

IL CORNO ITALIANO

Rota, Sinigaglia, Bucci, Moscheles, Donizetti, Rossini, Festa



Simone Baroncini, corno
Adriana Marfisi, soprano - Umberto Fanni, piano

IL CORNO ITALIANO

9823

Ideato, registrato e prodotto da - *Conceived, recorded and produced by*
Giulio Cesare Ricci

Assistenti alla registrazione - *Recording assistants*
Paola Maria Ricci - Sergio Boni

Registrato a - *Recorded at*
Chiesa di San Francesco, Schio (VI)

Data di registrazione - *Recording date*
marzo 1997 - *March 1997*

Corni - *Horns*
Yamaha 567 GB - Holton, leadpipe P. G. Callegari

Attrezzatura - *Equipment*
microfoni a valvole, *valve microphones*: Neumann U 47, M 49
preamplificatori microfonici, *advanced mike pre-amplifiers*: Nagra
registratori analogici, *analog tape recorders*: Studer C37 (1950), Nagra 4S
registratori digitali 20 bit, *digital tape recorders 20 bit*: Nakamichi 1000
cavi microfonici, digitali e linea, *microphone, digital cables*: Signoricci

Si ringrazia l'Assessorato alla Cultura del Comune di Schio e la ditta Iacolino per la gentile concessione del pianoforte a coda Stenway & Sons.

Un ringraziamento particolare al Dott. Umberto Frigo e alla Sua gentile Signora per la preziosa collaborazione organizzativa.

STRUMENTO evocativo, fascinoso e tremendo. Secondo D'Annunzio, «Il suon del corno chiama chi si sbanda / e chi s'attarda e trae la lingua ed ansa». Quando compare nella *Berceuse* dell'*Oiseau de feu* di Stravinskij, il corno assume un ruolo che non gli è raro: quello di aprire lo spazio, d'allargare il raggio della vista sonora. Non solo il *rappel* à l'ordre dannunziano, quindi, ma anche l'intrico di ardua materialità e gesto poetico.

Evocativo per definizione e per antica storia, il corno è tremendo non già per chi ascolta (nel qual caso, il ruolo terrifico appartiene a trombe e tromboni, non alla dolcezza del tubo ritorto) bensì per chi suona: è strumento scoperto, pronto a esibire in prima linea ogni difetto, ogni pecca anche estemporanea del cornista, il quale è di norma un curioso tipo di strumentista, amante della poesia e del non detto (semmai, appunto, dell'"evocato") e, insieme, un ardimentoso sprezzante del pericolo.

Il corno non gode di granché, quanto a letteratura specifica e *alta*, al di fuori di una celebre *Sonata* beethoveniana che fu tessuta in collaborazione con il grande cornista Giovanni Punto, e al di fuori d'una quantità esorbitante di passi d'orchestra straordinari. Ha piuttosto, una storia ricchissima e fuori scala che si deve, infine, alla sua formidabile disposizione all'icona, alla fisionomia di strumento del richiamo e della solitudine (un Carducci peraltro non imperdibile scriveva: «Su 'l castello di Verona / batte il sole a mezzogiorno, / da la Chiusa al pian rintrona / solitario il suon del corno»).

Ma è anche altro. Lo mostra in filigrana questo cammino attraverso il "corno italiano". Un percorso che la dice lunga anche su una congerie di luoghi comuni, primo fra tutti quello che sembra bearsi dell'"arretramento" genetico della musica strumentale italiana.

Nel cammino che ci propone Simone Baroncini, e con lui Umberto Fanni e Adriana Marfisi, questo “corno italiano” riesce in realtà internazionalista e perfettamente affrancato dal marchio, caro ai più, del *provincialismo* strumentale italiano. Si parte dal Novecento. Che a ben vedere è, in Italia, il secolo nato sulle ceneri (già ormai intieramente consumate in *belle époque*) del primato melodrammatico del Bel Paese. Rossini divenuto parigino per opera e vita, Donizetti, Bellini e Verdi omaggianti alla capitale musicale d'Europa, Puccini agli esordi con tracce evidenti di Massenet nel dna. Che brillanti uomini di musica come un Leone Sinigaglia andassero a cercare orizzonti nuovi a Vienna e a Praga (ma lo stesso vale anche per tutta la successiva “generazione dell'80” e per il suo sguardo verso Parigi) non è segno di una consapevolezza d'arretramento: è segno di consapevolezza *tout court*, di lucida e chiara lettura del reale, di una lettura precisa della nuova dimensione europea in cui si collocavano modi di produzione e umori di stile.

Si parte dal Novecento e da Nino Rota, di cui non serve segnalare qui la felicità della mano compositiva, al di là di una notorietà globale che gli è venuta dall'inarrivabile mestiere di produttore d'immagini in musica per il cinema felliniano. *Castel del Monte* è una Ballata per corno e pianoforte, datata 1974. Ne esiste una versione per strumento solista e orchestra, del 1976: verosimilmente, il processo dal pianoforte verso l'orchestra (e non già quello della “riduzione” pianistica della parte orchestrale) è analogo a quello che Richard Strauss compì all'inizio degli anni 1880 col suo primo *Concerto per corno, op. 11*. “Andante sostenuto e sognante” è l'indicazione della prima sezione, se si vuole una sorta di *Ebb Tide* alla Rota, lirismo del corno sugli arpeggi pianistici, e nel suo percorso iterativo di Ballata l'opera passa poi per spiccati ritmi nibelungici e increspature sarcastiche alla Prokof'ev. *Castel del Monte* è dedicato a Domenico

Ceccarossi, grande caposcuola classe 1910, per lunghi anni primo corno solista nell'Orchestra sinfonica della Rai di Roma e da poco scomparso.

Questa giustapposizione quasi didascalica di afflato lirico e scrittura caratteristica e d'umore è propria di altre pagine offerte in questo percorso. Accade, per esempio, della successione di *Lied* e *Humoreske* di Leone Sinigaglia. Torinese, Sinigaglia nacque nell'anno della morte di Rossini, il 1868. La sua figura è emblematica: fu attentissimo alla tradizione popolare piemontese, cui dedicò in maturità un appassionato lavoro di trascrittore, e, nella generazione che andava scoprendo la Storia e le sue pieghe esotiste (lo sguardo all'Antico insieme con l'apertura, che sarebbe stata di Bartók, al materiale "nuovo" della tradizione extra accademica), si nutrì a scuole di rango. In carteggio con Debussy, Sinigaglia trascorse la *fin de siècle* a Vienna e a Praga, dove fu in stretto contatto con Mahler, Brahms e Dvorák. Nel 1901, al ritorno in Italia, Sinigaglia portava con sé la consapevolezza internazionalista: il *Lied* e l'*Humoreske* (scritti per corno viennese in fa) risalgono al 1903, anni di lirismo schubertiano e profumi viennesi ma anche – come consente di leggere il *Lied* – di sottile ironia tutta francese, di sentori che sarebbero stati propri del gruppo dei "Sei", di radici che in controluce mostrano qualcosa di raveliano; più germanica è l'*allure* dell'*Humoreske*, disegnata con un gusto della miniatura che, al di là dello stile, chiama alla mente Robert Schumann (si tratta, per inciso, di una tra le rarissime pagine in do maggiore destinate al corno).

Preziosi, e siamo ancora alla "canzone", sono i *Trois Lieder* di Annibale Bucchi, autore che con la generazione dell'80 condivide tratti di gusto e di stile. Di gusto francese l'*Improvviso*, mentre l'ironia di Bucchi prende forma nella *Barcarola*: i suoni chiusi del corno fanno il verso alla tromba con sordina, e l'alternanza tra chiuso e aperto definisce una sorta di

struttura ABA; l'andamento descrittivista gioca con una disposizione melodica che fin dal primo inciso chiama alla memoria il blues (*La giovine pescatrice* scherza invece sui luoghi comuni di una scrittura a filastrocca). In questo esercizio fine dell'ironia è anche il senso profondo di certo Novecento storico: invincibile è l'irritazione che è possibile provare di fronte all'inarrivabile banalità con la quale il giudizio critico dominante ha targato come "atteggiamenti stilistici ottocenteschi" il disincanto aristocratico di autori che, come questi, scelsero la via dell'elusione del romanticismo per volgersi a una squisita "depurazione" delle croste ideologiche dei post-wagneriani. La trasparenza, il gioco e la vastità degli orizzonti (materiali rubati alla memoria, alle tradizioni etniche, al jazz e all'extracolto) contro l'ombrosa convinzione che ogni tempo debba avere la propria musica (e, quindi, che in ogni tempo esista una ed una sola musica lecita: il nostro universo contemporaneo e le sue musiche al plurale sembrano invece insegnarci il contrario).

Dopo il Novecento, il cammino a ritroso del "corno italiano" torna al secolo dei *salons* e del melodramma romantico. Il contesto è quello della diffusione capillare di musica nelle case borghesi, nelle accademie colte e nelle sale del concertismo pubblico ancora non del tutto piegato al mito dell'Interprete solista à *la manière de* Liszt. Gli editori ottocenteschi accumularono ricchezze diffondendo queste musiche: arie e variazioni, terreno della disseminazione delle "arie celebri" e del Mito del Genio. Primo fra tutti Rossini, il Cigno di Pesaro che nei melanconici agi parigini continuava ad esercitare il ruolo di grande nume dell'Europa musicale. A lui, col *feuilleton d'album* qui testimoniato, si rivolse anche Ignaz Moscheles, non nuovo ad esperimenti cornistici (per esempio, *l'Introduzione e rondò per pianoforte e corno* del 1821: "per pianoforte e corno" e non "per corno e pianoforte", in ordine gerarchico secondo l'antica consuetudine del sonatismo ancora evidente nel primo Beethoven e a maggior ragione

accettata da Moscheles, che della tastiera fu uno tra i più straordinari virtuosi della propria generazione). Secondo abitudine d'epoca, il *Thème varié* di Moscheles si offre a una versione alternativa, in questo caso destinata al violoncello.

Le opere di Moscheles, di Donizetti e di Rossini che qui si ascoltano furono originariamente destinate al corno naturale; ne esce una scrittura più distesa e anche quella speciale disposizione al dialogo "vocale" che il corno trova nel *Dirsi addio* di Gaetano Donizetti, sublime inventore di melodie che qui concerta il corno con una voce di tenore o di soprano. Strumento di grande fortuna nelle capitali musicali d'Europa (Parigi prima tra esse) il corno fu omaggiato nel medio Ottocento da una rigogliosa letteratura ad uso dei *salons*: musica d'autore, musica spuria, plagì e rimaneggiamenti, trascrizioni e rivisitazioni degli evergreens d'epoca.

Alla *Fantasia* rossiniana dedicata a Jacques-François Gallay e aperta dal celebre solo del *Turco in Italia*, si affianca qui il *Preludio, Tema e Variazioni*, dalla genesi esemplare: composto a Parigi da un Rossini della pienissima maturità (1857), il lavoro nacque dalla frequentazione con Leone Vivier, cornista celebre e virtuoso di rilevanti capacità. Il virtuosismo diviene funzione esibitoria e ludica, e il salotto rossiniano, aperto ai convitati il sabato sera, si apre a un esercizio della memoria (il tema e le sue variazioni) destinato a perpetuare, trent'anni dopo l'abbandono delle scene da parte di Rossini, il mito di un uomo di musica che, chiudendo la partita con l'età aurea dell'opera impresariale, aveva aperto le porte in età industriale ai roveli di un romanticismo che era ormai, nel 1857, in odor di malattia. Rossini, apollineo e intangibile, era lì per raccontare ancora qualche cosa di quella sua sensibilità, sentimentale e canoviana insieme, che si era per sempre perduta.

DULCE LUMEN e *Forse davvero* sono stati scritti in momenti diversi e per ragioni differenti. Il primo nacque su invito di un caro amico, destinato ad un concerto a carattere sacro, che si tenne nel 1995 nella Basilica di Santa Chiara a Napoli. Qui fu eseguito per la prima volta nella sua forma originale, quella per canto e pianoforte. L'amico è Dante Mariti. Allora lo cantò Jana Mrazova, artista di grande talento che da quel momento in poi ha spesso collaborato con me. Il tema sacro era insito nell'invito ed io colsi l'occasione per tornare su un testo, quello dell'*Ecclesiaste*, che mi è particolarmente caro e dal quale ho tratto altri motivi d'ispirazione per il mio lavoro di musicista. Uno spunto rielaborato, ovviamente, in chiave assolutamente personale.

Ben diversa l'origine di *Forse davvero*. Questo canto fa parte, infatti, di uno dei cinque radiodrammi prodotti da RAI-Radio 3 nel 1996, poi pubblicati su CD come *Radiofavole*, per il testo di tre dei quali mi rivolsi a Marcello Fois, scrittore di vaglia, al quale mi lega una antica amicizia. Proprio con quei radiodrammi nacque un'altra importante collaborazione, sodalizio che dura tuttora. Fois ha scritto tre di quelle favole. *Forse davvero* è tratto dalla seconda, la più drammatica delle tre storie da lui raccontate: quella di un bambino che subisce i disastri della guerra (allora il riferimento era l'assedio di Sarajevo), e vive nel buio, unico luogo sicuro per sfuggire alla morte.

Entrambi i canti appartengono, infine, ad una raccolta, nella quale ve ne è anche un terzo, *La vita*, su testo di Sandro Penna, canto non presente in questa incisione. La raccolta nasce dall'invito di un altro artista con cui ho sovente collaborato e con grande piacere: Simone Baroncini. Insomma, se un filo lega queste pagine è quello dell'amicizia, è quello del sodalizio umano ed artistico.

Fabrizio Festa

THE HORN is an instrument evocative, fascinating and at the same time fearful. According to D'Annunzio, "The sound of the horn, calls the dispersed, those who are delayed ...". In the *Berceuse* of the *Oiseau de feu* by Strawinsky, the horn has the most uncommon role of opening space, of widening the horizon of sound.

Therefore not only the *call for order* by D'Annunzio but also the intermingling of arduous materiality and poetic gesture.

The horn (evocative by definition, and in the course of history) is terrifying not for the listener (the terrifying sound belongs to trumpets and trombones) but for the performer. In fact it is an "undisguisable" instrument ready to make evident any slight fault.

The horn player is usually a lover of poetry and at the same time a brave musician disdainful of danger and risk. Not much important music has been composed for the horn (with the exception of the famous *Sonata* by Beethoven written with the assistance of the great horn player Giovanni Punto) apart from large number of orchestral passages. On the other hand this instrument has a very rich history due to its symbolic nature, as the sound that summons, that evokes solitude. A quotation from the Italian poet Carducci reads: "On the castle of Verona, beats the sun at midday, from the Chiusa comes the solitary sound of the horn".

This journey through the history of the Italian horn, unmasks a number of commonplaces first of all concerning the provincialism of Italian instrumental music. In the journey proposed by Simone Baroncini, Umberto Fanni and Adriana Marfisi, the Italian horn appears instead, as an international instrument. The journey sets off in the 19th century. This

century was born on the ashes of the Italian melodramatic superiority: Rossini who was living and working in Paris, Donizetti, Bellini and Verdi paying homage to the musical capital of Europe, Puccini who was just setting off, at a very beginning of his career following Massenet's inspiration. The fact that some very brilliant musicians like Leone Sinigaglia went to look for new horizons in Vienna and in Prague, was a sign of the realistic approach towards a new European dimension.

We start off with Nino Rota, a musician well known for his film music forever associated to the name of Fellini. *Castel del Monte* by Nino Rota is a Ballad for horn and piano dated 1974. There is a version with orchestral accompaniment dated 1976. Probably the development process from the pianoforte towards the orchestra (not the pianoforte adaptation of the orchestral part) is similar to Richard Strauss's operation at the beginning of the 1880's, for his first *Horn Concerto op.11*. "Andante sostenuto e sognante" is the indication in the first section if one wishes to obtain a sort of *Ebb Tide* with lyricism in the horn over piano arpeggios.

The Ballad goes through marked Nibelungen rhythms and sarcastic ruffles similar to Prokof'ev. *Castel del Monte* is dedicated to the late Domenico Ceccarossi, first solist horn on the Rome RAI Symphony Orchestra. This juxtaposition between lyricism and humoristic music is present in other parts of this journey, like in the succession of the *Lied* and *Humoreske*, by Leone Sinigaglia. Sinigaglia was born in Turin, the same year of Rossini's death (1868). His figure is emblematic; he took great interest in Piedmontese popular tradition to which, in his maturity, he dedicated a passionate work of transcription. His generation was discovering History and exoticism (a regard for history together with a wish for novelty, for

extra-academic traditions which later Bartók have developed) and he nourished himself in high standing schools. While corresponding with Debussy, Sinigaglia spent the *fin de siècle* in Vienna and in Prague where he was very close to Mahler, Brahms and Dvorák. When in 1901 he returned to Italy Sinigaglia carried with him an international consciousness. The *Lied* and the *Humoreske* (written for the viennese horn in F) were composed in 1903 period of Schubert like lyricism and of Viennese “fragrance” but also of French subtle irony, inklings which would later be present in the group of “The six” - of roots showing something belonging to Ravel. The *Humoreske* is more Germanic in *allure*; its miniature like design, reminds one, beyond the style, of Robert Schumann. This is one of the very few pages in C major written for the horn.

Important are the *Trois Lieder* by Annibale Bucchi, an author with the taste and style of the generation belonging to the 80’s.

The *Improviso* is French in style, the *Barcarola* is ironic; the closed sounds of the horn imitate the muted trumpet and the alternation of the closed and open sounds create a sort of ABA structure. The descriptive development bears a melodic arrangement which reminds one, from the very beginning, of the blues (*The young fisherwoman* is based instead on a nursery rhyme).

The essence of the historical 19th century is also in the subtle ironic exercise. It is impossible not to become irritated with the great banality of the predominant criticism which labelled as “eighteenth century stylistic attitude” the aristocratic disenchantment of authors who like these choose to elude romanticism to engage themselves in the delicate “purification” of the ideological remains of the post-wagnerians. The transparency and

the vastness of the horizons (material stolen from memory, from ethnic traditions, from Jazz) against the “dark” conviction that every period must have its own music (and consequently that in every period there must only be one permitted music at a time when our contemporary universe and its many musics seem to prove the opposite). After the twentieth century the backward journey of the “Italian horn” returns to the time of *salons* and of the romantic melodrama. The context is that of educated academics and in the public concert hall, non yet, entirely conquered by the myth of the performer in the manner of Liszt. The nineteenth century publishers made much money via the diffusion of these compositions: arias and variations were the ground for the circulation of “famous arias” and the myth of the Genius. First among others Rossini, the so-called “Cigno di Pesaro” - the swan from Pesaro - who in the sad parisian comfort was still representing the role of the great Deity of musical Europe. Also Ignaz Moscheles - with the *feuilleton d’album* here reported - wrote for the horn (he was not new to such experiences, for instance *Introduzione e Rondò* for pianoforte and horn, 1821 - for “pianoforte and horn” not for “horn and pianoforte” according to the hierarchy still in use at the time of the first Beethoven and even better accepted by Moscheles who was one of the first extraordinary virtuosi of his generation). According to the custom of the time the *Thème varié* by Moscheles has an alternative version, in this case for the cello. The works by Moscheles, Donizetti and Rossini here presented, were originally destined to the natural horn. The result is a more relaxed composition and also that particular inclination to the “vocal” dialogue which the horn finds in *Dirsi Addio* by Gaetano Donizetti - sublime inventor of melodies - who here sets the horn next to a tenor or soprano. The horn -

very popular in the European musical capitals, Paris first among them - in the middle of the nineteenth century enjoyed a rich literature for the *salons*: original music, second hand music, plagiarism and rearrangements, transcriptions and revisions of popular tunes of the time. With the *Fantasia* by Rossini dedicated to Jaques-François Gallay which starts with the famous *Turco in Italia*, here we have the *Prelude, Theme and Variations* representing the genesis: written in Paris by Rossini in his full maturity (1857) the work was a produce of his friendship with Leone Vivier, famous horn player and virtuoso. Virtuosity has a show-case and playful function; the “salon” of Rossini, open every Saturday evening to his guests, was there to perpetuate, thirty years after Rossini left the scenes, the myth of the musician who closing the chapter of the golden era of the impresario, had opened the doors - in the industrial era - to the problems of a romanticism which in 1857 was near the end. Rossini untangible and resplendent was still there to tell something of his sensitivity which was sentimental and also Canova style, for ever lost.

Roberto Verti

English translation: Jane Camilloni

DULCE LUMEN and *Forse davvero* were written at different times and for different reasons. The former was composed at the request of a close friend, Dante Mariti, and was to be part of a concert of sacred music held in the Basilica of Santa Chiara in Naples in 1995. Here it was performed for the first time in its original form for voice and piano. The singer on this occasion was Jana Mrazova, a highly talented artist who since then has often worked with me. The sacred theme was specified in the request and I gladly took the chance to go back to a text which is particularly dear to me, that of *Ecclesiastes*, which had already inspired me in my work as a musician. It has given me a starting point for an interpretation which is, naturally, personal.

Forse davvero has a very different origin. This song is part of one of five radio dramas produced by RAI-Radio 3 in 1996 and later issued on a CD entitled *Radiofavole*. For the text of three of these I turned to Marcello Fois, a writer of merit, and an old friend of mine. My friendship and professional association with Fois began with those radio dramas and has lasted ever since. *Forse davvero* comes from the second and the most dramatic of the three stories: the one about the child suffering from the effects of war (specifically here, the siege of Sarajevo), who lives in the dark, the only safe place to escape from death.

Both songs belong to a collection which includes a third song which does not appear in this recording: *La vita*, composed with a text by Sandro Penna. The collection was put together at the request of another artist with whom I have often had the great pleasure of working: Simone Baroncini. If there is a thread which binds these works it is that of friendship and companionship, both artistic and human.

Fabrizio Festa

English translation: Jane Elizabeth Read

