

The NAXOS logo is located in the top left corner, featuring the word "NAXOS" in white capital letters on a blue rectangular background. Above the text are five small white icons representing musical instruments: a harp, a violin, a piano, a trumpet, and a drum set.

NAXOS

GOFFREDO PETRASSI

PARTITA · DIVERTIMENTO
QUATTRO INNI SACRI · CORO DI MORTI

CARLO PUTELLI · DAVIDE MALVESTIO
NUOVO CORO LIRICO SINFONICO ROMANO
ORCHESTRA SINFONICA DI ROMA
FRANCESCO LA VECCHIA

Goffredo Petrassi (1904-2003):

Divertimento in C major • Partita • Quattro inni sacri • Coro di morti

Petrassi was born in 1904 in Zagarolo, a village surrounded by farmland – “a wild, remote place” that offered few opportunities for music-making, as he himself once said in an interview. It was only by chance that he was drawn to music, struck perhaps by the image of a Viennese piano that his uncle, an amateur musician, used to play at home. At the age of seven, Petrassi moved to Rome, where he became a chorister at the Schola Cantorum of San Salvatore in Lauro. His experiences there would have a lasting impact on his artistic life. The choristers were given a very thorough grounding in music: they sang every day, as part of the Cappella Giulia at St Peter's, and at other religious institutions, both in Rome and elsewhere. “Every morning the Schola provided a small number of boys to sing Mass; the repertoire included works by Palestrina and other composers of the same period, such as Animuccia and Anerio.” (E. Restagno) Petrassi began teaching himself to play the piano in a backroom at the music shop where he worked as a sales assistant and delivery boy, later taking lessons with Alessandro Bustini, as well as studying harmony and counterpoint with Vincenzo De Donato. In 1931 he graduated in composition and organ from the Conservatorio di Santa Cecilia, going on to further studies in conducting with Bernardino Molinari.

In 1932 and 1933, while still in his twenties, Petrassi won two national music prizes with his *Partita* for orchestra. Between 1937 and 1940 he was general manager of La Fenice in Venice, and in 1939 was also appointed professor of composition at the Conservatorio di Santa Cecilia. Influenced by the innovations of Stravinsky, Hindemith, Malipiero and Casella, Petrassi composed his *Concerto for orchestra No. 1* (1933), following this up with two choral works, *Psalm IX* (1934-36) for chorus, strings, brass, percussion and two pianos, and *Magnificat* (1939-40) for soprano, chorus and orchestra, both of which draw on the music of the Italian Baroque. Thereafter his work took on a more reflective, introverted tone, delving more deeply into religious themes, taking inspiration from a broader range of technical and linguistic resources and deploying a richer palette of tonal colours. Compositions

from this phase of his career include the “dramatic madrigal” *Coro di morti* for male-voice choir and small instrumental ensemble (1940-41), the *Due liriche di Saffo* for voice and eleven instruments (1941), the ballets *La follia d'Orlando* (1942-43) and *Ritratto di Don Chisciotte* (1945) – both of which stemmed from a collaboration with choreographer Aurel Millos – and the one-act opera *Il cordovano* (1949, after Cervantes) and *Morte dell'aria*, which sets words by St John of the Cross.

From 1951 onwards his focus began to shift away from vocal and towards instrumental music. He wrote seven more concertos for orchestra (Nos. 2-8) between 1951 and 1972, a series of works which reveal the way in which his compositional idiom was constantly evolving, now also drawing inspiration from Bartók and using pared-down forms and tiny cells so as to, in a way, free up the musical material, as well as assimilating new techniques, particularly that of twelve-tone serialism, all in an entirely personal manner. Petrassi wrote many chamber works in this period, including the *Chamber Sonata for harpsichord and ten instruments* (1948), *String Quartet* (1956), *Serenata for five instruments* (1958) and the *String Trio* (1959). Between 1974 and 1980 he went back to choral music to produce *Orationes Christi*, as well as working on a major instrumental work, *Poema* for strings and trumpets. His extraordinary creative longevity can be seen in the music that came out of the next decade, including instrumental works such as the *Sestina d'autunno* (1981-82) and religious meditations such as the *Tre cori sacri a cappella* (1983).

Various models and influences informed the first orchestral works Petrassi wrote, between 1926 and 1932, music that, as one might expect, reflects the search for his compositional identity. Among the different stylistic currents that characterise these early experiments we find traces of Ravel, filtered through Casella; a number of techniques borrowed from Malipiero; Debussyan tonal combinations and unexpected, thematically undeveloped structures; and the decadent abstraction of Hindemithian counterpoint. Inevitably, there are also nods to current trends: a taste for isolated chords, the use of dance forms and elements of

folk music. The *Divertimento in C* is part of this context – composed in 1930 as part of his conservatory studies, it takes the form of a suite and is divided into four movements: *Allegro*, *Andante* (*Caccia*), *Pavana* and *Allegro*. The opening *Allegro* has the freedom of a prelude or fantasia, its musical discourse getting under way with a rhythmic-chordal block above which the woodwind play whirls and spirals – these are taken up by the strings and extended into the orchestra as a whole. The thematic idea then passes to the strings, with chordal episodes from the winds and sudden interventions from the brass, before a fugato section introduces the unsophisticated, folk-related sound of the trumpet. As the movement draws to a close, the instrumental entries become denser and the chordal writing of the introduction returns.

The theme of the *Caccia*, introduced by the oboe, with the cor anglais joining it in canon, flows along, one minute calm and *cantabile*, the next capricious, rotating from one fanciful variation to another. The development section sees the masterful superimposition of two different motifs: a *cantabile* figure for woodwind and an *ostinato* murmuring for strings. The woodwind are also given the main melodic lines in the melancholic *Pavana*, whose tone remains heartrending and sorrowful throughout, and whose dense harmonic writing calls to mind the style of a Bach chorale. Petrassi's talent for counterpoint is more than evident in the closing *Allegro*, in which the string melodies are mingled with lighthearted brass playing on the backbeat, the trombone given a virtuosic display of its own. In measured tempo the horns then have a motif that recalls the first movement's second theme. The ground is prepared for the recapitulation proper by ever clearer reminders of the main subject which, after a fugal section in which some of the key elements of the work are revisited, leads towards a chordal conclusion.

Petrassi achieved his first public recognition with the *Partita*, a composition he began work on in 1924 and which was published eight years later. The work was performed in several European capitals after its Rome première, under the baton of Bernardino Molinari. In it are discernible the influences of Hindemith (the dynamic polyphony of its contrapuntal fabric, driving rhythms and tonal treatment of certain sections of the orchestra, in particular the brass), Stravinsky (the polytonal dissonance) and Casella (the

rhythmic figurations). It employs an unusual mix of styles and idioms in its three movements – *Gagliarda*, *Ciaccona* and *Giga*, titles which are essentially used as a way of distinguishing one rhythmically from the next and enabling a large dose of creativity. In fact, sonata form prevails throughout, but is freed from its traditional shackles and subjected to all kinds of reinventions. The *Gagliarda's* structure, for example, seems to have been generated from various sources: a Beethoven concerto, a suite and and a *concerto grosso*. The first subject, introduced by the three trumpets, is measured and, at times, angular; it is passed between the various sections of the orchestra (woodwind, strings, brass) to create the effect of blocks or "choirs" of contrasting timbres typical of Late Renaissance and Early Baroque sacred vocal music. The second subject, given to the alto saxophone, is songlike and supple in both its metre and chromatic colouring; its lyrical abandon soon ignites into jazz-infused jerky rhythms and tonal play that give rise to frequent shifts in pulse and accent. Petrassi also introduces a number of intentional quotations, including a brief saxophone fragment from the *Lullaby* in Stravinsky's *Firebird* and a few bars of the *Blues* from Ravel's *Sonata for violin and piano*.

The second movement, *Ciaccona*, is a genuine *ricercare*, whose counterpoint takes an unexpected path towards closely related timbres in the style of Bartók. Its outer sections are notable for their dark, reflective tone, initially created by the clarinet, bass clarinet, bassoon and double basses, then in the first variation by the double basses and, in the coda, by the clarinet, horns, trumpet, trombone, cellos and double basses, with the addition of bass clarinet in the final cadenza. The variation form, here given a modern reworking, modifies the thematic configuration itself, thereby creating what Petrassi himself called "a construction of grand arches and volutes".

The final *Giga* is a hugely virtuosic scherzo. Its vertiginous 12/8-4/4 rhythm injects a stinging vivacity, while its effects and tonal nuances are dominated by a dense juxtaposition of "acoustic balances" and rhythmic and melodic variations.

The *Quattro inni sacri* (Four Sacred Hymns) for tenor, baritone and orchestra are Baroque in style. Composed in 1942, they were only orchestrated eight years later. The first two, *Jesu dulcis memoria* (Sweet thoughts of Jesus)

and *Te lucis ante terminum* (To thee before the close of day), are for the tenor, the latter two, *Lucis Creator optime* (O blessed Creator of the light) and *Salvete Christi vulnera* (Hail, wounds of Christ), for the baritone. In the first hymn, the low strings provide a *reciting tone* above which we hear the various melodic lines played by the woodwind, anticipating the expressive and dramatic entry of the solo voice. This then seems to “wander” around the central notes of the harmony, constructing broad melismas on which some of the orchestral players form elaborate arabesques. Episodes in different rhythms help articulate the various strophes, including some in triple time, as on the words “*Nil canitur suavius*” (No song is sweeter), where the accents become a textual metaphor expressing the joy of the prayer. The text is emphasised again in the final strophe by means of the introduction of a slow cadential section which underpins the final invocation, “*Sis, Jesu, nostrum gaudium*” (Jesus be our joy). The same compositional process is used in Petrassi’s setting of *Te lucis ante terminum*: the orchestra sustains and introduces the melodic vocal line. Compared to the opening work in this set, the pace is calmer, the atmosphere crepuscular, reflecting the canonical hour of Compline for which the hymn is intended. The introduction to *Lucis creator optime* is solemn and organ-like. Again, the vocal line is of prime importance, its motivic ideas sustained by the strings and recalled, in brief snatches, by the winds. The final hymn in the collection is the uplifting *Salvete Christi vulnera*, in which the orchestral parts take a greater rôle in proceedings, leaving the task of supporting the voice to the cellos, double basses or horns. In the opening section the various instruments enter close on each other’s heels and set a dynamic pace which only begins to grow calmer in the second part of the piece when the strings, playing *Adagio*, introduce the central notes on which the free recitative style of the words “*Quot Jesus in Praetorio*” (How many lashes Jesus bore) is built. More changes of tempo lead to the recapitulation of the opening *Allegro*, now setting the words of the final invocation, “*qui nos redemit Sanguine*” (who with his Blood redeems us). Above an almost archaic, spare polyphony, in which the different orchestral sections introduce and anticipate the vocal line in the manner of an *intonazione* (prelude), the lacerating eloquence of the melody unfolds, here, as in the other

three hymns, reminiscent at times of the atmosphere of a Mahler *Lied*.

Petrassi’s *madrigale drammatico*, the *Coro di Morti* (Chorus of the Dead), was drafted at the beginning of the Second World War, in 1940–41. It sets the opening words of Giacomo Leopardi’s *Dialogo di Federico Ruysch e le sue mummie* (Dialogue between Frederik Ruysch and his mummies), written in 1824 and published in 1827. It seems Petrassi was prompted by an article he read in June 1940, relating to Italy’s recent entry into the war and which mentioned the words “*coro di morti*”, to re-read Leopardi’s work and reflect on the fate of all men. The poem that Leopardi wrote to preface this *Dialogo* is set in the laboratory of the Dutch anatomist Frederik Ruysch. Granted the ability to converse with the living for fifteen minutes at midnight on a particular night of mathematical significance, his mummies sing about the nature of life and death. In the following prose dialogue Ruysch, woken by their singing, asks his embalmed corpses about the pain or pleasure of the moment of death itself. Petrassi, however, sets only the thirty-two lines of the prologue (all either seven or eleven syllables long), describing the transition from life to the nothingness of death. The sense of the text wholly inspires the composer’s instrumentation, a musical interpretation of Night and Darkness using twelve brass (four horns, four trumpets, three trombones and bass tuba), double basses, three pianos and percussion (timpani, snare drum, bass drum, cymbals) to accompany the male voices, and none of the brighter tones and colours of the orchestra. The timpani are also responsible for marking out the different melodic-rhythmical cells that form the basis of the entire composition.

Petrassi’s setting takes its structure from the poem, interspersing instrumental sections with four choral episodes, the last two of which are closely linked. Two scherzos separate the second and third and the third and fourth vocal sections – these are both fugal pieces in dance form, the second being a variation on the first, whose purpose is to break up the otherwise unchanging pace imposed by the text. A very short instrumental intervention then reflects the brief pause separating the final two sentences of Leopardi’s text.

Here, as in Monteverdi’s madrigals, the music serves the words – Petrassi’s subtitle is quite deliberate. Hence

his use of various motivic cells that echo and highlight particular words and phrases, emphasising their symbolic value, for example the three-note motif (F, E, C sharp) on the affirmation expressed by “*Vivemmo*” (Once we were alive) and the questions “*Che fummo?*” (What were we?) and “*Che fu quel punto acerbo / che di vita ebbe nome?*” (What was that brief and bitter / moment known as life?). The dramatic element is homogenous in form, while the pull of opposing forces in the musical material – on the one hand the choral writing, whose tonalism harks back to Monteverdi, on the other the instrumental parts, full of harsh timbres and straying at times into atonalism – is the perfect vehicle for Leopardi’s nihilism. The tone is always intense and vibrant, while the instrumental images alternate, reappearing rhythmically transformed until we

reach the final tense moments, created by dissonant effects on brass and pianos, the work ending on “a note of alienating solitude”.

Critics have labelled the *Coro di Morti* a mystical, even metaphysical work – according to the composer himself, there are echoes in it of the wider anxieties of the time: “this was my first setting of a non-sacred text, but I felt that the words stemmed from a secular mysticism not that far removed from the questions posed to us by religion”. (E. Restagno)

Marta Marullo

English translation by Susannah Howe

(Quotations taken from *Petrassi*, ed. E. Restagno, Turin, EDT 1986 and 1992)



Photo: Antonio Tinocchi

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.

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 compagnie 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 secoli.

Nuovo Coro Lirico Sinfonico Romano

Formerly known as the Coro Lirico Sinfonico Romano, the Nuovo Coro Lirico Sinfonico Romano was founded by Stefano Cucci, Elisa Maiorano and Ornella Scocca, quickly establishing itself as one of Rome's foremost choral groups. Since 2002 it has collaborated on a regular basis with the Orchestra Sinfonica di Roma, since 2000 with the Orchestra di Roma e del Lazio, and since 2002 with the Orchestra Roma Sinfonietta. Since 2002 it has performed in concerts conducted by Ennio Morricone in Italy and abroad, including the concert in the Arena di Verona in 2004 from which the live CD *Voci di silenzio* was produced. In 2008 and 2009 the choir performed in three concerts with Andrea Bocelli. In 2011 it took part in the Festival dei Due Mondi in Spoleto with Menotti's *Amelia al Ballo*. In 2012 it participated in concerts with the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI directed by Ennio Morricone at the Auditorium della RAI in Turin. As a chamber group – the Coro Petrassi – it performs early and contemporary music. In 2007 it performed Marcello Panni's *Apocalypsis* at the Spoleto Festival, and in 2011, Goffredo Petrassi's *Coro di morti* with the Orchestra Sinfonica di Roma conducted by Francesco La Vecchia. The current director of the choir is Stefano Cucci.

Il Nuovo Coro Lirico Sinfonico Romano è erede, e ne prosegue l'attività, del Coro Lirico Sinfonico Romano. Fondato da Stefano Cucci, Elisa Maiorano e Ornella Scocca, esso si è rapidamente affermato come uno dei gruppi corali più importanti di Roma. Dal 2000 collabora con l'Orchestra di Roma e del Lazio e dal 2002 ha costantemente lavorato con l'Orchestra Sinfonica di Roma e con l'Orchestra Roma Sinfonietta. Ancora dal 2002 il coro si è esibito, sia in Italia che all'estero, in concerti diretti da Ennio Morricone, tra cui spicca il Concerto all'Arena di Verona, eseguito nel 2004 e dal quale è stato inciso il compact live *Voci di silenzio*, una performance che è stata bissata a Venezia l'11 settembre 2007. Nel 2008 e nel 2009 ha collaborato per tre concerti con Andrea Bocelli. Nel 2011 ha preso parte al Festival dei Due Mondi di Spoleto con l'opera di Menotti *Amelia al ballo*. Nel 2012 ha preso parte ai concerti diretti da Ennio Morricone con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, presso l'Auditorium della RAI di Torino. Nella sua formazione cameristica – il Coro Petrassi – esegue musica antica e contemporanea. Nel 2007 ha cantato al Festival di Spoleto *Apocalypsis* di Marcello Panni e, nel 2011, la formazione vocale maschile ha eseguito *Coro di morti* di Goffredo Petrassi con l'Orchestra Sinfonica di Roma sotto la direzione di Francesco La Vecchia. L'attuale direttore del coro è lo stesso fondatore Stefano Cucci.



Carlo Putelli

After completing his studies at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome, Carlo Putelli undertook further training at the Salzburg Mozarteum, where he was able to study German vocal repertoire with Wilma Lipp, Rudolph Knoll and Iris Adami Corradetti. His career as a soloist has brought appearances under conductors including Wolfgang Sawallisch, Christian Thielemann, Yuri Temirkanov, Daniele Gatti, Francesco La Vecchia, Norbert Balatsh, Alessandro De Marchi, Myung-Whun Chung, Gerd Albrecht, Claudio Abbado and Antonio Pappano. His operatic rôles have included Paolino in *Il matrimonio segreto* at Treviso, Count

Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* and Tamino in *Die Zauberflöte* in Rome, Bologna and Milan, Fenton in *Falstaff* in a RAI-Radio3 production, and Alfredo in *La traviata* for RAISat International. He made his début as the Evangelist and tenor soloist in Bach's *St John Passion* in Milan in 2008 and collaborated in Alessandro Scarlatti's Oratorio *La Santissima Annunziata* under Fabio Bondi at the Utrecht Early Music Festival.

Dopo aver completato i suoi studi presso il Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, Carlo Putelli si è perfezionato presso il Mozarteum di Salisburgo, dove ha studiato il repertorio vocale tedesco con Wilma Lipp, Rudolph Knoll e Iris Adami Corradetti. Come solista ha cantato con direttori come Wolfgang Sawallisch, Christian Thielemann, Yuri Temirkanov, Daniele Gatti, Francesco La Vecchia, Norbert Balatsh, Alessandro De Marchi, Myung-Whun Chung, Gerd Albrecht, Claudio Abbado e Antonio Pappano. I suoi ruoli operistici includono Paolino nel *Matrimonio segreto* a Treviso, il conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*, Tamino nel *Flauto magico* a Roma, Bologna e Milano, Fenton in *Falstaff* in una produzione RAI-Radio3 e Alfredo nella *Traviata* per la RAISat International. Ha debuttato come Evangelista, e tenore solista, nella *Passione Secondo San Giovanni* di Bach a Milano nel 2008 e ha collaborato nell'oratorio di Alessandro Scarlatti *La Santissima Annunziata* con Fabio Bondi all'Early Music Festival di Utrecht.



Davide Malvestio

After studying the piano Davide Malvestio was awarded, with the highest marks, a diploma in singing at the Padua Pollini Conservatory, simultaneously taking a degree in musicology. He undertook further study at the Schola Cantorum in Basle, specialising in baroque and chamber performance. With a scholarship he also attended the biennial courses of the Parma Fondazione Toscanini. In 2004 he won first prize in the Latina Giacomo Lauri Volpi Competition, followed by further triumphs at Pescia and Ortona. His operatic rôles have included Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Dandini (*La Cenerentola*), Albert (*Werther*), and Count Robinson (*Il matrimonio segreto*). His concert activities have embraced works by J.S. Bach, Handel, Haydn, Fauré, Puccini and Carl Orff. His recordings include the rôle of the huntsman in Rossini's *Guillaume Tell* under Antonio Pappano for EMI and the baritone solo in Galuppi's *Messa per San Marco* for Chandos.

Dopo gli studi di pianoforte, Davide Malvestio ha conseguito, col massimo dei voti, il diploma in canto presso il Conservatorio Pollini di Padova e contemporaneamente si laurea in musicologia. Ha successivamente intrapreso ulteriori studi presso la Schola Cantorum di Basilea, specializzandosi in canto barocco e in musica vocale da camera. Grazie ad una borsa di studio, ha poi frequentato i corsi biennali della Fondazione Toscanini di Parma. Nel 2004 ha vinto il primo premio al Concorso Giacomo Lauri Volpi a Latina, ed esibendosi con successo a Pescia e Ortona. I suoi ruoli operistici comprendono Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Conte Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Dandini (*La Cenerentola*), Albert (*Werther*), e il Conte Robinson (*Il matrimonio segreto*). La sua attività concertistica abbraccia opere di J.S. Bach, Händel, Haydn, Fauré, Puccini e Carl Orff. Le sue registrazioni includono il ruolo del cacciatore nel *Guillaume Tell* di Rossini con Antonio Pappano (per la EMI) e il solo basso nella *Messa per San Marco* di Galuppi per Chandos.

Goffredo Petrassi (1904-2003):

Divertimento in do maggiore • Partita • Quattro inni sacri • Coro di morti

Nato nel 1904 a Zagarolo, un paese di agricoltori – 'borgo selvaggio' dove poche erano le occasioni per fare musica – come raccontò in una intervista lo stesso Petrassi, questi si accostò alla musica in maniera del tutto casuale, forse colpito dall'immagine di un pianoforte viennese che lo zio suonava in casa da dilettante. Trasferitosi a Roma, all'età di sette anni, Petrassi entrò come fanciullo cantore nella Schola Cantorum San Salvatore in Lauro, ricavandone un'esperienza che lascerà importanti segnali nel suo percorso artistico. Ai *pueres cantores* erano imposte infatti solide basi: erano chiamati quotidianamente ad esibirsi presso la cappella Giulia e altre istituzioni religiose, sia in città che in provincia, e «ogni mattina la *Schola* forniva un piccolo numero di ragazzi per intonare la messa; il repertorio era costituito da opere di Palestrina, e di autori

coevi come Animuccia, Anerio». (E. Restagno) Petrassi iniziò a studiare il pianoforte inizialmente da amatore, nel retrobottega della libreria di musica dove lavorava come commesso e fattorino, in seguito prese lezioni private da Alessandro Bustini e coltivò lo studio dell'armonia e del contrappunto con Vincenzo De Donato. Nel 1931 conseguì il diploma in composizione e in organo presso il Conservatorio di Santa Cecilia; completò la sua formazione seguendo il corso di direzione d'orchestra tenuto da Bernardino Molinari.

Non ancora trentenne, nel 1932 con *Partita d'orchestra*, il compositore vinse la Rassegna di musica contemporanea del Sindacato nazionale musicisti e, nel 1933, il concorso della Federazione internazionale dei Concerti. Dal 1937 al 1940 fu Sovrintendente del Teatro La

Fenice di Venezia, e dal 1939 ricopri anche la cattedra di composizione al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma. Suggestionato dalle innovazioni di Stravinskij, Hindemith, Malipiero e Casella, Petrassi compose il *Concerto per orchestra n. 1* (1933), cui seguirono due composizioni sinfonico-corali, *Salmo IX* (1934-36) per coro, archi, ottoni, percussioni e due pianoforti e *Magnificat* (1939-40) per soprano, coro e orchestra, lavori nati sotto l'influenza dell'arte barocca italiana. La produzione successiva si caratterizzò per il un tono più riflessivo e introverso, per l'approfondimento delle tematiche religiose, per l'ampliamento del materiale tecnico e linguistico, e per una maggiore ricchezza della timbrica. Espressione di questa fase furono il madrigale drammatico *Coro di morti* per coro maschile e strumenti (1940-41), le *Due liriche di Saffo* per voci e undici strumenti (1941), i balletti *La follia d'Orlando* (1942-43) e *Ritratto di Don Chisciotte* (1945) – nati dalla collaborazione con il coreografo Aurel Millos –, il' opera in un atto *Il cordovano* (1949), tratto da Cervantes, e *Morte dell'aria*, sui versi di Giovanni della Croce.

Dal 1951 il linguaggio strumentale prese il sopravvento su quello vocale: i *Concerti per orchestra nn. 2-8* (composti dal 1951 al 1972) presentavano un incalzante sviluppo linguistico, in parte di derivazione bartokiana, per cui la forma sonora appariva svuotata e ridotta a cellule minime, quasi una liberazione della materia, e le nuove tecniche compositive, in particolare quelle dodecafoniche erano assimilate in modo del tutto personale. Da questo itinerario presero forma molti lavori cameristici, come la *Sonata da camera per clavicembalo e dieci strumenti* (1948), il *Quartetto per archi* (1956), la *Serenata per cinque strumenti* (1958) e il *Trio per violino, viola e violoncello* (1959). Dal 1974 al 1980 Petrassi fu nuovamente impegnato in un lavoro per coro *Orationes Christi* e in un'importante pagina orchestrale, il *Poema per archi e trombe*. Nel decennio successivo diede ancora prova di una straordinaria longevità creativa, scrivendo opere strumentali come la *Sestina d'autunno* (1981-1982) e meditazioni religiose, tra cui i *Tre cori sacri a cappella* (1983).

Influenze e modelli diversi furono alla base delle prime composizioni orchestrali scritte tra il 1926 ed il 1932; in esse si riflette una necessaria fase ricerca della identità di 'compositore'. Nel ventaglio di confluenze stilistiche che

caratterizzano i primi esperimenti, possono essere evidenziati alcuni stili raveliani, filtrati sicuramente attraverso Casella, alcune tecniche proprie di Malipiero, gli agili accostamenti timbrici e gli impianti 'a sorpresa', privi di sviluppi tematici, di Debussy e l'astrazione decadente del contrappunto di Hindemith. Inevitabili sono poi i tributi verso la moda del tempo, come il gusto per gli accordi isolati, l'utilizzo delle forme di danza e di elementi folcloristici. In questo contesto si inserisce il *Divertimento in do maggiore*, composto nel 1930 per il tradizionale saggio scolastico del Conservatorio. Suddiviso in quattro movimenti *Allegro*, *Andante* (*Caccia*), *Pavana*, *Allegro*, il brano è in forma di suite. L'*Allegro* iniziale appare strutturato su una forma libera, un preludio o una fantasia, dove il discorso musicale è avviato attraverso un blocco ritmico-accordale, sul quale si sviluppano ampie volute dei legni, riprese dagli archi ed estese a tutto l'organico orchestrale. L'idea tematica divaga poi tra gli archi, sui quali si concentrano episodi accordali dei legni e bruschi interventi degli ottoni, dando vita ad una sezione fugata che introduce il canto schietto e popolare della tromba. Segue la chiusa finale, dove le entrate degli strumenti sono più serrate ed è ripresa la scrittura accordale dell'introduzione.

Il tema della *Caccia*, introdotto dall'oboe, cui si aggiunge in canone il corno inglese, procede ora calmo e cantabile, ora capriccioso, con l'avvicendamento nelle parti di estrose variazioni. La sezione centrale vede magistralmente sovrapposti due motivi: il cantabile nei legni e l'ostinato mormorio degli archi. Ai legni sono affidate anche le linee melodiche principali della malinconica *Pavana*. Il tono è sempre accorato e dolente e la densa scrittura armonica evoca lo stile di un corale bachiano. La sapiente arte contrappuntistica non è trascurata nell'*Allegro* conclusivo, dove le linee melodiche degli archi danno vita a scherzosi controtempi degli ottoni, su cui si innalza un virtuosistico intervento del trombone. I corni enunciano, in tempo moderato, un motivo che riprende il secondo tema del primo movimento. La ripresa vera è preparata da richiami sempre più evidenti del soggetto principale, che dopo una sezione fugata, in cui sono replicati alcuni elementi conduttori della composizione, procede verso il finale, di stampo accordale.

Petrassi ebbe la prima affermazione pubblica con la *Partita*; iniziata nel 1924 e data alle stampe nel 1932, la composizione fu eseguita in varie capitali europee: la prima volta all'Augusteo di Roma, sotto la direzione di Bernardino Molinari. Si tratta di un lavoro nel quale è riconoscibile il debito nei confronti di Hindemith – per la polifonia dinamica degli intrecci contrappuntistici, per la forza trainante del ritmo e per il trattamento timbrico di alcune sezioni orchestrali, in particolare gli ottoni –, e l'influenza di Stravinskij nelle dissonanze armoniche politonali e quella di Casella per la forma delle figurazioni ritmiche. Divisa in tre movimenti – *Gagliarda*, *Ciaccona*, *Giga* – la composizione presenta una singolare commistione di stili e linguaggi: le danze sono utilizzate soltanto come pretesto per l'individuazione ritmica e l'elemento creativo, e predomina infatti la forma-sonata, ma libera dalla tradizione e passibile di ogni sorta di reinvenzione. Ecco dunque come la struttura della *Gagliarda* sembra esser generata da varie forme: dal concerto beethoveniano, dalla suite e dal concerto grosso. Il primo tema, esposto dalle tre trombe, è misurato e a tratti 'spigoloso', esso passa attraverso le varie sezioni orchestrali (legni, archi, ottoni) riprendendo l'effetto dei blocchi o 'cori' timbrici contrapposti, tipico della prassi vocale sacra del Tardo Rinascimento e del Primo Barocco. Il secondo tema, affidato al sassofono contralto, appare cantabile e flessuoso sia nel metro sia nei moduli cromatici; in realtà l'abbandono lirico si accende presto in ritmi convulsi e giochi timbrici di sapore jazzistico che danno vita a frequenti slittamenti di ritmi e accenti. L'autore sembra inserire volutamente alcune citazioni tra cui il breve inciso orientaleggiante del sassofono, che richiama la Berceuse dell'*Oiseau de feu* di Stravinskij, e il movimento *Blues* della *Sonata per violino e pianoforte* di Ravel.

Il secondo movimento, *Ciaccona*, è un vero e proprio ricercare, dove il contrappunto si apre verso una strada inaspettata, verso timbri vicini allo stile di Bartók. Nelle sezioni estreme si evidenzia il colore timbrico cupo e riflessivo, caratterizzato in apertura dall'intervento del clarinetto, clarinetto basso, fagotto e contrabbassi, nella prima variazione dai contrabbassi, e nella coda dal clarinetto, corni, tromba, trombone, violoncelli, contrabbassi, cui si aggiunge il clarinetto basso nella

cadenza finale. La forma della variazione, qui rivisitata in senso moderno, modifica la configurazione tematica, creando così «una costruzione a grandi volute, a grandi arcate» secondo la definizione dello stesso autore.

La *Giga* conclusiva è uno scherzo nel quale è messa alla prova il virtuosismo strumentale dell'artista. Il suo vertiginoso ritmo in 12/8-4/4 rende una sferzata di vivacità, dove gli effetti e le sfumature timbriche sono dominati da una densa giustapposizione di 'equilibri acustici' e di moduli ritmici e melodici.

Di stampo apparentemente barocco sono i *Quattro Inni Sacri* per tenore, baritono e orchestra; composti nel 1942, essi furono orchestrati soltanto nel 1950; i primi due – *Jesu dulcis memoria* e *Te lucis ante terminum* – sono affidati alla voce di tenore, il terzo ed il quarto – *Lucis Creator optime* e *Salvete Christi vulnera* – alla voce di baritono. Nel primo inno gli archi scuri sono utilizzati come *corda di recita* sulla quale si elevano le varie linee melodiche dei legni, che anticipano l'entrata espressiva e teatrale del tenore. La voce sembra "passeggiare" sulle note cardine dell'impianto armonico, dando vita ad ampi melismi, a cui fioriscono arabeschi di parti strumentali. A scandire le diverse strofe del testo è l'introduzione di episodi dai ritmi vari, tra cui alcuni episodi in *tripla*, come sui versi *Nic canitus suavius* dove l'accentuazione ritmica diviene metafora testuale per esprimere la gioia della preghiera. Il testo è nuovamente enfatizzato nella strofa finale attraverso l'introduzione di una sezione lenta e cadenzale che sostiene l'invocazione finale *Sis, Jesu nostrum gaudium*. Nel *Te lucis ante terminum* è utilizzato lo stesso procedimento compositivo: l'assetto orchestrale sostiene e introduce la linea melodica della voce; rispetto al brano di apertura della raccolta, l'andamento è più calmo e l'atmosfera è crepuscolare, nel pieno rispetto del momento liturgico della *Compieta* a cui l'inno è destinato. Solenne e di stampo organistico è l'introduzione del *Lucis creator optime*. Protagonista è sempre la voce, le cui idee motiviche vengono sostenute dagli archi e rievocate, in breve incisi, dagli strumenti a fiato. A chiudere la raccolta è il gioioso *Salvete Christi vulnera*, dove le parti orchestrali prendono maggiormente parte al discorso musicale, lasciando il sostegno della voce, ora ai violoncelli con i contrabbassi, ora ai corni. Nella sezione iniziale le entrate dei vari strumenti sono più serrate e l'andamento è

dinamico, questo si placa soltanto nella seconda parte del brano, quando gli archi, in *Adagio*, introducono le note cardine su cui si innalza il recitativo libero della voce *Quot Jesus in Praetorio*. Nuovi cambi di tempo conducono alla ripresa dell'*Allegro* iniziale sui versi dell'ultima invocazione *Qui nos redemit Sanguine*. Su una polifonia quasi arcaica, asciutta, in cui le varie sezioni orchestrali introducono e anticipano la linea delle voci a guisa di *intonatio* salmodica, si sviluppa l'espresività lacerante del canto, che sembra richiamare a tratti, in tutti e quattro i brani, l'atmosfera dei *Lieder* Mahleriani.

La stesura del madrigale drammatico *Coro di morti* risale invece all'inizio della seconda guerra mondiale, negli anni 1940-41. L'opera è strutturata sui versi che costituiscono il prologo del *Dialogo di Federico Ruysch e le sue mummie*, scritto da Giacomo Leopardi nel 1824 e pubblicato nel 1827. Pare che Petrassi fosse stato invogliato da un articolo del 20 giugno 1940, relativo all'entrata in guerra dell'Italia e che citava appunto un 'coro di morti' a rileggere i versi leopardiani e contemporaneamente a riflettere sul destino dell'uomo.

Nel *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*, Leopardi immaginava infatti che le mummie del naturalista olandese – attraverso una licenza (di cui godevano alla mezzanotte, ogni volta che ricorreva un certo 'anno matematico') che consentiva loro di parlare per un quarto d'ora – intonassero un canto in cui descrivevano lo stato di essere morti in contrapposizione all'immagine della vita.

Nella parte in prosa del *Dialogo* leopardiano si racconta come il naturalista olandese, destato dal coro, interpellava le mummie per apprendere se il momento della morte fosse più o meno piacevole. Petrassi musica soltanto i trentadue versi (endecasillabi e settenari) del prologo iniziale, in cui è descritto il trapasso dalla vita al nulla della morte. Il campo semantico sul quale si sviluppa il poema diventa il punto centrale del lavoro del compositore che trasferisce in musica la Notte e l'Oscurità attraverso l'utilizzo di dodici ottoni (4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba), contrabbassi, tre pianoforti, e percussioni (timpani, tamburo, grancassa, piatti) tutti impastati insieme ad un coro maschile, escludendo dall'organico orchestrale i timbri chiari. Ai timpani è affidato inoltre il compito di scandire le diverse cellule melodico-ritmiche sulle quali è costruita l'intera composizione.

Il brano ricalca la struttura del testo poetico, ovvero in cinque sezioni, di cui le ultime strettamente legate tra loro, nelle quali Petrassi inserisce quattro interventi corali, intervallati da altrettanti episodi strumentali: il primo è inserito tra il primo ed il secondo blocco corale; tra il secondo e il terzo e tra il terzo ed il quarto episodio corale sono introdotti due *Scherzi* strumentali – si tratta di interventi fugati in forma di danza, di cui il secondo è una variante del primo – che hanno lo scopo di smorzare l'andatura monodrice imposta dal testo. L'ultimo intervento dell'orchestra è invece breve, come a voler rispettare la breve cesura che separa gli ultimi due blocchi del testo poetico.

La musica è messa al servizio della parola come accadeva nei madrigali di Monteverdi, non è un caso il sottotitolo 'madrigale drammatico' indicato da Petrassi; da qui l'utilizzo di alcune cellule motiviche che riprendono e mettono in risalto elementi poetici, evidenziandone la valenza simbolica, come l'incipio di tre note (*fa bequadro, mi bequadro, do diesis*) che sostiene l'affermazione '*Vivemmo*' e che interrogherà '*Che fummo?*' e ancora l'espressione '*che fu quel punto acerbo / che di vita ebbe nome?*'. Il dramma sembra avere una forma omogenea e la dialettica del materiale musicale, da una parte il coro che si sviluppa su un moderno tonalismo di ascendenza monteverdiana, dall'altra l'orchestra dal timbro duro e dal linguaggio a tratti atonale, esprime bene l'annientamento leopardiano'. Il tono è sempre intenso e vibrante e le immagini strumentali si alternano, rivivendo in ritmi diversi, fino a giungere alla tensione finale, data dall'effetto dissonante degli ottoni e dei pianoforti, che termina con 'una nota di straniante solitudine'.

Il *Coro di morti* è stato definito dalla critica un testo mistico, in un certo senso metafisico; ma fu lo stesso compositore a dichiarare che nell'opera era espressa una specie di identificazione generale dell'angoscia: «*è stata la prima volta che mi sono allontanato da un testo sacro, però ho ritenuto che, si trattasse di un testo fornito di una mistica laica non troppo distante dagli interrogativi che ci può porre la religione*». (E. Restagno)

Marta Marullo

(le citazioni sono tratte da *Petrassi*, a cura di E. Restagno, E.D.T., Torino 1986 e 1992)

Quattro inni sacri

8 I. Jesus dulcis memoria

*Jesus dulcis memoria
dans vera cordis gaudia:
sed super mel et omnia,
eius dulcis praesentia.*

*Nil canitur suavius,
nil au ditur jucundius,
nil cogitatur dulcius,
quam Jesus Dei Filius.*

*Jesu, spes paenitentibus,
quam pius es petentibus,
quam bonus te quaerentibus,
sed quid invenientibus?*

*Nec lingua valet dicere,
nec littera exprimere,
expertus potest credere
quid sit Jesum diligere.*

*Sis, Jesu, nostrum gaudium
qui es futurus praemium,
sit nostra in Te gloria
per cuncta semper saecula.
Amen.*

9 II. Te lucis ante terminum

*Te lucis ante terminum
rerum Creator poscimus,
ut pro tua clementia,
sis praesul et custodia.*

*Procul recedant somnia,
et noctium phantasmata;
hostemque nostrum comprime,
ne pollutantur corpora.*

*Praesta, Pater piissime,
patrique compar Unice,*

8.572411

Four Sacred Hymns

8 I. Sweet thoughts of Jesus

Sweet thoughts of Jesus,
give to the heart true joy:
but sweeter than honey and all else
is his presence.

No song is sweeter,
no sound more pleasing,
no thought is sweeter,
than Jesus Son of God.

Jesu, hope of the penitent,
how kind you are to those who ask of thee,
how good to those who seek thee,
but what are you to those that find thee?

No tongue can say,
the word cannot express,
only those who experience it can know
what it is to love Jesus.

Jesu be our joy,
our reward to come,
our glory may it be in thee
through all generations, for ever.
Amen.

9 II. To thee before the close of day

To thee before the close of day
Creator of all we ask
that in thy mercy
thou mayst be our guard and protector.

May you protect us from evil dreams,
and the phantoms of the nights;
Repel our enemy
that our bodies be not corrupted.

Hear us, most compassionate Father
and the One who is of Thee,

*cum Spiritu Paraclito
regnans per omne saeculum.
Amen.*

10 III. Lucis Creator optime

*Lucis creator optime,
lucem dierum proferens,
primordiis lucis novæ
mundi parans originem;*

*Qui mane iunctum vesperi
diem vocari præcipis:
Illabitur tætrum chaos;
audi preces cum fletibus.*

*Ne mens gravata crimine
vitæ sit exsul munere,
dum nil perenne cogitat
seseque culpæ illigat.*

*Celeste pulset ostium,
vitale tollat præmium;
vitemus omne noxium,
purgemus omne pessimum.*

*Præsta, Pater piissime,
Patrique compar Unice,
cum Spiritu Paraclito
regnans per omne sæculum.
Amen.*

11 IV. Salvete Christi vulnera

*Salvete Christi vulnera,
immensi amoris pignora,
quibus perennes rivuli
manant rubentis Sanguinis.*

*Nitore stellas vincitis,
rosas odore et balsama,
pretio lapillos indicos,
mellis favos dulcedine.*

who with the Holy Spirit, the paraclete,
will reign for all generations to come.
Amen.

10 III. O blessed Creator of the light

O blessed Creator of the light,
bestowing the light of the ages,
with the first new light
preparing the foundation of the world;

Who bade morning join to evening
and called it day:
with the dark advance of chaos;
hear our prayers and weeping.

Let not the mind be weighed down by sin;
whilst it gives no thought to the Eternal
it remains enchained in guilt
and is deprived of the gift of life.

Let it knock at heaven's gate,
and leave with the reward of life:
let us avoid all wickedness,
and be cleansed of all that is evil.

Hear us, most compassionate Father
and the One who is of Thee,
who with the Holy Spirit, the paraclete,
will reign for all generations to come.
Amen.

11 IV. Hail, wounds of Christ

Hail, wounds of Christ,
pledges of boundless love,
whence flow the eternal
streams of his blood.

You are brighter than the stars
more fragrant than roses and balsam,
more precious than an Indian gem.
sweeter than combs of honey.

*Per vos patet gratissimum
nostris asylum mentibus,
non huc furor minantium
unquam penetrat hostium.*

*Quot Jesus in Praetorio
flagella nudus excipit!
Quot scissa pellis undique
stillat cruoris guttulas!*

*Frontem venustam, proh dolor!
Corona pungit spinea,
clavi retusa cuspede
pedes manusque perforant.*

*Postquam sed ille tradidit
amans volensque spiritum,
pectus feritur lancea,
geminusque liquor exiit.*

*Ut plena sit redemptio
sub torculari stringitur,
suique Jesus immemor,
sibi nil reservat Sanguinis.*

*Venite, quotquot crimum
funesta labes inficit:
in hoc salutis balneo
qui se lavat, mundabitur.*

*Summi ad Parentis dexteram
sedenti habenda est gratia,
qui nos redemit Sanguine,
Sanctoque firmat Spiritu.
Amen.*

Through thee lies open to our minds
a most pleasing refuge.
Here the fury of menacing
enemies never reaches.

How many lashes Jesus bore
naked in the Governor's palace!
How many gashes to the flesh
from every part of which oozed blood!

The crown of thorns – O what pain! –
pierces his gracious brow,
whilst nails with blunt points
penetrate his feet and hands.

But after he has surrendered,
lovingly and willingly, his spirit (to his Father),
his breast is struck by a lance,
and blood and water seep out.

That redemption may be complete
Jesus is tested under the divine wine-press,
and he, unmindful of himself,
keeps nothing of that Blood.

Come, all of you
who have been corrupted by the mortal blot of sin:
whoever washes himself in this bath of salvation
shall be cleansed.

Thanks must be given to him
who sits at the right hand of the Father,
who with his Blood redeems us,
and strengthens us through the Holy Spirit.
Amen.

Giacomo Leopardi: dalle *Operette morali*
Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie

☞ Coro di morti nello studio di Federico Ruysch

*Sola nel mondo eterna, a cui si volge
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura;
Lieta no, ma sicura
Dall'antico dolor. Profonda notte
Nella confusa mente
Il pensier grave oscura;
Alla speme, al desio, l'arido spirito
Lena mancar si sente:
Così d'affanno e di temenza è sciolto,
E l'età vote e lente
Senza tedio consuma.
Vivemmo: e qual di paurosa larva,
E di sudato sogno,
A lattante fanciullo erra nell'alma
Confusa ricordanza:
Tal memoria n'avanza
Del viver nostro: ma da tema è lunge
Il rimembrar. Che fummo?
Che fu quel punto acerbo
Che di vita ebbe nome?
Cosa arcana e stupenda
Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
Qual de' vivi al pensiero
L'ignota morte appar. Come da morte
Vivendo rifuggia, così rifugge
Dalla fiamma vitale
Nostra ignuda natura;
Lieta no ma sicura,
Però ch'esser beato
Nega ai mortali e nega a' morti il fato.*

Giacomo Leopardi: from the *Operette morali*
Dialogue between Frederik Ruysch and his mummies

☞ Chorus of the dead in the study of Frederik Ruysch

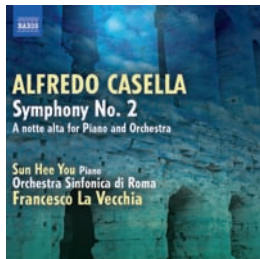
Towards you, death, who alone are immortal,
every created thing does turn,
and in you does
our denuded nature find rest;
not happy, but safe
from former suffering. Profound night
blots out the sombre thoughts
of our troubled minds;
our parched spirits feel all sense
of hope or desire begin to fade:
thus are they loosed from fear and torment,
and pass through time's endless void
without tedium.
Once we were alive: and just as the vestige
of a frightful spectre
and sweat-drenched dream
lingers in an infant's soul:
so the remembrance of our lives
endures within us, but the memory
is far removed from fear. What were we?
What was that brief and bitter
moment known as life?
Today, life is to our minds
a mysterious, wondrous thing, just as
unknown death seems
to those of the living. As in life
our denuded nature
recoiled from death, so does it
now recoil from the vital flame;
not happy, but safe,
for both the living and the dead
are denied happiness by fate.

Translation by Susannah Howe

Also available



8.572413



8.572414



8.572415



8.572416

Also available



8.573004



8.573005



8.572409



8.572410

NAXOS

DDD

8.572411

Playing Time
76:01

WWW.NAXOS.COM

© & © 2013 Naxos Rights US, Inc.
 Booklet Notes in English
 Commento in italiano all'interno
 Made in Germany

NAXOS

PETRASSI: Partita • Quattro inni sacri • Coro di morti

8.572411

Goffredo Petrassi was one of the most important Italian composers of the twentieth century. Beginning with the previously unrecorded *Divertimento in C*, this release focuses on Petrassi's compositions of the 1930s and 40s. Employing an unusual mix of styles and idioms, as well as brief quotations from Ravel and Stravinsky, the *Partita* was the first work to win him renown. The eloquent *Quattro inni sacri* (Four Sacred Hymns), described by the composer as 'music of today for the faithful of today', were intended as an antidote 'to the unctuous and conformist style in use in our churches' but, in reality, are only ever heard in the concert hall. Soon after the start of the Second World War, Petrassi wrote his meditative *madrigale drammatico, Coro di Morti* (Chorus of the Dead), the composer's first setting of a non-sacred text and perhaps his finest achievement in the field of vocal music.

Goffredo PETRASSI

(1904-2003)

Divertimento in C major (1930) World Première Recording 21:47

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 1 | I. Allegro | 5:07 |
| 2 | II. Andante (Caccia) | 6:22 |
| 3 | III. Pavana | 6:01 |
| 4 | IV. Allegro | 4:17 |

Partita (1932) 18:54

- | | | |
|---|--------------|------|
| 5 | I. Gagliarda | 6:05 |
| 6 | II. Ciaccona | 7:51 |
| 7 | III. Giga | 4:58 |

Quattro inni sacri (1942, rev. 1950) * † 18:32

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 8 | Jesus dulcis memoria | 4:10 |
| 9 | Te lucis ante terminum | 2:58 |
| 10 | Lucis Creator optime | 3:58 |
| 11 | Salvete Christi vulnera | 7:26 |

12 Coro di morti – Madrigale drammatico (1940-1941) † 16:48

Carlo Putelli, Tenor * • Davide Malvestio, Bass *
 Nuovo Coro Lirico Sinfonico Romano (Chorus master: Stefano Cucci) * †

Orchestra Sinfonica di Roma

Francesco La Vecchia

Con il patrocinio della



FONDAZIONE ROMA

Recorded at the Auditorium di Via Conciliazione, Rome, 26th-27th February 2012 (tracks 1-4); 18th-19th March 2007 (tracks 5-7) and 27th-28th November 2011 (tracks 8-12) • Producer: Fondazione Arts Academy Music Assistant: Desirée Scuccuglia Engineer and Editor: Piero Schiavoni • Booklet notes: Marta Marullo • Release editor: Peter Bromley • Cover: Paolo Zeccara Publishers: Edizioni Suvini Zerboni Milano (tracks 1-4 and 8-12); Universal Music Publishing, Ricordi S.r.l. (tracks 5-7) Sung texts and English translations are included in the booklet and can also be accessed at www.naxos.com/libretti/572411.htm

NAXOS

PETRASSI: Partita • Quattro inni sacri • Coro di morti

8.572411