

95812

BRILLIANT
CLASSICS



PIZZETTI
CASTELNUOVO TEDESCO

ARIOSO
MUSIC FOR CELLO AND PIANO

Amedeo Cicchese *cello*
Barbara Panzarella *piano*

Arioso, Music for Cello and Piano

Ildebrando Pizzetti 1880 – 1968

3 Canti for cello and piano

- | | |
|---------------------------|------|
| 1. Affettuoso | 4'30 |
| 2. Quasi grave e commosso | 3'16 |
| 3. Appassionato | 4'16 |

Sonata in Fa for cello and piano

- | | |
|---------------------------------|-------|
| 4. Largo | 12'49 |
| 5. Molto concitato e angoscioso | 10'00 |
| 6. Stanco e triste – Largo | 8'53 |

Mario Castelnuovo-Tedesco

1895 – 1968

Sonata Op.50 for cello and piano

- | | |
|--|------|
| 7. Arioso e sereno | 8'43 |
| 8. Arietta con variazioni – Allegretto, grazioso e un poco malinconico | 1'13 |
| 9. Vivacemente | 0'44 |
| 10. Dolente ma con fierezza | 1'20 |
| 11. Rustico | 1'26 |
| 12. Largo e pomposo | 1'33 |
| 13. Energico e ben ritmato | 3'11 |

- | | |
|---|------|
| 14. Figaro fantasy for cello and piano on "Il Barbiere di Siviglia" | 6'24 |
|---|------|

Amedeo Cicchese *cello*
Barbara Panzarella *piano*



Recording: 19-21 September 2018, Studio I Musicanti, Rome, Italy
Sound engineer, musical supervision, mixing and mastering: Giovanni Caruso
Editing: Mattia Ometto
Photos: © Marcello Iaconetti
© & © 2020 Brilliant Classics

Arioso

Works for cello and piano by Ildebrando Pizzetti and Mario Castelnuovo-Tedesco

Although Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) studied under Ildebrando Pizzetti (1880-1968) at the Conservatoire in Florence during the early years of the 20th century, their lives were separated by an enormous divide, as Europe itself was torn asunder by the Second World War and the Fascist regime. Pizzetti actually supported that regime: along with other Italian writers, artists and intellectuals, he subscribed to the *Manifesto of Fascist Intellectuals* that was published in April 1925, three months after Benito Mussolini's speech in the Chamber of Deputies where the Duce explicitly admitted to political, moral and historical responsibility for the murder of the socialist member of parliament Giacomo Matteotti. That same regime passed racial laws in 1938 that effectively banished Castelnuovo-Tedesco from the country. He emigrated to the United States, where he was able to express his versatile talent in all fields of music, from concerts to sound tracks for Hollywood.

Yet for all their biographical differences, the two composers actually came into contact with each other on various occasions. The first was obviously their teacher to student relationship: in 1916-17 Castelnuovo-Tedesco scored for voice and piano the suite Pizzetti had composed for the staging of Gabriele D'Annunzio's comedy "La pisanelle ou La mort parfumée", premiered at the Théâtre Municipal du Châtelet in Paris in 1913, and from the same work he also arranged pieces for piano solo. Moreover, while both composers believed in the expressive, theatrical potential of music, they also shared the lifelong conviction that it should not be subordinated to opera, especially the *Verismo* that held sway in early 20th century Italy. In their compositions Pizzetti and Castelnuovo-Tedesco found inspiration in song, in vocal melody and in the natural cantilenas typical of the Italian language.

There is explicit reference to Rossini's *Barbiere di Siviglia* in the *Rapsodia da concerto "Figaro"* that Mario Castelnuovo-Tedesco wrote in 1943-44. During the

19th century it had been common practice to arrange opera themes for different instrumental ensembles. In this case there are three versions: one for violin and piano dedicated to Jascha Heifetz, along with Arturo Toscanini one of the eminent musicians who helped Castelnuovo-Tedesco move to the United States; another for violin and orchestra; and the third for cello and piano, written for the great Russian cellist Gregor Piatigorsky, who had also moved to the USA on account of the Nazi occupation of Europe.

But there are also references to new approaches to the voice and musical drama in the *Tre canti*, composed by Ildebrando Pizzetti in 1924. This is evident in the tempi indications, which not only establish the pace but also suggest the expressive mood: the first *canto* is affectionate, the second touching, and the third impassioned, almost as though the three pieces together form a specific dramatic development. The communicative impact of the work revolves around the constant search for a melody line that is distinctly vocal, whether played by the cello or the piano. Right from the first bars it is clear that the composer was inspired by the counterpoint in canon form of the last movement of César Franck's *Sonata for violin and piano*. There are also interesting connections between Pizzetti's music of the 1920s and certain works by Claude Debussy: obviously the last Sonatas, but also the markedly symbolist compositions, such as *Pelléas et Mélisande* and even more so *Le martyre de Saint Sébastien*.

Regarding style and inspiration, Pizzetti gained a great deal from his collaboration with Gabriele D'Annunzio, who often provided the underlying texts. This did not so much concern the hero cult that D'Annunzio nurtured, but rather his explorations of symbolism and the aesthetic sphere. Pizzetti found all this stimulating, absorbing something of the D'Annunzian universe in the austere but sensual mood found in the *Sonata for cello and piano*, composed in 1921 and published two years later by Ricordi. The sound sphere oscillates between the harmonically resonant evocation of the first movement with its hints of Gregorian chant, the gloomy *ostinato* of the second movement, which the composer indicated should be “*concitato*

ed angoscioso” (agitated and distressing), and the echoes of early instrumental polyphony of the third movement. Within the cyclical framework of the sonata form, such alternation nevertheless invests the three movements of the *Sonata for cello and piano* with marked coherence and concentration.

These are features also to be found in Mario Castelnuovo-Tedesco's compositions. In a review of his opera *La Mandragola*, staged at the Teatro La Fenice in Venice in 1926, the composer and critic Alfredo Casella pinpointed at least two essential aspects of Castelnuovo-Tedesco's music: «a style made up of delicate flowing melodies [...] and of harmonies that always tend to establish a musical atmosphere rather than underline a short, clear and concise tale. [...] A language which might, in cinematographic terms, be called “de premier plan”»¹ Casella perfectly captures the modernity of Castelnuovo-Tedesco's music, in a period in which films were an avant-garde genre and artists were increasingly inclined to abandon the opera tradition and explore new forms of expression. A case in point was the *Sonata* Op. 50 for cello and piano, written in 1928, when the composer was busy revising *La Mandragola* for its premiere performance in Germany, at the opera house in Wiesbaden. Indicated as «*Arioso e sereno*», the first movement gives voice to the melodious, delicate and flowing genre that Casella had described. Castelnuovo-Tedesco's melodies are highly distinctive, wittingly connected with romanticism, and yet at the same time surprisingly orientated towards the future. This probably explains the remarkable though doubtless fortuitous similarity between the theme in the coda of the exposition of the first movement of the Sonata and the refrain of *Don't cry for me Argentina*, written almost fifty years later by Andrew Lloyd Webber for the musical *Evita*. There is significant stylistic cohesion in the entire first movement of the *Sonata for cello and piano*, where the contrasts typical of the romantic form are greatly diminished. But then Castelnuovo-Tedesco's success as a composer of soundtracks in the United States had much to do with his skill in handling unity of style, as Casella instinctively realized.

© Francesco Antonioni

¹ Alfredo Casella, «Castelnuovo's “Mandragola”», in “The Christian Science Monitor”, 12 June 1926, p. 8.

Arioso. Opere per violoncello e pianoforte di Ildebrando Pizzetti e Mario Castelnuovo-Tedesco

Nei primi anni del secolo scorso **Mario Castelnuovo-Tedesco** (1895 – 1968) fu allievo di **Ildebrando Pizzetti** (1880 – 1968) presso il conservatorio di Firenze, ma la distanza che separa le loro biografie è tanto grande quanto profonda è la voragine scavata in Europa dalla seconda guerra mondiale e dal regime fascista. Di quel regime Pizzetti fu sostenitore: insieme ad altri scrittori, artisti e intellettuali italiani, Pizzetti è tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti*, pubblicato nell'aprile del 1925, tre mesi dopo il discorso pronunciato alla camera dei deputati da Benito Mussolini in cui il Duce si assumeva esplicitamente la responsabilità politica, morale e storica dell'omicidio del parlamentare socialista Giacomo Matteotti. Da quel regime Castelnuovo-Tedesco fu cacciato, in seguito alla promulgazione delle leggi razziali nel 1938, che costrinsero Castelnuovo-Tedesco alla emigrazione negli Stati Uniti, dove il compositore ebbe la possibilità di esprimere il suo multiforme talento in ogni campo della musica, dai concerti alle colonne sonore per Hollywood.

Al netto delle differenze biografiche fra gli autori, esistono diversi punti di contatto fra le musiche dei due compositori, a cominciare dal rapporto fra maestro e allievo: Castelnuovo-Tedesco nel 1916-17 elaborò lo spartito per canto e pianoforte e trasse alcuni brani staccati per pianoforte solo dalle musiche di scena che Pizzetti aveva composto per la *Pisanella* di Gabriele D'Annunzio in occasione della rappresentazione al Theatre du Châtelet di Parigi nel 1913 e i due compositori conservarono durante tutta la loro esistenza creativa l'intenzione comune di affrancare la musica dalla subalternità nei confronti dell'Opera, soprattutto di matrice verista, che dominava nell'Italia degli inizi del secolo, senza rinunciare alla forza di raffigurazione plastica che caratterizza le situazioni teatrali in musica. La musica di Pizzetti e quella di Castelnuovo-Tedesco originano dal canto, dalla melodia vocale, e dall'incedere ondeggiante e cadenzato che è tipico della sonorità della lingua italiana.

Il riferimento al canto lirico è assai chiaro nella Rapsodia da concerto *Figaro, dal Barbiere di Siviglia* di Rossini, composta da Mario Castelnuovo-Tedesco nel 1943-44, secondo il genere ottocentesco della parafrasi su temi d'opera. Ne esistono tre versioni: per violino e pianoforte, dedicata a Jascha Heifetz, uno dei famosi musicisti che insieme ad Arturo Toscanini si adoperarono per facilitare il suo trasferimento negli Stati Uniti, per violino e orchestra, e per violoncello e pianoforte, scritta per il grande violoncellista russo Gregor Piatigorsky, anch'egli trasferitosi negli Stati Uniti in conseguenza dell'occupazione nazista dell'Europa.

Ma riferimenti evidenti ad una nuova forma di vocalità e di drammaturgia musicale si trovano anche nei *Tre canti*, composti nel 1924 da Ildebrando Pizzetti, a partire dalle indicazioni di tempo, che oltre a determinare l'andamento della musica ne orientano la direzione espressiva: affettuoso il primo, commosso il secondo, appassionato il terzo, quasi a suggerire una ideale collocazione drammaturgica dei tre brani. L'efficacia comunicativa è raggiunta attraverso la costante ricerca di un originale profilo melodico vocale, affidata sia al violoncello che al pianoforte, come appare chiaramente dalle prime battute, ispirate alla struttura in contrappunto canonico dell'ultimo movimento della Sonata per violino e pianoforte di César Franck. Interessanti relazioni con la musica degli anni '20 di Ildebrando Pizzetti si possono anche rintracciare in alcune pagine di Claude Debussy: le ultime Sonate, ovviamente, ma anche le opere marcatamente simboliste, come il *Pelléas et Mélisande* e soprattutto *Le martyre de Saint Sébastien*. Fondamentale per lo stile e l'ispirazione di Ildebrando Pizzetti fu infatti il sodalizio con Gabriele D'Annunzio, ai cui testi Pizzetti spesso attinse per le sue composizioni. Più dell'esteriorità eroica e del culto dannunziano del superuomo, è il D'Annunzio simbolista ed estetizzante che accende l'immaginazione del compositore, ed è ai suoi testi che può essere riferito il clima austero e allo stesso tempo sensuale che si instaura nella Sonata per violoncello e pianoforte, composta nel 1921 e pubblicata due anni dopo da Ricordi. Le sonorità oscillano fra l'evocazione di ampie risonanze armoniche infarcite di suggestioni

gregoriana nel primo movimento, ad un cupo ostinato nel secondo movimento, «concitato ed angoscioso» secondo le indicazioni del compositore, alla evocazione dell'antica scrittura polifonica strumentale nel terzo movimento. Seguendo il principio ciclico della forma sonata, le sonorità si alternano l'una con l'altra, dando ai tre movimenti di cui è costituita la Sonata per violoncello e pianoforte un segno fortemente unitario e compatto.

Unità di espressione e compattezza formale si ritrovano anche nelle composizioni di Mario Castelnuovo-Tedesco. Nella recensione dell'opera *La Mandragola*, andata in scena nel 1926 al Teatro La Fenice di Venezia, il compositore e critico musicale Alfredo Casella individua almeno due aspetti fondamentali della musica di Castelnuovo-Tedesco: «a style made up of delicate flowing melodies [...] and of harmonies that always tend to establish a musical atmosphere rather than underline a short, clear and concise tale. [...] A language which might, in cinematographic terms, be called “de premier plan”» («uno stile fatto di delicate e fluenti melodie [...] e di armonie sempre tendenti a stabilire un'atmosfera musicale piuttosto che a sottolineare una storia breve» e «un linguaggio che potrebbe essere definito, in termini cinematografici, di primo piano»)¹. Casella coglie perfettamente le note di modernità della musica di Castelnuovo-Tedesco, nell'epoca in cui il cinema è un genere di avanguardia e il consapevole abbandono della tradizione operistica spinge gli artisti verso l'esplorazione di nuove risorse espressive. Risale a quel periodo la *Sonata* Op.50 per violoncello e pianoforte, scritta nel 1928, quando il compositore era impegnato nella revisione dell'opera *La Mandragola* per la prima rappresentazione in Germania, presso il teatro dell'opera di Wiesbaden. Non a caso il primo movimento ha come indicazione «Arioso e sereno» e rende manifesto il riferimento al genere cantabile, delicato e fluente individuato da Casella. Le melodie di Castelnuovo-Tedesco possiedono una qualità tutta personale, radicata con sicurezza nella visione romantica ma sorprendentemente rivolta verso il futuro, come può lasciar intendere la fortuita somiglianza fra il tema

della coda dell'esposizione del primo movimento della Sonata e il ritornello di *Don't cry for me Argentina*, scritto quasi cinquanta anni dopo da Andrew Lloyd Webber per il musical *Evita*. Va evidenziato infatti che quella unità di stile che si estende per tutto il primo movimento della Sonata per violoncello e pianoforte, nel quale sono ridotti al minimo i contrasti così emblematici della forma romantica, farà la fortuna di Castelnuovo-Tedesco come compositore di colonne sonore (anch'essa ben intuita da Casella) quando il compositore emigrò negli Stati Uniti

© Francesco Antonioni

¹ Alfredo Casella, «Castelnuovo's "Mandragola"», in "The Christian Science Monitor", 12 Giugno 1926, p. 8. Trad. it. «La "Mandragola" di Castelnuovo», in A. Casella, *La musica al tempo dell'aereo e della radio*, EDT, Torino 2014, p. 105-6.



Born in Campobasso in 1988, **Amedeo Cicchese** graduated with honours at the Conservatoire in Campobasso at the age of 17. He continued his studies with Antonio Meneses, Rocco Filippini, Giovanni Sollima and Enrico Dindo at the Hochschule der Kunst in Bern, the Accademia di Santa Cecilia in Roma, the Accademia Walter Stauffer in Cremona and the Pavia Cello Academy.

He has won awards in more than 30 national and international contests, including the prestigious Vittorio Gui International Competition in Florence, the Premio Trio di Trieste in 2009 and the Giuseppe Sinopoli Prize in 2014.

He made his debut as a soloist at 16, and has since then performed in Italy, Germany, Hungary, China and Japan with the Orchestra Nazionale di Santa Cecilia, the Shanghai Philharmonic Orchestra, the Tokyo Philharmonic, the MDR Orchestra of Leipzig, and many other ensembles. He was appointed Principal Cello of the Orchestra del Teatro Regio in Turin by Gianandrea Noseda in 2015, and he plays as guest Principal Cello with the Filarmonica della Scala in Milan, the Orchestra del Teatro San Carlo in Naples and the Orquesta de Cadaques.

For this recording Amedeo plays a *Giovanni Grancino* cello of 1712, entrusted to him by the *Fondazione Pro Canale* of Milan



Born in 1990, **Barbara Panzarella** began her career at a very young age, playing in Italy, Switzerland, Germany, Spain, Romania, Turkey, France, Austria, Norway, Ireland and Portugal. She studied with Carlo Grante through to 2007, recording with him the Concerto for two pianos and orchestra KV.365 by W.A. Mozart with Orchestra Nazionale dell'Accademia di Santa Cecilia.

Following a first-class diploma in piano in 2008, she specialized in chamber music, obtaining a higher diploma with top marks at the Conservatoire in Rome and a post-graduate diploma at the National Academy of Santa Cecilia. Moreover, she attended the Chamber Music course at the Fiesole Music School with the Trio di Parma, and in 2011 also studied at the Hochschule in Dresden.

She completed her formation with the degree in Composition at the Conservatoire in Rome. As an accompanist she has played for classes held by Marco Fiorini, Elizabeth Norberg-Schultz, Giulio Rovighi, Sonig Tchakerian, Calogero Palermo, Carlo Tamponi and Paolo Beltramini, as well as working at the Conservatoire in Latina.

Barbara plays a YAMAHA CFX Concert Grand Piano, prepared by Valerio Sabatini provided by Studio 12 Pianoforti, Rome.

Special thanks to our sponsor, INTENT S.R.L. in the person of Francesco Primerano, who entirely financed the production of this CD.