

Includes WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

GRAND
PIANO

cinque innodie

1. ostinato

MODERATO [♩ (della m. destra) = 144 circa]

f legato e uguale

f non legato e uguale,

CASTIGLIONI

COMPLETE PIANO WORKS • 2

ALDO ORVIETO

NICCOLÒ CASTIGLIONI (1932–1996)

COMPLETE PIANO WORKS • 2

ALDO ORVIETO, *piano*

Catalogue Number: GP863

Recording Dates: 10 (1–8), 12 (11–13), 13 (9, 14–19), 14 (10, 20) February 2023

Recording Venue: Sala del Chiostro dei Cipressi, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Italy

Producer: Aldo Orvieto

Engineer and Editor: Andrea Dandolo (Audiomaster, Cologno Monzese, Milano, Italy)

Piano: Fazioli F278

Piano Technician: Flavio Liberalon

Booklet Notes: Francisco Rocca (Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini)

English Translation: Susannah Howe

Publishers: Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., Milano (1–10), Edizioni Ricordi, Universal Music Publishing Group, Milano (11–20)

Artist Photographs: Andrea Dandolo

Cover Photo: Fondazione Giorgio Cini, Fondo Niccolò Castiglioni, Venice

Aldo Orvieto wishes to thank Gabriele Bonomo, Gianmario Borio, Matteo Costa, Andrea Dandolo, Flavio Liberalon, Luigi Mandelli and Edizioni Suvini Zerboni.

This recording has been realised in collaboration with the Istituto per la Musica of the Fondazione Giorgio Cini, which houses the Niccolò Castiglioni archive



	CINQUE INNODIE (1953)*	08:36
1	No. 1. Ostinato: Moderato	01:43
2	No. 2. Giubilazione: Allegro molto	00:54
3	No. 3. Contrappunto su sol: Molto calmo	01:35
4	No. 4. Inno: Molto sostenuto, maestoso, con gioia	02:04
5	No. 5. Contrappunto su un canto fermo, 'Ubi caritas et amor, Deus ibi est': Molto moderato, con raccoglimento	02:18
	TRE STUDI (1954)*	03:53
6	No. 1. Il più presto possibile	00:17
7	No. 2. Lento e sempre ugualmente pianissimo	01:10
8	No. 3. Il più presto possibile	02:23
9	INIZIO DI MOVIMENTO (1958)	02:58
10	CANGIANTI (1959)	10:24
	TRE PEZZI (1978)	17:27
11	No. 1. Sweet	05:41
12	No. 2. Kinderlied ohne Worte	05:10
13	No. 3. Fregi	06:31

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

	DULCE REFRIGERIUM. SECHS GEISTLICHE LIEDER FÜR KLAVIER (1984)	08:46
14	No. 1. Humilitas: Tranquillo	01:49
15	No. 2. Humus: Andante	02:00
16	No. 3. Urquelle: Presto	01:20
17	No. 4. Lied: Allegretto	01:55
18	No. 5. Liebeslied	01:07
19	No. 6. Choral, 'Ah! ritorni il vecchio affetto ... a regnar nel vostro cor': Adagio	00:17
20	HE (1990)	08:30

TOTAL TIME: 61:10

NICCOLÒ CASTIGLIONI (1932–1996) COMPLETE PIANO WORKS • 2

The collection of early works that survives in the Castiglioni archive offers a revealing reflection of the way in which the Italian composer's music developed in the first half of the 1950s: from the neo-Classical-style exercises of his student years to his first experiments with dodecaphony in the spring of 1954. Written between September and November 1953, soon after Castiglioni had graduated from the Milan Conservatory, the *Cinque innodie* ('Five Hymnodies') represent a moment of transition. On the one hand, they continue in the religious vein that appeared early on in his output (his graduation work had been a sacred composition – *Il Mistero della Resurrezione* for chorus and chamber orchestra); on the other, they cultivate a form of clear, spare counterpoint that he was soon to reuse in the *Quattro canti* ('Four Songs'), the first of his works to be entirely based on twelve-note technique.

The formal structuring of the *Cinque innodie* is based on straightforward contrasts. While the first of the five (*Ostinato*) establishes a bassline built on seven notes, above which a *non espressivo* recitative unfolds, the second (*Giubilazione* – 'Jubilation') is truly tumultuous, with its irregular metre and emphatic melodic gestures. The third, *Contrappunto su sol* ('Counterpoint on G') is the most tranquil number in the cycle: the *cantabile* right-hand line slowly winds along – at times turning back on itself – as repeated, long-held middle Gs resound in the left hand. A hymn traditionally sung as part of the Maundy Thursday liturgy, *Ubi caritas et amor, Deus ibi est* ('Where charity and love are, God is there'), serves as *cantus firmus* for the fifth piece, highlighting the inspiration behind the work as a whole. The first melodic phrase of the hymn is heard three times, always in the upper part, initially accompanied by small cells, then by a melisma in the lower register and finally by two lines in counterpoint. A run of faster *fortissimo* notes (marked *cantando e martellando ogni nota* – 'singing and hammering every note') signals the appearance of the second melodic phrase and introduces, albeit fleetingly, a particular pianistic sonority – vaguely 'ornithological' in character – that was to become one of the characteristic features of the composer's music.¹

¹ Castiglioni began work on this composition on 11/12 September, while he was staying in Poveromo on the Tuscan coast. It is interesting to note that just a few days earlier, on 26 August, he had dated his personal copy of the writings of St Francis (*Tutti gli scritti di San Francesco seguiti dai Fioretti*, Milan, Longanesi & C., 1951).

Written exactly one year after the *Innodie*, the *Tre studi* ('Three Studies') document a new phase in the young composer's career. Together with other unpublished piano works such as the slightly earlier *Quattro canti* and *Momento musicale*, this set of three pieces represents a significant stage in Castiglioni's assimilation of twelve-note and serial technique between the spring and autumn of 1954. Any modal and neo-Classical reminiscences fade away from his vocabulary here, although his taste for transparency and clarity remains. The work is dedicated to Luigi Rognoni, the Milanese musicologist whose book *Espressionismo e dodecafonia*², published that same year, played an influential role when it came to the reception of the Second Viennese School in Italy.

Following a procedure tried and tested in the earlier works of 1954, each of the *Tre studi* employs a specific model in serialising (to a greater or lesser degree) its musical components. The first sets out the four standard forms of the series in turn: original, inversion, retrograde, retrograde inversion. Each pitch has a corresponding duration, which never changes, while the dynamic values, derived from a reduced set of six, ranging from *pianissimo* to *fortissimo*, are permuted with each repetition in order to introduce an element of mobility.

In contrast with the first study, in which overlapping fragments of the same series create counterpoint, the four serial forms in the second are elaborated in four simultaneous layers. The indication of *ppp* throughout and the use of the sustain pedal contribute to the ambiguity of the musical texture here.

The third of the studies is larger in scale, with two melodic lines that appear to chase and intersect with one another from start to finish. Pitches, durations, dynamics and modes of attack are organised autonomously: the result is a discourse that undergoes continuous transformation, punctuated here and there by the repeated notes with which Castiglioni has – somewhat unusually – enriched the initial series. What is most interesting about this piece, however, is its rhythmic writing. The application of a series of multiplication factors in order to calculate note durations has the effect of suddenly extending segments of various different lengths, creating a stark contrast between some very short notes and others that are several bars long.

Towards the end of the 1950s, Castiglioni's career path became entwined with that of the composers who gathered periodically at the Darmstadt Summer Courses, a fertile meeting ground for many musicians of his

² Published in English as *The Second Vienna School: Expressionism and Dodecaphony* (transl. Robert W. Mann; London, John Calder Publishers Ltd, 1977).

generation. *Inizio di movimento* ('Beginning of Movement') was, in a way, his calling card: in 1958, it was with this short but sophisticated piece that he made a name for himself, both as a composer and as a pianist, in the context of the *Kompositionsstudio* led by Nono and Maderna. In a note presumably written for the occasion and now preserved in his archive, Castiglioni explained that the material was not organised serially, but derived from an original cell and that it was a collection of elements designed for a planned but not yet completed work:

'The material is presented as being in motion, thus retaining the character of a piano improvisation. This is equally true of the opening. All music begins after a certain period of silence. A piece can begin with a sudden interruption of that silence or in far less vehement manner. In this composition, the first sounds flow softly and gently out of the silence. The first bars do not have a pronounced rhythmic character, but are based far more on notes scattered across the keyboard at different dynamic levels. After this, the musical conversation accelerates until all the notes are squeezed into the upper register.

'I have tried to use the piano in a colourful way, not so much by colouring individual notes as by connecting them in the extreme registers at top speed.

'The last part of the work is staccato and *ppp*: here the musical conversation has lost all tension and could keep going for a long time, but at a certain point it is arbitrarily broken off.

'While the opening of the piece is flowing and nebulous, the ending is much more definite, as if the conversation has suddenly been cut short.'³

Castiglioni continued in the direction he had taken in 1958 with *Inizio di movimento* when he wrote the more extensive *Cangianti* ('Changing'). Written in 1959, this piece too was destined for the Darmstadt Summer Courses, where it was performed by the composer himself and helped consolidate his international reputation. At its heart once again was the quest for different timbres, the possibility of opening up new perspectives for his musical material. The aim seems to have been to create a work truly based on the pianistic sound, complex and ever-changing (hence the title), made up of a mass of sounds that spin around one another, stretch to the

³ Niccolò Castiglioni: *Inizio di movimento*, typewritten document. Venice, Giorgio Cini Foundation, Niccolò Castiglioni Collection.

far ends of the keyboard and fuse together in long-held resonances. Much later, looking back at the late 1950s and early 1960s, Castiglioni wrote:

'At that time, there was a lot of talk about the bridge between Webern and Debussy, with the former seen as the source, the latter as the future. Perhaps this piano piece [*Cangianti*] is closer to Debussy than to Webern. It is passionate in style, but always with tenderness. Unlike Stravinsky, Bartók or even Pierre Boulez, who uses the piano as a vehicle for barbaric rhythmic percussion, in this piece the piano is the lyrical instrument of the most tender poetry, the same instrument for which Claude Debussy and Franz Schubert both wrote.'⁴

Twenty years then passed before Castiglioni wrote his next solo piano work – the *Tre pezzi* ('Three Pieces') of 1978. In the meantime, not only had the historical context changed, so too had the composer's own direction, which by then had taken an entirely personal turn. His style had become increasingly spare, and seemed already to be marked by the ascetic simplicity that characterises much of his later work – a simplicity that sometimes verges on ingenuousness and is frequently and entirely naturally imbued with genuine mystical feeling.

The first of the *Tre pezzi*, entitled *Sweet* (as was the 1967 one-act opera Castiglioni had composed to his own libretto), develops around another delightful contrast of timbres. The piano strings, muffled, create a shimmering iridescence in the upper register, while dry, staccato chords emerge little by little, gradually supplanting the first idea.

By contrast, in both its choice of intervals and taste for symmetry, *Kinderlied ohne Worte* ('Children's Song without Words') reflects Castiglioni's growing admiration for the work of Anton Webern. The structure of the piece is one of great linearity: with each exposition in the series, the pianistic timbre is reduced to its minimum expression, then freely enriched in the developments that ensue from time to time. The title, noted Castiglioni, alludes to the ostinatos, which suggest 'a nursery rhyme or even the movements of a stubborn child who has dug his heels in and is having a tantrum'.

⁴ *Programmnotizen von Niccolò Castiglioni*, in *Musik von Niccolò Castiglioni*, Konzertsaal der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg, 1 December 1989.

Fregi ('Friezes') takes us into a more decorative and ornamental dimension. It is also the most ambitious piece of the set in terms of its formal design: it follows an ABAC scheme, in which the A section explores the different sonorities and resonances of a fixed chord, while the dizzyingly percussive B and C sections give free rein to the pianist's virtuosity – firstly via small clusters of sounds, and then with an extended *fortissimo* and *martellatissimo* ('heavily hammered') passage in octaves.

The title of one of the most characteristic piano works of Castiglioni's mature phase, *Dulce refrigerium* ('Sweet Consolation'), comes from a line in the Gregorian sequence *Veni Sancte Spiritus*. As stated in the German subtitle, it comprises *sechs geistliche Lieder* ('six sacred songs'): *Humilitas*, *Humus*, *Urquelle*, *Lied*, *Liebeslied*, *Choral* ('Lowliness', 'Humus' ['Earth'], 'Original Source', 'Song', 'Love song', 'Chorale'). The work's lyrical character is clear from the very first bars. In *Humilitas* and *Humus* (titles reflecting a conceptual pairing dear to the composer) the writing forsakes all forms of counterpoint to unfold in a single melodic line: a line of variable density, made up not of notes but of continuously changing vertical aggregates. The predominant sonority is that of a major second dyad, which lends a basic timbral colour to the entire construction. Towards the end of *Humilitas*, we discover the nucleus from which all seems to spring: it consists of the chords of the sixth and final piece, *Choral*, also heard beneath the endless flow of demisemiquavers in the third piece, *Urquelle*.

The static chords of *Liebeslied*, again in the high register favoured by the composer, pick up on some of the harmonies implied in the purely linear (monodic) writing of *Lied*. The two pieces are also linked by a new timbral colour, that of a minor second, whose introduction results in increased harmonic tension and a clear contrast with the softer sonorities of the previous pieces. If Castiglioni has already pared back his gestures in the first five pieces, the process reaches its peak in the final *Choral*, in playful and paradoxical manner: the piece consists of a simple cadential phrase in E flat major, above which is a two-line quote from the opera *Gli Orazi e i Curiazi* by Domenico Cimarosa: 'Ah! Ritorni il vecchio affetto... a regnar nel vostro cor' ('Ah! May that former affection return ... to rule over your heart').

In around 1990, Castiglioni's writing went through a process of purification that made it immediately recognisable. By this time, too, he had settled in his beloved mountains, a fact echoed by the cover of the score of *He* (1990), which features an old print of the alpine city of Brixen (Bressanone). The epigraph is taken from a book by Jewish

writer Friedrich Weinreb: 'The word *Hallel*, written with the letter *He*, means praise'.⁵ Expressed in a short 'warning' at the start of the piece, the instructions for the pianist give an initial idea of this score's radical nature: 'always as fast as possible, always strictly in time, always more than *fortissimo*'. Even the texture is extreme, with the entire work, apart from the final chords, lying in the upper register. Initially, the two hands are engaged in creating a single line of varying density: an uneven line, made up of figures continually cut short or expanded, in sometimes progressive, sometimes unexpected ways. Each figure ends with a major-seventh dyad (F–E): two notes that will also play a central role in the second part of the piece. After the music has gradually polarised around these two pitches, now reversed into the narrow interval of a minor second (E–F), the dyad is played slowly and steadily no fewer than 111 times. This takes several minutes, creating an incantatory effect: all we hear is the glittering vibration of two adjacent notes. With all sense of temporal orientation lost, the ending of the piece consists of a sequence in octaves which becomes slower and slower and leads to a final, richly consonant chord. The only note not heard in this closing sequence is E, which turns out to be the heart of the entire composition.

Francisco Rocca

English translation by Susannah Howe

⁵ *Buchstaben des Lebens: das hebräische Alphabet*, 1979.

3 studi per pianoforte
NICCOLÒ CASTIGLIONI

a Luigi Rognoni

1. *il più presto possibile*

2. *Pento e sempre ugualmente pianissimo*

(PED.)

cinque innodie

1. *ostinato*

MODERATO [♩ (dalla m. destra) = 144 circa]

f legato e uguale *f non legato e uguale, non espressivo* *sim.*

non legato sempre f *legato p*

mp litta legato: ma senza pedale *non dim.*

espressivo... (con ped.) *f come prima* *leg.*

legato

1

The autograph scores of *Tre studi* (1954) and *Cinque innodie* (1953)
(Venice, Giorgio Cini Foundation, Niccolò Castiglioni Collection)

NICCOLÒ CASTIGLIONI (1932–1996) OPERE COMPLETE PER PIANOFORTE • 2

Il corpus di composizioni giovanili rinvenuto nell'archivio di Niccolò Castiglioni offre un eloquente resoconto dell'evoluzione della sua attività creativa nella prima metà degli anni Cinquanta, dagli esercizi in stile neoclassico che caratterizzano il periodo di formazione fino ai primi esperimenti con la tecnica dodecafonica nella primavera del 1954. Scritte tra settembre e novembre del 1953, subito dopo la conclusione degli studi al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, le *Cinque innodie* rappresentano un momento di transizione. Esse si ricollegano, da un lato, al filone di ispirazione religiosa che compare molto presto nella produzione di Castiglioni (il diploma di composizione è ottenuto con un *Mistero della resurrezione* per voci e orchestra da camera); dall'altro, sviluppano un modello di contrappunto nitido e asciutto che verrà da lì a poco rielaborato nei *Quattro canti*, la sua prima composizione interamente basata sull'utilizzo della serie dodecafonica.

L'articolazione formale delle *Cinque innodie* riposa su contrasti elementari. Se la prima (*Ostinato*) è costruita sulla ripetizione delle sette note di un basso, sulle quali prende forma un declamato inespressivo, la seconda (*Giubilazione*) è tutta in fermento: nell'irregolarità del metro ritmico, nell'insistenza del gesto melodico. Il *Contrappunto su sol* è la pagina più serena del ciclo: la linea cantabile della mano destra si snoda lentamente – a volte tornando su sé stessa – sopra lunghe risonanze del Sol centrale della tastiera, più volte riproposto dalla mano sinistra. Un inno legato alla liturgia del Giovedì Santo, *Ubi caritas et amor, Deus ibi est* (Dov'è carità e amore, qui c'è Dio), funge da *cantus firmus* nel quinto brano, evidenziando il modello dell'intera composizione. La prima formula melodica dell'inno ritorna tre volte, sempre nella voce superiore, prima accompagnata da piccole cellule, poi da un melisma nel registro basso e infine da due linee in contrappunto. Una sfilza di note più veloci, in fortissimo ("cantando e martellando ogni nota"), segnala la comparsa della seconda formula melodica e introduce, seppur fugacemente, una forma di sonorità pianistica – vagamente "ornitologica" – che diverrà uno dei tratti caratteristici della scrittura dell'autore.¹

¹ La composizione fu iniziata tra l'11 e il 12 settembre durante un soggiorno estivo a Poveromo, sulla costa della Toscana. Ed è interessante notare che solo alcuni giorni prima, il 26 agosto, Castiglioni aveva datato la sua copia personale degli scritti di San Francesco: *Tutti gli scritti di San Francesco seguiti dai Fioretti*, Milano, Longanesi & C., 1951.

Scritti esattamente un anno dopo le *Cinque innodie*, i *Tre studi* documentano una nuova fase nell'itinerario del giovane compositore. Insieme ad altri inediti pianistici come *Quattro canti* e *Momento musicale*, che li precedono di poco, queste pagine rappresentano una tappa significativa nell'assimilazione della tecnica dodecafonica e seriale compiuta da Castiglioni tra la primavera e l'autunno del 1954. Le reminiscenze modali e neoclassiche spariscono dal vocabolario dell'autore, ma non ancora il gusto per una scrittura improntata alla trasparenza e alla nitidezza. Il ciclo è dedicato a Luigi Rognoni, il musicologo milanese che in quello stesso anno pubblicava *Espressionismo e dodecaфонia*, un testo decisivo per la ricezione in Italia della seconda scuola di Vienna.

Secondo una procedura già sperimentata nelle precedenti composizioni del 1954, ciascuno dei *Tre studi* elabora uno specifico modello di serializzazione – più o meno rigorosa – delle componenti musicali. Il primo espone, in successione, le quattro forme canoniche della serie: originale, inversione, retrogrado, retrogrado dell'inversione. A ogni altezza corrisponde una particolare durata, sempre la stessa, mentre i valori dinamici, derivati da una serie ridotta di sei gradi che spaziano da *pianissimo* a *fortissimo*, vengono permutati a ogni ripetizione in modo da introdurre un elemento di mobilità.

A differenza del primo studio, in cui il contrappunto è ottenuto tramite sovrapposizioni di frammenti della stessa serie, nel secondo le quattro forme seriali si sviluppano su quattro strati simultanei. Il livellamento dei valori dinamici, sempre *piano pianissimo*, e l'uso del pedale di risonanza contribuiscono all'ambiguità del tessuto musicale.

Di dimensioni più ampie è il terzo studio, nel quale due linee melodiche sembrano rincorrersi e incrociarsi dall'inizio alla fine. Altezze, durate, dinamiche e modi di attacco vengono organizzati in modo autonomo: ne consegue un discorso in continua trasformazione, punteggiato qui e là dalle note ripetute con cui Castiglioni ha arricchito – in modo piuttosto inconsueto – la serie di partenza. Ma l'interesse maggiore è rivolto all'aspetto ritmico. L'applicazione di una serie di fattori di moltiplicazione che agisce sul calcolo delle durate ha per effetto la dilatazione improvvisa di segmenti più o meno estesi del materiale, creando un forte contrasto tra note di brevissima durata e altre che si prolungano per diverse battute.

Verso la fine degli anni Cinquanta, il percorso di Castiglioni si intreccia con quello dei compositori che si incontravano periodicamente ai Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, noti per essere stati un fertile terreno di incontro per molti compositori della sua generazione. *Inizio di movimento* rappresenta una sorta di biglietto da visita: con questo breve ma sofisticato brano, Castiglioni si fa conoscere nel 1958, sia come compositore che come pianista, nel contesto del *Kompositionsstudio* diretto da Luigi Nono e Bruno Maderna. In una nota redatta verosimilmente per l'occasione e oggi conservata nell'archivio del compositore, Castiglioni avverte che il materiale non è organizzato serialmente, ma derivato da una cellula originaria. Si tratta – spiega – di un insieme di elementi destinati a un'opera progettata, ma non ancora completata:

In questo modo il materiale si presenta come in movimento, conservando così il carattere di un'improvvisazione pianistica. Questa caratteristica riguarda anche l'inizio. Di solito la musica inizia dopo un silenzio che può essere più o meno prolungato. La musica può rompere bruscamente questo silenzio oppure evitare ogni forma di irruenza. In questa composizione, i primi suoni escono dal silenzio delicatamente. Le prime battute non hanno un carattere ritmico definito; si tratta piuttosto di suoni sparsi sulla tastiera, distribuiti su vari piani dinamici. Successivamente il discorso musicale comincia ad animarsi, fino a quando tutti i suoni si concentrano nel registro acuto.

Ho cercato di sfruttare il pianoforte in modo timbrico, non solo attraverso i colori dei singoli suoni, ma combinandoli nei registri estremi attraverso la massima velocità di esecuzione.

L'ultima parte della composizione è staccato e *piano pianissimo*: il discorso musicale ha perso ogni tensione e potrebbe continuare ancora a lungo, ma a un certo punto viene volontariamente interrotto.

Mentre l'inizio della composizione era caratterizzato da una certa sfumatura e incertezza, la fine si presenta nettamente definita. Si tratta di una specie di brusca interruzione del discorso musicale.²

La via aperta nel 1958 con *Inizio di movimento* riceve in *Cangianti* uno sviluppo di ampio respiro. Scritto nel 1959, il brano è ancora una volta destinato ai corsi estivi di Darmstadt, dove viene eseguito dallo stesso Castiglioni

² Niccolò Castiglioni, "Inizio di movimento", dattiloscritto in tedesco (la traduzione è mia). Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Niccolò Castiglioni.

e contribuisce a consolidare la sua notorietà a livello internazionale. Il centro di interesse è nuovamente rappresentato dalla ricerca timbrica, la possibilità di aprire nuove prospettive per la materia sonora. L'obiettivo sembra essere quello di una vera e propria composizione del suono del pianoforte: un suono complesso e in continua metamorfosi (da qui il titolo del brano), fatto da sciami di suoni che girano su sé stessi, si spostano verso i registri estremi della tastiera, si fondono insieme in lunghe risonanze.

A quel tempo – scrive Castiglioni guardando agli anni a cavallo del 1960 – si parlava molto di un ponte tra Webern e Debussy. In questa prospettiva, Webern era considerato la sorgente e Debussy il futuro. Forse questo pezzo per pianoforte [*Cangianti*] è più vicino a Debussy che a Webern. Il suo stile è appassionato, ma sempre con tenerezza. A differenza di Stravinskij, Bartók e dello stesso Pierre Boulez, in cui il pianoforte viene usato per barbariche percussioni ritmiche, qui il pianoforte è lo strumento lirico della poesia più tenera, lo stesso strumento per cui hanno scritto Claude Debussy e Franz Schubert.³

Con un salto di vent'anni, nei quali Castiglioni non destina alcun lavoro al pianoforte solo, giungiamo ai *Tre pezzi* del 1978. Non solo la prospettiva storica è nel frattempo totalmente cambiata: anche l'evoluzione del compositore ha seguito un percorso del tutto personale. Il suo stile si è fatto sempre più spoglio, e appare già improntato verso quella ascetica semplicità che connoterà gran parte della sua ultima produzione – una semplicità che sfiora talvolta l'ingenuità (nel senso etimologico della parola) e che non di rado si carica, con assoluta naturalezza, di autentico sentimento mistico.

Il primo dei *Tre pezzi*, intitolato *Sweet* (come l'opera in un atto del 1967 composta da Castiglioni su proprio libretto), prende forma da una contrapposizione – ancora – squisitamente timbrica. Le corde del pianoforte, attutite con la mano, creano una pressoché indistinta iridescenza nella zona più acuta della tastiera, mentre accordi secchi e staccati emergono a poco a poco, soppiantando progressivamente la prima idea.

Sia nella scelta degli intervalli musicali, sia nel gusto per le simmetrie, *Kinderlied ohne Worte* [Romanza infantile senza parole] testimonia invece la crescente ammirazione di Castiglioni per l'opera di Anton Webern.

³ *Programmnotizen von Niccolò Castiglioni*, in *Musik von Niccolò Castiglioni*, Konzertsaal der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg, 1 dicembre 1989. (La traduzione è mia).

La struttura del brano è di grande linearità: a ogni esposizione della serie il timbro pianistico viene ridotto alla minima espressione, e si arricchisce liberamente negli sviluppi che di volta in volta la seguono. Il titolo – annota Castiglioni – allude agli ostinati “quasi di filastrocca infantile o addirittura ai gesti di un bambino testardo che si impunta e fa i capricci”.

Fregi si muove in una dimensione più decorativa e ornamentale. È anche il brano più ambizioso del ciclo per quanto riguarda il progetto formale: uno schema ABAC, dove la sezione A esplora diverse sonorità e risonanze di un accordo fisso, mentre le sezioni B e C, vertiginosamente percussive, danno libero sfogo alla bravura del pianista – prima attraverso piccoli grumi di suoni, poi con un esteso passaggio in ottave, *fortissimo* e “martellatissimo”.

Da un verso della sequenza gregoriana *Veni Sancte Spiritus* proviene il titolo di uno dei lavori per pianoforte più caratteristici della maturità di Castiglioni, *Dulce refrigerium*. I brani che compongono questo ciclo del 1984 sono, come recita il sottotitolo in tedesco, “sechs geistliche Lieder”, ovvero sei Lieder spirituali: *Humilitas*, *Humus*, *Urquelle*, *Lied*, *Liebeslied*, *Choral*. La dimensione lirica affiora sin dalle prime battute. In *Humilitas* e *Humus* (titoli che richiamano una coppia concettuale molto cara al compositore) la scrittura abbandona ogni forma di contrappunto per dispiegarsi in un’unica linea melodica: una linea di densità variabile, fatta non di note ma di aggregati verticali in continua mutazione. La sonorità predominante è quella del bicordo di seconda maggiore, che conferisce un colore timbrico di base all’intera costruzione. Verso la fine di *Humilitas* il nucleo da dove tutto sembra scaturire viene allo scoperto: sono gli accordi del sesto brano, il *Choral* che chiude la raccolta e che, ridotto alla sua minima espressione, ritorna anche sotto il flusso ininterrotto di biscrome del terzo brano, *Urquelle* (“sorgente originaria”).

Gli accordi statici del *Liebeslied*, sempre nel registro acuto prediletto dal compositore, recuperano alcune armonie sottintese nella scrittura prettamente lineare (monodica) del *Lied*. A legare i due brani è anche un nuovo colore timbrico, quello della seconda minore, la cui introduzione determina un maggior grado di tensione armonica e un netto contrasto con le sonorità più morbide dei brani precedenti. Se la semplificazione del gesto musicale era già in atto nei primi cinque brani, il *Choral* finale ne rappresenta il suggello finale. Anche se per gioco e paradosso, perché si tratta di una semplice formula cadenzale nella tonalità di Mi bemolle maggiore.

Sulla quale campeggiano due versi tratti da un'opera di Domenico Cimarosa: "Ah! Ritorni il vecchio affetto... a regnar nel vostro cor" (*Gli Orazi e i Curiazi*).

Verso il 1990 la scrittura di Castiglioni è passata attraverso un processo di purificazione dell'espressione musicale che la rende immediatamente riconoscibile. Sulla copertina della partitura di *He*, una stampa antica raffigurante la cittadina di Bressanone testimonia anche la sua ormai definitiva integrazione nell'ambiente alpino, per il quale nutre una profonda devozione. L'epigrafe è tratta da un libro dell'ebraista Friedrich Weinreb: "Das Wort *Hallel*, mit *He* geschrieben, bedeutet Lob" [La parola *Hallel*, scritta con la *He*, significa Lode].⁴

Affidate a una breve "avvertenza" iniziale, le istruzioni per il pianista danno una prima idea della radicalità di questo brano: "sempre il più velocemente possibile, sempre rigorosamente a tempo, sempre più che fortissimo". Persino la tessitura è estrema, tutta giocata – tranne che negli accordi finali – sul registro acuto e sopracuto della tastiera. Inizialmente le due mani sono impegnate nel disegno di un'unica linea di densità variabile: una linea frastagliata, fatta di figure che si accorciano e dilatano senza sosta, a volte progressivamente, a volte in modo del tutto imprevedibile. A indicare la chiusura di ogni figura è un bicordo di settima maggiore, Fa–Mi: due note che avranno un ruolo centrale anche nella seconda parte del brano. Dopo una progressiva polarizzazione del discorso su queste altezze, disposte ora in posizione stretta di seconda minore (Mi–Fa), il bicordo è scandito lentamente e regolarmente per ben 111 volte. L'effetto di incantamento sonoro si protrae per diversi minuti: nient'altro che l'accecante vibrazione di due note contigue. Persa ogni forma di orientamento temporale, la chiusura del brano è affidata a una sequenza in ottave, sempre più lente, che portano a un accordo ricco di consonanze. È un finale dove tutte le note compaiono tranne una, il Mi, che si rivela essere il cuore dell'intera composizione.

Francisco Rocca

⁴ *Buchstaben des Lebens: das hebräische Alphabet*, 1979.

ALDO ORVIETO

Aldo Orvieto studied at the Venice Conservatory. He owes much of his musical development to Aldo Ciccolini, with whom he recorded Busoni's *Fantasia contrappuntistica*, released by Naxos in 2020 (8.574086). Orvieto has recorded programmes and concerts for the main European radio broadcasters, and has recorded more than 90 albums dedicated to 20th-century composers for labels such as ASV Records, cpo, Naxos and Nuova Fonit Cetra. Orvieto has performed as a soloist with numerous orchestras and ensembles, including the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestra Della Toscana and Ensemble 2e2m, appearing at venues such as Teatro La Fenice in Venice, Arena di Verona and the Teatro Comunale di Bologna. He has appeared in concert and recorded with musicians such as Luigi Alberto Bianchi, Arturo Bonucci and Sara Mingardo, and has given many world première performances, in particular of works by Maderna, Clementi, Azio Corghi and Fabio Nieder. In 1979 Orvieto was one of the founders of the Ex Novo Ensemble. In 2019, he won the Italian Music Critics' Abbiati Prize for an album of chamber works by Claudio Ambrosini. In 2020, together with cellist Luigi Piovano, he received the Isang Yun Prize (Unesco Creative City of Music Awards) for a recording dedicated to the Korean composer. Orvieto has published several musicological essays dedicated to the analysis of 20th-century piano repertoire and of German Lied (LIM and Armando Editore). He has written the piano entry for the soon-to-be-published *Encyclopedia of Music (1900–2025)* (Treccani).



ALDO ORVIETO
© Andrea Dandolo



NICCOLÒ CASTIGLIONI
© Mandelli Archive

ALSO AVAILABLE FROM

**GRAND
PIANO**



GP862

NICCOLÒ CASTIGLIONI (1932–1996) COMPLETE PIANO WORKS • 2

Niccolò Castiglioni's music has at its heart a quest for different timbres and new musical perspectives. After the neo-Classical exercises of his student years he moved towards serial techniques with explorations of contrast and transformation. Castiglioni made his name with *Inizio di movimento*, consolidating this with *Cangianti* in which the piano becomes a 'lyrical instrument of the most tender poetry'. The award-winning Italian pianist Aldo Orvieto continues his survey of piano works by one of Italy's most unique 20th-century composers.



ALDO ORVIETO

1–5	CINQUE INNODIE (1953)*	08:36
6–8	TRE STUDI (1954)*	03:53
9	INIZIO DI MOVIMENTO (1958)	02:58
10	CANGIANTI (1959)	10:24
11–13	TRE PEZZI (1978)	17:27
14–19	DULCE REFRIGERIUM. SECHS GEISTLICHE LIEDER FÜR KLAVIER (1984)	08:46
20	HE (1990)	08:30

* **WORLD PREMIÈRE RECORDING**

TOTAL PLAYING TIME: 61:10



SCAN FOR MORE
INFORMATION

GRAND
PIANO

© & © 2024 Naxos Rights (Europe) Ltd. Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this recording is prohibited. Booklet notes in English and Italian. Distributed by Naxos.

IC 05537