively becomes *Lied*, acquiring its own aesthetic, a *raison d'être* very different from pure entertainment and sonic embellishment, thus an authoritative genre capable of confronting the contemporary French *Chanson* and German *lieder*. The attention of musicians towards Carducci had begun about twenty years earlier and would continue until the Great War with enormous success, accounting for 264 compositions (with various instrumentations, but predominantly voice and piano) on 258 different texts, numbers second only to those of D'Annunzio. In the selected texts, Martucci aligns with

his contemporaries, opting for two poems from *Rime nuove* (*Maggiolata* and *Pianto antico*) and one from *Odi barbare* (*Nevicata*), titles that are among the most set-to-music of the Tuscan poet. *Maggiolata*, the first in the collection, was drafted by the composer in Naples in December 1906; *Pianto antico* is dated January of the same year, while *Nevicata* dates from August 20. Although Carducci was elected the reference Italian poet between the two centuries, he never cared about the musical renditions of his works, just as composers were not always sensitive to the metric richness of his more demanding verses; but the use of his writings marked a choice of aesthetic maturation aimed at moving beyond the comfort of a text thought to be set to music.

In 1936, the Italo-German Ermanno Wolf-Ferrari turned to Tuscan popular poetry with his *Canzoniere* op. 17. Here, only the epilogue of the first part is performed, the *5 canti per baritono* (5 Songs for Baritone): a *Serenata* on texts taken, albeit with some license, from *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci* (Tuscan, Corsican, Illyrian and Greek Folk Songs) by Niccolò Tommaseo, published in Venice (the composer's birthplace) in 1841. It begins with a boy's request to be allowed to sing of his love for a "courteous maiden" locked within the walls of her home; he presents himself as "one of her lovers" and a "servant". From this and other clues, we must presume that the *Serenata* is intended in the style of Courtly Love: references to this poetic tradition are evident throughout the narrative. In the second piece, indeed, the woman is told: "let down your blonde braids", clear is the idea of "le bionde trecce" from Petrarch's own *Canzoniere*; we then understand that she is the "daughter of a count" and the picture is complete: the beloved woman is the courteous Petrarchan woman, still a mediator between man and God but capable of provoking physical as well as moral feelings, an untouchable "woman without a care". The young man is aware of the story's actual impossibility: the "madonna" with whom he is enamoured belongs to another social world; she is an "incarnate lily" with "twelve stars" at her bedside, in short, she appears as the earthly image of the Madonna, from whom she also inherits the privileges of chastity and nobility of soul. The love confession, or rather the "lament", concludes with the *Commiato* (Farewell); by its end, the poet already knows that "you will forget me, beautiful one", but nonetheless asks: "remember

me when you rise”. From the *Canti per baritono* emerges, so to speak, Courtly Love reduced to popular practice: the beloved is not the wife of the knights’ lord, but rather the daughter of the noble landowner, in this case a count, loved perhaps by one of her dependents.

Within the “Generation of the Eighties”, Ottorino Respighi is engaged in the study and dissemination of early music, an undertaking not to be understood as an exaltation of Italic genius a common goal among many other composers, but as a reaction to the European and national musical panorama of the early twentieth century. Respighi interfaces with the past in a very serious way, elaborating a skeletal method, reduced to essentiality in construction and sonority. His vocal chamber output spans his entire productive period from 1896 to 1930; it is mostly occasional music dedicated to the singers themselves and certainly not as impactful as his symphonic and theatrical repertoire. From the *Cinque canti all’antica* (Five Songs in the Ancient Style) emerges the fascination with the past, inspired by the Bolognese environment of Carducci and Pascoli in which Respighi grew up; written in 1906, they are one of the first examples in this direction, in this specific case through the texts, since tonality, albeit stripped down, is still preferred over modality. The first three pieces (*L’udir talvolta, Ma come potrei, Ballata*) are texts by Giovanni Boccaccio (*Filostrato* and *Ninfale fiesolano*) dedicated by the composer to Giuseppe Borgatti, an important tenor, a symbol of Wagnerism in Italy, who in 1905 had founded a singing school in Bologna. The texts were probably known to Respighi through the collection *Le rime di M. Cino da Pistoia e d’altri del secolo XIV* (The Rhymes of Ser Cino da Pistoia and Others of the 14th Century) curated by Giosuè Carducci in 1862. Of these, the first two are Tuscan *ottave rime*, while the title *Ballata* is not actually found in the textual form. *Bella porta di rubini* (Beautiful Door of Rubies), the fourth piece, is contained in the *V libro di musiche* by Andrea Falconieri, a lutenist and composer at important Italian courts, born in Naples in 1585; Respighi does not recover the melody of the original for voice and lute but traces its strophic form articulated in two sections, the first occupied by two stanzas of eight-syllable sestets and the second by two ten-syllable quatrains, in which the voice performs the same melodic line with some rhythmic repetitions imposed

by the greater number of syllables. In the last position is *Canzone*, taken directly from Respighi's first opera, *Re Enzo*, of 1905. The verses by Alberto Donini, structured in free song form, are inspired by the story of King Enzo of Swabia, who died in Bologna after twenty-three years of imprisonment. Respighi shows great attention to textual comprehensibility without abandoning melodic research; the ancient legacy leaves its mark in the essentiality of the piano writing, which allows the harmonic path to shine through.

The journey ends with *La sera fiesolana* op. 37 by Alfredo Casella, written during a summer stay in Asolo. In a letter dated September 30, 1923, Casella writes: "it had the good fortune to enthral the Poet a few days ago", that *Poeta* with a capital letter was Gabriele D'Annunzio. The partnership between the two was born in 1911, when in Paris Casella was secretary of the newly formed *Société Musicale Indépendante*, which aimed to be as disruptive as possible: D'Annunzio could not help but be a part of it. In the same year as the composition, at the Vittoriale, the two, with Gian Francesco Malipiero, founded the *Corporazione delle Nuove Musiche*, later the *Società Internazionale per la Musica Contemporanea*. This song, along with others, arrives somewhat unexpectedly: in 1919 the composer had stated, "I could become anything but a Romantic"; to do this he wanted to abandon the constraint of text for purely instrumental composition; and indeed, the D'Annunzian text represents a veritable constraint. It is also true that setting D'Annunzio to music meant not only paying homage to a great poet friend but also confronting the guiding force of Italian culture until the 1930s. The choice hid a not insignificant problem for a musician: D'Annunzio's texts are, for all intents and purposes, scores in letters, to which it is complicated to add a second musical idea that does not conflict with that of the poet. The renunciation of excessive musicality occurs from the very first bars, when the polytonal introduction stops to make way for the voice; the latter behaves like a syllabic recitative, and the respect for the word is such that, to accommodate the verse, the music bends to change meter frequently. The mysterious and ethereal atmosphere of the text is captured by Casella through suspended dissonances, but the form is well articulated into the six textual sections, easily recognizable: for the shorter strophes

beginning with *Laudata sii* (2nd, 4th, 6th) the composer associates a recurring rhythmic figure that focuses attention on the words inspired by thirteenth-century Italian poetry, while the other strophes are marked by a deliberately archaizing piano melody, in line with the aesthetic of *Alcyone*.

TOMMASO SAGRAZZINI

Sonetto di Dante — Posto in Musica da Francesco Morlacchi.

Canto
Piano forte
Largo

Verità intendi li sospiri miei, Olor gentili, che pietà di
 ria; Li quasi consolati vanno via, E, se non fosse, di dolor mor-
 rei. Doveché gli occhi mi sostes sei Molto fiato più, che non uoma, Nor-

Sonetto di Dante – Posto in musica da Francesco Morlacchi. Spartito, copia di Antonio Mezzanotte, 1843 ca. Perugia, Conservatorio «F. Morlacchi» (Fondo Morlacchi, ms 33b)

TACTUS

DDD

TC 870005

© 2026

Made in Italy

FRANCESCO MORLACCHI · GIOVANNI SGAMBATI
GIUSEPPE MARTUCCI · ERMANNO WOLF-FERRARI
OTTORINO RESPIGHI · ALFREDO CASELLA

Liriche da camera / *Art songs*

MATTEO MENCARELLI

FILIPPO FARINELLI

