CDS 136 DDD
DIGITAL RECORDING

DYNAMIC

MARIO CASTELNUOVO - TEDESCO

(Florence 1895 - Los Angeles 1968)

THE PIANO TRIOS

❖ **TRIO in G Major Op.49 (Ed. Ricordi)**	**33'10"**
for violin, cello and piano	
1 - Allegro con baldanza	08'20"
2 - Litanie (Tema con variazioni)	10'19"
3 - Allegretto - quasi minuetto	07'22"
4 - Rondò all'ungherese	06'52"
❖ **SECONDO TRIO in G minor Op.70 (Ed. Forlivesi)**	**22'24"**
for violin, cello and piano	
5 - Schietto e deciso	07'14"
6 - Romanza con variazioni	08'41"
7 - Rondò - vivo e ben ritmato	06'16"
➤**TOT:**	**55'45"**

TRIO MEZZENA-BONUCCI

BRUNO MEZZENA, ***piano (Steinway Collezione Fabbrini)***

FRANCO MEZZENA, ***violin (Giovanni Osvaldo Fiori, Treviso 1995)***

ARTURO BONUCCI, ***cello ("Miremont", ex Pierre Fournier)***

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

I TRII PER PIANOFORTE, VIOLINO E VIOLONCELLO

Mauro Balma

Mario Castelnuovo-Tedesco (Firenze, 1895 - Los Angeles, 1968) condivide con altri compositori d'ogni epoca la scomoda posizione d'una vita cronologicamente compressa tra generazioni storicamente ben definite: nel suo caso, tra quella dell'Ottanta (alla quale apparteneva anche il suo maestro Ildebrando Pizzetti) e quella dei Petrassi e dei Dallapiccola. Legato alla sensibilità della prima, compositore di grande successo, fu amico, tra tanti, di interpreti come Walter Gieseking, cui dedicò la robusta *Sonata* del 1928 (che meriterebbe di rientrare in repertorio) e Andrés Segovia, a sua volta dedicatario di parecchi brani. Proprio grazie a questo sodalizio artistico Castelnuovo-Tedesco è noto oggi principalmente come squisito compositore di brani chitarristici e a lui si deve se Angelo Gilardino ha potuto intraprendere la pubblicazione in Italia di un aggiornato repertorio per chitarra. Castelnuovo-Tedesco ha finito però per essere più ricordato che eseguito, complice una politica culturale tendente a privilegiare le scelte creative più radicali; è anche vero (come anche la critica più serena ha riconosciuto), che la grande facilità di scrittura ha finito per nuocergli. La fedeltà alla linea compositiva della generazione dell'Ottanta unita all'uso talvolta insistente di manierismi di derivazione impressionista, ha fatto apparire molta della sua produzione come quella di un epigono. Tutto questo va però valutato nel quadro della situazione storica all'interno della quale il musicista ha svolto buona parte della sua attività.

E' noto che in Italia la cultura ufficiale del periodo fascista (e prefascista) favorì la circolazione di quelle musiche nelle quali dominasse lo spirito «latino». Castelnuovo-Tedesco, che per spontanea convinzione scriveva in quello spirito, fu chiaramente incoraggiato a proseguire in questa direzione. Ecco quanto scriveva in proposito in un articolo dal titolo «Il Quartetto moderno», apparso su «La critica musicale» del 1923: « (...) sia in Francia che da noi, l'influenza germanica è stata ben presto eliminata (...) »; e più avanti a proposito di Schönberg e Bartók « (...) io sento una specie d'incompatibilità tra la loro natura e il mio spirito latino, e non saprei per ora dare su di essi un definitivo giudizio.»; concludendo poi «Ed io nel mio orgoglio d' italiano, m'auguro che l'Italia, ricca com'è di forze giovani e nuove, animata da un rinnovato ardore per le forme più pure dell'arte musicale (...) giunga per prima a risolvere il problema del Quartetto moderno.» Ancora verso la fine della vita, il maestro fiorentino riaffermava orgogliosamente il suo «temperamento mediterraneo» al quale diceva di tenere moltissimo; non fu però mai legato al regime, rimanendo anzi nel 1939 vittima delle misure antiebraiche. Decise allora di emigrare negli Stati Uniti, diventando insegnante al Conservatorio di Los Angeles. Il nuovo ambiente tuttavia non ebbe sensibile influenza sul suo modo di comporre. In una lettera del 1967 scriveva: « In realtà a 15 anni (...) la mia

personalità era già formata, ed è cambiata pochissimo nel corso degli anni. Sì, da giovane scrivevo in modo piuttosto complicato, e poi mi sono gradatamente e consapevolmente semplificato; ma le caratteristiche melodiche, ritmiche e armoniche son sempre quelle.» In questo sta la forza ma anche il limite della personalità del compositore fiorentino.

Entrambi i *Trii* sono dedicati al «Trio Italiano», (fondato dal nonno del violoncellista che ascoltiamo in questo disco): quello Op.49 alla prima formazione con Arrigo Serato, Arturo Bonucci e Renzo Lorenzoni; quello Op.70 alla successiva formazione, composta da Alberto Poltronieri, Arturo Bonucci e Alfredo Casella. Tra le due opere non ci sono sensibili differenze stilistiche, ci sono anzi parallelismi e rimandi. Il *Trio in sol maggiore* si apre con un *Allegro con baldanza* il cui tema principale di carattere cavalleresco (quasi una parafrasi dell'inizio del *Concerto in sol maggiore per pianoforte e orchestra* Op.58 di Beethoven) pervade di ottimismo tutto il movimento che si snoda combinando disinvoltamente momenti di elaborazione e ritorni variati delle idee che lo caratterizzano; una analoga tecnica compositiva, fantasiosa e svincolata dalle forme classiche, è impiegata nel primo movimento dell'altro *Trio*, con uno stacco melodico dal colore brahmsiano, di un Brahms che viaggia in Italia e sul suo cammino incontra un violino che *chiaro e arioso* stornella felicemente. Entrambi i secondi movimenti sono costituiti da variazioni nelle quali il tema è sempre presente in sottofondo, avviluppato ogni volta da elementi diversi.
Nell'Op.49 il clima è elegiaco come suggerisce il titolo: *Litanie* (tema con variazioni), con una salmodia degli archi sulla quale si inserisce il pianoforte con la prima di cinque variazioni (l'ultima caratterizzata da una cupa, quasi macabra atmosfera di grande impatto emozionale) nel corso delle quali riaffiorano reminiscenze del primo tempo; il movimento analogo dell'Op.70 è invece una *Romanza* con variazioni dal clima più sereno.
L'Allegretto - quasi Minuetto del *Trio in sol maggiore*, non ha parallelo essendo il *Trio in sol minore* in soli tre tempi: caratterizzato da una grazia quasi salottiera, dissipa la cupa atmosfera delle Litanie. Un brillante ed efficace *Rondò all'ungherese* dalla ricca scrittura strumentale, chiude l'Op.49: è una incursione di quelle che Castelnuovo-Tedesco amava fare nei territori delle tradizioni musicali, dalla Toscana alla Campania, dall'Argentina al Nord America. Altro *Rondò* anche per l'Op.70, ancora (e non pare un caso) con uno stacco che rimanda al Brahms della *Sonata per pianoforte in fa minore Op.5*; affiora qui più volte un motivo che, germinato nel primo movimento del *Trio in sol maggiore*, passa, ampliandosi, nella prima variazione dello stesso. Sembra quindi che Castelnuovo-Tedesco abbia voluto legare quasi ciclicamente queste due opere, testimonianza di una coerenza compositiva meritevole certo di maggior considerazione di quanta ne goda oggi.

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

THE PIANO TRIOS

Mauro Balma

Translated by Daniela Pilarz

Mario Castelnuovo Tedesco (Florence, 1895 - Los Angeles, 1968) shares with many other composers from all ages the uncomfortable position of having lived crammed between two historically well-defined generations: in his case that of the «Eighties» (to which also his teacher Ildebrando Pizzetti belonged), and that of Petrassi and Dallapiccola. Linked to the aesthetics of the former one, he was a greatly successful composer, and the friend of interpreters such as Walter Gieseking, to whom he dedicated the robust 1928 *Sonata* (which, incidentally, would deserve to be reinstated in the repertoire) and Andrés Segovia, the dedicatee of numerous of his works. Because of the artistic collaboration with the Spanish virtuoso, Castelnuovo-Tedesco is nowadays principally appreciated as the composer of exquisite guitar works, and it is thanks to the Florentine composer that Angelo Gilardino was able to publish, in Italy, a revised guitar repertoire. Despite this, his works are rarely performed, partly because of a cultural policy tending to privilege more original writing but also, as the more impartial critics have recognised, because he has been harmed by his extremely simple style. His loyalty to the style of the generation of the Eighties, together with a sometimes insistent use of impressionistic mannerism, has produced the impression that he was more an imitator than an original composer, but an objective evaluation must bear in mind the historical circumstances in which Castelnuovo-Tedesco carried out much of his activity. It is a fact that in fascist (and pre-fascist) Italy the official culture favoured those compositions that were imbued by a «Latin» essence. Castelnuovo-Tedesco, who possessed a spontaneous Latin vein, was of course encouraged to continue along those guidelines. With regard to this problem, in an article written in 1923 and entitled «Il Quartetto moderno», appeared in the magazine «La critica musicale», he wrote: (...) both in France and in Italy the German influence has been quickly eliminated (...); and regarding Schönberg and Bartók he continued (...) I feel a sort of incompatibility between their nature and my Latin spirit, so that I would not be able, for the moment, to pass a definitive judgement on them. Then he concluded: «With nationalistic pride I hope that Italy, rich as it is of new and young forces and animated by a revived enthusiasm for the purest forms of the musical art, will be the first to solve the question of the modern Quartet». Even towards the end of his life the Florentine maestro proudly reaffirmed his «Mediterranean temperament», apparently very dear to him, but he was never linked to the régime; in fact, as a Jew, in 1939 he was the object of persecution, which prompted him to emigrate to the U.S.A. where he became a teacher at the Los Angeles Conservatory. The new environment did not have a great influ-

ence on him as a composer. In 1967 he wrote: «As a matter of fact, at 15 (..) my personality was already fully formed, and it has since changed very little. It is true that when I was young my writing was more complex, and that with the passing of time I have gradually and consciously simplified it; but the melodic, rhythmic and harmonic characteristics have stayed the same». Which is, at the same time, the strength and weakness of the Florentine composer.

Both *Trios* are dedicated to the «Trio Italiano» (founded by the grand-father of the cellist of this recording): Op.49 was dedicated to the founding members (Arrigo Serato, Arturo Bonucci and Renzo Lorenzoni), and Op.70 to the following formation (composed by Alberto Poltronieri, Arturo Bonucci and Alfredo Casella). The two works present many similarities and references. The *Trio in G Major* opens with an *Allegro con baldanza*, where a chivalrous main theme (almost a paraphrase of the beginning of Beethoven's *Concerto in G Major for piano and orchestra Op.58*) pervades the whole movement with its optimism, unfolding and combining with nonchalance moments of true development with others of varied recurrences of its principal features. A similar writing technique, imaginative and disengaged from the classical forms, is found in the first movement of the other *Trio*, where we encounter a Brahmsian melodic passage, of a Brahms who, travelling through Italy, finds on his path a *chiaro* and *arioso* violin singing joyfully. Both second movements are structured as a set of variations with the theme constantly present in the background, each time enveloped in different elements. In Op.49 the mood is mournful, as suggested by the title *Litanie* (theme and variations): over the psalmody of the strings the piano plays five variations (the last of which creates a sombre, almost macabre, but greatly emotional atmosphere) with reminiscences of the first movement emerging here and there. The second movement of Op.70 is instead a more peaceful *Romanza* with variations.
The *Allegretto-quasi Minuetto* of the *Trio in G Major* has no equivalent in the *Trio in G minor*, the latter being in three movements; marked by a salon-like grace, it dissipates the gloomy atmosphere of the *Litanie*. A bright and effective *Rondò all'ungherese*, with thick instrumental writing, ends Op.49: it is an incursion, much enjoyed and often done by Castelnuovo-Tedesco, into the various territories of diverse musical traditions, from Tuscany to Campania, from Argentina to North America. A *Rondò* concludes also Op.70, with a passage that once again (it seems, at this point, not by chance) recalls Brahms and his *Piano Sonata in F minor* Op.5; here a motive repeatedly emerges which, first found in the opening movement of *Trio in G Major*, reappears, amplified, in the first variation of that same work: it is as if Castelnuovo-Tedesco wanted to link the two Trios in a cyclic form, demonstrating a consistency of writing certainly deserving more consideration than it currently enjoys.

MARIO CASTELNUOVO - TEDESCO

TRIOS FÜR KLAVIER, VIOLINE UND VIOLONCELLO

Mauro Balma

Übersetzt von Regina Engelmann

Mario Castelnuovo-Tedesco (Florenz 1895 - Los Angeles 1968) teilt mit anderen Komponisten einer jeden Epoche die unbequeme Lebenslage, im historischen Sinne des chronologischen Ablaufs zwischen zwei klar definierten Generationen eingezwängt zu sein, in seinem Fall zwischen derjenigen der achtziger Jahre (der auch sein Meister Ildebrando Pizzetti angehörte) und der eines Petrassi und Dallapiccola. An die Sensibilität der ersten gebunden, war er als sehr erfolgreicher Komponist unter anderem Freund großer Interpreten wie Walter Gieseking, dem er seine forsche *Sonate* von 1928 widmete (die es verdienen würde, wieder in das Repertoire aufgenommen zu werden) und Andrés Segovia, für den er ebenfalls verschiedene Stücke geschrieben hat. Dank eben dieser freundschaftlichen Beziehung zu diesem Künstler ist Castelnuovo-Tedesco heute vor allem als hervorragender Komponist von Gitarrenmusik bekannt, und es ist ihm zu verdanken, daß Angelo Gilardino das in Italien veröffentlichte, überarbeitete Repertoire für Gitarre vortragen konnte. Castelnuovo-Tedesco lebte allerdings mehr in der Erinnerung als durch die Aufführung seiner Werke, wofür die kulturelle Einstellung verantwortlich zu machen ist, die eher zur radikaleren Stilform tendiert. Auf der anderen Seite bestätigt auch die objektivste Kritik, daß die kompositorische Leichtigkeit seiner Werke ihm eigentlich mehr geschadet als genutzt habe. Seine treue Anhänglichkeit an den Kompositionsstil der achtziger Jahre zusammen mit der manchmal allzu starren Beharrlichkeit auf impressionistischen Manierismen läßt bei vielen seiner Werke nachahmerische Ansätze durchblicken. All' dies ist jedoch auf den historischen Rahmen zurückzuführen, in dem sich der wesentlichen Teil des Lebens dieses Musikers abspielte.

Es ist weithin bekannt, daß die offizielle Kultur des Italien der faschistischen (und vorfaschistischen) Periode jenen musikalischen Werken den Vorrang einräumte, in denen der «latinische» Geist vorherrschte. Castelnuovo-Tedesco, der spontan und ohne äußeren Einfluß diese Geistesrichtung vertrat, wurde ganz offensichtlich darin bestärkt, diese Einstellung nicht zu ändern. Wir zitieren daher einen Auszug aus einem von ihm geschriebenen Artikel mit dem Titel «Das moderne Quartett», der 1923 in der Zeitschrift «La critica musicale» erschienen ist: «(...) sei es in Frankreich wie bei uns ist der germanische Einfluß sehr bald ausgemerzt worden (...)», und weiter in bezug auf Schönberg und Bartok: «(...) ich empfinde eine Art Unverträglichkeit zwischen deren Natur und meinem latinischen Geist, weshalb ich derzeit noch kein definitives Urteil über sie abgeben kann.» Abschließend bemerkt er folgendes: «Und ich, in meinem italienischen Stolz, wünsche mir, daß das an jungen und neuen Kräften reiche Italien, das von dem Brennen nach immer reineren Ausdrucksformen der musikalischen Kunst durchdrungen ist, (...) als erste Nation das Problem des modernen Quartetts lösen mag.» Noch zu Ende seines Lebens

bestand der florentiner Meister stolz auf seinem «mediterranen Temperament», dessen Vorrangigkeit er stets unterstrich. Zu dieser Einstellung ist aber auch zu bemerken, daß er nie an das Regime gebunden war, sondern im Gegenteil 1939 Opfer der antijüdischen Maßnahmen wurde, weshalb er beschloß, in die Vereinigten Staaten auszuwandern, wo er Lehrer am Konservatorium von Los Angeles wurde. Diese neue Umgebung nahm jedoch auf seine Art zu komponieren keinen wesentlichen Einfluß. In einem Brief aus dem Jahr 1967 schrieb er: «Eigentlich war meine Persönlichkeit im Alter von 15 Jahren (...) bereits geformt und hat sich im Laufe der Jahre recht wenig verändert. Sicher habe ich in meiner Jugend komplizierter komponiert und meinen Stil dann nach und nach bewußt vereinfacht, aber die melodischen, rhythmischen und harmonischen Eigenarten sind immer gleich geblieben.» Hier liegen die Kraft, aber auch die Grenzen der Persönlichkeit dieses florentiner Komponisten.

Beide *Trios* sind dem «Trio Italiano» gewidmet, das von dem Großvater des Violoncellisten, den wir in dieser Aufnahme spielen hören, gegründet worden ist. Das Op.49 wurde für die erste Besetzung des Trios mit Arrigo Serato, Arturo Bonucci und Renzo Lorenzoni geschrieben, während das Op.70 der späteren Besetzung mit Alberto Poltronieri, Arturo Bonucci und Alfredo Casella gewidmet war. Zwischen diesen beiden Werken besteht kein wesentlicher stilistischer Unterschied, sondern eher Parallelen und reziproke Hinweise. Das *Trio in G-Dur* beginnt mit einem *Allegro con baldanza*, dessen Hauptthema ritterlicher Art (beinahe eine Paraphrase vom Beginn des *Konzerts in G-Dur für Klavier und Orchester* Op.58 von Beethoven) dem gesamten ersten Satz einen Optimismus verleiht, der sich durch Momente großer Unbefangenheit und verschiedene Wiederaufnahmen der ihm eigenen Ideen ausdrückt; auch der erste Satz des anderen Trios ist voller Phantasie und erinnert an die klassische Form der Kompositionstechnik, denn er zeigt melodische Abstecher zu den Klangbildern von Brahms, einem Brahms jedoch, der durch Italien reist und auf seinem Wege einer Violine begegnet, die *chiaro und arioso* spielt. Die beiden zweiten Sätze bestehen aus Variationen, in denen das Thema im Hintergrund ständig beibehalten und jedesmal von anderen Elementen umgarnt wird.

Das Op.49 zeigt ein wehmütiges Thema, das bereits im Titel «Litanei» (Thema mit Variationen) angekündigt wird und in dem die Streicher eine Psalmodie spielen, die an den ersten Satz erinnert, und in die sich das Klavier mit der ersten der fünf Variationen einfügt (die letzte ist von einer düsteren, fast makabren Atmosphäre starker Gefühlsbewegung eingehüllt); der entsprechende Satz des Op.70 ist dagegen eine *Romanze* mit unbeschwerteren Variationen.

Für das *Allegretto-quasi Minuetto* des *Trios in G-Dur* - gibt es keine Parallele, da das *Trio in g-Moll* nur aus drei Sätzen besteht, eine fast salonartige Grazie zeigt und die düstere Atmosphäre der *Litanei* vertreibt. Ein brillantes und überzeugendes *Rondo ungarischer Art* mit reicher instrumentaler Ausstattung schließt das Op.49 ab; hier handelt es sich um eine jener Streifzüge durch die musikalischen Traditionen, die von der Toskana bis zur Kampagne, von Argentinien bis nach Nordamerika reichen, und die der Komponist besonders liebte. Ein weiteres Rondo finden wir im Op.90, das ebenfalls (und sicher nicht zufällig) an die Brahms'schen Klangbilder der *Sonate für Klavier in f-Moll* Op.5 erinnert; hier tritt mehrfach ein Motiv auf, das aus dem ersten Satz des *Trios in G-Dur* stammt und in die erste Variation desselben erweitert übergeht. Es scheint also, daß Castelnuovo-Tedesco die beiden Werke zyklisch miteinander verknüpfen wollte, was von einer kompositorisch verdienstvollen Folgerichtigkeit zeugt, die mehr Beachtung finden sollte, als dies heute der Fall ist.

MARIO CASTELNUOVO - TEDESCO

TRIOS POUR PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE

Mauro Balma

Traduit par Silvia Nerolini

Mario Castelnuovo-Tedesco (Florence, 1895 - Los Angeles, 1968) partage, avec d'autres compositeurs de toutes les époques, la situation inconfortable d'une vie qui, chronologiquement, reste comprimée entre deux générations historiquement bien définies: à l'occurrence, entre la génération des années Quatre-Vingts (à laquelle appartenait aussi son maître Ildebrando Pizzetti) et la génération de Petrassi et Dallapiccola.

Lié à la sensibilité de la première de celles-ci et compositeur de grand succès, il fut l'ami, entre autres, d'interprètes tels que Walter Gieseking, auquel il dédia sa robuste Sonate de 1928 (qui mériterait d'être insérée dans le répertoire), et Andrés Segovia, dédicataire à son tour de plusieurs morceaux. C'est justement en vertu de cette amitié artistique que Castelnuovo-Tedesco est connu aujourd'hui principalement comme compositeur exquis de morceaux pour guitare et c'est à lui qu'il faut dire merci si Angelo Gilardino a pu entreprendre, en Italie, la mise à jour et la publication d'un répertoire pour guitare. Pourtant, Castelnuovo-Tedesco a fini pour être plus rappelé qu'exécuté, avec la complicité d'une politique culturelle visant à privilégier les choix créatifs les plus radicaux. Il est toutefois vrai (ce qui a été reconnu aussi par la critique la plus détendue) que sa grande facilité d'écriture a fini pour lui nuire. Sa fidélité à l'approche de la génération des années Quatre-Vingts, unie à l'emploi, parfois insistant, de maniérismes d'origine impressioniste, a présenté une bonne partie de ses ouvrages comme étant la production d'un épigone. Tout cela doit cependant être évalué dans le cadre de la situation historique dans laquelle ce musicien a développé la plupart de son activité.

Il est notoire qu'en Italie la culture officielle de l'époque fasciste (et pré-fasciste) favorisa la circulation de toutes les musiques dominées par l'esprit «latin». Castelnuovo-Tedesco qui, de par sa conviction spontanée, écrivait suivant cet esprit, fut clairement encouragé à poursuivre dans ces directions. Voilà ce qu'il écrivit à propos d'un article intitulé «Le Quatuor moderne» paru dans «La critica musicale» de 1923: «(...) aussi en France que chez nous, l'influence germanique a été bientôt éliminée (...)»; et, plus avant, à propos de Schönberg et Bartók: «(...) je ressens une sorte d'incompatibilité entre leur nature et mon esprit latin et, pour le moment, je ne saurais pas donner un jugement définitif sur eux.», concluant ensuite: «Et, dans mon orgueil d'Italien, je souhaite que l'Italie, autant riche qu'elle est de forces jeunes et neuves, animée par une ardeur renouvelée pour les formes les plus pures de l'art musical (...), parvienne, la première, à résoudre le problème du Quatuor moderne». Encore, vers la fin de sa vie, le maître florentin réaffirmait avec orgueil son «tempérament méditerranéen» auquel il affirmait tenir beaucoup. Cependant, il ne fut

jamais lié au régime; par contre, en 1939, il fut la cible de mesures anti-juives. Il décida alors d'émigrer aux Etats-Unis et devint enseignant auprès du Conservatoire de Los Angeles. Cependant, le nouveau milieu ne produisit pas une influence sensible sur sa manière de composer. Dans une lettre de 1967, il écrivit: «En réalité, à l'âge de 15 ans (...) ma personnalité était déjà formée et elle a très peu changé au cours des années. C'est vrai, lorsque j'étais jeune, j'écrivais de façon bien plus compliquée; ensuite, je l'ai graduellement et consciemment simplifiée, mais les caractéristiques mélodiques, rythmiques et harmoniques sont toujours les mêmes.». Voilà la force mais aussi la limite de la personnalité du compositeur florentin.

Les deux *Trios* sont dédicacés au «Trio Italiano» (fondé par le grand-père du violoncelliste que nous écoutons dans ce disque), notamment l'Op.49 au premier ensemble avec Arrigo Serato, Arturo Bonucci et Renzo Lorenzoni et l'Op.70 à l'ensemble suivant, formé d'Alberto Poltronieri, Arturo Bonucci et Alfredo Casella. Il n'y a pas de différences stylistiques appréciables entre les deux ouvrages, au contraire on y retrouve des parallélismes et des références. Le *Trio en sol majeur* s'ouvre avec un *Allegro con baldanza* dont le thème principal, à caractère chevaleresque (presque une paraphrase du début du *Concerto en sol majeur pour piano et orchestre Op.58* de Beethoven) envahit de son optimisme tout le mouvement qui se dénoue en combinant, de façon désinvolte, des instants d'élaboration et des retours différents des idées qui le caractérisent. Une technique de composition similaire, pleine de fantaisie et déchaînée des formes classiques, apparaît dans le premier mouvement de l'autre *Trio*, avec un décrochement mélodique aux teintes brahmsiennes, d'un Brahms qui voyage en Italie et qui rencontre sur son chemin un violon qui, *chiaro* et *arioso*, chante heureusement des refrains. Les deux deuxièmes mouvements se composent de variations où le thème sert toujours de fond, enveloppé tour à tour par des éléments différents.
Dans l'Op.49, le climat est élégiaque comme le suggère le titre: *Litanies* (thème avec variations) et est assorti d'une psalmodie des instruments à cordes où s'insère le piano avec la première des cinq variations (la dernière étant caractérisée d'une atmosphère sombre, presque macabre, qui a un grand impact émotionnel) au cours desquelles reviennent des réminiscences du premier temps. Par contre, le mouvement correspondant dans l'Op.70 est une *Romance* avec des variations au climat plus paisible.
Allegretto-quasi Minuetto, du *Trio en sol majeur* n'a pas de parallèle, car le *Trio en sol mineur* n'inclut que trois temps: caractérisé d'une grâce presque salonnière, il dissout l'atmosphère sombre des *Litanies*. Un *Rondeau à la hongroise*, brillant et vivace, à la riche écriture instrumentale, clôture l'Op.49. Il s'agit d'une des incursions que Castelnuovo-Tedesco aimait faire dans les territoires des traditions musicales, de la Toscane à la Campanie, de l'Argentine à l'Amérique du Nord. Un autre Rondeau dans l'Op.90 présente encore (ce qui ne serait pas dû au hasard) un décrochement qui renvoie à Brahms dans sa *Sonate pour piano en fa mineur Op.5*. Ici réapparaît plusieurs fois un motif qui, généré dans le premier mouvement du *Trio en sol majeur*, passe, en s'étendant, dans la première variation de celui-ci. Il semble donc que Castelnuovo-Tedesco ait voulu lier ces deux oeuvres cycliquement, témoignant d'une cohérence de composition qui mériterait bien sûr plus de considération par rapport à celle qu'on lui réserve aujourd'hui.

Arturo Bonucci *Bruno Mezzena* *Franco Mezzena*

ITALIANO

Il **Trio Mezzena-Bonucci** recentemente costituitosi (1992) si è subito imposto all'attenzione del pubblico e della critica per l'omogeneità delle sue interpretazioni, l'unità stilistica, l'equilibrio e fusione strumentale.
Bruno e Franco Mezzena e Arturo Bonucci svolgono individualmente una intensa ed ultraventennale attività solistica ed hanno inoltre al loro attivo numerose esperienze cameristiche in diverse formazioni. Sono docenti di perfezionamento dei rispettivi strumenti all'Accademia Musicale Pescarese dove, insieme, tengono anche un corso specifico per la formazione di Trio.
Il Trio si è prodotto in numerosi concerti in Italia ed all'estero ed ha registrato per varie emittenti radiotelevisive, tra cui vari concerti pubblici per la RAI.

ENGLISH

Trio Mezzena-Bonucci was formed recently (1992) but has already captured the attention of audiences and critics for its fine interpretations, stylistic unity and instrumental balance.
For over twenty years Bruno and Franco Mezzena and Arturo Bonucci have also carried out individual careers as soloists, and have performed in numerous chamber ensembles.
They teach advanced courses of their respective instruments at the Pescara Music Academy, where together they also hold a course specifically intended for trios.
Trio Mezzena-Bonucci has performed extensively both in Italy and abroad, and has recorded for several radio and television networks.

DEUTSCH

Das **Trio Mezzena-Bonucci** ist erst kürzlich (1992) entstanden und Publikum und Kritikern wegen der Homogenität seiner Interpretationen, der stilistischen Einheit und Ausgeglichenheit sowie der instrumentalen Verschmelzung sofort aufgefallen.
Bruno und Franco Mezzena und Arturo Bonucci verfolgen seit über zwanzig Jahren eine intensive Solistentätigkeit und können auf zahlreiche Erfahrungen mit Kammermusikensemblen in den verschiedensten Zusammensetzungen zurückblicken.
Sie sind Dozenten für die Perfektionierung im Spiel ihrer jeweiligen Instrumente an der Musikakademie von Pescara und leiten dort gemeinsam einen besonderen Kursus für die Trioformation.
Das Ensemble hat viele Konzerte in Italien und im Ausland gegeben und diverse Aufnahmen für Radio- und Fernsehgesellschaften gemacht; außerdem hat es an mehreren öffentlichen Konzerten der RAI teilgenommen.

FRANÇAIS

Le **Trio Mezzena-Bonucci** récemment constitué s'est immédiatement imposé à l'attention du public et de la critique par l'homogénéité de ses interprétations, l'unité stylistique, l'équilibre et la

fusion instrumentale.
Depuis plus de vingt ans, Bruno et Franco Mezzena et Arturo Bonucci se consacrent, individuellement, à leur activité de solistes; ils comptent en outre de nombreuses expériences de musique de chambre en formations différentes.
Ils sont professeurs de perfectionnement de leurs instruments respectifs auprès de l'Accademia Musicale Pescarese où, ensemble, ils sont aussi titulaires d'un cours spécifique pour la formation du Trio.
Le Trio s'est produit en plusieurs concerts en Italie et à l'étranger et a enregistré pour de nombreuses sociétés de radio et télévision. Rappelons, à cet égard, plusieurs concerts publics pour la RAI.

Cover: Proteo - Computer graphics: Sergio Giudici
Cover painting: Marco Gozzi, *Paesaggio con rovine,* Pinacoteca di Brera, Milano
Recording: Pietro Mosetti Casaretto
Editing: Cristina Mosetti Casaretto
Recorded at Dynamic's Genoa, Italy, 5/6/7 February 1996, © 1996 - DDD
Produced by DYNAMIC S.r.l. Genova, Italy - Made in EEC
E-mail: dynamic@tn.village.it