

MUSICA ITALIANA

CHANDOS

# GOFFREDO PETRASSI

MAGNIFICAT • SALMO IX°

*premiere recording*

Sabina Cvilak soprano

Orchestra & Coro  
Teatro Regio Torino

Gianandrea Nosedà





Goffredo Petrassi, 1978

© Misha Donat / Lebrecht Music & Arts Photo Library

## Goffredo Petrassi (1904 – 2003)

*premiere recording*

### **Magnificat** (1939 – 40)\* 30:52

for Soprano leggero, Chorus, and Orchestra  
Ad Alfredo Casella

|                                                                  |                                                                               |      |
|------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|------|
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">1</span>  | 'Magnificat: anima mea Dominum'. Allegro – Stesso tempo – Andante – Tempo I – | 3:40 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">2</span>  | 'Et exultavit spiritus meus'. Sostenuto – Più mosso –                         | 1:36 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">3</span>  | 'in Deo salutari meo'. Moderato – Molto lento –                               | 3:40 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">4</span>  | 'Quia respexit humilitatem ancillae suae'. Moderato –                         | 3:06 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">5</span>  | 'Quia fecit mihi magna'. Mosso con energia – Molto sostenuto, grandioso –     | 1:04 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">6</span>  | 'et sanctum nomen ejus'. Andantino – Adagio –                                 | 3:20 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">7</span>  | 'Et misericordia ejus'. Andante mosso –                                       | 1:39 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">8</span>  | 'Fecit potentiam in brachio suo'. [Andante mosso] – Ancora più mosso – Vivo – | 2:18 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">9</span>  | 'Deposuit potentes de sede'. Moderato –                                       | 1:23 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">10</span> | 'Esurientes inplevit bonis'. Andantino (non troppo) – Lento – Adagio –        | 2:31 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">11</span> | 'Suscepit Israel puerum suum'. Andante sostenuto –                            | 2:13 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">12</span> | 'Sicut locutus est ad patres nostros'. Allegro sostenuto –                    | 1:46 |
| <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">13</span> | 'Gloria Patri, et Filio'. Presto                                              | 2:30 |

**Salmo IX<sup>o</sup>** (1934 – 36) **34:57**

in Two Parts for Chorus, String Orchestra, Brass, Percussion,  
and Two Pianos

Ai miei genitori

Prima parte

|           |                                                                             |      |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------|------|
| <b>14</b> | 'Confitebor tibi Domine'. Mosso –                                           | 2:31 |
| <b>15</b> | 'Quoniam fecisti judicium meum'. Adagio –                                   | 2:48 |
| <b>16</b> | 'Increpasti gentes'. Allegro (non troppo) –                                 | 1:21 |
| <b>17</b> | 'Inimici defecerunt frameae in fine'. Un poco più sostenuto –               | 2:15 |
| <b>18</b> | 'et civitates eorum dextruxisti'. Stesso tempo – Più mosso –<br>Più mosso – | 1:22 |
| <b>19</b> | 'Et Dominus in aeternum permanet'. Adagio (Corale) –                        | 2:02 |
| <b>20</b> | 'Et factus est Dominus refugium pauperi'. Adagio (non troppo) –             | 3:37 |
| <b>21</b> | 'Et sperent in te'. Più mosso – Più lento – Adagio                          | 4:54 |

|    |                                                                              |                 |
|----|------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
|    | Seconda parte                                                                |                 |
| 22 | 'Psallite Domino qui habitat in Sion'. Adagio – Poco più mosso –<br>Adagio – | 2:22            |
| 23 | 'vide humilitatem meam de inimici mei'. Stesso tempo –                       | 2:29            |
| 24 | 'exultabo in salutaribus tuis'. Allegro – Poco meno –                        | 1:54            |
| 25 | 'Cognoscetur Dominus iudicia faciens'. Mosso –                               | 0:53            |
| 26 | 'Convertantur peccatores in infernum'. Accelerando molto –                   | 0:45            |
| 27 | 'Quoniam non in finem oblivio'. Adagio –                                     | 2:17            |
| 28 | 'Exurge, Domine'. Mosso – Largo – Mosso – Largo – Mosso –<br>Largo –         | 0:44            |
| 29 | 'Constitue, Domine, legislatorem super eos'. Adagio                          | 2:33            |
|    |                                                                              | <b>TT 65:58</b> |

**Sabina Cvilak** soprano\*  
**Coro Teatro Regio Torino**  
**Claudio Fenoglio** chorus master  
**Orchestra Teatro Regio Torino**  
**Sergey Galaktionov** concert master  
**Gianandrea Noseda**

## Psalm IX / Magnificat: Petrassi and the perception of the sacred

### Musical education

When speaking of his origins Petrassi described his feeling of belonging to two very disparate ages. He was born in 1904 at Zagarolo in the depths of the Roman Campagna, where customs harked back to distant times. Seven years later, in 1911, the family moved to Rome and because the boy was in possession of a fine voice it was only natural that he should become a chorister. Young Goffredo attended an elementary school close to his home, run by a religious order known as the Carissimi delle scuole cristiane in Piazza San Salvatore in Lauro. There was a Schola Cantorum attached to the school and in this the child began his musical apprenticeship. Under the guidance of experienced teachers, the Pueri Cantores, or boy choristers, were introduced to the great works of sacred polyphony and during major church festivals became involved with performances that were part of a solemn liturgy virtually unchanged for centuries.

The musical education of Petrassi resembled, at least to begin with, that of a child born in Rome four or five centuries earlier; his parents, however, had different

ideas about his future. Having finished at the elementary school where he had been singing Palestrina and Josquin des Prés, he went on to secondary education and, when his voice changed, left the choir to begin his working life, which meant taking a job as a shop assistant. Music, which was obviously his vocation, now offered him a second golden opportunity. His new place of work was no ordinary shop but a music shop where the boy, clad in a grey overall, found himself selling scores and sheet music to musical personalities such as Alfredo Casella, Lord Berners, Arturo Onofri, and Alessandro Bustini. It was Bustini, then professor of composition at the Conservatorio di Roma, who became primarily responsible for the former choirboy's introduction to modern music. Having noticed the boy's indisputable talent – Petrassi took advantage of a piano in the shop's back room to study pieces by Debussy in his spare time – Bustini offered to give him free lessons in piano, harmony, and composition. This outstanding teacher, who also numbered Bruno Maderna and Guido Turchi among his students, turned the shy youngster into an excellent professional musician.



Passing over the successive stages through which Petrassi pursued his early career – which was, despite the awkward and tiring conditions of student life, a time of hard work, quick assimilation, and brilliance – we should concentrate on the rather complex and sometimes contradictory way in which the memory of his distant days at the Schola Cantorum influenced the sacred works recorded on this CD.

Petrassi himself regarded this in a slightly Jungian way, saying that his old-style musical education, suffered rather than sought, was soon forgotten or had become lodged in some deep recess of his memory.

#### Psalm IX

It would therefore be quite wrong to imagine that a composer who as a child had grown accustomed to singing Palestrina and Josquin in the Roman basilicas should have simply tossed off a setting of Psalm IX for chorus and orchestra and a Magnificat for *soprano leggero*, mixed choir, and orchestra without a second thought. The reality is much more complex and far removed from the venerable atmosphere in which Petrassi had begun his musical life. The choirboy and the compositions in question are separated not only by the passage of years but, more importantly, by his experience of

contemporary musical practices, or rather by his awareness of belonging to the *secolo breve* ['short century', as Eric Hobsbawm famously termed the critical period between the outbreak of war in 1914 and the fall of the Soviet Union in 1991], an awareness which Petrassi had acquired as the result of coming into contact with the musical life of his city, at the time highly active. And yet, this awareness of modern music could not but come into conflict with the early experiences, the memory of which, unexpectedly re-emerging from the oblivion into which it had descended, began to stir and to demand some kind of transformation. Petrassi himself recalled this very clearly in a conversation he had with me in 1986:

Well, the ornamental style remains, is still evident, in the Psalm, and has indeed been linked – not without reason – to the Roman baroque. The Psalm was the first work to arouse my consciousness of the childhood traumas of which I had to rid myself.

All my past life in the Schola Cantorum, everything that I had accumulated inside me, had somehow to come out into the light of day. Hence, the need to write a composition for chorus and orchestra was urgent. And, coincidentally, in 1934 I heard *Oedipus Rex*, in which the instrumental resources are pared down. So, as it

happens, Psalm IX uses only chorus, brass, strings, and two pianos, and the inclusion of the two pianos is also something that led me back to the *Symphony of Psalms*. It was necessary to free myself from the ghosts of my childhood; writing a piece for chorus and orchestra was, I felt, an obligation. The ambiguity lies in the choice of text, which is an invocation to God to send a lawgiver, the lawgiver that men need in order to understand that they are men, to increase their sense of responsibility. The theme of man's personal responsibility to himself, even before God, is one that since then has always been very close to my heart.

So the abrupt transition between a past which in an almost Proustian manner was buried in childhood memory and the awareness of contemporary music came about for Petrassi thanks to his encounter with the sacred music of Stravinsky. The inclusion of *Oedipus Rex* among Stravinsky's sacred works might seem surprising to some, yet if there is a work by the Russian master in which a sense of the transcendent is present in every bar, it is indeed *Oedipus Rex*. In the two works by Stravinsky which Petrassi acknowledged to have had a strong influence on him, we find a phenomenon that we might define as precisely that which

our composer was looking for, namely the profound conjunction between the ancient and the modern, and this conjunction is most obvious in works of religious or mythological inspiration, occupying a region where time brushes up against eternity. The tolling bells in the finale of *Les Noces*, the revelation of the truth to the incredulous eyes of Oedipus, the ecstatic finale of *Apollon musagète*, the sharply punched phrases that constitute the *Symphonies d'instruments à vent* (Symphonies of Wind Instruments), all give a very effective idea of the way in which the time-dimensions of mythology, history, and the rituals which regulate human life merge in a new perspective. The confrontation with Stravinsky was such that it presented Petrassi with a path to follow, and Psalm IX reveals an apprentice in the process of assimilating the profound ideas of his mentor with surprising rapidity while joining them with the heritage, by now inalienable, of his own memories. The result was a work in which opulent fanfares, obscure echoes, and especially the relentless rhythms of the chorus present a grandiose – but not glossy – image of the sacred.

#### **Magnificat**

The debt to Stravinsky was important, but Petrassi was soon to manifest his own



originality, succeeding first and foremost with the Magnificat, composed only a few years later, in 1939 and 1940. From the first bars of this work we find ourselves immersed in a completely different sound world. The violins make a happy return here with an agility and a sweetness of movement that exude a neoclassical flavour, and their graceful progress call for the restoration of the woodwind which had been excluded from the orchestra of the Psalm. The lightness – so reminiscent of the baroque – of these flourishes, ready to flex themselves in the play of contrapuntal imitation, displays to us a composer who now is self-assured and barely can be bothered to restrain the exuberance of his own invention. The feature of the Magnificat that a listener will find most striking is that of an almost theatrical variety, one that Petrassi himself, recalling the composition of the work, described in the following terms:

I began writing the Magnificat in Venice while I was musical director [at Teatro La Fenice]. Involved as I was in the life of an opera house, I began to feel a certain urge to engage with a character, something that would bring me back to opera. In that particular score the urgency concerned the character of the Virgin, which meant having to find the right vocal timbre, and

in this choice I drew on my increased experience of voices and dramatic roles.

Many things happen in the score of the Magnificat, among them several passages that hark back to the styles and atmospheres already noted, and certainly the score does not overlook the new territories of sound annexed thanks to the example of Stravinsky. But the truly novel element, imbued with a poetic incisiveness which the passage of time had not succeeded in impairing, is supplied by the vocal timbre of the *soprano leggera*, which with its agile and sweet excursions into the high register projects throughout the work a particular light and transparency that could have been lifted from the gilded backgrounds against which the ancient portraits of the Virgin appear. His foot set firmly on this path, Petrassi began to write a series of soloistic episodes in which we can already detect the composer of some of the most memorable works of chamber music produced during the second half of the last century.

© 2013 Enzo Restagno

Translation: Avril Bardoni

Born in Maribor, Slovenia, the soprano **Sabina Cvilak** graduated from the Conservatory of Music in Ljubljana where she studied

with Annemarie Zeller and Kurt Widmer. The recipient of several prizes, she was also awarded the Eliette von Karajan Scholarship of the Karajan Centre in Vienna and became a member of the Wiener Staatsoper. She has sung Liù (*Turandot*), Nedda (*Pagliacci*), Marguerite (*Faust*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Micaëla (*Carmen*), Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*), and Aminta (*Il re pastore*) in opera houses all over the world. Most recently she has appeared in *La bohème* at Finnish National Opera in Helsinki and in Hong Kong, and sung Fiordiligi at Palm Beach Opera and Nedda at Teatro Comunale in Bologna. Under Gianandrea Noseda she has participated in performances of Britten's *War Requiem* with the London Symphony Orchestra in London and New York. Sabina Cvilak is shortly to sing Thaïs at Finnish National Opera, Fiordiligi at Oper Köln, and the *War Requiem* with the Sapporo Symphony Orchestra in Japan.

Founded at the end of the nineteenth century and re-established in 1945, after the Second World War, the **Coro Teatro Regio Torino** is one of the most important opera choruses in Europe. Under the direction of maestro Bruno Casoni (1994 – 2002) it achieved the highest international standards, as demonstrated by a performance of Verdi's *Otello* under the direction of Claudio Abbado, and of Bach's

B minor Mass, in 2002, under Semyon Bychkov, who invited it to record Verdi's Requiem in Cologne. Maestro Roberto Gabbiani fostered the artistic development of the Chorus even further, and in November 2010 the position of chorus master was assigned definitively to Claudio Fenoglio. Engaged in the Theatre's operatic productions, the Chorus also carries out important concert activity, both choral / symphonic and *a cappella*. In 2010, it gave numerous choral / symphonic concerts, and in the summer took part in a tour by Teatro Regio through China and Japan, giving performances of *La bohème* and *La traviata*. It undertook another tour, of music by Verdi, in May 2011. The production of *Tosca* in January 2012 was immediately repeated at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, with great success. Also in 2012, it returned to Cologne for a concert of works by Brahms with the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. The large discography of the Coro Teatro Regio Torino includes recent recordings of Mussorgsky's *Boris Godunov* and, for Chandos, Verdi's *Quattro pezzi sacri*, both with the Orchestra Teatro Regio Torino conducted by Gianandrea Noseda.

The **Orchestra Teatro Regio Torino** descends from an orchestra founded at the end of the nineteenth century by Arturo Toscanini,

under whose direction numerous concerts and historic opera productions were staged, including the first Italian performance of Wagner's *Götterdämmerung* (1895) and the world première of Puccini's *La bohème* (1896). Demonstrating marked versatility in confronting both the standard repertoire and many works of the twentieth century, the Orchestra has performed with soloists of the first rank under such internationally renowned conductors as Roberto Abbado, Yûri Ahronovič, Bruno Bartoletti, Semyon Bychkov, Bruno Campanella, Gianluigi Gelmetti, Valery Gergiev, Peter Maag, Daniel Oren, Evelino Pidò, Yutaka Sado, William Steinberg, Jeffrey Tate, and, finally, Gianandrea Nosedà, who has occupied the position of Music Director of Teatro Regio since 2007. It has also accompanied important ballet companies such as the Bolshoi of Moscow and the Mariinsky of St Petersburg. It has appeared at numerous foreign festivals and theatres, and under maestro Nosedà performed *Rigoletto* in Wiesbaden in 2008, undertook a triumphant tour of *La traviata* and *La bohème* through Japan and China in the summer of 2010, and in 2011 gave concerts in Spain, Paris, and again at the festival in Wiesbaden. Also in 2011, it premiered Alessandro Solbiati's new opera, *Leggenda*, and in only nine days

performed the complete cycle of Beethoven's symphonies twice. In January 2012 it performed a concert version of *Tosca* at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. The videography of the Orchestra & Coro Teatro Regio Torino includes highly interesting productions of Cherubini's *Medea*, Puccini's *Edgar*, Massenet's *Thaïs*, Cilea's *Adriana Lecouvreur*, and Mussorgsky's *Boris Godunov*.

Music Director of Teatro Regio in Turin, Conductor Laureate of the BBC Philharmonic, and Chief Guest Conductor of the Israel Philharmonic Orchestra, **Gianandrea Nosedà** also serves as Artistic Director of the Stresa Festival in Italy. The Pittsburgh Symphony Orchestra has recently appointed him to the Victor De Sabata Guest Conductor Chair. He has appeared all over the world with orchestras such as the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, London Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre de Paris, and NHK Symphony Orchestra, Tokyo. His intense collaboration with the BBC Philharmonic has included several appearances at the BBC Proms and extensive touring activity in Europe and Japan. In 2005, live performances of Beethoven's

complete symphonies, offered as part of BBC Radio 3's *The Beethoven Experience*, attracted the historical figure of 1.4 million download requests. Since 2002 Gianandrea Noseda has been an exclusive artist of Chandos Records. He has recorded works by Prokofiev, Karłowicz, Dvořák, Smetana, Shostakovich, Liszt, Rachmaninoff, Mahler, Verdi, and Bartók. An extensive survey of the music of Italian composers of the twentieth century includes recordings of works by Respighi, Dallapiccola, Wolf-Ferrari, and Casella.



Gianandrea Noseda and Sabina Cvilak during the recording sessions

## Psalm 9 / Magnificat: Petrassi und die Wahrnehmung des Heiligen

### Musikalischer Werdegang

Wenn er über seine Wurzeln sprach, hatte Petrassi das Empfinden, zwei grundverschiedenen Zeitaltern zu entstammen. Geboren wurde er 1904 in Zagarolo, im Herzen der Campagna Romana, deren Bräuche in eine uralte Vergangenheit zurückreichten. Sieben Jahre später zog die Familie nach Rom um, und da der Junge eine schöne Stimme hatte, war es nur natürlich, dass er Chorknabe wurde. Nicht weit von seinem Elternhaus besuchte der kleine Goffredo eine von den Ordensbrüdern der "Carissimi delle scuole cristiane" geführte Grundschule in der Piazza San Salvatore in Lauro. Dieser Schule war eine Schola Cantorum angegliedert, und hier begann der Junge seine musikalische Ausbildung. Unter der Anleitung erfahrener Lehrer wurden die Pueri Cantores (Chorknaben) mit den großen Werken der sakralen Polyphonie bekanntgemacht, und zu den großen Kirchenfesten nahmen sie an Aufführungen teil, die Bestandteil einer feierlichen, praktisch seit Jahrhunderten unveränderten Liturgie waren.

Die musikalische Ausbildung Petrassis ähnelte zumindest anfangs der Entwicklung,

die einem römischen Jungen vier oder fünf Jahrhunderte vor ihm zuteil geworden wäre; seine Zukunft stellten sich die Eltern jedoch anders vor. Nach der Grundschule, wo er Palestrina und Josquin des Prés gesungen hatte, folgte die höhere Schulbildung, und der Stimmbruch bedeutete für ihn, dass er den Chor zu verlassen hatte und in das Arbeitsleben eintrat. Er wurde Verkäufer. Aber die Musik war nun einmal seine Berufung und bot ihm nun eine zweite goldene Gelegenheit: Sein neuer Arbeitsplatz war nämlich kein gewöhnliches Geschäft, sondern eine Musikalienhandlung, wo der grau bekittelte Junge nun Partituren und Noten an prominente Musiker wie Alfredo Casella, Lord Berners, Arturo Onofri und Alessandro Bustini verkaufte. Es war vor allem Bustini, dem damaligen Kompositionslehrer am Conservatorio di Roma, zu verdanken, dass der frühere Chorknabe mit der modernen Musik in Berührung kam. Nachdem er auf das unbestreitbare Talent des Jungen aufmerksam geworden war – Petrassi benutzte in freien Minuten ein Klavier im Hinterzimmer des Geschäfts, um Stücke von Debussy zu lernen – bot Bustini

ihm kostenlose Klavier-, Harmonie- und Kompositionsstunden an. Dieser außergewöhnliche Lehrer, der auch Bruno Maderna und Guido Turchi zu seinen Schülern zählte, brachte aus dem schüchternen Burschen einen ausgezeichneten Berufsmusiker hervor.

Die nächsten Phasen in der musikalischen Entwicklung Petrassis waren trotz der schwierigen und ermüdenden Umstände seines Studentenlebens eine Zeit harter Arbeit, rascher Aneignung und Genialität – aber konzentrieren wir uns auf die recht komplexe und zuweilen widersprüchliche Art und Weise, wie sich die Erinnerung an seine weit zurück liegenden Tage in der Schola Cantorum auf die hier aufgenommenen sakralen Werke niederschlug.

Petrassi hatte dazu eine etwas Jungsche Einstellung: Die altmodische musikalische Ausbildung, die er nach seinen Worten eher erlitten als erstrebt hatte, war bald vergessen oder in einem tiefen Winkel seines Gedächtnisses vergraben.

#### **Psalm 9**

Man sollte sich aber deshalb auf keinen Fall zu der Annahme verleiten lassen, dass ein Komponist, der als kleiner Junge regelmäßig Palestrina und Josquin in den Basiliken von Rom gesungen hatte, mit einem Psalm 9 für

Chor und Orchester und einem Magnificat für *Soprano leggero*, gemischten Chor und Orchester hervortreten würde, ohne sich reifliche Gedanken darüber gemacht zu haben. Die Realität ist sehr viel komplexer und fernab von der ehrwürdigen Atmosphäre, in der Petrassi sein musikalisches Leben begonnen hatte. Zwischen dem Chorknaben und dem Komponisten der besagten Werken liegen nicht nur Jahre, sondern auch – und dies ist weitaus bedeutsamer – die Begegnung mit der modernen Musik, vielleicht besser gesagt: das Bewusstsein seiner Existenz im "kurzen zwanzigsten Jahrhundert" [wie der britische Historiker Eric Hobsbawm den Zeitraum vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 bis zum Ende der Sowjetunion 1991 bezeichnete]. Dieses Bewusstsein, das Petrassi durch den Kontakt mit dem damals ungemein regen musikalischen Leben seiner Stadt entwickelt hatte, musste zwangsläufig mit den Kindheitserfahrungen in Konflikt geraten, als die Erinnerung daran unerwartet aus den Tiefen des Gedächtnisses wiederaufstieg und eine Transformation verlangte. Petrassi konnte sich 1986 in einem Gespräch mit mir sehr lebhaft daran erinnern:

Nun, der Zierstil ist im Psalm geblieben, er bleibt erkennbar und ist sogar – nicht ohne Grund – mit dem römischen Barock assoziiert worden. Der Psalm war das



erste Werk, das mir die Kindheitstraumata, von denen ich mich lösen musste, wieder zu Bewusstsein brachte. Mein ganzes früheres Leben in der Schola Cantorum, alles was sich in mir angesammelt hatte, musste irgendwie ans Tageslicht kommen. So erklärt sich die dringliche Notwendigkeit einer Komposition für Chor und Orchester. Zufällig hatte ich auch 1934 *Oedipus Rex* mit seinen drastisch reduzierten Instrumentalkräften gehört. Psalm 9 beschränkt sich also auf Chor, Blechbläser, Streicher und zwei Klaviere, wobei die Einbeziehung der beiden Klaviere wieder etwas ist, das mich auf die *Psalmensinfonie* zurückführte. Ich musste mich von den Gespenstern meiner Kindheit befreien; ein Stück für Chor und Orchester zu schreiben, war für mich eine Verpflichtung. Die Ambivalenz liegt in der Auswahl des Textes: Hier wird Gott um einen Richter angerufen, der den Menschen helfen soll, sich als Menschen zu verstehen und ihr Verantwortungsbewusstsein zu stärken. Das Thema der persönlichen Verantwortung des Menschen sich selbst gegenüber, ja sogar vor Gott, liegt mir seitdem sehr am Herzen.

Den plötzlichen Übertritt aus einer auf fast Proustsche Weise in der Kindheitserinnerung vergrabenen Vergangenheit in den Bannkreis

der modernen Musik verdankte Petrassi seiner Begegnung mit der Sakralmusik Strawinskys. Dass *Oedipus Rex* in diese Kategorie einbezogen wird, mag vielleicht überraschen, aber wenn es ein Meisterwerk aus seiner Hand gibt, das Takt für Takt ein Gefühl des Transzendenten vermittelt, so ist dies sicherlich *Oedipus Rex*. In den beiden Werken Strawinskys, die Petrassi nach eigenem Bekenntnis tief beeinflussten, entdecken wir ein Phänomen, in dem sich die Suche unseres Komponisten perfekt erfüllt haben dürfte: die essenzielle Verbindung des Uralters mit dem Heute, und am deutlichsten wird diese Verbindung in den religiös oder mythologisch inspirierten Werken, die einen Raum einnehmen, wo Zeit und Ewigkeit einander berühren. Die läutenden Glocken im Finale von *Les Noces*, die Enthüllung der Wahrheit vor dem fassungslosen Ödipus, das ekstatische Finale von *Apollon musagète*, die scharf artikulierten Phrasen der *Symphonies d'instruments à vent* – all dies sind prägnante Beispiele für die Art und Weise, wie die Dimensionen und Zeitgefüge der Mythologie, der Geschichte, der Rituale, die das menschliche Leben bestimmen, zu einer neuen Perspektive verschmelzen. Die Begegnung mit der Musik Strawinskys erschloss Petrassi einen neuen Weg in die Zukunft, und Psalm 9 zeigt uns, wie ein

Schüler die tiefschürfenden Gedanken seines Lehrers mit überraschender Schnelligkeit absorbiert und dabei mit dem nunmehr unveräußerlichen Vermächtnis seiner eigenen Erinnerungen verquickt. Das Resultat ist ein Werk, das mit prächtigen Fanfaren, verschleierte Echos und insbesondere den beharrlichen Rhythmen des Chors ein grandioses, jedoch keineswegs beschönigendes Bild des Heiligen malt.

#### **Magnificat**

Bei aller Bedeutung, die Strawinsky für Petrassi hatte, war dieser bald imstande, sein eigene Originalität unter Beweis zu stellen – vornehmlich und nur wenige Jahre später mit dem *Magnificat* (1939/40). Schon die allerersten Takte versetzen uns in eine völlig andere Klangwelt. Die Violinen kommen hier mit einer klassizistisch anmutenden Wendigkeit und Bewegungsfreudigkeit wieder selig zur Geltung, und ihr eleganter Fortschritt fordert auch die Wiedereinsetzung der Holzbläser, die aus dem Psalm ausgeschlossen waren. Die Unbeschwertheit dieser so lebhaft an den Barock erinnernden Verzierungen, jederzeit bereit zu verspielter kontrapunktischer Imitation, lässt einen nunmehr selbstsicheren Komponisten erkennen, der kaum noch bemüht ist, den Überschwang seiner Erfindungsgabe zu dämpfen. Der vielleicht bemerkenswerteste

Aspekt des *Magnificat* ist sein geradezu theatralischer Abwechslungsreichtum, den Petrassi später einmal so beschrieb:

Ich begann mit dem *Magnificat* in Venedig während meiner Zeit als Musikdirektor (am Teatro La Fenice). Aus meiner Anteilnahme am Leben eines Opernhauses heraus entwickelte sich in mir langsam ein gewisses Verlangen nach Identifizierung mit einer Figur, um irgendwie zur Oper zurückzukehren. In diesem Werk handelte es sich dabei um die Jungfrau Maria; ich musste für sie das richtige Timbre finden, und bei dieser Entscheidung stützte ich mich auf meine wachsende Erfahrung im Umgang mit Stimmen und dramatischen Rollen.

Es tut sich viel in der Partitur des *Magnificat*. Mehrere Passagen erinnern an die bereits erwähnten Stilrichtungen und Stimmungen, und die dem Beispiel Strawinskys zu verdankenden Klangräume werden nicht ignoriert. Doch das wirklich neue Element – erfüllt von einer poetischen Prägnanz, die den Lauf der Zeit unbeschadet überstanden hat – ist das Timbre des *Soprano leggero*, der dem Werk mit seinen wendigen und reizvollen Höhenflügen eine ganz eigene Helligkeit und Transparenz verleiht, fast so wie der vergoldete Hintergrund, vor dem die Jungfrau in alten Gemälden erscheint.

Zielstrebig auf diesem Weg begann  
Petrassi nun eine Reihe von Solostücken  
zu schreiben, in denen wir bereits jenen  
Komponisten erkennen, der dann mit einigen  
der denkwürdigsten Kammermusikwerke  
aus der zweiten Hälfte des vergangenen  
Jahrhunderts hervortreten sollte.

© 2013 Enzo Restagno

Übersetzung aus dem Englischen: Andreas Klatt



Orchestra & Coro Teatro Regio Torino, with Gianandrea Noseda,  
during the recording sessions

## Psaume IX / Magnificat: Petrassi et la perception du sacré

### Éducation musicale

Évoquant ses origines, Petrassi décrit son sentiment d'appartenir à deux époques très éloignées. Il était né en 1904 à Zagarolo, au fin fond d'une campagne romaine aux habitudes de vie immémorales. Sept ans plus tard, en 1911, il déménagea avec sa famille à Rome et, comme il possédait une jolie voix, devint tout naturellement choriste. Le jeune Goffredo fréquenta une école primaire située piazza San Salvatore in Lauro, tout près de chez lui, tenue par l'ordre religieux des Carissimi delle scuole cristiane. Cette institution comprenait une *schola cantorum* où l'enfant commença son apprentissage musical. Sous la conduite de professeurs expérimentés, les *pueri cantores*, ou "petits chanteurs", découvraient les grandes œuvres polyphoniques sacrées, et les interprétaient pendant les principales fêtes religieuses dans le cadre d'une liturgie solennelle pratiquement inchangée depuis des siècles.

L'éducation musicale de Petrassi ressembla, au moins au début, à celle d'un enfant né à Rome quatre ou cinq siècles plus tôt; ses parents avaient toutefois d'autres idées pour son avenir. Après l'école primaire

où il avait chanté Palestrina et Josquin des Prés, il continua dans l'enseignement secondaire; quand sa voix mue, il quitta le chœur pour commencer à travailler, ce qui pour lui voulait dire devenir vendeur dans un magasin. La musique, qui était manifestement sa vocation, lui offrit alors une nouvelle opportunité: la boutique où il travaillait était en fait une librairie musicale où le jeune homme en blouse grise se retrouva à vendre des partitions à des personnalités musicales comme Alfredo Casella, Lord Berners, Arturo Onofri ou Alessandro Bustini. C'est ce dernier, alors professeur de composition au Conservatoire de Rome, qui se chargea surtout de faire découvrir la musique moderne à l'ancien choriste. Ayant remarqué son incontestable talent – Petrassi profitait d'un piano installé dans l'arrière-boutique pour étudier des pièces de Debussy pendant ses moments de liberté –, Bustini lui proposa de lui donner gratuitement des cours de piano, d'harmonie et de composition. Cet enseignant hors pair, qui compta aussi Bruno Maderna et Guido Turchi parmi ses élèves, transforma le jeune homme timide en un excellent musicien professionnel.

Nous ne nous attarderons pas sur les débuts de Petrassi dans la carrière – des débuts intensément productifs, rapides et brillants en dépit des conditions difficiles et fatigantes dans lesquelles il poursuivit ses études – pour nous intéresser plutôt à la façon complexe, et parfois contradictoire, dont son passé d'ancien élève de la *schola cantorum* influença les œuvres sacrées enregistrées ici.

Petrassi lui-même en donnait une interprétation un peu jungienne, disant que son éducation musicale à l'ancienne, subie plutôt que recherchée, fut bientôt oubliée, ou enfouie dans les tréfonds de sa mémoire.

#### **Psaume IX**

Il serait donc erroné d'imaginer qu'une fois devenu compositeur l'enfant qui chantait Palestrina et Josquin des Prés dans les basiliques romaines écrivit un Psaume IX pour chœur et orchestre, et un Magnificat pour soprano léger, chœur mixte et orchestre, sans y réfléchir à deux fois. La réalité est beaucoup plus complexe, et bien éloignée de l'atmosphère vénérable dans laquelle Petrassi commença sa vie musicale. Le jeune choriste et les compositions en questions sont séparées non seulement par les années qui s'écoulèrent, mais, surtout, par l'expérience de la modernité, ou plutôt

par cette conscience d'appartenir au "court vingtième siècle" [nom donné par l'historien Éric Hobsbawm à la période 1914 – 1991] que Petrassi avait acquise au contact de la vie musicale romaine, alors très active. Cette conscience de la modernité ne pouvait toutefois qu'entrer en conflit avec ses premières expériences, dont le souvenir, refaisant surface à l'improviste, commença à le troubler, demandant à être sublimé. Petrassi lui-même évoqua ce conflit avec une grande lucidité lors d'une conversation que j'eus avec lui en 1986:

Ce style ornemental demeure, est toujours présent dans le Psaume, et a effectivement suggéré – non sans raison – un rapprochement avec le baroque romain. Le Psaume fut la première œuvre à me faire prendre conscience des traumatismes de mon enfance dont je devais me libérer. Tout mon passé à la *schola cantorum*, tout ce que j'avais accumulé en moi, devait remonter, d'une manière ou d'une autre, à la lumière du jour, d'où ce besoin impérieux d'écrire une composition pour chœur et orchestre. Il se trouve aussi qu'en 1934 j'entendis *Œdipus Rex*, où l'effectif instrumental est réduit. C'est ainsi que le Psaume IX n'a recours qu'au chœur, aux cuivres, aux cordes et à deux pianos, et ces deux pianos sont aussi un

élément m'ayant ramené à la *Symphonie de psaumes*. Il était pour moi nécessaire de me libérer des fantômes de mon enfance; je me sentais obligé d'écrire une œuvre pour chœur et orchestre. L'ambiguïté réside dans le choix du texte, implorant Dieu d'intervenir en juge, ce juge dont les hommes ont besoin pour comprendre qu'ils sont humains, pour accroître leur sens des responsabilités. Cette responsabilité de l'homme envers lui-même, avant même sa responsabilité devant Dieu, est un thème qui depuis lors m'est toujours resté très cher.

La brusque transition entre un passé enfoui de manière presque proustienne dans la mémoire infantile et la modernité survint ainsi chez Petrassi grâce à sa rencontre avec la musique sacrée de Stravinsky. D'aucuns pourront trouver surprenant qu'*Œdipus Rex* soit inclus parmi les œuvres sacrées de Stravinsky; pourtant, s'il est une œuvre du maître russe dans laquelle le sentiment de la transcendance est présent à chaque mesure, c'est bien *Œdipus Rex*. Dans les deux œuvres de Stravinsky dont Petrassi reconnaissait la profonde influence se vérifie un phénomène que nous pourrions définir comme étant précisément celui que recherchait notre compositeur, à savoir la profonde conjonction entre l'ancien et le moderne, conjonction

particulièrement évidente dans les œuvres d'inspiration religieuse ou mythologique aux confins du temps et de l'éternité: le finale des *Noces* avec ses cloches, la révélation de la vérité aux yeux incrédules d'Œdipe, le finale extatique d'*Apollon musagète*, les phrases âprement ponctuées des *Symphonies d'instruments à vent*, tout cela traduit efficacement la façon dont la dimension temporelle des mythes, de l'histoire et des rites qui régule l'existence humaine se fond en une perspective nouvelle. La rencontre avec Stravinsky offrit à Petrassi une voie à suivre, et le Psaume IX montre un apprenti en passe d'assimiler les principes essentiels de son modèle avec une rapidité surprenante, tout en les conjuguant avec l'héritage, désormais inaliénable, de ses propres souvenirs. Il en résulte une œuvre où de somptueuses fanfares, des échos obscurs et surtout les rythmes implacables du chœur présentent une image grandiose, mais non léchée, du sacré.

#### Magnificat

La dette de Petrassi à l'égard de Stravinsky était certes importante, mais le compositeur sut bien vite conquérir sa propre originalité, comme en témoigne notamment le Magnificat composé seulement quelques années plus tard, en 1939 et 1940. Dès les premières

mesures de l'œuvre, nous nous trouvons immergés dans un univers sonore totalement différent: les violons sont ici utilisés de façon heureuse, avec une agilité et une douceur aux effluves néoclassiques, et leur grâce appelle la réintégration des bois, absents de l'orchestre du Psalme. La légèreté – si typique du baroque – de ces volutes sonores, prêtes à se plier au jeu de l'imitation contrapuntique, nous révèle un compositeur désormais sûr de lui qui ne se soucie guère de freiner l'exubérance de son inventivité. Ce qui frappe le plus à l'écoute du Magnificat est une diversité presque théâtrale, que Petrassi décrit lui-même dans ces termes en se remémorant la composition de cette œuvre:

J'ai commencé à écrire le Magnificat à Venise, pendant mon mandat de directeur musical [au Teatro La Fenice]. J'étais tellement associé à la vie d'une scène lyrique que j'ai commencé à ressentir le besoin de m'impliquer dans un personnage, de quelque chose qui me ramène à l'opéra. Dans cette partition, cela se rapportait au personnage de la Vierge, à la nécessité de trouver un timbre adapté, et mon

expérience croissante des voix et des rôles dramatiques m'a aidé pour ce choix.

Bien des choses se produisent dans ce Magnificat, avec notamment plusieurs passages ramenant aux ambiances et aux styles déjà évoqués, et la partition n'omet certainement pas les nouveaux territoires sonores annexés grâce à l'exemple de Stravinsky. Mais l'élément réellement nouveau, empreint d'une acuité poétique demeurée intacte malgré le passage du temps, est le timbre du soprano léger qui, par ses incursions pleines de douceur et d'agilité dans le registre aigu, projette sur toute l'œuvre une lumière et une transparence que l'on pourrait croire empruntées à l'arrière-plan doré de portraits anciens de la Vierge. Dans cette veine, Petrassi commence un parcours constellé d'épisodes solistes où nous pouvons déjà entrevoir l'auteur de certaines des œuvres de musique de chambre les plus mémorables de la seconde moitié du vingtième siècle.

© 2013 Enzo Restagno

Traduction de l'anglais: Josée Bégaud





Gianandrea Noseda conducting the resident orchestra in the Teatro Regio, Torino

## Salmo IX° / Magnificat: Petrassi e l'esperienza del sacro

### Educazione musicale

Al racconto delle sue origini Petrassi ci teneva perché sentiva di appartenere a due epoche tra loro molto lontane. Era nato nel 1904 a Zagarolo nel profondo della campagna romana, dove le abitudini di vita arretravano indefinitamente nel tempo. Sette anni dopo, siamo nel 1911, la famiglia si trasferì a Roma e di quel bambino, fornito di una bella voce, sembrò naturale fare un fanciullo cantore. Il piccolo Goffredo frequentava le elementari in una scuola che si trovava a due passi da casa in piazza San Salvatore in Lauro, quella dei "Carissimi delle scuole cristiane". Nell'istituto c'era anche una "Schola Cantorum" dove il bambino fece il suo apprendistato musicale. Sotto la guida di maestri esperti i "Pueri Cantores" apprendevano il repertorio della grande polifonia sacra e nelle maggiori festività religiose venivano impegnati in esecuzioni che facevano parte di una liturgia solenne, praticamente invariata da secoli.

L'educazione musicale di Petrassi assomiglia, almeno all'inizio, a quella di un bambino che avrebbe potuto nascere nella Roma di quattro o cinque secoli prima; diverse erano però le intenzioni pratiche

che i genitori avevano per il suo futuro. Finì le scuole elementari cantando Palestrina e Josquin des Prés, entrò alle medie e qui, con la muta della voce, uscì dal coro per entrare nella vita il che volle dire impiegarsi come commesso in un negozio. Qui la musica, alla quale era evidentemente destinato, gli offrì una seconda occasione: il negozio non era una bottega qualsiasi ma un emporio di musica dove il ragazzo col camice grigio vendeva spartiti a personaggi come Casella, Lord Berners, Arturo Onofri e Alessandro Bustini. Fu quest'ultimo, allora professore al Conservatorio di Roma, il principale artefice dell'istruzione musicale moderna dell'ex fanciullo cantore. Avendone notato l'indiscusso talento – Petrassi si industriava nei momenti liberi di studiare qualche pagina di Debussy su un pianoforte collocato nel retrobottega – Bustini gli propose di dargli lezione, gratuitamente, di pianoforte, di armonia e di composizione. Era un maestro di qualità – fra i suoi allievi figurano anche Bruno Maderna e Guido Turchi – che di quel ragazzo timido seppe fare un eccellente professionista.

Non staremo ora a rievocare i passi successivi della carriera di Petrassi che fu,

malgrado la condizione disagiata e faticosa dello studente, lavoratore, rapida e brillante. Quello che non vorremmo mancare di cogliere è invece il modo piuttosto complesso e non certo privo di contraddizioni in cui il ricordo di quelle lontane origini della "Schola Cantorum" si riverberò nelle opere sacre che si trovano su questo disco.

Petrassi interpretava la cosa in maniera un po' junghiana, dicendo che di quell'educazione musicale alla maniera di una volta, più subita che cercata, si era ben presto dimenticato o che era sprofondata in qualche lontano recesso della sua memoria.

#### **Salmo IX°**

Non sarebbe dunque corretto pensare che divenuto compositore, un bambino avvezzo a cantare nelle basiliche romane Palestrina e Josquin, abbia scritto un *Salmo IX°* per coro e orchestra e un *Magnificat* per soprano leggero, coro misto e orchestra con la massima disinvoltura. La realtà è molto più complessa e ci porta lontano da quell'aura antica nella quale Petrassi aveva mosso i primi passi da musicista. Tra il fanciullo cantore e quelle opere c'è di mezzo non solo la vita ma soprattutto l'esperienza della modernità, ovvero la consapevolezza di appartenere al "secolo breve" che Petrassi aveva acquistato venendo a contatto con

la vita musicale allora molto attiva della sua città. E tuttavia la coscienza della modernità non poteva non entrare in conflitto con quelle esperienze antiche che improvvisamente ridestate dall'oblio in cui erano sprofondate, tornavano a vibrare e chiedevano in qualche modo di sublimarsi. Lo ricordava con grande lucidità Petrassi in una conversazione che ebbi con lui nel 1986:

Mah, nel *Salmo* queste orpellature rimangono, sono presenti, tant'è vero che si è parlato – e non a torto – di barocco romano. Il *Salmo* fu la prima presa di coscienza dei miei traumi infantili dei quali dovevo liberarmi. Tutto il passato della "Schola Cantorum", tutto quello che avevo accumulato dentro di me, doveva venire in qualche modo alla luce e quindi fu prepotente la necessità di scrivere un pezzo per coro e orchestra e, guarda caso, nel '34 ascoltai *Oedipus Rex*, dove c'è una riduzione dei mezzi strumentali. Guarda caso il *Salmo IX°* è soltanto per coro, ottoni, archi e due pianoforti, e l'inclusione dei due pianoforti è una spia che mi riconduce un po' anche alla *Sinfonia di Salmi*. Si trattò di un atto di necessità per liberarmi dei fantasmi della gioventù; mi sentivo obbligato a scrivere un pezzo per coro e orchestra. L'ambiguità è nella scelta del testo, che è una invocazione a Dio perché

mandi un legislatore, quel legislatore del quale gli uomini hanno bisogno per capire che sono uomini, accrescendo quindi il loro senso di responsabilità. Questo dell'uomo che è responsabile di se stesso, anche di fronte a Dio, è un tema che anche in seguito mi è sempre stato molto caro.

Il passaggio brusco fra un passato quasi proustianamente sepolto nella memoria infantile e la modernità avvenne dunque in Petrassi grazie all'urto con la musica sacra di Stravinsky. Qualcuno si sorprenderà nel veder includere *Oedipus Rex* tra le opere sacre di Stravinsky ma se c'è un'opera del maestro russo nella quale il sentimento della trascendenza è presente quasi in ogni battuta, questa è proprio l'*Oedipus Rex*. Nelle due opere di Stravinsky dalle quali Petrassi dichiara di aver subito un forte influsso, si verifica un fenomeno che potremmo definire proprio quello di cui il nostro compositore andava in cerca, ovvero la congiunzione profonda tra l'arcaico e il contemporaneo e questa congiunzione si verifica massimamente nelle opere di ispirazione religiosa o mitologica che si muovono in un orizzonte ove il tempo sfiora l'eternità: il finale delle *Noces* col rintoccare delle campane, il disvelamento della verità agli occhi increduli di Edipo, il finale estatico di *Apollon musagète*, i rintocchi aspri delle frasi che compongono le *Sinfonie per strumenti a*

*fiato*, danno un'idea efficacissima di questa dimensione in cui i tempi del mito, della storia, dei riti che regolano la vita umana si fondono in una nuova prospettiva. Quello con Stravinsky fu dunque un incontro capace di indicare a Petrassi una strada da seguire e il *Salmo IX°* ci mostra un apprendista in grado di assimilare le ragioni profonde del suo modello con sorprendente rapidità, coniugandole col retaggio, per ora inalienabile, delle sue memorie. Ne venne un'opera in cui fanfare sontuose, echi oscuri e soprattutto i ritmi incalzanti del coro offrivano un'immagine grandiosa ma non levigata del sacro.

#### **Magnificat**

Il debito con Stravinsky era grande ma Petrassi seppe in breve tempo conquistare la sua originalità e ci riuscì proprio col *Magnificat* composto solo pochi anni dopo, fra il 1939 e il 1940. Fin dalle prime battute di quest'opera ci si trova immersi in un orizzonte sonoro completamente diverso: i violini compiono qui il loro felice ritorno con un movimento agile e gentile di sapore schiettamente neoclassico e la grazia di quell'incedere comporta il recupero dei legni, esclusi dall'orchestra del *Salmo*. La leggerezza baroccheggiante di quelle volute sonore pronte a flettersi nel gioco delle imitazioni contrappuntistiche, ci mostra un compositore ormai sicuro di sé che quasi

fatica ad arginare l'esuberanza della propria invenzione. Il tratto che più colpisce all'ascolto del *Magnificat* è infatti quello di una varietà quasi teatrale e lo stesso Petrassi rievocando la composizione di questo suo lavoro precisa:

Il *Magnificat* l'ho incominciato a Venezia durante il mio mestiere di sovrintendente. Ero coinvolto nella vita di un teatro lirico e cominciavo a sentire qualche necessità di approccio con un personaggio, con qualcosa che mi richiamasse al melodramma. In quella partitura c'era la necessità del personaggio della Vergine, e quindi occorreva un timbro adatto, alla cui scelta mi giovò la conoscenza maggiore che avevo acquistato delle voci e dei ruoli.

Accadono molte cose nella partitura del *Magnificat*, anche molti ritorni verso stili

e atmosfere già noti e non vengono certo dimenticati i nuovi territori sonori annessi grazie all'esempio di Stravinsky, ma il vero elemento di novità, fornito di una incisività poetica che gli anni non sono riusciti a scalfire, è dato dal timbro della voce del soprano leggero che con le sue sortite agili e soavi nei registri acuti proietta sull'intera opera luci e trasparenze che paiono prelevate dagli sfondi dorati sui quali si stagliavano gli antichi ritratti della Vergine. Seguendo questa strada Petrassi inizia un percorso costellato di episodi solistici in cui già possiamo intravedere l'autore di alcuni fra i più memorabili componimenti cameristici della seconda metà del secolo scorso.

© 2013 Enzo Restagno



Ramella and Giannese © Teatro Regio, Torino

Gianandrea Noseda during the recording sessions

### **Magnificat**

#### **Chœur et Soprano**

Mon âme exalte le Seigneur,

#### **Chœur**

et mon esprit se réjouit  
en Dieu, mon Sauveur.

#### **Soprano**

Parce qu'il a jeté les yeux sur la bassesse de  
sa servante.

Car voici, désormais toutes les générations  
me diront bienheureuse.

#### **Chœur**

Parce que le Tout-Puissant a fait pour moi de  
grandes choses.

#### **Soprano et Chœur**

Son nom est saint.

#### **Soprano**

Et sa miséricorde s'étend d'âge en âge  
sur ceux qui le craignent.

#### **Chœur**

Il a déployé la force de son bras;  
il a dispersé ceux qui avaient dans le cœur  
des pensées orgueilleuses.

### **Magnificat**

#### **Chor und Sopran**

Meine Seele erhebt den Herrn

#### **Chor**

und mein Geist freuet sich  
Gottes, meines Heilands.

#### **Sopran**

Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd  
angesehen.

Siehe, von nun an werden mich selig preisen  
alle Kindesinder.

#### **Chor**

Denn er hat große Dinge an mir getan, der da  
mächtig ist

#### **Sopran und Chor**

und des Name heilig ist.

#### **Sopran**

Und seine Barmherzigkeit währet bei denen,  
die ihn fürchten,  
immer für und für.

#### **Chor**

Er übet Gewalt mit seinem Arm  
und zerstreut, die hoffärtig sind in ihres  
Herzens Sinn.

### **Magnificat**

#### **Coro e Soprano**

**[1]** Magnificat: anima mea Dominum.

#### **Coro**

**[2]** Et exultavit spiritus meus:

**[3]** in Deo salutari meo.

#### **Soprano**

**[4]** Quia respexit humilitatem ancillae suae:  
ecce enim ex hoc beatam me dicent  
omnes generationes.

#### **Coro**

**[5]** Quia fecit mihi magna, qui potens est:

#### **Soprano e Coro**

**[6]** et sanctum nomen ejus.

#### **Soprano**

**[7]** Et misericordia ejus, a progenie in  
progenies:  
timentibus eum.

#### **Coro**

**[8]** Fecit potentiam in brachio suo:  
dispersit superbos mente cordis sui.

### **Magnificat**

#### **Chorus and Soprano**

My soul doth magnify the Lord:

#### **Chorus**

and my spirit hath rejoiced  
in God my Saviour.

#### **Soprano**

For He hath regarded: the lowliness of his  
handmaiden.  
For behold, from henceforth: all generations  
shall call me blessed.

#### **Chorus**

For He that is mighty hath magnified me:

#### **Soprano and Chorus**

and holy is His Name.

#### **Soprano**

And His mercy is on them that fear Him:  
throughout all generations.

#### **Chorus**

He hath shewed strength with His arm:  
He hath scattered the proud in the  
imagination of their hearts.



**Chœur**  
Il a renversé les puissants de leurs trônes,

**Soprano**  
et il a élevé les humbles.

**Chœur**  
Il a rassasié de biens les affamés,  
et il a renvoyé les riches à vide.

**Chœur**  
Il a secouru Israël, son serviteur,  
et il s'est souvenu de sa miséricorde,

**Chœur**  
comme il l'avait dit à nos pères,  
envers Abraham et sa postérité pour toujours.

Luc 1: 46 – 55  
Traduction (1874 – 1880) de  
Louis Segond (1810 – 1885)

**Soprano**  
Gloire au Père et au Fils.

**Chœur**  
Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit,  
comme il était au commencement,  
maintenant et toujours, et dans les  
siècles des siècles.  
Amen.

**Chor**  
Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl

**Sopran**  
und erhebt die Niedrigen.

**Chor**  
Die Hungrigen füllt er mit Gütern  
und lässt die Reichen leer.

**Chor**  
Er denkt der Barmherzigkeit  
und hilft seinem Diener Israel wieder auf,

**Chor**  
wie er geredet hat unsern Vätern,  
Abraham und seinem Samen ewiglich.

Lukas 1: 46 – 55  
Nach der revidierten Fassung der  
Luther-Bibel von 1912

**Sopran**  
Ehre sei dem Vater und dem Sohn.

**Chor**  
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem  
Heiligen Geist,  
wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und  
in Ewigkeit.  
Amen.

**Coro**  
[9] Deposuit potentes de sede:

**Soprano**  
et exaltavit humiles.

**Coro**  
[10] Esurientes inplevit bonis:  
et divites dimisit inanes.

**Coro**  
[11] Suscepit Israel puerum suum:  
recordatus misericordiae suae.

**Coro**  
[12] Sicut locutus est ad patres nostros:  
Abraham, et semini ejus in saecula.

Luca 1: 46 – 55

**Soprano**  
[13] Gloria Patri, et Filio.

**Coro**  
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto,  
sicut erat in principio, et nunc, et semper,  
et in saecula saeculorum.  
Amen.

**Chorus**  
He hath put down the mighty from their seat:

**Soprano**  
and hath exalted the humble and meek.

**Chorus**  
He hath filled the hungry with good things:  
and the rich He hath sent empty away.

**Chorus**  
He remembering His mercy  
hath holpen his servant Israel:

**Chorus**  
as He promised to our forefathers,  
Abraham and his seed for ever.

Luke 1: 46 – 55

**Soprano**  
Glory be to the Father, and to the Son.

**Chorus**  
Glory be to the Father, and to the Son, and to  
the Holy Ghost;  
as it was in the beginning, is now, and ever  
shall be, world without end.  
Amen.

## **Psaume IX**

### **Première partie**

Je louerai l'Éternel de tout mon cœur,  
je raconterai toutes tes merveilles.  
Je ferai de toi le sujet de ma joie et de mon  
allégresse,  
je chanterai ton nom, Dieu Très-Haut!  
Mes ennemis reculent,  
ils chancellent, ils périssent devant ta face.  
Car tu soutiens mon droit et ma cause,  
tu sièges sur ton trône en juste juge.  
Tu châties les nations, tu détruis le méchant,  
tu effaces leur nom pour toujours et à  
perpétuité.  
Plus d'ennemis! des ruines éternelles,  
des villes que tu as renversées,  
le souvenir est anéanti.  
L'Éternel règne à jamais,  
il a dressé son trône pour le jugement;  
il juge le monde avec justice,  
il juge les peuples avec droiture.  
L'Éternel est un refuge pour l'opprimé,  
un refuge au temps de la détresse.  
Ceux qui connaissent ton nom se confient  
en toi.  
Car tu n'abandonnes pas ceux qui te  
cherchent, ô Éternel!

## **Psalm 9**

### **Teil 1**

Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen  
und erzähle alle deine Wunder.  
Ich freue mich und bin fröhlich in dir  
und lobe deinen Namen, du Allerhöchster,  
dass du meine Feinde hinter sich getrieben  
hast;  
sie sind gefallen und umgekommen vor dir.  
Denn du führest mein Recht und meine Sache  
aus;  
du sitzt auf dem Stuhl, ein rechter Richter.  
Du schiltst die Heiden und bringst die  
Gottlosen um;  
ihren Namen vertilgst du immer und ewiglich.  
Die Schwerter des Feindes haben ein Ende;  
die Städte hast du umgekehrt;  
ihr Gedächtnis ist umgekommen samt ihnen.  
Der Herr aber bleibt ewiglich;  
er hat seinen Stuhl bereitet zum Gericht,  
und er wird den Erdboden recht richten  
und die Völker regieren rechtschaffen.  
Und der Herr ist des Armen Schutz,  
ein Schutz in der Not.  
Darum hoffen auf dich, die deinen Namen  
kennen;  
denn du verlässest nicht, die dich, Herr,  
suchen.

## Salmo IX°

### Prima parte

- <sup>14</sup> Confitebor tibi Domine in toto corde meo;  
mirabo omnia mirabilia tua.  
Laetabor et exultabo in te:  
psallam nomini tuo altissime.  
In convertendo inimicum meum retrorsum  
infirmabuntur et peribunt a facie tua.
- <sup>15</sup> Quoniam fecisti iudicium meum et  
causam meam;  
sedisti super thronum qui iudicas justitiam.
- <sup>16</sup> Increpasti gentes et periit impius  
nomen eorum delesti in aeternum et in  
saeculum saeculi.
- <sup>17</sup> Inimici defecerunt frameae in fine:  
<sup>18</sup> et civitates eorum dextruxisti;  
periit memoria cum sonitu.
- <sup>19</sup> Et Dominus in aeternum permanet:  
paravit in iudicio thronum suum.  
Et ipse iudicabit orbem terrae in aequitate;  
iudicabit populos in justitia.
- <sup>20</sup> Et factus est Dominus refugium pauperi,  
adjutor in opportunitatibus in tribulatione.
- <sup>21</sup> Et sperent in te qui noverunt nomen tuum:  
quoniam non dereliquisti quaerentes te,  
Domine.

## Psalms IX

### First Part

I will praise thee, O Lord, with my whole heart;  
I will shew forth all thy marvellous works.  
I will be glad and rejoice in thee:  
I will sing praise to thy name, O thou most  
High.  
When mine enemies are turned back,  
they shall fall and perish at thy presence.  
For thou hast maintained my right and my  
cause;  
thou satest in the throne judging right.  
Thou hast rebuked the heathen, thou hast  
destroyed the wicked,  
thou hast put out their name for ever and  
ever.  
O thou enemy, destructions are come to a  
perpetual end:  
and thou hast destroyed cities;  
their memorial is perished with them.  
But the Lord shall endure for ever:  
he hath prepared his throne for judgment.  
And he shall judge the world in righteousness;  
he shall minister judgment to the people in  
uprightness.  
The Lord also will be a refuge for the  
oppressed,  
a refuge in times of trouble.  
And they that know thy name will put their  
trust in thee:  
for thou, Lord, hast not forsaken them that  
seek thee.

### Seconde partie

Chantez à l'Éternel, qui réside en Sion,  
publiez parmi les peuples ses hauts faits!  
Car il venge le sang et se souvient des  
malheureux,  
il n'oublie pas leurs cris.  
Aie pitié de moi, Éternel!  
Vois la misère où me réduisent mes ennemis,  
enlève-moi des portes de la mort,  
afin que je publie toutes tes louanges, dans  
les portes de la fille de Sion,  
et que je me réjouisse de ton salut.  
Les nations tombent dans la fosse qu'elles  
ont faite,  
leur pied se prend au filet qu'elles ont caché.  
L'Éternel se montre, il fait justice,  
il enlace le méchant dans l'œuvre de ses  
mains.  
Les méchants se tournent vers le séjour des  
morts,  
toutes les nations qui oublient Dieu.  
Car le malheureux n'est point oublié à jamais,  
l'espérance  
des misérables ne périt pas à toujours.  
Lève-toi, ô Éternel! que l'homme ne triomphe  
pas!  
que les nations soient jugées devant ta face!  
Frappe-les d'épouvante, ô Éternel!  
que les peuples sachent qu'ils sont des  
hommes!

Traduction (1874 – 1880) de Louis Segond

### Teil 2

Lobet den Herrn, der zu Zion wohnt;  
verkündigt unter den Völkern sein Tun!  
Denn er gedenkt und fragt nach ihrem Blut;  
er vergisst nicht des Schreiens der Armen.  
Herr, sei mir gnädig;  
siehe an mein Elend unter den Feinden,  
der du mich erhebst aus den Toren des Todes,  
auf dass ich erzähle all deinen Preis in den  
Toren der Tochter Zion,  
dass ich fröhlich sei über deine Hilfe.  
Die Heiden sind versunken in der Grube, die  
sie zugerichtet hatten;  
ihr Fuß ist gefangen in dem Netz, das sie  
gestellt hatten.  
So erkennt man, dass der Herr Recht schafft.  
Der Gottlose ist verstrickt in dem Werk seiner  
Hände.  
Ach dass die Gottlosen müssten zur Hölle  
gekehrt werden,  
alle Heiden, die Gottes vergessen!  
Denn er wird des Armen nicht so ganz  
vergessen, und die Hoffnung  
der Elenden wird nicht verloren sein ewiglich.  
Herr, stehe auf, dass die Menschen nicht  
Oberhand haben;  
lass alle Heiden vor dir gerichtet werden!  
Gib ihnen, Herr, einen Meister,  
dass die Heiden erkennen, dass sie  
Menschen sind.

Nach der revidierten Fassung der  
Luther-Bibel von 1912

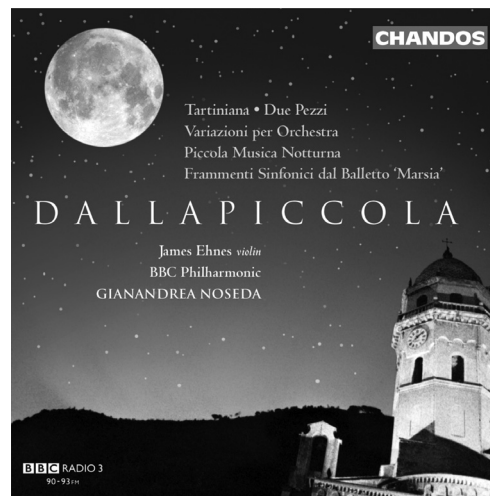
### Seconda parte

- <sup>[22]</sup> Psallite Domino qui habitat in Sion:  
annuntiate inter gentes studia ejus.  
Quoniam requirens sanguinem eorum  
recordatus est:  
non est oblitus clamorem pauperum.  
Miserere mei, Domine;
- <sup>[23]</sup> vide humilitatem meam de inimici mei,  
qui exaltas me de portis mortis:  
ut annuntiem omnes laudationes tuas in  
portis filiae Sion:
- <sup>[24]</sup> exultabo in salutari tuo.  
Infixae sunt gentes in interitu quem  
fecerunt:  
in laqueo isto quem absconderunt  
comprehensus est pes eorum.
- <sup>[25]</sup> Cognoscetur Dominus judicia faciens:  
in operibus manuum suarum  
comprehensus est peccator.
- <sup>[26]</sup> Convertantur peccatores in infernum,  
omnes gentes quae obliviscuntur Deum.
- <sup>[27]</sup> Quoniam non in finem oblivio: erit  
pauperis  
patientia pauperum non peribit in finem.
- <sup>[28]</sup> Exurge, Domine; non confortetur homo:  
judicentur gentes in conspectu tuo.
- <sup>[29]</sup> Constitue, Domine, legislatorem super eos:  
ut sciant gentes quoniam homini sunt.

### Second Part

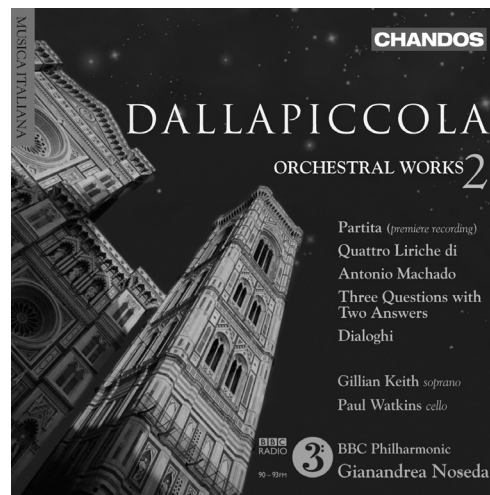
Sing praises to the Lord, which dwelleth in Zion:  
declare among the people his doings.  
When he maketh inquisition for blood, he  
remembereth them:  
he forgetteth not the cry of the humble.  
Have mercy upon me, O Lord;  
consider my trouble which I suffer of them  
that hate me,  
thou that liftest me up from the gates of death:  
that I may shew forth all thy praise in the  
gates of the daughter of Zion:  
I will rejoice in thy salvation.  
The heathen are sunk down in the pit that  
they made:  
in the net which they hid is their own foot taken.  
The Lord is known by the judgment which he  
executeth:  
the wicked is snared in the work of his own  
hands.  
The wicked shall be turned into hell,  
and all the nations that forget God.  
For the needy shall not always be forgotten:  
the expectation  
of the poor shall not perish for ever.  
Arise, O Lord; let not man prevail:  
let the heathen be judged in thy sight.  
Put them in fear, O Lord:  
that the nations may know themselves to be  
but men.

Also available



Dallapiccola  
Orchestral Works, Volume 1  
CHAN 10258

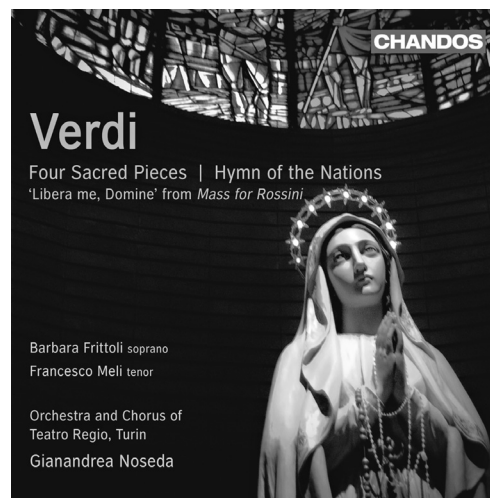
Also available



Dallapiccola  
Orchestral Works, Volume 2  
CHAN 10561



Also available



Verdi  
Four Sacred Pieces • Hymn of the Nations  
Libera me, Domine • La vergine degli angeli  
CHAN 10659

# 20<sup>th</sup> Century Italian Composers *Compositori italiani del XX secolo*



FOR PIANO / PER PIANOFORTE

edited by / a cura di Alfonso Alberti

Pieces by / Brani di: Busoni, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Davico, Malipiero, Petrassi, Pilati, Pick-Mangiagalli, Respighi, Rota

NR 140727

FOR VIOLIN AND PIANO / PER VIOLINO E PIANOFORTE

edited by / a cura di Roberta Milanaccio

Pieces by / Brani di:

**VOL. 1**

Castelnuovo-Tedesco,  
Monti, Pizzetti, Simonetti

NR 140708

**VOL. 2**

Alfano, Cilea,  
Ferrari-Trecate,  
Petrassi, Principe,  
Rossellini

NR 140715

FOR GUITAR / PER CHITARRA

edited by / a cura di Frédéric Zigante

Pieces by / Brani di:

Bettinelli, Castelnuovo-Tedesco,  
Ghedini, Malipiero, Margola, Petrassi,  
Respighi

NR 140712

FOR CELLO AND PIANO / PER VIOLONCELLO E PIANOFORTE

edited by / a cura di Andrea Cavuoto

Pieces by / Brani di:

**VOL. 1**

Pizzetti, Mainardi,  
Casella, Castelnuovo-Tedesco,  
Ferrari-Trecate

NR 140709

**VOL. 2**

Casella, Rossellini, Petrassi,  
Castelnuovo-Tedesco,  
Mazzacurati

NR 140710

RICORDI

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

**Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

**Executive producer** Ralph Couzens  
**Recording producer** Rachel Smith  
**Sound engineer** Rainer Maillard  
**Equipment** Emil Berliner Studios  
**Assistant engineer** Philip Krause  
**Recording co-ordinator** Ettore F. Volontieri  
**Editor** Rachel Smith  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Teatro Regio, Torino, Italy; 5 – 7 July 2012  
**Front cover** 'Interior view of statue in Saint Peter's Basilica', photograph © Grant Faint / Getty Images  
**Back cover** Photograph of Gianandrea Noseda by Sussie Ahlburg  
**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidyrayne.co.uk](http://www.cassidyrayne.co.uk))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
**Publishers** G. Ricordi & C. Editori, Milan  
© 2013 Chandos Records Ltd  
© 2013 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10750

# GOFFREDO PETRASSI (1904–2003)

*premiere recording*

□-□

**Magnificat** (1939–40)\*  
for Soprano leggero, Chorus, and Orchestra

30:52

□-□

**Salmo IX°** (1934–36)  
in Two Parts for Chorus, String Orchestra, Brass,  
Percussion, and Two Pianos

34:57

TT 65:58

Sabina Cvilak soprano\*  
Coro Teatro Regio Torino  
Claudio Fenoglio chorus master  
Orchestra Teatro Regio Torino  
Sergey Galaktionov concert master  
Gianandrea Noseda

© 2013 Chandos Records Ltd © 2013 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

PETRASSI: MAGNIFICAT / SALMO IX° – Cvilak / Teatro Regio Torino / Noseda

CHANDOS  
CHAN 10750

PETRASSI: MAGNIFICAT / SALMO IX° – Cvilak / Teatro Regio Torino / Noseda

CHANDOS  
CHAN 10750