

HEAD
FOLD

STR 37214

ILLUSTRAZIONI

20th Century Italian Piano Music

SANNA VAARNI

© Giuseppe Salerno



S
A
F
E
T
Y
T
R
I
M
B
L
E
E
D

no. of colours



4

HEAD
FOLD

ILLUSTRAZIONI

20th Century Italian Piano Music

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

01	Il raggio verde, Op. 9 (1916)	06:40
02	Cipressi, Op. 17 (1920)	08:29

GIACINTO SCELSI

03	Capriccio per pianoforte (1935)	04:43
----	--	-------

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

Risonanze per pianoforte (1918)

04	1. Calmo	02:22
05	2. Fluido	01:39
06	3. Non troppo mosso	01:29
07	4. Agitato, non troppo	01:04

LUIGI DALLAPICCOLA

Quaderno musicale di Annalibera (1952)

08	N. 1 Simbolo <i>Quasi lento</i>	03:00
09	N. 2 Accenti <i>Allegro con fuoco</i>	00:27
10	N. 3 Contrapunctus primus <i>Mosso; scorrevole</i>	01:15
11	N. 4 Linee <i>Tranquillamente mosso</i>	00:50
12	N. 5 Contrapunctus secundus (Canon contrario motu) <i>Poco allegretto; "alla Serenata"</i>	00:22
13	N. 6 Fregi <i>Molto lento; con espressione parlante</i>	01:04

14	N. 7 Andantino amoroso e contrapunctus tertius <i>dolce; sempre parlando</i>	01:10
15	N. 8 Ritmi <i>Allegro</i>	01:11
16	N. 9 Colore <i>Affettuoso; cullante</i>	01:04
17	N. 10 Ombre <i>Grave</i>	01:49
18	N. 11 Quartina <i>Molto lento; fantastico</i>	01:48

NINO ROTA

15 preludi (1964)

19	1. Allegro molto	01:29
20	2. Allegro ma espressivo e delicato	01:23
21	3. Allegretto con spirito	01:09
22	4. Andante sost. ed espressivo	01:35
23	5. Con impeto	01:51
24	6. Andante	01:30
25	7. Allegro con spirito	01:19
26	8. Lento, con accento	01:29
27	9. Allegretto quasi andantino	01:31
28	10. Allegro mosso e marcato	01:03
29	11. Andante senza lentezza	01:48
30	12. Allegro	01:21
31	13. Andante cantabile	01:54
32	14. Allegro non troppo e marcato	01:29
33	15. Allegro robusto	00:59

GIACINTO SCELSI

Quattro illustrazioni sulle Metamorfofi di Vishnu (1953)

34	1. Shésha - Shàyí Vishnu (Sostenuto)	03:05
35	2. Varaha - Avatàra	03:12
36	3. Rama - Avatàra <i>Con eleganza e seduzione</i>	02:39
37	4. Krishna - Avatàra <i>Calmo, radioso</i>	02:55

no. of colours



1



HEAD

FOLD

SANNA VAARNI piano



Registrazione/Recording:
7-8 febbraio/29 marzo 2022 Järvenpää-talo, Järvenpää, Finlandia
Recorded, produced, edited, mixed and mastered by Heikki Savolainen
Additional mastering by Kesthouse mastering, Jasse Kesti
Piano technician Matti Kyllönen
Copertina/Cover: *Hurmos / Enchantment*, Nanna Susi, 2019 oil on canvas, 160 x 160 cm.
Photo: Jussi Tiainen

Illustrazioni d'Italia - 20th Century Piano Music

Registrato in Finlandia, a Järvenpää nei pressi di Helsinki, questo disco è un omaggio a cinque straordinarie individualità della musica italiana: Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Luigi Dallapiccola (1904-1975), Giacinto Scelsi (1905-1988), Nino Rota (1911-1979); cinque autori i cui universi poetici, seppur tra loro assai differenti, sono permeati da una comune, intensa espressività: la stessa che percorre le pagine qui proposte e che, come un *fil rouge*, ha orientato Sanna Vaarni lungo il suo *iter* che dal 1916, data di pubblicazione del *Raggio verde* di Mario Castelnuovo-Tedesco, giunge al 1964, anno degli incantevoli *Preludi* di Nino Rota.

Un *iter* che ha dunque inizio in una precisa stagione della musica italiana, connotata da un grande fermento e da molteplici iniziative volte perlopiù a promuovere l'attività dei compositori, animati in quegli stessi anni da un intento condiviso: rinnovare il linguaggio e attingere dalla tradizione per coniare uno stile nazionale. Questo, in linea con i principali percorsi europei, talora votati alla ricerca linguistica ma più in generale mossi da un'accesa volontà di riesprimere le tradizioni, il *folklore* o, ancora, le suggestioni dell'antico allorché il rapporto tra presente e passato si trovava al centro di significative tensioni intellettuali.

In tale contesto nacquero i qui proposti lavori di Mario Castelnuovo-Tedesco e Gian Francesco Malipiero, autori che, come ricordò Alfredo Casella ne *I segreti della giara*, incontravano in quegli stessi anni una forte opposizione da parte del pubblico. In particolare *Il raggio verde* (1916), prezioso documento della temperata eleganza stilistica del giovane Castelnuovo-Tedesco, pare destasse «dappertutto scandalo»¹: un brano di gusto francese, introspeffivo, che Fedele D'Amico riteneva immancabile in un'ideale antologia pianistica italiana; così come potrebbe dirsi di *Cipressi*, partitura pervasa da un'intima tristezza, composta nel 1920 in ricordo dei cipressi d'Usigliano di Lari, in Toscana, dove il compositore amava soggiornare.

Entrambe le opere (tra l'altro presentate insieme a Salisburgo nel 1923 in occasione del primo *Festival dell'International Society for Contemporary Music*) sono perlomeno rappresentative; e non soltanto delle pagine in cui Castelnuovo-Tedesco evoca un qualsivoglia elemento di ispirazione (naturale, letterario o popolare) ma di una più diffusa tendenza a trasfigurare in senso lirico l'elemento stesso, dunque ad 'astrarlo' più che non a 'ritrarlo'. Si tratta di una precisa linea estetica già chiarita, ad esempio, da Malipiero a proposito del suo primo ciclo di *Impressioni dal vero* (1910) laddove, prese le distanze da qualsivoglia intento descrittivo o 'a programma', egli asserì che una data entità «ascoltata da un musicista» non può che evocare in lui un'idea squisitamente «musicale»; il che non implica necessariamente da parte sua un tentativo di mimesi dell'entità stessa o della sua «voce [...] ché sarebbe una brutta contraffazione». Pertanto i titoli, «che una falsa interpretazione potrebbe lega-

¹ Casella, A., *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p.197.



no. of colours

0

HEAD

FOLD

re a intendimenti extramusicali», rappresentano qui il semplice omaggio del *Tondichter* a quanto capace di destare in lui un «sentimento» poetico e un «desiderio di estrinsecazione». Desiderio che, nel caso di *Risonanze* (1918), potrebbe ricondursi al fascino dichiarato da Malipiero per certe «sonorità pianistiche» delle quali, in una lettera a Guido M. Gatti del 28 dicembre 1941, si disse «innamoratissimo». Al centro di ciascuno dei quattro pezzi della raccolta, dunque, la pura «poesia della tastiera», il gusto per le «vibrazioni», per le risonanze del pianoforte, appunto, che, nella stessa lettera di cui sopra, il compositore definì «uno strano nemico», sì, ma anche il «più completo organismo sonoro»².

Insomma, con queste pagine Sanna Vaarni ci offre una prima illustrazione d'Italia, ovvero un'istantanea di come i musicisti della penisola nel primo quarto del XX secolo seppero far propri una gran varietà di stimoli per poi ricomporli con naturalezza e vivacità espressiva in un'unità linguistica originale e pregiata, scevra da facili esotismi e dotata di un intenso potere evocativo. Quadro, questo, entro cui può essere collocato anche Luigi Dallapiccola il quale, trasecse le premesse oltre che il gusto arcaicizzante condiviso con la precedente generazione, si mosse lungo un percorso che lo portò ad un graduale assorbimento delle migliori esperienze europee e, in particolare, della dodecafonìa; linguaggio del quale il *Quaderno Musicale di Annalibera* (composto nel 1952) documenta un uso rigoroso e alquanto personale. Trattasi di un polittico in cui tradizione contrappuntistica e dodecafonìa, appunto, vengono assimilate in un risultato di grande lirismo ed equilibrio formale. Dedicato alla figlia Annalibera per il suo ottavo compleanno, il *Quaderno* pare inoltre un omaggio a J. S. Bach. Questo già solo per via dell'esplicito rimando al *Notenbüchlein für Anna Magdalena*; oltretutto, a titolo d'esempio, si osservi come l'*incipit* del primo brano, *Simbolo*, sia modellato *ipso facto* sul medesimo schema intervallare che cifra il nome BACH (*si*, *la*, *do*, *si* a) in questo caso enunciato a partire dal *mib* e poi ridistribuito a diverse altezze.

Più in generale, possiamo dire che Dallapiccola pervenne ad un vero e proprio magistero della dodecafonìa alla quale si avvicinò già dagli anni Venti anche se i suoi primi sporadici utilizzi della serie risalgono alla metà del decennio successivo. In ogni caso, per molto tempo, è stato considerato il solo compositore italiano a manifestare un sì precoce interesse per i portati della Scuola di Vienna. Ma questo è vero solo in parte. Negli stessi anni, infatti, anche Giacinto Scelsi, tra reminiscenze *debussyane* e inclinazioni neoclassiche, giunse ad alcuni significativi esiti dodecafonici³.

Esiti che spiccano nella sostanziale eterogeneità stilistica del suo primo periodo (solitamente individuato tra la seconda metà degli anni venti e la fine degli anni quaranta) nel corso del quale tuttavia, se limitiamo il discorso

² Citato in Mantelli, A., *Prospetto cronologico della vita e delle opere di G.F. Malipiero*, in «L'approdo musicale», n.9, III, Torino, ERI, p.168.

³ Cfr., *La rassegna musicale*, n. 2-3, XV, febbraio-marzo 1942, p. 99.

⁴ Con specifico riferimento alla produzione per tastiera, è senza dubbio da menzionare il *Quarto Poema, alla memoria di A. Berg* presumibilmente concepito nel corso degli anni quaranta ma retrodatato da Scelsi al 1934.

all'opera pianistica, è pur sempre riscontrabile una costante: la matrice audiotattile, discesa essenzialmente dall'incentrarsi della prassi di Scelsi sull'improvvisazione. Ecco perché le partiture paiono talora mere trascrizioni o, tutt'al più, parziali elaborazioni su carta di gesti tastieristici. Da qui, tra l'altro, la scarsa coerenza formale di molti lavori tra cui proprio il *Capriccio* qui proposto (edito da *De Santis* nel 1947 ed eseguito per la prima volta a Losanna nel 1944).

D'altra parte l'improvvisazione, praticata dapprima come disinibito atto poetico poi sempre più come ricerca di uno stato di flusso meditativo, soggiace a tutta la produzione del musicista spezzino, laddove a cambiare nel corso degli anni furono più che altro gli strumenti, oltre che i collaboratori, di cui Scelsi si avvale per annotare ed elaborare le proprie idee. Determinante fu poi la tecnologia di registrazione che, a partire dalla seconda stagione (approssimabile con il corso degli anni cinquanta), non solo definì la singolarità del suo stesso *modus operandi* ma permette oggi di documentarne ed indagarne le complessità sulla base delle fonti sonore e cartacee rese disponibili dalla *Fondazione Isabella Scelsi* di Roma a partire dal 2009. In questo senso, e di nuovo con specifico riferimento ai lavori per pianoforte, possiamo essere certi del fatto che, perlomeno a partire dalla fine degli anni quaranta, le opere licenziate da Scelsi discesero sistematicamente da sue improvvisazioni registrate e poi trascritte talora da Sergio Cafaro, talaltra da Vieri Tosatti e, solo dalla fine degli anni sessanta, da Riccardo Filippini. Così fu anche per le *Quattro illustrazioni* (1953), riportate su pentagramma a partire da un nucleo di improvvisazioni di Scelsi custodite su nastro che rivelano un pianismo perlopiù volto alla caratterizzazione timbrica e sinestesia delle sonorità, laddove le *Metamorfosi di Vishnu* altro non sono che un pre-testo per evocare un Oriente immaginato e riespresso attraverso strumenti e tecniche d'Occidente.

Infine a compiere questo *excursus*, i *Preludi* di Nino Rota, compositore che, al di là dello storico contributo dato al mondo del cinema, accumulò nel corso della propria carriera un nutrito *corpus* di opere strumentali, cameristiche e sinfoniche connotate da una generale scorrevolezza ed espressività. Caratteristiche, queste, che ritroviamo appieno nei suoi *Preludi* composti nel 1964: quindici pezzi brevi e raffinati, quasi dei 'fotogrammi' sonori nei quali pare impressa l'esperienza del Novecento musicale, sapientemente riformulata tanto da risultare irriducibile a qualsivoglia tendenza. D'altro canto a Nino Rota non interessarono la ricerca del nuovo *tout court* e tantomeno le polemiche; solo la musica, concepita in rapporto alla tradizione e ai suoi protagonisti ma emancipata dalla domanda storica, dalle tassonomie di genere, dalla pretesa di continuità o necessaria reciprocità con 'questo' o 'quel' percorso. Insomma, come la definì Fedele D'Amico, una «musica senza virgolette». E qui, più semplicemente, un'ultima illustrazione: un ritratto di stati d'animo, di «sentimenti grandi o piccoli» restituiti «nella loro immediatezza, nella loro spontaneità»⁵.

Sandro Marrocu

⁵ F. D'Amico, intervento tenuto a Martina Franca, 1979, cit. in De Santi, P. M., *La musica di Nino Rota*, Bari, Laterza 1983, p.4.

no. of colours



6

7

HEAD

FOLD



Illustrations of Italy - 20th Century Piano Music

Recorded in Finland, in Järvenpää near Helsinki, this disc is a tribute to five extraordinary figures in Italian music: Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Luigi Dallapiccola (1904-1975), Giacinto Scelsi (1905-1988), and Nino Rota (1911-1979); five composers whose poetic universes, although very different from one another, are permeated by a common, intense expressiveness: the same trait that runs through the works featured here and that, like a *fil rouge*, has oriented Sanna Vaarni along his itinerary from 1916, the date of publication of Mario Castelnuovo-Tedesco's *Raggio verde*, to 1964, the year of Nino Rota's enchanting *Preludi*.

An itinerary that thus begins in a particular phase of Italian music, marked by great ferment and multiple initiatives aimed mostly at promoting the activity of composers, animated in those same years by a shared intent: to renew their language and draw from tradition to coin a national style. An intent that was in line with the main European trends, sometimes devoted to linguistic research but more generally driven by a burning desire to re-express traditions, folklore or, moreover, the suggestion of the antique at a time when the relationship between the present and the past was at the centre of significant intellectual tensions.

It was in this context that the works included here by Mario Castelnuovo-Tedesco and Gian Francesco Malipiero were born, composers who, as Alfredo Casella recalled in *I segreti della giara*, encountered strong public opposition in those same years. In particular, *Il raggio verde* (1916), a precious document of the tempered stylistic elegance of the young Castelnuovo-Tedesco, apparently aroused "scandal everywhere"¹: a work of French flavour, introspective, which Fedele D'Amico considered indispensable in an ideal anthology of Italian piano music; the same could be said of *Cipressi*, a score pervaded by an intimate sadness, composed in 1920 in memory of the cypress trees of Usigliano di Lari, in Tuscany, where the composer loved to stay.

Both works (among other things, premiered together in Salzburg in 1923 during the first Festival of the International Society for Contemporary Music) are quite characteristic; and not only of the pieces in which Castelnuovo-Tedesco evokes some element of inspiration (natural, literary or popular) but of a more widespread tendency to transfigure in a lyrical sense the element itself, thus to 'abstract' it rather than to 'portray' it. This is a precise aesthetic line already clarified, for example, by Malipiero with regard to his first cycle of *Impressioni dal vero* (1910) where, distancing himself from any descriptive or 'programmatic' intent, he asserted that a given entity "heard by a musician" cannot but evoke in him an exquisitely "musical" idea; which does not necessarily imply on his part an attempt to imitate the entity itself or its "voice [...]" for that would be an ugly counterfeit". Therefore, the titles, "which a false interpretation might tie to extramusical intentions", represent

¹ Casella, A., *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p.197.



here the simple homage of the *Tondichter* to whatever is capable of arousing in him a poetic “sentiment” and a “desire for extrinsicity”.² A desire that, in the case of *Resonances* (1918), could be traced back to Malipiero’s declared fascination for certain “piano sonorities” with which, in a letter to Guido M. Gatti dated December 28, 1941, he said he was “very much in love”. At the centre of each of the four pieces in the collection, then, is the pure “poetry of the keyboard”, the taste for the “vibrations”, that is, for the resonances of the piano, which, in the same letter mentioned above, the composer called “a strange enemy”, certainly, but also the “most complete sonic organism”.³

In short, with these pages Sanna Vaarni offers us a first illustration of Italy, that is, a snapshot of how the musicians of the peninsula in the first quarter of the 20th century knew how to appropriate a wide variety of stimuli and then re-compose them with naturalness and expressive vivacity into an original and precious linguistic whole, free of easy exoticisms and endowed with an intense evocative power. A framework, indeed, within which one can also place Luigi Dallapiccola who, having transcended the premises as well as the archaizing taste shared with the previous generation, moved along a path that led him to a gradual absorption of the best European experiences and, in particular, of dodecaphony; a language of which the *Quaderno Musicale di Annalibera* (composed in 1952) documents a rigorous and quite personal use. It is a polyptych in which contrapuntal tradition and, precisely, dodecaphony are assimilated into a result of great lyricism and formal balance. Dedicated to his daughter Annalibera on her eighth birthday, the *Quaderno* also appears to be a tribute to J. S. Bach. This is already apparent in the explicit reference to the *Notenbüchlein für Anna Magdalena*; moreover, by way of example, note how the incipit of the first piece, *Simbolo*, is modelled *ipso facto* on the same intervallic pattern that figures the name BACH (Bb, A, C, B) in this case stated starting from Eb and then redistributed to different pitches.

More generally, we can say that Dallapiccola arrived at a true mastery of dodecaphony, which he had already approached as early as the 1920s, even though his first sporadic uses of the series date from the middle of the following decade. In any case, for a long time, he was considered the only Italian composer to show such an early interest in the progeny of the Vienna School. But this is only partly true. In the same years, in fact, Giacinto Scelsi too, between echoes of Debussy and neoclassical inclinations, arrived at some significant dodecaphonic results.⁴ Results that stand out within the substantial stylistic heterogeneity of his first period (usually identified as between the second half of the 1920s and the end of the '40s) during which, however, if we limit

² Cited in Mantelli, A., *Prospetto cronologico della vita e delle opere di G.F. Malipiero*, in «L’approdo musicale», n.9, III, Torino, ERI, p.168.

³ See *La rassegna musicale*, n. 2-3, XV, febbraio-marzo 1942, p. 99.

⁴ With specific reference to his keyboard works, mention should undoubtedly be made of *Quarto Poema, alla memoria di A. Berg*, presumably conceived during the 1940s but backdated by Scelsi to 1934

the discourse to his piano works, one constant is still detectable: the audio-tactile matrix, deriving essentially from Scelsi’s centering of his praxis on improvisation. This is why the scores sometimes appear to be mere transcriptions or, at best, partial elaborations on paper of keyboard gestures. Hence, among other things, the lack of formal coherence of many works, including the *Capriccio* featured here (published by *De Santis* in 1947 and first performed in Lausanne in 1944).

On the other hand, improvisation, practised at first as an informal poetic act then increasingly as a search for a state of meditative flow, underlies to some extent the entire production of the composer from La Spezia, while what changed over the years were above all the instruments, as well as the collaborators, whom Scelsi engaged to note down and elaborate his ideas. Decisive, too, was the advance of recording technology, which, starting from his second period (coinciding approximately with the 1950s), not only defined the singularity of his own *modus operandi* but allows us today to document and investigate its complexities on the basis of the sound and paper sources made available by the *Isabella Scelsi Foundation* in Rome since 2009. In this sense, and again with specific reference to his output for piano, we can be certain that, at least from the late 1940s, the works licensed by Scelsi derived systematically from his improvisations recorded and then transcribed sometimes by Sergio Cafaro, sometimes by Vieri Tosatti and, only from the late 1960s, by Riccardo Filippini. This was also the case with the *Quattro illustrazioni* (1953), transcribed onto a staff from a nucleus of Scelsi’s improvisations preserved on tape that reveal a pianism mostly aimed at timbral and synaesthetic characterization of sonorities, while the *Metamorfosi di Vishnu* are nothing but a pretext for evoking an imagined Orient re-expressed through instruments and techniques of the West.

Finally, to complete this itinerary, we reach the *Preludi* of Nino Rota, a composer who, besides his historic contribution to the world of cinema, accumulated over the course of his career a large body of instrumental, chamber and symphonic works marked by a broad fluency and expressiveness. Such traits are fully evident in his *Preludi* composed in 1964: fifteen short and refined pieces, almost sound ‘photograms’ in which the experience of the musical twentieth century seems to be imprinted, skillfully reformulated so as to be irreducible to any trend. In fact, Nino Rota was not interested in the search for the new as such, and even less in polemics; only in music, conceived in relation to tradition and its protagonists but emancipated from the baggage of history, from genre taxonomies, from the claim of continuity or necessary reciprocity with ‘this’ or ‘that’ path. In short, as Fedele D’Amico called it, “music without quotation marks”. And here, more simply, we have a final illustration: a portrait of moods, of “feelings great or small” restituted “in their immediacy, in their spontaneity”.⁵

Sandro Marrocu

⁵ F. D’Amico, talk given in Martina Franca, 1979, cited in De Santi, P. M., *La musica di Nino Rota*, Bari, Laterza 1983, p. 4.

10

11

HEAD
FOLD



Sanna Vaarni ha iniziato i suoi studi all'Istituto di Musica di Espoo con Katarina Nummi-Kuisma. Ha studiato poi pianoforte all'Accademia Sibelius con Eero Heinonen e successivamente a Parigi con Konstantin Bogino.

Sanna Vaarni è stata premiata in molti concorsi nazionali pianistici in Finlandia. Si esibisce regolarmente come solista, nella musica da camera e nella liederistica e lavora come docente di ruolo di pianoforte presso l'Istituto di Musica di Espoo. Negli ultimi anni ha tenuto masterclass in istituti musicali e conservatori in Finlandia, Cina e in Europa. I suoi allievi sono stati fra i premiati in concorsi nazionali e internazionali per giovani pianisti.

A luglio 2018 Sanna Vaarni ha registrato un CD sulla musica pianistica di Leoš Janáček, pubblicato da Ema Vinci: il cd ha ottenuto recensioni entusiastiche dalla critica ed è stato presentato alla Radio Nazionale Finlandese (YLE), a Radio Vaticana e a RAI-Radio Tre.

www.sannavaarni.com



SAFETY
TRIM
BLEED

12

13



no. of colours

0

HEAD
FOLD



Sanna Vaarni began her studies at the Espoo Institute of Music with Katarina Nummi-Kuisma. She then studied piano at the Sibelius Academy with Eero Heinonen and later in Paris with Konstantin Bogino.

Sanna Vaarni has won prizes in many national piano competitions in Finland. She performs regularly as a soloist, in chamber music and Lieder, and works as a tenured piano teacher at the Espoo Institute of Music. In recent years she has given master classes at music institutes and conservatories in Finland, China and Europe. Her students have been among the prizewinners in national and international competitions for young pianists.

In July 2018 Sanna Vaarni recorded a CD featuring the piano music of Leoš Janáček, issued by Ema Vinci: the CD received glowing reviews from critics and was presented on Finnish National Radio (YLE), Vatican Radio, and RAI-Radio Tre.



14

15

SAFETY
TRIM
BLEED



no. of colours

0