



Istituto di Studi Musicali
"Goffredo Petrassi"

1ST COMPLETE
RECORDING

GOFFREDO PETRASSI
Integrale delle opere per pianoforte
Complete Piano Works

ROBERTO PROSSEDA
piano



GOFFREDO PETRASSI

Integrale delle opere per pianoforte
Complete Piano Works - L'Oeuvre pour piano
Sämtliche Klavierwerke

Roberto Prosseda piano

ITALIANO ENGLISH FRANÇAIS DEUTSCH



Partita (1926)		Invenzioni (1944)	
1 I. Preludio: Allegro	2.27	9 I. Presto Volante	1.18
2 II. Aria: Calmo con dolcezza	2.58	10 II. Moderato - Più presto	3.02
3 III. Gavotta (grottesco): Moderato	1.35	11 III. Presto, leggero	1.35
4 IV. Giga: Vivace	1.42	12 IV. Moderatamente mosso, scorrevole	3.16
		13 V. Andantino, non molto mosso e sereno	4.11
Siciliana e Marcia (1930)		14 VI. Tranquillo	2.49
per pianoforte a 4 mani *		15 VII. Scorrevole	3.20
5 Siciliana: Andantino	1.51	16 VIII. Allegretto e grazioso	2.25
6 Marcia: Allegro	1.20		
		Petite pièce (1950)	
Toccata (1933)		17 Allegretto e grazioso con spirito [e comodità]	1.51
7 Adagio - Presto - Adagio	7.28		
		Oh les beaux jours! (1976)	
Piccola invenzione (1941)		18 I. Bagatelle: Andantino, un poco mosso	3.33
8 Andantino	0.58	19 II. Le petit chat (Miró): Allegro [non presto]	3.32
		20 Conversazione con Goffredo Petrassi	15.37
		a cura di Raffaele Pozzi	

* & Alessandra Ammara, piano

DDD

Durata : 1.07.44

SR 2049

GOFFREDO PETRASSI

Integrale delle opere per pianoforte

Roberto Prosseda

GOFFREDO PETRASSI

Integrale delle opere per pianoforte - Complete Piano Works

L'Oeuvre pour piano - Sämtliche Klavierwerke

CD fonè 2049

Ideato, registrato e prodotto da - Conceived, recorded and produced by

Giulio Cesare Ricci, Raffaele Pozzi

Assistente alla registrazione - Recording assistant

Paola Maria Ricci

Registrato a - Recorded at

Palazzo Municipale di Ninfa, Giardini di Ninfa (Latina)

Data di registrazione - Recording date

7, 11 giugno 2000 - June 7th II th 2000

Strumento - Instrument

Piano Steinway D n. 520955

Tecnico accordatore - Piano technician

Mauro Buccitti

Attrezzatura - Equipment

microfoni a valvole, valve microphones: Neumann U47, U48 preamplificatori microfonici, mikepre-amplifiers: Signor Ricci registratori analogici, analog tape recorders: Studer C37 (1950), Nagra 4S registratori digitali, digital tape recorders: Nakamichi 1000 mod. Signor Ricci cavi microfonici, digitali e linea, microphone, digital cables: Signor Ricci

Registrazione dal vivo senza montaggi musicali - Live recording without further editing

Foto di copertina - cover photo: Goffredo Petrassi, Venezia 1940

Si ringrazia la Fondazione "Goffredo Caetani" per la collaborazione prestata e il Dott. Lauro Marchetti per la cortese disponibilità.

PETRASSI "EN BLANC ET NOIR".

Note sull'opera per pianoforte

L'interesse per il pianoforte in Goffredo Petrassi risale ai suoi primi approcci alla musica. Egli stesso ricorda infatti la curiosità suscitatagli da un vecchio strumento viennese datato 1826, coevo dunque di Beethoven, che si trovava in casa di uno zio a Zagarolo, il piccolo paese dell'agro romano dove il compositore nasce il 16 luglio 1904. Trasferitosi a Roma all'età di sette anni, Petrassi entra nella Schola Cantorum di San Salvatore in Lauro. L'esperienza di fanciullo cantore, che proseguiva nel solco dell'antica tradizione formativa dei musicisti delle cappelle papali, rappresenta, come è noto, un sedimento spirituale e musicale della massima importanza per il futuro compositore. Gli sviluppi di queste premesse sono tuttavia ancora lontani. Terminata con la muta della voce l'attività di corista, Petrassi, di famiglia dalle risorse economiche modeste, inizia a lavorare a quindici anni in un negozio di musica come commesso. Il negozio rilevato successivamente dalla FIP (Fabbrica Italiana Pianoforti) di Torino, di cui era amministratore delegato Guido Maggiorino Gatti, autorevole organizzatore e critico musicale italiano del tempo, si trasferì in Corso Umberto, non lontano dal Conservatorio di musica di Santa Cecilia. Lì il giovane aveva modo, nei ritagli di tempo, di leggere spartiti e partiture suonando, da autodidatta, un pianoforte della ditta. Questi suoi sforzi, in particolare applicati alle *Deux Arabesques* di Claude Debussy, colpiscono Alessandro Bustini, all'epoca insegnante di pianoforte in Conservatorio, che gli offrì lezioni domenicali gratuite. Sotto la guida di Bustini Petrassi intraprese dunque studi relativamente regolari di pianoforte, misurandosi con la letteratura canonica dello strumento, dal Clavicembalo ben temperato di Bach a Chopin e Debussy. Nel 1925, su consiglio di Bustini, intraprende gli studi di armonia con Vincenzo Di Donato, mostrando grandi attitudini per la composizione. L'impegno fu così indirizzato verso l'ammissione in Conservatorio nella classe di composizione e lo studio del pianoforte venne accantonato, una volta raggiunta un'accettabile capacità tecnica. Al periodo di apprendistato con Di Donato risalgono le prime composizioni del catalogo di Petrassi: l'Egloga e la Partita, entrambe per pianoforte, composte nel 1926 ed eseguite dalla pianista Letizia Franco nella Sala Sgambati di Roma, durante un saggio pubblico degli allievi di Vincenzo Di Donato il 26 novembre di quello stesso anno. L'Egloga, rimasta inedita, va considerata oggi una composizione perduta. Petrassi ricorda di avervi adottato una scrittura musicale senza stanghette di misura, un ingenuo esperimento giovanile influenzato, a suo dire, dalla lettura di un brano pianistico di Federico Mompou, compositore catalano del Novecento stilisticamente francesizzante. Il titolo della composizione, con il suo richiamo al mondo classico-pastorale, testimonia gli interessi letterari del giovane Petrassi e la sua attenzione per l'area culturale e musicale francese che aleggiava nel milieu romano, tra gli schieramenti contrapposti dei seguaci di Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti e Alfredo Casella. Né si può escludere un lontano riferimento, magari inconscio, alla celeberrima egloga mallarmiana *L'Après-midi d'un faune* cui si ispirò Debussy. Allo stesso anno risale la Partita per pianoforte, anch'essa tra le prime composizioni del catalogo petrassiano, che mostra tuttavia il talento non comune dell'allievo. I prestiti stilistici vengono in essa felicemente amalgamati e, se si escludono i tipici limiti di maturità di un lavoro giovanile, l'opera appare nell'insieme gradevole e ben proporzionata. Il titolo Partita ci indica inoltre, già nel 1926, l'adesione di Petrassi a quella estetica neobarocca che fu una delle forme del «ritorno all'antico» così diffuso nelle arti e nella musica in Italia tra le due Guerre. Dietro la scelta formale della Partita per pianoforte, che precede la ben più personale Partita per orchestra del 1982, si intravede infatti l'ideologia neoclassica di Alfredo Casella. Essa prendeva forma in composizioni coeve quali la Partita del 1925, la Scarlattiana o la Serenata del 1926-27 e influenzò, come è noto, molta produzione musicale italiana tra gli anni Venti e Trenta. L'eclettismo del giovane allievo traspare fin dal Preludio, il primo movimento del pezzo. Le figurazioni toccatistiche, gli stentorei gruppi cadenzali quasi organistici e neobarocchi (Petrassi era anche allievo di organo) lasciano il posto ad una sezione lirica di scrittura chopiniana. In modo analogo, la melodia del secondo movimento, un'Aria dai toni sommessi, crepuscolari e di sapore popolareggiante, verrà ornata chopinianamente. Vale ricordare, per comprendere tali ambientazioni espressive, da una parte le scelte poetiche di Petrassi che nel 1926-27 mette in musica due poesie di Guido Gozzano (*Salvezza* e *La morte del cardellino*) e una di Sergio Corazzini (*Per organo di barberia*); dall'altra, scrive Due liriche su temi della campagna romana, raccoglie e armonizza con Giorgio Nataletti una serie di Canti della campagna romana. Il successivo movimento, Gavotta (grottesco) contrasta con il precedente per

il tessuto musicale più acuminato e dissonante. Petrassi accenna un avvicinamento alla modernità attraverso l'estetica caselliana che in opere successive diverrà ancor più palese. Ce lo conferma il quarto movimento della Partita, una Giga scarlattiana che giunge ad una aperta citazione stilistica. Nel 1928 Petrassi, superato l'esame di ammissione, entra nel Conservatorio di Santa Cecilia, nella classe di composizione di Alessandro Bustini. In occasione di un saggio di composizione di conservatorio (1932), nel quale presentò i suoi Tre cori per piccola orchestra, conobbe di persona Alfredo Casella che ne stimò il talento musicale e lo introdusse nel suo circolo musicale.

Quanto l'allievo di composizione fosse già attratto dallo stile di Casella, ben prima del loro primo incontro ufficiale, è fin troppo apertamente dimostrato proprio da un piccolo lavoro per pianoforte a quattro mani: Siciliana e Marcia, del 1930. Il richiamo alla Marcetta d'apertura dei Pupazzetti e alla Siciliana degli 11 pezzi infantili di Casella sembra quasi un esercizio di imitazione stilistica. La successiva Toccata, composta nel marzo del 1933, rivela una situazione esistenziale e creativa di Petrassi nettamente diversa. Terminati in quell'anno gli studi di conservatorio, il compositore lascia il frustrante lavoro di commesso di negozio e si segnala come promettente compositore con la Partita per orchestra. Casella diresse infatti questa composizione ad Amsterdam nel 1933 lanciando Petrassi sulla scena musicale europea. La Toccata per pianoforte del 1933 è dunque tra i primi solidi frutti di un'identità creativa che inizia a delinearsi. Lo dimostrano le scelte compositive che coniugano l'estetica neobarocca di Casella con lo stile di Paul Hindemith. Petrassi unisce dunque lo stile grave e meditativo del primo dei Due Ricercari sul nome "BACH" di Casella del 1932, al modello delle Toccate di Girolamo Frescobaldi (da lui studiate certamente nella classe d'organo), al contrappuntismo di Hindemith. La Toccata si basa infatti su una rigorosa concezione monotematica che elabora con notevole perizia contrappuntistica il soggetto d'inizio. Facendo appello alle risorse armoniche, ritmico-percussive ed alle sonorità piene e chiaroscurate del pianoforte, Petrassi, negli anni Trenta, inserisce lo strumento anche nella sua tavolozza orchestrale. Dalla Passacaglia del 1931 fino al Coro di morti del 1941, le grandi partiture del compositore prevedono tutte la presenza del pianoforte. La poetica neobarocca di Petrassi, che univa in quel periodo gli influssi di Casella con Hindemith e con lo Stravinsky di Oedipus Rex e della Sinfonia di Salmi, assegna dunque, coerentemente con i modelli citati, un ruolo significativo allo strumento. Lo dimostra ulteriormente la composizione di un Concerto per pianoforte e orchestra, scritto tra il 1936 e il 1939, che ebbe la sua prima esecuzione il 10 dicembre del 1939 al Teatro Adriano di Roma, sotto la direzione di Bernardino Molinari, con Walter Giesecking al pianoforte, opera che oggi Petrassi, forse con eccessiva severità, considera un insuccesso. Nel 1941, con Coro di morti, composizione nella quale il colore assegnato ai tre pianoforti gioca un ruolo "drammatico" fondamentale, si avvia un processo di trasformazione dello stile petrassiano che abbandona i toni e i modi neobarocchi degli anni Trenta per una maggiore asciuttezza di tessuto musicale. Nel Coro affiorano infatti le inquietudini e gli interrogativi personali e storici che il precipitare degli eventi bellici determinò in Petrassi. Un significativo segnale premonitore di futuri sviluppi è presente, dal nostro punto di vista, nell'organico del primo lavoro orchestrale degli anni Quaranta, La follia di Orlando del 1943. In questo balletto si noterà infatti come il clavicembalo, per la prima volta, prenda il posto del pianoforte nella partitura, con la evidente funzione di un alleggerimento timbrico e semantico della costruzione. I blocchi armonici, il dinamismo neobarocchi, non privi di una certa solennità poco rispondente al nuovo clima storico, lasciano il campo, in generale, ad una scrittura più lieve. Si inscrivono in questa nuova tendenza due brevi composizioni dei primi anni Quaranta: la Piccola invenzione per pianoforte e l'occasionale Aguidoeemmegatti. La Piccola invenzione, datata aprile 1941, la cui scrittura, oltre che il titolo, si richiamano ad uno dei numi della cosiddetta stagione neoclassica: Johann Sebastian Bach. Qui, tuttavia, il richiamo non si traduce in ampollose forme barocche, ma in un esile contrappunto a due voci il cui gioco imitativo è chiaro ripensamento del modello delle Invenzioni a due voci bachiane, magari filtrate attraverso un *dépouillement* raveliano. Aguidoeemmegatti, reca la data del 30 maggio 1942 giorno del cinquantesimo compleanno di Guido Maggiorino Gatti cui il brano è dedicato. Riferendosi con ironia al nome del dedicatario, Petrassi trae il materiale musicale, o meglio il soggetto di questo «Divertimentino scarlattiano largo e stretto, a dritto e rovescio» (come recita il sottotitolo) dalla celebre Fuga in sol minore per clavicembalo di Domenico Scarlatti nota come «Fuga del gatto» per lo strambo profilo melodico del soggetto ispirato al musicista, secondo un noto aneddoto, dal passaggio del suo gatto favorito sulla tastiera. La composizione, il cui manoscritto è rimasto tutt'oggi inedito, verrà sottoposta a

revisione con la precedente Piccola invenzione ed entrambe daranno vita, nel 1976, al dittico *Oh lesbeaux jours!* Con le successive otto Invenzioni Petrassi scrive la sua opera pianistica di maggiore impegno nella quale confluiscono pezzi scritti tra il 1943 e il 1944, poi raccolti e pubblicati nel 1946. La scrittura di massiccio impegno virtuosistico presente nel Concerto del 1939 lascia il posto a trame e figurazioni più aeree, ad una nuova ricerca lessicale e sintattica. Significativa del modo in cui Goffredo Petrassi coniuga continuità e rinnovamento è proprio la prima Invenzione dedicata ai sessant'anni di Alfredo Casella. Il riferimento neobarocco a Bach è qui sottilmente dissimulato e come svuotato, reso lieve dalla estrema velocità del pezzo per il quale Petrassi prescrive un «Presto volante». Tra le righe si coglie la parentela con il Preludio e Fuga in do minore del Clavicembalo ben temperato di Bach. Petrassi vi allude con le alterazioni in chiave, l'andamento agogico, il profilo melodico e ritmico. In generale Bach aleggia nelle Invenzioni non come grande retore barocco, ma come moderno maestro di geometrie contrappuntistiche. In tal senso compaiono ammiccamenti alla scrittura cembalistica bachiana delle Invenzioni a due voci, delle Sinfonie a tre voci o del Clavicembalo ben temperato. Nelle Invenzioni traspare inoltre l'influsso del coevo *Ludus Tonalis* per pianoforte (1942) di Paul Hindemith. La sesta Invenzione, «Tranquillo» (indicazione agogica ricorrente nel *Ludus*) ne è un esempio. Dal mondo sonoro del *Ludus Tonalis* viene tuttavia eliminata l'enfasi e, come accade nella sesta Invenzione, la composizione manifesta in un passaggio il sommo spleen di talune scarse polifonie di Maurice Ravel. Il tono che affiora nella raccolta, talora pungente e percussivo, talora sognante, richiama con evidenza la scrittura pianistica di Sergei Prokofev. Si noti, in tal senso, il marcato contrasto espressivo tra il «Moderato» e il «Più presto, quasi allegro» della seconda Invenzione. Nella terza Invenzione appare invece l'influenza di Igor Stravinsky. E' evidente come il disegno melodico in raddoppio che apre il pezzo presenti analogie di scrittura con il primo movimento della Sonata per pianoforte del 1924 di Igor Stravinsky (a sua volta ammiccante ad altri precedenti della letteratura pianistica tra i quali il quarto movimento della Sonata op. 35 di Chopin). E' tuttavia essenziale cogliere il mutato rapporto che Petrassi instaura con il modello stravinskiano rispetto agli anni Trenta: l'eloquenza del Salmo IX o del Concerto per pianoforte e orchestra, debitrice di *Oedipus Rex*, *Symphonie de Psalms* o del Capriccio, si frantuma in gesti rapidissimi ed imprevedibili che preannunciano futuri sviluppi del compositore. Petrassi realizza infatti il suo intento antiretorico svuotando la costruzione e animandola con un'accentuazione aguzza e asimmetrica. L'influsso stravinskiano si rivela inoltre in alcuni procedimenti caratteristici della scrittura compositiva quali ad esempio l'uso di note ribattute. Esso è parte di un più generale gusto per l'iterazione, sia essa di note, di tremoli o di ostinati di bicordi o accordi, che Petrassi accoglie nel suo linguaggio traendola, oltre che da Stravinsky, dal modernismo di Bartók o Prokofev. Anche l'ornamentazione e le figurazioni cadenzali contribuiscono alla ricerca di leggerezza e agilità dello stile pianistico delle Invenzioni. In Petrassi tali tratti idiomati compaiono già nella Partita e attraversano tutta la sua produzione per pianoforte fino alle trame visive, pittoriche di *Oh lesbeaux jours!*. Essi hanno origine nell'attrazione giovanile per il melos chopiniano, per il cembalismo di Scarlatti ed infine per i sorprendenti ghirigori "neoclassici" di Stravinsky (si pensi all'«Adagietto» della Sonata del 1924 o alla Romanza della Serenata per pianoforte). Con la disarticolazione sintattica e la nuova ricerca lessicale sperimentata nella piccola dimensione formale delle Invenzioni, Petrassi si avvia dunque verso un rinnovamento stilistico. Questa mutazione comporterà il congedo dal pianoforte. Dopo questa raccolta, lo strumento scompare dalla tavolozza strumentale del compositore sia nelle partiture orchestrali, sia in quelle cameristiche. L'uso essenzialmente ritmico e percussivo della tastiera, alla quale si richiedevano linee nette, masse accordali squadrate, non risponde più alle nuove necessità creative. Certa monumentalità neoclassica, parallela alla concezione volumetrica di pittori che si richiamavano all'esperienza del gruppo «Novecento» quali Felice Casorati o Mario Sironi, non è più rispondente al mutato clima storico ed artistico. Anche in Petrassi i tragici eventi bellici determinarono una crisi umana ed intellettuale che minerà le premesse ideologiche del rappel à l'ordre neoclassico. D'ora in poi l'attenzione del compositore si sposta verso il suono delle corde pizzicate, le aeree e filiformi sonorità armoniche del clavicembalo, dell'arpa o della chitarra e si rivolgerà al pianoforte per omaggio nostalgiche rievocazioni *dutempsjadis*. Né Petrassi appare interessato ad una riconcezione della scrittura o del timbro pianistici che si manifesta in quegli anni nelle *Sonatas and Interludes* (1946-48) di John Cage, nel *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) di Olivier Messiaen o nei *Klavierstücke I-IV* (1952-53) di Karlheinz Stockhausen. Il pianoforte rimane dunque uno strumento legato alla fase di formazione del compositore e al

suo primo stile influenzato dall'estetica neobarocca a-più generalmente neoclassica. Con la crisi del neoclassicismo, apertasi negli anni della Seconda guerra mondiale ed evidente nelle Invenzioni per pianoforte, il mondo sonoro del musicista muterà virando verso un linguaggio più lieve ed astratto. Non a caso il pianoforte ricompare nel catalogo di Petrassi con la sola *Petite pièce*, scritta nel 1950, come delicato e spiritoso omaggio al giovane Marcello Panni, il cui stile rimane nell'orbita delle Invenzioni, e, nel 1976, con *Oh les beaux jours!*, (*Bagatelle, Le petit chat* (Miró)) dittico che rielabora, senza aggiungere nulla di particolarmente nuovo e originale, i due pezzi citati del 1942. Il titolo nostalgico della opera, ispirato a *Happy Days* di Samuel Beckett e a un quadro di Juan Miró della collezione di Petrassi, rievoca, quasi come un rossiniano e ironico *peché de vieillesse*, gli anni di gioventù e lo strumento che li aveva accompagnati.

Raffaele Pozzi

PETRASSI "EN BLANC ET NOIR".

Notes on the compositions for piano

Goffredo Petrassi's interest in the piano goes back to his first approaches to music. He himself remembers the curiosity aroused by an old Viennese instrument dated 1826 - a contemporary therefore of Beethoven - which was in the house of an uncle at Zagarolo, the small town in the Roman countryside where the composer was born on 16 July 1904. After moving to Rome at the age of seven, Petrassi entered the Schola Cantorum of San Salvatore in Lauro. It is known that the experience of boy chorister, which followed the old tradition for training musicians for the papal chapels, represented a spiritual and musical deposit of the maximum importance for the future composer. The developments of these preliminaries were however still distant. His activity as chorister ended with the change of voice and Petrassi, coming from a family of modest economic means, started to work at the age of fifteen as assistant in a music shop. The shop was subsequently taken over by the HP-Fabbrica Italiana Pianoforti (Italian Piano Manufactory) of Turin whose managing director was Guido Maggiorino Gatti, a leading organizer and music critic in Italy at that time; the shop then moved to Corso Umberto, not far from the Conservatoire of Santa Cecilia. There the youngster had the opportunity, in his free time, to read scores and parts playing, self-taught, a piano of the firm. These efforts, applied in particular to the *Deux Arabesques* of Claude Debussy, attracted the attention of Alessandro Bustini - at that time professor of piano at the Conservatoire - who offered to give him lessons on Sundays gratis. Under the guidance of Bustini, Petrassi began to study piano fairly regularly, applying himself to the traditional literature of the instrument, from Bach's *Well-tempered Klavier* to Chopin and Debussy. On the advice of Bustini, he started to study harmony with Vincenzo Di Donato in 1925, displaying a great talent for composition. His efforts were then directed towards entering the Conservatoire in the class of composition and, once an acceptable technical competence was reached, the piano was temporarily abandoned. The first compositions in the catalogue of Petrassi's works date back to the "apprenticeship" period with Di Donato: *Egloga* and *Partita*, both for piano, were composed in 1926 and played by the pianist Letizia Franco at the Sala Sgambati in Rome on 28 November of the same year during a public test of Vincenzo Di Donato's pupils. *Egloga* was never published and is today considered lost. Petrassi remembers adopting a musical scoring without bar-divisions, an ingenuous juvenile experiment influenced (according to him) by the reading of a piano piece by Federico Mompou, a twentieth-century stylistically Gallicized Catalan composer. The title of the composition, with its evocation of the classical-pastoral world, is proof of the literary interests of the young Petrassi and of his regard for the French cultural and musical tradition that was still alive in the Roman milieu, between the opposing forces of the followers of Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti and Alfredo Casella. Nor can a vague, perhaps unconscious, reference be excluded to the celebrated eclogue of Mallarmé, *L'Après-midi d'un faun* which inspired Debussy. The *Partita* for piano, also of 1926 and listed among the early compositions in the Petrassi catalogue, already reveals the exceptional talent of the pupil. The stylistic borrowings are happily amalgamated in this piece and, if the typical limits of maturity of a juvenile work are excluded, the composition appears as a whole pleasant and well proportioned. The title *Partita* denotes in addition Petrassi's adhesion, already in 1926, to the neo-baroque aesthetics which was one of the forms of «return to the past» so widespread in arts and music in Italy.

between the two World Wars. The neoclassical ideology of Alfredo Casella can in fact be glimpsed behind the formal choice of the Partita for piano, which preceded the far more personal Partita for orchestra of 1932. In the case of Casella this ideology materialized in contemporary compositions like his Partita of 1925, *Scarlattiana* and *Serenata* of 1926-27 and influenced, as is well known, a great deal of the music produced in Italy between the Twenties and the Thirties. The eclecticism of the young student was revealed right from the first movement of the piece, the *Preludio*. The toccata form figurations, the powerful cadential groups almost organistic and neo-baroque give way to a lyrical section in the manner of Chopin. In the same way, the melody of the second movement, an *Aria* in low crepuscular undertones, folkish in flavour, is ornamented in the style of Chopin. In order to understand these expressive adaptations the poetic preferences of Petrassi should be remembered: on the one hand, between 1926 and 1927, he set to music two poems by Guido Gozzano (*Salvezza* and *La morte del cardellino*) and one by Sergio Corazzini (*Per organ di barberia*); on the other, he composed *Due lirichesutemidella campagna romana* and collected and harmonized with Giorgio Nataletti a series of *Cantidella campagna romana*. The third movement, *Gavotta (grottesco)* contrasts with the second in that the musical texture is sharper and more dissonant. Petrassi hints at an approach to modernity through the aesthetics of Casella which in subsequent works will become more obvious. The fourth movement of Partita confirms this, a Scarlatti-like Giga which is an undisguised stylistic citation. In 1928, having passed the entrance exam, Petrassi was admitted to the Conservatory of Santa Cecilia in the composition class of Alessandro Bustini. On the occasion of a composition test at the conservatory, for which he had presented his *Tre cori* for small orchestra (1932), Petrassi met Alfredo Casella who thought highly of his musical talent and introduced him to his musical entourage. The extent to which the student of composition had already been attracted by the style of Casella well before their first official meeting is clearly illustrated in a little piece of 1930 for 4-hand piano duo: *Siciliana e Marcia*. The resemblance to the opening of Casella's *Pupazzetti* in *Marcia* and to his 11 *pezzi infantili* in *Siciliana* seems almost like an exercise in stylistic imitation. The next composition, the *Toccata* (composed in March 1933), testifies the distinctly different existential and creative situation of Petrassi. Having finished his composition studies at the conservatory that year, the composer abandoned the frustrating work of shop Salvatore in Lauro. It is known that the experience of boy chorister, which followed the old tradition for training musicians for the papal chapels, represented a spiritual and musical deposit of the maximum importance for the future composer. The developments of these preliminaries were however still distant. His activity as chorister ended with the change of voice and Petrassi, coming from a family of modest economic means, started to work at the age of fifteen as assistant in a music shop. The shop was subsequently taken over by the FIP-Fabbrica Italiana Pianoforti (Italian Piano Manufactory) of Turin whose managing director was Guido Maggiorino Gatti, a leading organizer and music critic in Italy at that time; the shop then moved to Corso Umberto, not far from the Conservatoire of Santa Cecilia. There the youngster had the opportunity, in his free time, to read scores and parts playing, self-taught, a piano of the firm. These efforts, applied in particular to the *Deux Arabesques* of Claude Debussy, attracted the attention of Alessandro Bustini - at that time professor of piano at the Conservatoire who offered to give him lessons on Sundays gratis. Under the guidance of Bustini, Petrassi began to study piano fairly regularly, applying himself to the traditional literature of the instrument, from Bach's *Well-tempered Klavier* to Chopin and Debussy. On the advice of Bustini, he started to study harmony with Vincenzo Di Donato in 1925, displaying a great talent for composition. His efforts were then directed towards entering the Conservatoire in the class of composition and, once an acceptable technical competence was reached, the piano was temporarily abandoned. The first compositions in the catalogue of Petrassi's works date back to the "apprenticeship" period with Di Donato: *Egloga* and *Partita*, both for piano, were composed in 1926 and played by the pianist Letizia Franco at the Sala Sgambati in Rome on 28 November of the same year during a public test of Vincenzo Di Donato's pupils. *Egloga* was never published and is today considered lost. Petrassi remembers adopting a musical scoring without bar-divisions, an ingenuous juvenile experiment influenced (according to him) by the reading of a piano piece by Federico Mompou, a twentieth-century stylistically Gallicized Catalan composer. The title of the composition, with its evocation of the classical-pastoral world, is proof of the literary interests of the young Petrassi and of his regard for the French cultural and musical tradition that was still alive in the Roman milieu, between the opposing forces of the followers of Ottorino Respighi,

Ildebrando Pizzetti and Alfredo Casella. Nor can a vague, perhaps unconscious, reference be excluded to the celebrated eclogue of Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune* which inspired Debussy. The *Partita* for piano, also of 1926 and listed among the early compositions in the Petrassi catalogue, already reveals the exceptional talent of the pupil. The stylistic borrowings are happily amalgamated in this piece and, if the typical limits of maturity of a juvenile work are excluded, the composition appears as a whole pleasant and well proportioned. The title *Partita* denotes in addition Petrassi's adhesion, already in 1926, to the neo-baroque aesthetics which was one of the forms of «return to the past» so widespread in arts and music in Italy between the two World Wars. The neoclassical ideology of Alfredo Casella can in fact be glimpsed behind the formal choice of the *Partita* for piano, which preceded the far more personal *Partita* for orchestra of 1932. In the case of Casella this ideology materialized in contemporary compositions like his *Partita* of 1925, *Scarlattiana* and *Serenata* of 1926-27 and influenced, as is well known, a great deal of the music produced in Italy between the Twenties and the Thirties. The eclecticism of the young student was revealed right from the first movement of the piece, the *Preludio*. The toccata form figurations, the powerful cadential groups almost organistic and neo-baroque give way to a lyrical section in the manner of Chopin. In the same way, the melody of the second movement, an *Aria* in low crepuscular undertones, folkish in flavour, is ornamented in the style of Chopin. In order to understand these expressive adaptations the poetic preferences of Petrassi should be remembered: on the one hand, between 1926 and 1927, he set to music two poems by Guido Gozzano (*Salvezza* and *La morte del cardellino*) and one by Sergio Corazzini (*Per organo di barberia*); on the other, he composed *Due liriche su temi della campagna romana* and collected and harmonized with Giorgio Nataletti a series of *Cantidella campagna romana*. The third movement, *Gavotta* (grottesco) contrasts with the second in that the musical texture is sharper and more dissonant. Petrassi hints at an approach to modernity through the aesthetics of Casella which in subsequent works will become more obvious. The fourth movement of *Partita* confirms this, a Scarlatti-like *Giga* which is an undisguised stylistic citation. In 1928, having passed the entrance exam, Petrassi was admitted to the Conservatory of Santa Cecilia in the composition class of Alessandro Bustini. On the occasion of a composition test at the conservatory, for which he had presented his *Tre cori* for small orchestra (1932), Petrassi met Alfredo Casella who thought highly of his musical talent and introduced him to his musical entourage. The extent to which the student of composition had already been attracted by the style of Casella well before their first official meeting is clearly illustrated in a little piece of 1930 for 4-hand piano duo: *Siciliana e Marcia*. The resemblance to the opening of Casella's *Pupazzetti* in *Marcia* and to his 11 *pezzi infantili* in *Siciliana* seems almost like an exercise in stylistic imitation. The next composition, the *Toccata* (composed in March 1933), testifies the distinctly different existential and creative situation of Petrassi. Having finished his composition studies at the conservatory that year, the composer abandoned the frustrating work of shop assistant and revealed himself as a promising composer with the *Partita* for orchestra: Casella in fact conducted this work at Amsterdam in 1933, launching Petrassi on the European musical scene. The *Toccata* for piano of 1933 is one of the first solid fruits of an emergent creative identity. The proof of this can be seen in the compositional decisions which combined the neo-baroque aesthetics of Casella with the style of Paul Hindemith. Petrassi united the grave and meditative style of the first of Casella's *Due Ricercari sul nome "B-A-C-H"* (1932) with the model of the *Toccate* of Girolamo Frescobaldi (which he had certainly studied in the class of organ) and with the counterpoint of Hindemith. *Toccata* in fact is based on a strictly monothematic conception which develops the opening theme with notable contrapuntal proficiency. Relying on the harmonic, rhythmic-percussive resources and full and chiaroscuro sounds of the piano, Petrassi in the Thirties added the instrument to his orchestral palette. From *Passacaglia* in 1931 to *Coro di morn* in 1941, all the composer's important scores foresaw the presence of the piano. The neo-baroque poetics of Petrassi, which during that period combined the influences of Casella with those of Hindemith and the Stravinsky of *Oedipus Rex* and the *Symphony of Psalms*, assigns as significant role to that instrument, consistently with the models quoted. Further proof is provided by the composition of the *Concerto* for piano and orchestra, written between 1936 and 1939, which had its first performance at the Teatro Adriano of Rome on 10 December 1939 under the direction of Bernardino Molinari and with Walter Gieseking at the piano, a composition which today Petrassi (perhaps with excessive severity) considers a failure. *Cow di morti* in 1941 - a composition in which the tone colour assigned to three pianos plays a fundamentally "dramatic" role - marked the beginning of a process of

transformation of Petrassi's style which saw the abandonment of the neo-baroque tones and modes of the Thirties for a greater dryness of the musical texture. In the *Coro*, in fact, the personal and political apprehensions and doubts emerge which assailed Petrassi as the result of the precipitating war events. A significant premonition of future developments is present, in our opinion, in the instrumentation of the first orchestral work of the Forties, *La follia di Orlando* (1943). In fact, it will be noted that for the first time the harpsichord replaces the piano in the score, with the clear purpose of a timbric and semantic lightening of the structure. The harmonic blocks, the neo-baroque dynamism, not devoid of a certain grandeur somewhat out of tune with the new historical climate, give way - in general - to a lighter style of writing. Two short compositions of the early Forties conform to this new tendency: *Piccolainvenzione* for piano and *Aguidoemmegatti*, written for a special occasion. The first, *Piccolainvenzione*, dated April 1941, whose composition - as well as the title - recalls one of the gods of the so-called neoclassical period: Johann Sebastian Bach. Here, however, the evocation does not express itself in turgid baroque forms, but in a slender double counterpoint whose imitative "play" is an unequivocal reappraisal of the model of Bach's two-part Inventions, possibly filtered through a depouillement à la Ravel. *Aguidoemmegatti* is dated 30 May 1942, the day of the fiftieth birthday of Guido Maggiorino Gatti, to whom the piece is dedicated. Referring ironically to the name of the dedicatee, Petrassi takes the musical material - or, better, the subject of this «Divertimento scarlattiano largo e stretto, a dritto e rovescio» (to quote the subtitle) - from the celebrated Fugue in G minor for harpsichord of Domenico Scarlatti, known as the «Fugue of the Cat», with its whimsical melodic subject suggested to Scarlatti (according to a well-known anecdote) by the wandering of his favourite cat along the keyboard. *Aguidoemmegatti*, the manuscript of which has never yet been published, was revised together with the previous *Piccolainvenzione* and both of them amalgamated, in 1976, in the diptych *Oh les beaux jours!*. With the eight *Invenzioni* Petrassi subsequently composed his most challenging work for piano, pieces written between 1943 and 1944 and then collected and published in 1946. The writing of considerable virtuosic undertaking present in the 1939 *Concerto* gives way to more ethereal textures and figurations, to a new lexical and syntactic exploration. The first *Invenzione*, dedicated to the sixtieth birthday of Alfredo Casella, is indicative of the way in which Goffredo Petrassi combines continuity with modernization. The neo-baroque reference to Bach is here subtly masked and as though dissolved, rendered light by the extreme rapidity of the piece marked by Petrassi with the recommendation «Presto volante». The affinity with the Prelude and Fugue in C minor from Bach's *Well-tempered Klavier* can be read between the lines. Petrassi hints at this with the alterations in key, the agogic progression, the melodic and rhythmic profile. In general, Bach can be sensed in the *Invenzioni* not as a great baroque orator, but as a modern master of contrapuntal geometries; in this sense, there are also suggestions of the harpsichord writing of Bach's two-part Inventions, three-part *Sinfonias* and *Well-tempered Klavier*. Furthermore, the influence of Paul Hindemith's coeval *Lucius Tonalis* for piano (1942) can also be observed in the *Invenzioni*; the sixth *Invenzione*, «Tranquillo» (an agogic indication recurring in *Lucius*) is an example of this. Emphasis has however been eliminated from the sound world of *Lucius Tonalis* and, as in the sixth *Invenzione*, the composition displays in one passage the subdued spleen of some skeletal polyphonies of Maurice Ravel. The tone - at times pungent and percussive, at times dreamlike which emerges in the cycle calls to mind the writing for piano of Sergei Prokofev. In this context, the marked expressive contrast is noticeable between the «Moderato» and the «Pit presto, quasi allegro» of the second *Invenzione*. In the third *Invenzione*, instead, the influence of Igor Stravinsky is apparent; the double melodic design which opens the piece presenting analogies of writing with the first movement of Igor Stravinsky's *Sonata* for piano of 1924 (in its turn reflecting other precedents in piano literature, including the fourth movement of Chopin's *Sonata* op. 35). Nevertheless, it is essential to understand the change in the relationship of Petrassi with the Stravinsky model compared with the Thirties: the eloquence of *Salmo IX* and *Concerto* for piano and orchestra (debtor of *Oedipus Rex*, *Symphony of Psalms* or *Capriccio*) splits up into extremely rapid and unexpected gestures which foreshadow future developments on the part of the composer. Petrassi in fact achieves his anti-rhetorical purpose by voiding the structure and animating it with a sharp and asymmetrical accentuation. The Stravinskian influence is apparent also in some characteristic practices of the compositional writing, for example the use of repeated notes. This usage is part of a more general inclination to iteration - of notes, of tremolos or of ostinatos of bi-chords or chords which Petrassi introduces into his language, borrowing not

only from Stravinsky but also from the modernism of Bartok or Prokofev. Also, the ornamentation and cadential figurations contribute to the search for lightness and agility in the pianistic style of the *Invenzioni*. Similar idiomatic features already appear in *Partita* and run through all Petrassi's works for piano, right up to the visual, graphic textures of *Oh les beaux jours!*. These traits originate in the juvenile penchant for Chopin-like melody, for Scarlatti's harpsichord technique and, finally, the astonishing "neoclassical" flourishes of Stravinsky (the «Adagietto» of his *Sonata* (1924) or the *Romanza* of the *Serenade* for piano). With the syntactic dislocation and the new lexical research experimented in the small formal dimensions of the *Invenzioni*, Petrassi progresses towards a new style. This mutation entailed his farewell to the piano which after *Invenzioni* vanishes from the instrumental palette of the composer, in both orchestral and chamber music scores. The essentially rhythmic and percussive use of the keyboard, which demanded clear-cut lines, squared chordal masses, no longer satisfies the new creative needs. A certain neoclassical monumentality, parallel to the volumetric conception of painters who referred to the experience of the «Novecento» Group - for instance, Felice Casorati or Mario Sironi was no longer in keeping with the new historical and artistic climate. Also in Petrassi, the tragic events of the war were responsible for a human and intellectual crisis which would undermine the ideological conditions of the neoclassical *rappel à l'ordre*. The attention of the composer thus shifted towards the sound of plucked strings, the ethereal and threadlike harmonic sonorities of the harpsichord, the harp or the guitar and would only turn to the piano from now onwards for solemnities or for nostalgic recollections *du temps jadis*. Nor did Petrassi appear to be interested in a reconception of pianistic writing or timbre as developed in those years in John Cage's *Sonatas and Interludes* (1946-48), in Olivier Messiaen's *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) or in Karlheinz Stockhausen's *Klavierstücke IV* (1952-53). The piano therefore remains an instrument closely connected with the formative phase of the composer and to his first style, influenced by neo-baroque or, more generally, neoclassical aesthetics. With the arrival of the crisis of neoclassicism during the second world war, clearly evident in the *Invenzioni* for piano, the musician's world of sound changed and moved towards a lighter and more abstract language. Not by chance the piano reappears in the Petrassi catalogue solely with *Petite piece* written in 1950, a delicate and witty homage to the child Marcello Panni, the composition of which remained in the orbit of *Invenzioni*, to be followed many years later (in 1976) with *Oh les beaux jours!* (*Bagatelle*, *Le petit chat* (Mirk)), a diptych which refashions - without the addition of anything particularly new or original - the two already mentioned pieces of 1942. The nostalgic title of the new work, inspired by Samuel Beckett's *Happy Days*, recalls, almost like a Rossinian and ironic *pechi de vieillesse*, the years of his youth and the instrument which accompanied them.

Raffaele Pozzi
Translation: Anne Ricotti

PETRASSI "EN BLANC ET NOIR »

Notes sur l'oeuvre pour piano

L'intérêt de Goffredo Petrassi pour le piano remonte à ses premières approches de la musique. C'est lui-même en effet qui rappelle la curiosité que lui suscitait un vieil instrument viennois datant de 1826 et donc contemporain de Beethoven qui se trouvait chez un oncle à Zagarolo, la petite ville de la campagne romaine où le compositeur est né le 16 juillet 1904. Arrivé à Rome à l'âge de sept ans, Petrassi entre à la *Schola Cantorum* de San Salvatore in Lauro. Cette expérience de choriste poursuivie dans le sillage de l'ancienne tradition de formation des musiciens des chapelles pontificales représente, on le sait, un sédiment spirituel et musical de la plus haute importance pour le futur compositeur. Mais les développements de ces préambules sont encore lointains. Son activité de choriste, terminée une fois sa voix muée, Petrassi, dont la famille avait des revenus modestes, commence à travailler à 15 ans comme vendeur dans un magasin de musique. Ce magasin, ensuite repris par la FIP (Fabrique Italienne de Pianos) de Turin dont l'administrateur était Guido Maggiorino Gatti, éminent imprésario et critique musical italien de l'époque, va s'installer Corso Umberto, non loin du Conservatoire de musique de Santa Cecilia. Là, dans ses moments libres, le jeune homme avait la

possibilité de lire des partitions de musique et de jouer, en autodidacte, sur un piano de la firme. Ces efforts, notamment appliqués aux Deux Arabesques de Claude Debussy, frappèrent Alessandro Bustini, à l'époque professeur de piano au Conservatoire, qui lui offrit de lui donner des leçons gratuites le dimanche. Sous la conduite de Bustini, Petrassi entreprit donc des études de piano relativement régulières en se mesurant à la littérature canonique de l'instrument, du Clavecin bien tempéré du Bach à Chopin et Debussy. En 1925, sur le conseil de Bustini, il entreprend des études d'harmonie avec Vincenzo Di Donato et manifeste aussitôt de grandes aptitudes pour la composition. Ainsi ses efforts tendirent-ils à être admis au Conservatoire dans la classe de composition et, après avoir acquis une capacité technique acceptable, il mit de côté ses études de piano. C'est à la période d'apprentissage avec Di Donato que remontent les premières compositions du catalogue de Petrassi: l'Egloga et la Partita, toutes deux pour piano, composées en 1926 et exécutées le 26 novembre de la même année par la pianiste Letizia Franco à la Salle Sgambati de Roma, lors d'un examen public des élèves de Vincenzo Di Donato. L'Egloga, qui est restée inédite, est aujourd'hui considérée perdue. Petrassi se souvient avoir adopté une écriture musicale sans barres de mesure, expédient juvénile influencé, selon ses dires, par la lecture d'un morceau pour piano de Federico Mompou, compositeur catalan du XX^e siècle au style "français". Avec son rappel au monde classique pastoral, le titre de cette composition témoigne des intérêts du jeune Petrassi et de son attention pour le monde culturel et musical français qui était alors en vogue dans le milieu romain dans les factions opposées des partisans d'Ottorino Respighi et d'Alfred° Casella. Ce qui n'exclut cependant pas une lointaine référence, peut-être même inconsciente, à la très célèbre églogue de Mallarmé L'Après-midi d'un faune dont s'était inspiré Debussy. De la même année date la Partita pour piano, elle aussi parmi les premières compositions du catalogue de Petrassi, qui montre néanmoins le talent non commun de l'élève. Les emprunts de style y sont facilement amalgamés et, exception faite des limites de maturité typiques d'un travail juvénile, cette oeuvre apparaît dans son ensemble agréable et bien proportionnée. Le titre Partita nous indique aussi que Petrassi avait déjà adhéré en 1926 à l'esthétique néobaroque qui fut une des formes de «retour à l'antique» si répandu en Italie dans les arts et la musique entre les deux guerres. Derrière le choix formel de la Partita pour piano qui précède la Partita pour orchestre de 1932, bien plus personnelle, on entrevoit en effet l'idéologie néoclassique d'Alfredo Casella. Cette idéologie prenait forme dans des compositions contemporaines telles que la Partita de 1925, la Scarlattiana ou la Serenata de 1926-27 et qui, on le sait, influença une grande partie de la production musicale italienne entre les années '20 et '30. L'éclectisme du jeune élève transparaît dès le Préludio, premier mouvement du morceau. Les figures, les cadences néobaroques font place à une section lyrique écrite à la manière de Chopin. De même, la mélodie du deuxième mouvement, une Aria aux tons étouffés, crépusculaires et à la saveur populaire sera orné à la manière de Chopin. Pour comprendre ces atmosphères expressives, il faut rappeler les choix poétiques de Petrassi qui, entre 1926 et 27, met d'une part en musique deux poèmes de Guido Gozzano (Salvezza et La morte del cardellino) et un de Sergio Corazzini (Per organo di barberia) et de l'autre, écrit Due liriche su temi dellacampagnaromana et recueille et harmonise avec Giorgio Nataletti une série de Cantidellacampagnaromana. Le mouvement suivant, Gavotta (grottesco) contraste avec le précédent par son tissu musical plus dissonant. Petrassi esquisse un rapprochement vers la modernité à travers l'esthétique de Casella qui deviendra évidente dans ses oeuvres successives. Le quatrième mouvement de la Partita, une Giga à la manière de Scarlatti, qui arrive à citer ouvertement son style, nous le confirme. En 1928, après avoir passé son examen d'admission, Petrassi entre au Conservatoire de Santa Cecilia, dans la classe de composition d'Alessandro Bustini. A l'occasion d'un examen de composition du conservatoire (1932) où il présente ses Tre cari pour petit orchestre, il fait la connaissance d'Alfred° Casella qui apprécie son talent et l'introduit dans son cercle musical. Que l'élève de composition ait déjà été attiré par le style de Casella bien avant leur première rencontre officielle est plus qu'ouvertement démontré par une petite oeuvre pour piano à quatre mains: Siciliana e Marcia, de 1930. Le rappel à la Marcetta d'ouverture des Pupazzetti et à la Siciliana des 11 pezziiinfantili de Casella a presque l'air d'un exercice d'imitation de style. La Toccata successive, composée en mars 1933, révèle chez Petrassi une situation existentielle et créative nettement différente. Cette année-là, une fois terminées ses études de conservatoire, le compositeur quitte son travail frustrant de vendeur de magasin et se signale comme compositeur avec sa Partita pour orchestre. Casella dirigea en effet cette composition à Amsterdam en 1933 en lançant Petrassi sur la scène musicale européenne. La Toccata pour piano de 1933 est donc un des premiers fruits solides d'une identité créative qui

commence à se préciser. Les choix de composition qui conjuguent l'esthétique néobaroque de Casella et le style grave et méditatif de Paul Hindemith le prouvent. Petrassi unit donc le style grave et méditatif du premier des *Due Ricercari* sui nome "B-A-C-H" de Casella de 1932 et le modèle des *Toccate* de Girolamo Frescobaldi, qu'il avait certainement étudiées dans la classe d'orgue, avec le contrepoint de Hindemith. Cette *Toccata* se base en effet sur une rigoureuse conception monothématique qui élabore le sujet du début avec une maîtrise remarquable. Dans les années '30, faisant appel aux sonorités harmoniques pleines et aux clairs-obscurs du piano, Petrassi introduit aussi cet instrument dans sa palette d'orchestre. De la *Passacaglia* de 1931 jusqu'au *Coro di morti* de 1941, les grandes partitions du compositeur prévoient toutes la présence du piano. La poétique néobaroque de Petrassi qui, à cette époque-là, conjugait les influences de Casella avec celles d'Hindemith et du Stravinsky de l'*Oedipus Rex* et de la *Symphonie* de Psaumes, attribue donc, conformément aux modèles cités, un rôle significatif à cet instrument. Et la composition d'un Concert pour piano et orchestre écrit entre 1936 et 1939, dont la première exécution eut lieu à Rome le 10 décembre 1939 au Théâtre Adriano sous la direction de Bernardino Molinari, avec Walter Giesecking au piano (oeuvre que Petrassi considère aujourd'hui, avec une sévérité peut-être excessive, un insuccès) le prouve ultérieurement. En 1941, avec *Coro di morti*, composition où la couleur confiée aux trois pianos joue un rôle "dramatique" fondamental, démarre un processus de transformation du style de Petrassi qui abandonne les tons et les modes néobaroques des années '30 pour un nouveau style musical. On voit en effet affleurer dans le *Coro* les inquiétudes et les interrogations personnelles que la précipitation des événements historiques en Petrassi. Un signal significatif prémonitoire de développements futurs se trouve, à notre point de vue, dans les effectifs de la première oeuvre orchestrale des années '40, *La follia di Orlando*, de 1943. Dans ce ballet en effet on notera que dans cette partition le clavecin prend pour la première fois la place du piano avec l'évidente fonction d'alléger le timbre et la sémantique de la construction. Les blocs harmoniques et le dynamisme néobaroque, non dénués d'une certaine solennité, répondant peu au nouveau climat historique, font généralement place à une écriture plus légère. Deux brèves compositions des premières années '40 s'inscrivent dans cette nouvelle tendance: la *Piccolainvenzione* pour piano et l'occasionnelle *Aguidommegatti*. La *Piccolainvenzione*, datée avril 1941, dont l'écriture - et non seulement le titre - se réfèrent à un des génies de la saison dite "néoclassique" : Jean Sébastien Bach. Mais ici ce rappel ne se traduit pas en formes baroques mais en un frêle contrepoint à deux voix dont le jeu imitatif fait allusion au modèle des *Inventionen* à deux voix de Bach, éventuellement filtrées à travers un dépouillement à la Ravel. *Aguidommegatti* porte la date du 30 mai 1942, jour du 50^e anniversaire de Guido Maggiorino Gatti auquel ce morceau est dédié. Se référant ironiquement au nom du dédicataire, Petrassi tire le matériel musical - ou plutôt le sujet du «*Divertimento scarlattiano largo e stretto, a diritto e a rovescio*» (comme le dit son sous-titre) - de la célèbre Fugue en sol mineur pour clavecin de Domenico Scarlatti, plus connue sous le nom de «Fugue du chat» à cause de sa forme mélodique étrange qui, selon une anecdote célèbre, fut inspirée à Scarlatti par le passage sur le clavier de son chat favori. Cette composition, dont le manuscrit est encore aujourd'hui inédit, sera, avec la précédente *Piccolainvenzione*, soumise à une révision et, ensemble, elles donneront lieu, en 1976, au diptyque *Oh les beaux jours!*. Avec les huit *Invenzioni* successives Petrassi écrit son oeuvre pianistique la plus importante où convergent des morceaux composés entre 1943 et 1944, ensuite rassemblés et publiés en 1946. L'écriture abandonne l'emploi massif de virtuosité que l'on trouve dans le Concert de 1939 pour faire place à des trames et des figures plus aériennes, à une nouvelle recherche lexicale et syntactique. Significative de la manière dont Goffredo Petrassi conjugue continuité et renouvellement est justement la première *Invenzione* dédiée aux soixante ans d'Alfredo Casella. La référence néobaroque à Bach est ici subtilement dissimulée et comme vidée, allégée par l'extrême vitesse du morceau pour lequel Petrassi prescrit un «*Presto volante*». On saisit entre les lignes le rapport avec le Prélude et Fugue en do mineur du Clavecin bien tempéré de Bach. Petrassi y fait allusion par des altérations en clef, par l'allure agogique et le profil mélodique et rythmique. D'une manière générale, Bach est présente dans les *Invenzioni* non comme grand compositeur baroque, mais comme maître de moderne géométries. C'est en ce sens qu'apparaissent les clins d'oeil à l'écriture pour clavecin du Bach des *Inventionen* à deux voix, des *Symphonies* à trois voix ou du Clavecin bien tempéré. Dans les *Invenzioni* transparaît aussi l'influence du *LudusTonalis* pour piano de Paul Hindemith de la même époque (1942). La sixième *Invenzione*, «*Tranquillo*» (indication agogique récurrente dans le *Ludus*) en est un exemple. Du monde sonore du *LudusTonalis* est toutefois éliminée l'emphase et,

comme cela se passe dans la sixième *Invenzione*, cette composition manifeste dans un passage le spleen discret de certaines polyphonies dépouillées de Maurice Ravel. Le ton, tantôt vif et percutant, tantôt rêveur, qui affleure dans ce cycle rappelle manifestement l'écriture pianistique de Sergei Prokofev. Notons en ce sens le contraste expressif marqué entre le «Moderato» et le «Più presto, quasi allegro» de la deuxième *Invenzione*. Par contre, dans la troisième *Invenzione* apparaît l'influence d'Igor Stravinsky. Il est évident que le motif mélodique qui ouvre le morceau présente des analogies d'écriture avec le premier mouvement de la Sonate pour piano de 1924 d'Igor Stravinsky (qui fait à son tour un clin d'oeil à d'autres précédents de la littérature pianistique, dont le quatrième mouvement de la Sonate op. 35 de Chopin). Il est toutefois essentiel de saisir le nouveau rapport que Petrassi instaure avec le modèle Stravinsky par rapport aux années 30: l'éloquence du Psalme IX ou du Concerto pour piano et orchestre, débitrice d'Oedipus Rex, Symphonie de Psaumes ou du Capriccio, se brise en gestes extrêmement rapides et imprévisibles qui annoncent les évolutions futures du compositeur. Petrassi réalise en effet son intention de fuir la rhétorique en vidant la construction et en l'animant par une accentuation perçante et asymétrique. L'influence de Stravinsky se révèle aussi dans certains procédés caractéristiques de l'écriture de la composition comme par exemple l'utilisation de notes répétées. Elle fait partie d'un goût plus général pour la réitération, que ce soit de notes, de trémolos ou d'accords que Petrassi accueille dans son langage en la tirant non seulement de Stravinsky mais aussi du modernisme de Bartók ou de Prokofev. L'ornementation figures et les cadences contribuent elles aussi à la recherche de légèreté et d'agilité du style pianistique des *Invenzioni*. Chez Petrassi ces traits idiomatiques apparaissent déjà dans la Partita et parcourent toute sa production pour piano jusqu'aux trames visuelles et picturales de *Oh les beaux jours* !. Ils ont leur origine dans l'attraction juvénile pour la mélodie de Chopin, pour l'emploi du clavecin de Scarlatti et enfin pour les surprenants gribouillages "néoclassiques" de Stravinsky (on pense à l'«Adagietto» de la Sonate (1924) ou à la Romanza de la Sérénade pour piano). Avec cette désarticulation syntactique et la nouvelle recherche lexicale qu'il a expérimentée dans la petite dimension formelle des *Invenzioni* Petrassi se dirige donc vers un renouvellement stylistique. Cette mutation comportera le congé du piano. Après les *Invenzioni*, cet instrument disparaît de la palette d'instruments du compositeur, que ce soit dans les partitions pour orchestre ou dans celles de musique de chambre. L'emploi essentiellement rythmique et percutant du clavier auquel on demandait des lignes nettes et des masses d'accords carrées ne répond plus à ses nouvelles nécessités poétiques. Une certaine monumentalité néoclassique, parallèle à la conception volumétrique de certains peintres se référant à l'expérience du groupe «Novecento», tels que Felice Casorati ou Mario Sironi, ne répond plus au nouveau climat historique et artistique. Chez Petrassi aussi, les tragiques événements de guerre entraînent une crise humaine et intellectuelle qui minera les préambules idéologiques du rappel à l'ordre néoclassique. L'attention du compositeur se déplace vers le son des cordes, les sonorités harmoniques aériennes et filiformes du clavecin, de la harpe ou de la guitare et il ne s'adressera dorénavant au piano que pour des hommages ou de nouvelles évocations nostalgiques du temps jadis. Petrassi ne paraît pas non plus s'intéresser à la nouvelle conception de l'écriture ou du timbre pianistique qui se manifeste au cours de ces années-là dans les Sonatas and Interludes de John Cage (1946-48), dans le Mode de valeurs et d'intensités d'Olivier Messiaen (1949) ou dans les Klavierstücke I&V de Karlheinz Stockhausen (1952-53). Le piano reste donc un instrument lié à la phase de formation du compositeur et à son premier style influencé par l'esthétique néobaroque ou plus généralement néoclassique. Avec la crise du néoclassicisme qui s'est ouverte avec la deuxième guerre mondiale et qui est évidente dans les *Invenzioni* pour piano, le monde sonore du musicien changera en se déplaçant vers un langage plus léger et abstrait. Ce n'est pas par hasard que le piano refait son apparition dans le catalogue de Petrassi avec la seule Petite pièce, écrite en 1950, hommage délicat à Marcello Panni, dont l'écriture reste dans le cadre des *Invenzioni* et, bien des années plus tard, en 1976, avec *Oh les beaux jours*!, (Bagatelle, Le petit chat (Mirô)) diptyque qui retraivaille les deux morceaux de 1942 cités, sans rien leur ajouter de particulièrement nouveau et original. Le titre nostalgique de cette nouvelle oeuvre qui s'inspire de *Happy Days* de Samuel Beckett réévoque, presque comme un ironique péché de vieillesse rossinien, les années de jeunesse et l'instrument qui les avait accompagnées.

Raffaele Pozzi

Traduction: Madeleine Carbonnier Santoro

PETRASSI "EN BLANC ET NOIR".

Anmerkungen zu Petrassis Werken für Klavier

Goffredo Petrassis Interesse für das Klavier geht auf seine frühesten Begegnungen mit der Musik zurück. Er erinnert sich an die Neugier, die ein altes Wiener Instrument, 1826 datiert und somit aus Beethovens Zeit stammend, bei ihm hervorrief. Es stand im Hause eines Onkels, in Zagarolo, einem kleinen Dorf in der Nähe von Rom, wo der Komponist am 6. Juli 1904 geboren wurde. Siebenjährig übersiedelte er nach Rom und trat in die Schola Cantorum von San Salvatore in Lauro ein. Die Erfahrung als Chorknabe, die den Spuren einer alten Ausbildungstradition der Musiker der Päpstlichen Kapellen folgte, ist bekanntlich ein äusserst wichtiges geistiges und musikalisches Fundament für den zukünftigen Komponisten. Doch, diese Entwicklung der Dinge ist noch in weiter Ferne. Der Stimmbruch beendet seine Zeit als Chorknabe, und Petrassi, der aus einer einfachen Familie stammt, beginnt nun, fünfzehnjährig, als Laufbursche in einer Musikalienhandlung zu arbeiten. Dieses Geschäft, das in späterer Zeit von FIP in Turin (Fabbrica Italiana Pianoforti) aufgekauft wurde dessen Geschäftsführer Guido Maggiorino Gatti war, ein bedeutender italienischer Musikveranstalter und -kritiker jener Zeit, - dieses Geschäft also, übersiedelte seine römische Niederlassung in Corso Umberto, einer Strasse unweit des Konservatoriums Santa Cecilia. Dort konnte der junge Petrassi in seiner freien Zeit Notenmaterial und Partituren lesen und sie, als Autodidakt, auch auf einem Klavier seines Arbeitgebers spielen. Sein Fleiss, seine Bemühungen, vor allem was die Deux Arabesques von Claude Debussy anbelangt, beeindruckten Alessandro Bustini sehr, der damals Klavierlehrer am Konservatorium war und ihm Sonntags unentgeltlich Unterricht anbot. Unter Bustinis Führung erhielt Petrassi also eine traditionelle Ausbildung, sich mit den kanonischen Werken für Klavier messend, von Bachs Wohltemperierten Klavier zu Chopin und Debussy. 1925 beginnt er, auf Bustinis Rat hin, das Studium der Harmonielehre mit Vincenzo Di Donato, ein grosses Talent zur Komposition aufweisend. Nachdem er sich recht gute technische Fähigkeiten im Klavierspiel angeeignet hatte, wurden nun seine weiteren Bemühungen auf die Zulassung zum Studium der Komposition am Konservatorium ausgerichtet. Auf die Zeit seiner Lehre bei Di Donato gehen die ersten Kompositionen seines Werkverzeichnisses zurück: Egloga und Partita, beide für Klavier, wurden 1926 komponiert und von der Pianistin Letizia Franco am 26. November desselben Jahres im Sgambati-Saal in Rom uraufgeführt, im Laufe eines öffentlichen Vorspiels der Schüler von Vincenzo Di Donato. Egloga, ein Werk das unveröffentlicht blieb, muss heute als verlorengegangen betrachtet werden. Petrassi erinnert sich, dass er die Partitur ohne Taktstriche geschrieben hatte, ein jugendliches Experiment, zu dem er - seiner Ansicht nach - durch das Lesen eines Klavierstückes des katalanischen Komponisten Federico Mompou verleitet worden war, der einen französisch angehauchten Stil hatte. Der Titel des Werkes, die Bezugnahme auf die klassisch-pastorale Welt, beweist die literarischen Interessen des jungen Petrassi, sowie seine Aufmerksamkeit für das kulturelle und musikalische Element, das in römischen Kreisen zu finden war, mit den einander gegenübergestellten Stellungnahmen der Anhänger Ottorino Respighis einerseits und Alfredo Casellas andererseits. Ausserdem kann auch eine entfernte, vielleicht unbewusste Bezugnahme auf Maliermes berühmte Ekloge L'Après-midi d'un faune nicht ausgeschlossen werden, die auch Debussy inspirierte. Auf das gleiche Jahr geht die Partita für Klavier zurück. Auch dies ist eines der ersten Werke in Petrassis Gesamtverzeichnis, das jedoch ein durchaus aussergewöhnliches Talent des Schülers erkennen lässt. Die verschiedenen stilistischen Bezugnahmen werden hier gekonnt miteinander vermischt. Sieht man von der typischen fehlenden Reife eines Jugendwerkes ab, erscheint das Werk insgesamt angenehm und wohlgestaltet. Der Titel Partita verweist uns bereits 1926 auf Petrassis Zuwendung zu jener neubarocken Ästhetik, die eine jener Formen der «Rückkehr zur Antike» gewesen ist, welche zwischen den beiden Weltkriegen in der italienischen Kunst und Musik so verbreitet war. Hinter der formbezogenen Entscheidung der Partita für Klavier, Vorbote der sehr viel persönlicheren Partita für Orchester des Jahres 1932, lässt sich Alfredo Casellas neoklassische Ideologie erkennen. Sie kommt in den zeitgenössischen Kompositionen wie Partita von 1925 zum Ausdruck, oder in Scarlattiana und Serenata von 1926.27, und beeinflusste - wie man weiss - einen Grossteil der italienischen Musikproduktion in den Dreissiger- und Vierziger Jahren. Die Eklektik des jungen Schülers ist bereits im Preludio erkennbar, dem ersten Satz des Werkes. Die toccata-ähnlichen Figurationen, die stentorischen, fast

orgelartigen und neubarocken Kadenzgruppen werden durch eine an Chopin erinnernde Lyrik ersetzt. Ähnlich wird die Melodie des zweiten Satzes, eine verhaltene, düster wirkende und Volksweisen-ähnliche Aria, in Chopin'scher Weise verziert. Um diese expressive Gestaltung zu verstehen, muss man einerseits an die Poetik-bezogenen Entscheidungen Petrassis erinnern, der 1926/27 zwei Gedichte von Guido Gozzano vertonte (*Salvezza*, *La morte del cardellino*) und eines von Sergio Corazzini (*Per organo di barberia*); andererseits schreibt er *Due lirichesutemi della campagnaromana*, sammelt und bearbeitet mit Giorgio Nataletti eine Reihe von *Canti della campagnaromana*. Der nächste Satz, *Gavotta (grottesco)*, kontrastiert mit dem vorhergehenden aufgrund der geschliffeneren und dissonanteren musikalischen Struktur. Petrassiumreisst eine Annäherung an die Moderne durch die an Casella erinnernde Ästhetik, die in späteren Werken sehr deutlich erkennbar sein wird. Dies bestätigt auch der vierte Satz der Partita, eine *Scarlatt'sche Giga*, der ein ganz klar erkennbares stilistisches Zitat aufweist. 1928, nach Bestehen der Zulassungsprüfung, beginnt Petrassi sein Studium am Konservatorium Santa Cecilia in Rom, in Alessandro Bustinis Klasse für Komposition. Anlässlich eines Vorspiels dieser Klasse (1932), im Rahmen dessen er seine *Trecori* für kleines Orchester zur Aufführung bringt, lernt er auch Alfredo Casella persönlich kennen, der sein musikalisches Talent schätzt und ihn in seinen Musikerkreis aufnimmt. Wie sehr der Student bereits, lange vor der persönlichen Begegnung, von Casellas Stil eingenommen war, beweist fast allzuoffensichtlich ein kleines Werk für Klavier zu vier Händen: *Siciliana e Marcia*, aus dem Jahr 1930. Die Bezugnahme auf die einleitende *Marcetta* der *Pupazzetti* und auf die *Siciliana* der *11 pezzi infantili* erscheint fast wie eine stilistische Kopierübung. Die darauf folgende *Toccata*, 1933 komponiert, offenbart eine vollkommen andere Lebens- und Schaffenssituation Petrassis. 1933 beendet er sein Studium am Konservatorium, verlässt die frustrierende Arbeit als Laufbursche und verschafft sich, durch seine Partita für Orchester, als vielversprechender junger Komponist Gehör. Casella dirigierte 1933 dieses Werk in Amsterdam, Petrassi damit auf die internationale Bühne führend. *Toccata* für Klavier aus dem Jahr 1933 ist also eines der ersten greifbaren Ergebnisse einer sich langsam herauskristallisierenden, schöpferischen Identität. Dies beweisen die Gestaltungsentscheidungen, die Casellas neubarocke Ästhetik mit Paul Hindemiths Stil verbinden. Petrassi verbindet also den dunklen und meditativen Stil des ersten Teils von Casellas *Due Ricercari sul nome "B-A-GH"* aus dem Jahr 1932 mit dem Modell der *Toccaten* von Girolamo Frescobaldi, - die er gewiss in der Orgel-Klasse studiert hatte, - und mit Hindemiths Kontrapunkt. Diese *Toccata* baut auf einer rigorosen monothematischen Gestaltung auf, die mit aussergewöhnlichem kontrapunktistischem Können das Anfangs-Sujet verarbeitet. Die harmonischen, rhythmisch-perkussiven Möglichkeiten, den vollen und hell/dunkel modulierbaren Klang des Klaviers nutzend, fügt Petrassi in den Dreissiger Jahren dieses Instrument in seinen orchestralen Klangkörper ein. Von der *Passacaglia* aus dem Jahr 1931 bis zum *Coro di morti* aus dem Jahr 1941 ist in allen Partituren des Komponisten auch das Klavier vorgesehen. Petrassis neubarocke Poetik, die in jener Zeit Casellas Einfluss mit dem Hindemiths verbindet und mit Stravinskys *Oedipus Rex* der *Psalmensymphonie*, weist also - den genannten Vorbildern entsprechend - diesem Instrument eine bedeutende Rolle zu. Dies wird zusätzlich bekräftigt durch die Komposition eines Konzertes für Klavier und Orchester, das zwischen 1936 und 1939 geschrieben wurde und am 10. Dezember 1939 im Teatro Adriano in Rom uraufgeführt wurde, unter der Leitung Bernardino Molinaris, Walter Gieseke am Klavier. Es ist ein Werk, das Petrassi heute, vielleicht etwas zu streng, als Misserfolg betrachtet. 1941, mit *Coro di morti*, einem Werk in dem das Erklängen der drei Klaviere eine grundlegende, "dramatische" Rolle spielt, beginnt Petrassis Stil sich zu verwandeln; er verlässt die neubarocken Formen und diesen Klang der Dreissiger Jahre, zugunsten einer grösseren Prägnanz der musikalischen Struktur. Im *Coro* kann man bereits die durch die Kriegserignisse in Petrassi ausgelöste Unstetigkeit, die persönlichen und geschichtsbezogenen Fragen heraushören. Ein bedeutsamer, vorausblickender Hinweis auf zukünftige Entwicklung ist - von unserem Standpunkt aus - bereits in der Orchesterzusammensetzung des ersten Orchesterwerkes der Vierziger Jahre auszumachen: *La follia di Orlando*, aus dem Jahr 1943. In diesem Ballett wird man feststellen können, wie zum ersten Mal in der Partitur an Stelle des Klaviers ein *Clavicembalo* vorgesehen ist, in der eindeutigen Absicht Timbre und Semantik der Struktur aufzulockern. Die Harmonie-Gruppen und der neubarocke Dynamismus, die einer gewissen, der neuen Geschichte nichtmehr angemessenen Grossartigkeit nicht entbehren, weichen insgesamt einer leichteren, lokaleren Gestaltung. Zwei kurze Werke kennzeichnen diese neue Tendenz der frühen Vierziger Jahre: *Piccolainvenzione* für Klavier und das Ereignis-bezogene

Aguidoemmegatti. Piccolainvenzione ist April 1941 datiert, unveröffentlicht, mit einer Gestaltung die - abgesehen vom Titel - auf einen der ganz Grossen des sogenannten Neoklassizismus Bezug nimmt, auf Johann Sebastian Bach. Diese Bezugnahme verwandelt sich hier jedoch nicht zu ausladenden Barockformen, sondern offenbart sich in einem zarten, zweistimmigen Kontrapunkt, dessen Imitationsspiel eine eindeutige Bearbeitung des Bach'schen Vorbildes der zweistimmigen Inventionen ist, vielleicht durch ein Ravel'sches *dpouillement* gefiltert. Aguidoemmegatti ist 30. Mai 1942 datiert, fünfzigster Geburtstag von Guido Maggiorino Gatti, dem berühmten Musikkritiker und -veranstalter, dem das Stück gewidmet ist. Ironisch auf den Namen des Empfängers anspielend, gewinnt Petrassi den musikalischen Stoff, oder besser das Sujet dieses «Divertimento scarlattiano largo e stretto, a diritto e a rovescio» [Divertimento im Stile Scarlattis, breit und schmal, von vorn und von hinten] (wie der Untertitel besagt), aus Scarlattis berühmter Fuge in G-moll für Clavicembalo, die bekannt ist als «Fuga del gatto» [Katzen-Fuge] aufgrund des ausgefallenen melodischen Profils, das - einer berühmten Anekdote nach - durch Scarlattis Lieblingskatze inspiriert wurde, die über seine Klaviertastatur spazierte. Dieses Werk, dessen Manuskript bis heute unveröffentlicht ist, wurde dann, gemeinsam mit der vorhergehenden Piccolainvenzione, einer Überarbeitung unterzogen und 1976 als das zweiteilige Werk *Oh les beaux jours!* veröffentlicht. Mit den nachfolgenden acht Invenzioni schreibt Petrassi sein bedeutendstes Klavierwerk, in dem Stücke zusammenfliessen, die zwischen 1943 und 1944 geschrieben und 1946 als Sammlung veröffentlicht worden sind. Der massiv virtuos gestaltete, der im Konzert von 1939 zu finden ist, folgt hier eine lockerere, leichtere Gestaltung, eine neue Ausdrucks- und syntaktische Suche. Bezeichnend für die Art und Weise in der Goffredo Petrassi Kontinuität und Erneuerung verbindet ist gerade die erste Invenzione, die Alfredo Casella zum sechzigsten Geburtstag gewidmet ist. Die neubarocke Anspielung auf Bach wird hier gekonnt vertuscht, wirkt wie entleert, wird durchscheinend durch die extreme Geschwindigkeit des Stücks, für das Petrassi ein «Presto volante» [fliegendes Presto] vorsieht. Zwischen den Zeilen kann man die Verbindung zu Preludium und Fuge in C-moll aus Bachs Wohltemperierten Klavier erkennen. Petrassi spielt durch die Schlüssel-Veränderungen darauf an, durch das agogische Vorgehen, das melodische und rhythmische Profil. Überhaupt ist Bach in den Invenzioni nicht so sehr als grosser barocker Rhetor auszumachen, sondern vielmehr als moderner Meister kontrapunktischer Geometrien. In diesem Sinne finden wir Anspielungen auf Bachs Cembalomusik der zweistimmigen Inventionen, der dreistimmigen Symphonien oder des Wohltemperierten Klaviers. Aus den Invenzioni lässt sich auch der Einfluss des zeitgleichen *Ludus Tonalis* für Klavier (1942) von Paul Hindemith heraushören. Die sechste Invenzione, «Tranquillo» (häufig wiederkehrender agogischer Hinweis im *Ludus*) ist ein Beispiel diesbezüglich. Die Klangwelt des *Ludus Tonalis* ist jedoch bar aller Überspannungen, und wie in der sechsten Invenzione, weist das Werk eine Anspielung auf den späten einflussreichen nüchtern-schmucklosen Polyphonien Ravel auf. Der zeitweise stechende und perkussive, teilweise träumerische Ton, der immer wieder in diesem Zyklus aufscheint, erinnert ganz eindeutig an die pianistische Kompositionsweise von Sergei Prokof. ef. Zu beachten ist hier der ausdrucksstarke Kontrast zwischen «Moderato» und «Più presto, quasi allegro» der zweiten Invenzione. In der dritten Invenzione zeigt sich dagegen der Einfluss Igor Stravinskys. Ganz eindeutig weist die verdoppelte, das Stück einleitende melodische Gestaltung, Analogien zum ersten Satz von Igor Stravinskys Sonate für Klavier von 1924 auf (die ihrerseits wiederum auf weitere Vorläufer der Klavierliteratur anspielt, wie zum Beispiel auf den vierten Satz der Sonate op. 35 von Chopin). Es ist jedoch von grundlegender Bedeutung Petrassis veränderte Beziehung zum Modell Stravinsky zu beobachten, sie mit der Beziehung in den Dreissiger Jahren zu vergleichen: die Eloquenz des Salmo IX oder des Concerto für Klavier und Orchester, Schuldner von Oedipus Rex, Psalmensymphonie oder des Capriccio, zerbirst in schnellen und unvorhersehbaren Gesten, die die zukünftige Entwicklung des Komponisten erahnen lassen. Petrassi verwirklicht seine antirethorische Absicht indem er die Struktur sozusagen entleert und sie durch eine scharfe, asymmetrische Betonung belebt. Stravinskys Einfluss offenbart sich desweiteren auch in einigen Charakteristiken der Form des Komponierens, wie zum Beispiel in den wiederholt angeschlagenen Noten. Dies ist Bestandteil eines allgemeinen Gusto an der Iteration, sei es aus Noten, Tremoli oder obstinaten Zweiklängen oder Akkorden, die Petrassi nicht nur von Stravinsky sondern auch aus der Moderne Bartoks und Prokofev in seine Kompositionsweise übernimmt. Auch Ornamentierung und Kadenzen tragen zur Suche nach einer Leichtigkeit und Agilität im Pianistik-Stil der Invenzioni bei. Bei Petrassi erscheinen diese idiomatischen Züge bereits in der Partita, durchziehen seine

Klavierwerke bis hin zu den darstellerischen, bildhaften Strukturen von *Oh les beaux jours*!. Sie sind auf die Faszination zurückzuführen, die in jungen Jahren das Chopin'schen Melos, Scarlatti's Cembalistik und schliesslich die überraschenden "neoklassischen" Verzierungen von Stravinsky ausübten, (man denke an das «Adagietto» der Sonate (1924) oder an die Romanza aus der *Serenate* für Klavier). Mit der in der kleinen formellen Dimension der *Invenzioni* erarbeiteten, syntaktischen Zergliederung und neuen Ausdrucksmöglichkeit, wendet sich Petrassi nun einer Stilerneuerung zu. Diese Veränderung und Erneuerung wird auch den Abschied vom Klavier mit sich bringen. Nach den *Invenzioni* verschwindet dieses Instrument aus der Palette des Komponisten, sei es in den Orchesterpartituren wie auch in den kammermusikalischen Werken. Der vorwiegend rhythmische und perkussive Einsatz des Klaviers, von dem klar definierte Linien, blockartige Akkordmassen gefordert wurden, entspricht nun nichtmehr den schöpferischen Erfordernissen. Eine gewisse neoklassische Grossartigkeit, die der volumetrischen Auffassung verschiedener Maler entspricht, die -wie Felice Casorati oder Mario Sironi - auf die Erfahrungen der «Novecento»-Gruppe Bezug nehmen, entspricht nun nichtmehr dem historischen und künstlerischem Umfeld. Auch bei Petrassi führen die tragischen Kriegsergebnisse zu einer menschlichen und intellektuellen Krise, die die ideologischen Voraussetzungen des neoklassischen *rappel à l'ordre* in Frage stellen wird. So verschiebt sich die Aufmerksamkeit des Komponisten auf den Klang gezupfter Saiten, auf das *Pizzicato*, auf die leichten und zarten Harmonie-Klänge des *Clavicembalo*, der Harfe oder der Gitarre, und in Zukunft wird er nur noch für Hommages oder anlässlich nostalgischer Erinnerungen vergangener Zeiten auf das Klavier zurückkommen. Petrassi scheint an einer Neudefinition der Kompositionsweise oder des pianistischen *Timbre* nicht interessiert, die in jenen Jahren in den *Sonatas and Interludes* (1946/48) von John Cage wiederzufinden ist, in Olivier Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) oder in Karlheinz Stockhausens *Klavierstücke* MV (1952/53). Das Klavier bleibt also ein Instrument, das die Ausbildungsphase des Komponisten und seinen frühen, durch die neubarocke - oder allgemeiner die neoklassische - Ästhetik geprägten Stil begleitet hat. Mit der durch den Krieg entstandenen Krise des Neoklassizismus, die in den *Invenzioni* für Klavier ganz klar erkennbar ist, beginnt die Verwandlung der Klangwelt des Komponisten; sie wird durchlässiger, abstrakter. Es ist also kein Zufall, dass in Petrassis Werkverzeichnis das Klavier nur noch einmal erscheint, in *Petite pique*, 1950 geschrieben, ein zartes und lustiges Hommage für das Kind Marcello Panni. Ein Hommage das noch verbunden ist mit der Kompositionsweise der *Invenzioni*. Viele Jahre später erscheint das Klavier noch einmal: 1976 in *Oh les beaux jours*!, einem zweiteiligen Werk (*Bagatelle*, *Le petit chat* (Mini)) das aus den beiden bereits erwähnten und überarbeiteten Werken aus dem Jahr 1942 besteht und die Kompositionsweise des Künstlers nicht weiter bereichert. Der nostalgische Titel, Samuel Becketts *Happy Days* nachempfunden, erinnert - fast wie ein ironisch-Rossinianisches *pech de vieillesse*, - an die Jugendjahre und an das Instrument das sie begleitet hat.

Raffaele Pozzi
Übersetzung von Cristina Galatzer

L'Istituto di Studi Musicali "Goffredo Petrassi" è un centro della Regione Lazio, nato nel 1993, che svolge attività di studio e di ricerca essenzialmente dedicato alla musica del Novecento e contemporanea. Esso bandisce il Premio internazionale Latina di studi musicali, iniziativa giunta alla settima edizione, che intende incoraggiare e sostenere la ricerca musicologica di giovani al di sotto dei 35 anni. L'Istituto è dotato di un proprio archivio e di una biblioteca ed è diretto sin dalla sua fondazione dal musicologo Raffaele Pozzi.

The Istituto di Studi Musicali "Goffredo Petrassi" is a centre founded by the Regione Lazio in 1993 which carries out studies and research work dedicated essentially to twentieth century and contemporary music. The Institute created the Premio internazionale Latina di studi musicali, now at its seventh edition, for the specific purpose of encouraging and supporting musicological studies by young researchers under 35 years of age. The Institute has its own archives and library and its director, since its foundation, is the musicologist Raffaele Pozzi.

Roberto Prosseda, nato a Latina nel 1975, si è diplomato al Conservatorio "O. Respighi" con A. Martinelli e all'Accademia Pianistica di Imola con B. Petrushansky, A. Lonquich e F. Scala. Si è poi perfezionato con D. Bashkirov, L. Fleisher, K. Schnabel e Fou Ts'ong presso la International Piano Foundation di Cadenabbia (Lago di Como). In seguito alla vittoria di importanti premi in concorsi internazionali ("Casagrande" di Terni, "Mozart" di Salisburgo, "Schubert" di Dortmund), ha intrapreso una intensa attività concertistica in più di venti Paesi in Europa, Asia e America. Ha tenuto conferenze e master class per importanti istituzioni, tra cui la Pepperdine University di Los Angeles e la British Columbia University di Vancouver.

Roberto Prosseda, born in Latina (Italy) in 1975, studied at the Accademia "Incontri col Maestro" in Imola with A. Lonquich, B. Petrushansky and E. Scala, receiving the diploma. Subsequently he took courses with D. Bashkirov, L. Fleisher, K. Schnabel and Fou Ts'ong at the International Piano Foundation (Lake Como, Italy). After winning top prizes in several International Piano Competitions (including the "Casagrande" in Terni, the "Mozart" in Salzburg and the "Schubert" in Dortmund), he has performed in more than twenty countries in Europe, Asia and America. He has also given lectures and master classes for important Universities (Pepperdine University in Los Angeles, British Columbia University in Vancouver).

Partita (1926)	
1. I. Preludio	2.27
2. II. Aria: Calmo con dolcezza	2.58
3. III. Gavotta (grottesco) Moderato	1.35
4. IV. Giga: Vivace	1.42
Siciliana e Marcia (1930)	
Per pianoforte a 4 mani*	
5. Siciliana: Andantino	1.51
6. Marcia: Allegro	1.20
Toccata (1933)	
7. Adagio – Presto – Adagio	7.28
Piccola invenzione (1941)	
8. Andantino	0.58
Invenzioni (1944)	
9. I. Presto Volante	1.18
10. II. Moderato – Più presto	3.02
11. III. Presto, leggero	1.35
12. IV. Moderatamente mosso, scorrevole	3.16
13. V. Andantino, non molto mosso e sereno	4.11
14. VI. Tranquillo	2.49
15. VII. Scorrevole	3.20
16. VIII. Allegretto e grazioso	2.25
Petite pièce (1950)	
17. Allegretto e grazioso con spirito [e comodità]	1.51
Oh les beaux jours! (1976)	
18. I. Bagatelle: Andantino, un poco mosso	3.33
19. II. Le petit chat (Mirò): Allegro [non presto]	3.32
20. Conversazione con Goffredo Petrassi	15.37
A cura di Raffaele Pozzi	

*& Alessandra Ammara, piano

Durata totale: 1.07.44