

Musiche inedite e rare del '900

Archivi torinesi

4

MUSICHE INEDITE E RARE DEL '900

Collana della

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI TORINO

realizzata in collaborazione con il

CENTRO STUDI MUSICALI CARLO MOSSO

Direttore ANDREA LANZA
Comitato scientifico LUCIANO FORNERO
ENRICO FUBINI
GIORGIO PESTELLI
ENZO RESTAGNO

SERIE PRIMA
ARCHIVI TORINESI
VOL. 4

LUIGI PERRACHIO

SECONDA SONATA
POPOLARESCA ITALIANA

per violino e pianoforte

(1936)

Revisione violinistica a cura di

MASSIMO MARIN

Introduzione di

ROBERTO COGNAZZO e ATTILIO PIOVANO

TORINO
GIANCARLO ZEDDE EDITORE
2000

*Volume pubblicato
con il sostegno di*



REGIONE PIEMONTE



CITTÀ DI TORINO



FONDAZIONE CRT
CASSA DI RISPARMIO DI TORINO

In copertina Carlo LEVI, *Aria*, 1929

© GAM GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TORINO

MUSICHE INEDITE E RARE DEL '900

Progetto e direzione della collana BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA
«GIUSEPPE VERDI» DI TORINO

Realizzazione CENTRO STUDI MUSICALI «CARLO MOSSO» TORINO

Musiche inedite e rare del '900

©1998 Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica «G. Verdi»
via Mazzini, 11 - 10123 Torino

Vol. 4: Luigi PERRACHIO, *Seconda Sonata popolare italiana per violino e pianoforte (1936)*

Revisione violinistica a cura di Massimo Marin

Introduzione di Roberto Cognazzo e Attilio Piovano

©1999 Giancarlo Zedde Editore - Lycos Edizioni Musicali
via Duchessa Iolanda, 12 - 10138 Torino

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise without the prior permission of Giancarlo Zedde Editore.

ISMN M 705003 13 0 GZ17

PREFAZIONE PREFACE

Una collana di inediti novecenteschi

Nonostante la distanza che ormai ci separa, l'immagine storica del Novecento musicale italiano coincide tuttora con quella, selettiva e tendenziosa, della sua rappresentazione ufficiale. Ciò che comunemente si conosce in materia sono una rosa ristretta di autori e di opere-simbolo, di percorsi individuali senza legami con un contesto, di parole d'ordine e di controversie letterarie. Al senso d'insoddisfazione che se ne ricava si deve appunto l'idea di dedicare una collana alla parte inedita e misconosciuta del Novecento musicale.

Lungi dal voler scoprire ad ogni costo capolavori dimenticati, la collana si propone più modestamente di presentare alcuni nuovi documenti utili a ridare densità al quadro d'insieme e comporre uno scenario meno stereotipato del Novecento. Essa è suddivisa in due serie, che rispondono a differenti prospettive di ricerca. La prima serie, incentrata su fonti di archivi musicali torinesi (soprattutto della Biblioteca del Conservatorio), vuole essere la ricostruzione di un ambiente circoscritto, quello di Torino nella prima metà del secolo.

In quegli anni, dopo il trasferimento della capitale e la partenza della corte dei Savoia, una serie di circostanze spinsero la città piemontese a cercare nel culto della modernità una nuova ragion d'essere. Ne è testimonianza il dinamismo innovativo della vita musicale cittadina del tempo, con la Società dei Concerti del Depanis, l'attivismo dei gruppi femminili, le precoci iniziative a favore della musica moderna e la fondazione della prima orchestra nazionale italiana. Ma non meno importante fu l'improvviso fervore creativo che si accompagnò a quel risveglio d'attività, e di cui fu protagonista un numero di giovani compositori piuttosto insolito per le tradizioni torinesi: Alfredo Casella, Luigi Perrachio, Giorgio Federico Ghedini, Ettore Desderi, Marco Gandini, Lodovico Rocca, Giulio Cesare Gedda e altri ancora, oltre al più anziano Leone Sinigaglia.

La seconda serie, che si apre con un volume dedicato al futurista triestino Silvio Mix, presenta intenti meno sistematici ed estende la ricerca in un contesto italiano più ampio. L'attenzione verrà qui rivolta non più alla contiguità dello spazio e dei luoghi - che porta a privilegiare ciò che accomuna su ciò che divide - ma alla singolarità di figure e di momenti che si presentano isolati nel panorama novecentesco.

A Collection of neglected 20th - century music

The historical image of Italian Twentieth-century music continues to filter through the screening of a selective and biased official representation. Common knowledge in this field is limited to a series of authors and of works upheld as symbols, of call words and literary controversies, of individual achievements devoid of historical context. It is from this sense of dissatisfaction that the idea originated of a collection dedicated to the neglected music of the Twentieth century.

The collection, far from wanting to unveil forgotten masterpieces, aims more modestly to bring to light a number of new documents that can add density and depth to the historical background. Two series of publications are planned which represent two different criteria of research. The first is dedicated to sources in the musical archives of Turin and especially in the Library of the Conservatory and intends to reconstruct a precise musical milieu: that of Turin in the first half of the century.

In that period, after the court of Savoia had left due to the transfer of the capital, the changed circumstances induced Turin to find a new identity in modernization. The dynamism of Turin musical life in those years is notable: from Depanis' Società dei Concerti to the early enterprises in support of modern music, from the musical activity of women's associations to the foundation of the first Italian National Orchestra. Less known is the sudden re-awakening of musical creativity, involving an unusual concentration of young composers in the town: Alfredo Casella, Luigi Perrachio, Giorgio Federico Ghedini, Ettore Desderi, Marco Gandini, Lodovico Rocca, Giulio Cesare Gedda and many others, besides the older Leone Sinigaglia.

The second series, which starts with a volume dedicated to the futurist composer Silvio Mix, is less systematic and extends the research to isolated moments and personalities in a wider Italian context.

ANDREA LANZA
(Dicembre 1999)

INTRODUZIONE

Luisin o Nicolò? (fascino ed enigmi del Perrachio 'popolaresco')

Come molte cose di questo mondo, il telefono è bello ma talvolta scomodo: riflessione banale ma inevitabilmente suggerita a chi scrive dalla richiesta, telefonica appunto, di fornire una lieve premessa alla presente Sonata, nella quale chiarire la natura dei riferimenti popolari dichiarati dall'autore. Il lieto ricorso al garibaldino «obbedisco» si raffreddò peraltro abbastanza in fretta di fronte all'esame della Sonata, coinvolgente e fascinosa ma, come molti lavori del riservatissimo Perrachio, accompagnata da un piccolo corteo di enigmi. Autore, secondo i dizionari, di cinque *Sonate popolaristiche italiane* per vari organici (inevitabile il parallelo col Debussy delle *Six Sonates*), Perrachio ne realizzò in realtà (altra analogia debussiana) soltanto tre, delle quali venne unicamente edita (1928) quella per arpa. Col passare degli anni, l'autore seppellì nell'oblio queste e altre sue musiche e arrivò al punto - secondo una testimonianza di Piero Rattalino¹ - di redigere l'elenco delle proprie composizioni per un'enciclopedia straniera copiandolo dal dizionarietto Della Corte-Gatti, senza preoccuparsi dell'esattezza dei dati. Sconcertante modestia, che pone non pochi problemi alla ristretta schiera degli attuali studiosi di Perrachio, destinati a misurarsi con un *corpus* di opere ispirate e sapienti ma spesso costellato di riferimenti poco identificabili².

Tale è il caso della presente Sonata per violino e pianoforte, che Perrachio compose nel 1936 basandosi, per sua esplicita dichiarazione sul frontespizio, su due canzoni popolari piemontesi («O muliné bondì» e «Toni cos' l'astu fait») sinora ribelli a ogni più precisa identificazione di testo e musica, tanto da indurre chi scrive ad accarezzare la bizzarra ipotesi che si tratti di temi inventati. Scelta singolare, del resto, rispetto a quella operata sia nella Sonata per arpa, costruita su motivi popolari ben noti anche fuori dell'area d'origine (Friuli, Campania, Sardegna), sia nelle posteriori *Tre Canzoni popolari del Piemonte* (1956) le quali, come

precisa il sottotitolo, «fioriscono e variano» sulla tastiera melodie altrettanto familiari (*La pastora fedele, Il tamburino, La sposa morta*). Ma singolare è anche la natura dell'elaborazione musicale: se infatti nella Sonata per arpa e nelle *Tre Canzoni* per pianoforte i temi, pur trattati con impressionistica raffinatezza, mantengono intatti la riconoscibilità e il carattere (non diversamente da quanto accade nelle analoghe elaborazioni sinfoniche di Leone Sinigaglia), nella Sonata per violino e pianoforte il discorso appare invece condotto in modo ben poco 'popolaresco'. Leggendo o ancor più ascoltando *sub specie Pedemontis* i circa nove minuti nei quali si dipana la composizione, non ci si imbatte certo in cellule melodiche o ritmiche di genetica risonanza, ancorché non direttamente conosciute: tutto fila alla perfezione, nel segno di quell'italico impressionismo armonioso e cantante che accomuna Perrachio al più giovane Mario Castelnuovo - Tedesco, e in nessun modo indulge ad aperture popolari, popolaristiche o tanto meno strapaesane. Curiosa contraddizione tra programma e contenuto, ma che non è la sola anomalia nei frequenti rapporti di Perrachio con le espressioni musicali e poetiche popolari o dialettali.

I non molti studi che hanno preso in esame gli scritti musicali di Perrachio si sono giustamente soffermati sui suoi saggi dedicati a Debussy e a Bach, tralasciando invece totalmente il delizioso *Bele fiye e galantin*, apparso dapprima nella collana «La coccarda» delle Edizioni Palatine di Renzo Pezzani (Torino, 1951) e poi ripubblicato a puntate nei primi numeri dell'*arvista piemontesa* «Musicalbrandé»³. Si tratta di un interessante saggio, nel quale Perrachio passa in affettuosa rassegna personaggi e ambienti di alcune canzoni popolari piemontesi, confessando tuttavia, sin dalle prime righe, di non amare affatto quelle melodie: un atteggiamento in evidente contrasto con quanto realizzato nelle

¹ P. RATTALINO, *Ricordo di Luigi Perrachio*, in «Musicalbrandé», n. 31 (dicembre 1966), p. 4.

² Fra i contributi più recenti, si veda Attilio PIOVANO, *Aspetti armonici e considerazioni stilistiche nella musica cameristica di Luigi Perrachio*, in *Tradizione popolare e linguaggio colto nell'Ottocento e Novecento musicale piemontese. Atti del Convegno, Alessandria, 15-16 aprile 1997*, a cura di M. Benedetti e M. Titli, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1999 («Il Gridelino», 19), pp. 219-235.

³ Le otto puntate apparvero fra marzo 1959 e giugno 1961 sui fascicoli n. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9 e 10 della rivista.

Tre Canzoni e, fatte salve le riserve di cui sopra, nella Sonata per violino e pianoforte.

In realtà, proprio per le sue profonde e autentiche radici piemontesi, Perrachio fu, dopo Leone Sinigaglia, il musicista più attento ai valori della musa popolare, dedicandosi anche - con risultati particolarmente felici - alla lirica vocale da camera e alla composizione corale su testi dei migliori poeti dialettali contemporanei. Questa attività fu allora propiziata dalla fervida azione di Alfredo Nicola (1902-1995), una poliedrica figura di industriale con solide qualità di pittore, di poeta (fra i maggiori del '900 piemontese) e di garbatissimo melodista, fondatore nel 1931 della «Colan-a musical d'ij Brandé» e nel 1959 della citata rivista «Musicalbrandé», entrambe ispirate agli ideali dello storico gruppo di poeti raccolti intorno alla figura di Pinin Pacòt. Il contributo di Perrachio si concretizzò, oltre che nella premessa al primo numero della «Colan-a», anche nel fascicolo n.13 (1944) contenente le *7 Canson per cant e piano*, nel n.27/28 (1953) con le *7 Neuve canson* e nel n. 33/34 (1956) con le *Canson per còro*, nonché nelle già ricordate *Tre Canzoni* pianistiche (n.39, 1958). Nell'accostarsi ai testi di Nino Costa, di Pinin Pacòt e dello stesso Nicola, o a figure collaterali come Mario Albano e Alessandro Talucchi, nelle quattordici brevi liriche per canto e pianoforte, le più antiche delle quali risalgono al 1930 (quindi in anni di poco successivi al progetto delle *Sonate popolareshche*), Perrachio delineò una precisa poetica in cui confluivano, in lucida sintesi, da un lato il suo personale rapporto col retaggio popolare e con la sua proiezione popolareshca, dall'altro l'esplorazione di un possibile connubio, sul piano della creazione originale, fra nuova poesia dialettale e musica. Propositi ambiziosi, che l'ideologo (ed editore) Nicola propagandò fra i compositori di area «Brandé» (fra questi, Ettore Desderi, Carlo Adolfo Cantù, Michele Lessona, Vincenzo Davico, Luigi Gallino), e mise in pratica egli stesso in una serie di *canson* su testi propri e altrui.

Appunto in quelle liriche («da non dimenticare», secondo l'opinione espressa da Rattalino in un ricordo di Perrachio apparso all'indomani della sua scomparsa⁴), oltre che nella nostra Sonata, risiede la ragione che ha suggerito a chi scrive il titolo di questa introduzione, ripreso da una canzone di Angelo Brofferio.

«Luisin» e «Nicolò» erano, per il mordace avvocato e cantautore astigiano, nientemeno che Luigi Napoleone, futuro impera-

tore dei francesi, e lo zar Nicola I. Ma reinterpretando l'onomastica brofferiana in *nomine Perrachii* e alla luce degli argomenti di cui sopra, potremmo riferire il dilemma a due diversi aspetti della personalità del nostro autore. Esistono infatti, nelle liriche piemontesi come nella Sonata per violino e pianoforte, un Luisin e un Nicolò, lontani parenti di Eusebio e Florestano. Il primo - *anima ruralis* - appare piacevolmente immerso nelle degustazioni folcloriche; il secondo - proprio in quanto Nicolò - tende invece a inseguire percorsi paganiniani sino a stemperare in una totale metamorfosi il *Volksgeist* subalpino. Da un lato, «Luisin» Perrachio intona *Montagnin-a* o *La camisin-a* di Nino Costa rifacendosi ai modelli popolari, solo apparentemente poco amati, mentre Nicolò trascorre con superiore disinvoltura dall'allusione popolareshca (*El pentnin* di Nicola) al *pastiche* canzonistico (*A la lun-a* di Talucchi), dallo stravinskismo de *Le stren-e al quindes Gené* (Albano) sino all'angoscia espressionista di *Gioventù, povra amia* (Pacòt) dove ogni legame col folclore e dintorni appare del tutto disciolto. Lo stesso accade, prescindendo dall'origine dei motivi, anche nella Sonata per violino e pianoforte, la cui gentile e malinconica espressività, accentuata dal frequente impiego di carillonanti tessiture acute, si presenta come tracciata dalla mano sapiente di un Nicolò forse più confidenziale che virtuosistico, ma tuttavia lontano da troppo riconoscibili aderenze popolari.

Rimane dunque irrisolto il quesito di fondo, né per ora non pare possibile stabilire con certezza se «O muliné bondì» e «Toni cos' l'astu fait» siano o meno una spiritosa invenzione di Luisin-Nicolò o, in caso negativo, dove mai Perrachio abbia scovato due canzoni sfuggite al Sinigaglia e ai numerosi successivi ricercatori. Per il momento, e allo stato attuale delle conoscenze, «a l'è questìon 'd nen piessla...»

Post scriptum. A stesura ultimata del presente scritto e a parziale confutazione dell'ipotesi d'invenzione da parte di Perrachio delle melodie popolari della Sonata, mi è stato confermato da Andrea Lanza che una ballata con incipit «Toni cos' l'astu fait» faceva parte del repertorio dell'inesauribile cantatrice Teresa Viarengo⁵. È in ogni caso una prova di come l'interesse di Perrachio fosse soprattutto attratto dagli aspetti più riposti del folclore musicale piemontese.

ROBERTO COGNAZZO

⁴ Art. cit., p. 4

⁵ La ballata si trova infatti elencata al n. 148 del repertorio della Viarengo pubblicato da Roberto LEYDI, *Canté bergera. La ballata piemontese dal repertorio di Teresa Viarengo*, Vigeveno, Diakronia, 1995 (p. 41). Il prof. Leydi ci ha cortesemente inviato anche il breve frammento registrato ad Asti dalla voce di Teresa Viarengo nel 1965. Esso si limita alle due strofe iniziali:

I. Toni cus l'astu fait
ca t'ses v'nu tan maire.
T'ses dal culùr del lait,
(t')an piase pa pi vaire.
larì tundà
(t')an piase pa pi vaire.

II. Toni cus l'astu fait
andé truvé Catlin-a.
T'l'as an purèt sul nas,
sarà tua ruin-a
larì tundà
sarà tua ruin-a.

L'identificazione con il tema del secondo movimento (*Aria*) della Sonata, peraltro già suggerita da una annotazione a matita sulla parte manoscritta del violino, si basa soltanto sull'analogia metrico-fraseologica. Fra le due melodie non sembra esserci infatti alcuna evidente parentela, se si eccettua la relazione minore/relativo maggiore che ugualmente caratterizza il passaggio dalla prima alla seconda frase nel tema di Perrachio e dalla prima alla seconda strofa nella ballata della Viarengo. [A.L.]

Le Sonate popolari di Perrachio

Dietro al titolo, per così dire complessivo, di *Sonate popolari* che Luigi Perrachio appose a determinate sue opere cameristiche sembra celarsi tuttora un mistero che nemmeno recenti ricerche hanno consentito di dissipare. Permane innanzitutto un dubbio circa il numero esatto di tali sonate. Vari repertori biografici, compreso il *DEUMM*⁶, forse rimbalzando da un testo all'altro una inesattezza iniziale, segnalano nell'elenco delle opere *sub voce* «Perrachio» l'esistenza di cinque *Sonate popolari*; queste consisterebbero in una Sonata per arpa (composta prima del 1926), una per viola e pianoforte (attribuita al 1926), una per violino solo (1927), una non meglio specificata Sonata a tre, datata 1928, e una Sonata per due violini, viola e violoncello (1930).

In realtà, dall'esame dell'intero lascito di Perrachio, donato dagli eredi alla Biblioteca del Conservatorio di Torino, è stato possibile rinvenire soltanto due delle sonate citate: la Sonata per arpa (pubblicata nel 1928 per i tipi della Carisch) e la presente Sonata per violino e pianoforte (non già per viola), pervenuta in una copia manoscritta, sul cui frontespizio essa viene indicata come «seconda» della serie, con data «Torino, novembre 1936». Più recentemente (1998), la Biblioteca è entrata in possesso di un altro manoscritto di Perrachio, questa volta autografo, contenente una Sonata per violino, viola e violoncello, il cui frontespizio reca la seguente dicitura: «Sei Sonate italiane/ 2 /Sonata a tre/... / Torino, dicembre 1925-maggio 1926». È verosimile che anche questa appartenga alla stessa raccolta di sonate (cinque o sei?), il cui progetto fu probabilmente realizzato solo in parte. Tuttavia, data l'assenza dell'indicazione «popolaresca» e il fatto che il numero «2» sia attribuito a due diverse sonate, restano possibili anche altre congetture.

È significativa in ogni caso l'analogia con la raccolta delle *Six Sonates* per vari strumenti di Debussy⁷, rimasta interrotta alla morte dell'autore. Nel caso delle «popolaresche» di Perrachio la causa della probabile incompiutezza della raccolta fu ovviamente diversa: forse il venir meno nell'editore o nello stesso compositore dell'interesse per il progetto, o il sopraggiungere di altri impegni più urgenti o importanti. Sta di fatto che le circostanze che inizialmente avevano suggerito a Perrachio l'idea della raccolta - e che forse l'avevano indotto ad annunciare, con la prima sonata, anche l'imminente uscita delle altre - dovettero a un certo punto mutare, sicché l'unica sonata a conoscere, per una serie di eventi contingenti, una ragguardevole notorietà rimase la So-

nata per arpa, dedicata all'arpista Clelia Gatti Aldrovandi⁸.

Quanto alla Sonata per violino e pianoforte, che viene qui pubblicata (la «seconda» a prestar fede al manoscritto, ma forse la terza in ordine cronologico, sempre che la citata Sonata a tre rientri effettivamente nel novero), essa si basa, al pari di quella per arpa, su alcune melodie di stampo popolare ma sottoposte a processi elaborativi di tipo colto. Questi ultimi, al di là della provenienza del materiale, costituiscono il maggior interesse della composizione. Qualche annotazione soltanto. Si segnala innanzitutto il taglio formale complessivo, chiaramente indicato sul frontespizio del manoscritto con la bipartizione: a) *Sonata* - b) *Aria*. In effetti il brano si compone di un primo ampio movimento, plurifrazionato al suo interno, a cui segue, dopo un punto coronato e senza una vera soluzione di continuità, il secondo. Sembrerebbe trattarsi, in realtà, di una sonata in un solo movimento (per un totale di 224 misure), a sua volta suddiviso in più episodi: all'ascolto è appunto quanto si percepisce. Ma l'esplicita suddivisione voluta dall'autore, per quanto ideale più che effettiva, andrà tuttavia tenuta presente.

Come in altri suoi lavori, sino ad arrivare alle più tarde *Tre canzoni popolari del Piemonte fiorite e variate per pianoforte*, Perrachio si pone sul piano di un utilizzo raffinato del materiale folclorico, evidente sin dall'inizio (Allegretto inquieto) ove il tema, esposto dal violino, viene sostenuto da un sofisticato accompagnamento del pianoforte, basato su bicordi discendenti per quarte, alla mano destra, e su affannosi disegni di semicrome, per lo più in figure acefale, alla sinistra. Benché il primo movimento sia virtualmente scritto nella tonalità di re minore, l'armonia resta sostanzialmente nell'ambito di una colorazione modale, mentre un tono elegiaco e melanconico prevale nel materiale melodico. Emergono procedimenti dotti, quali l'uso del canone, contaminati dagli spunti popolari. Ma soprattutto si segnala la maestria elaborativa: si veda per esempio, alla battuta 28 del violino, il profilo arabescante (*f molto e agitato*), sostenuto da robusti accordi del pianoforte secondo uno schema che ricorda da vicino un disegno impiegato nel primo dei *Venticinque Preludi* per pianoforte (1927). Particolarmente rilevante è il gioco dei contrasti dinamici e agogici, che ondeggiano fra momenti di umbratile cromatismo, esacerbatissimi *ff* e passi dalle caratteristiche movenze di danza i cui colori armonici ricordano Grieg.

Ma se si vuole tentare un accostamento stilistico, questo sarà da ricercarsi soprattutto sul prediletto versante francese. Non

⁶ *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, parte II: *Le biografie*, Torino, Utet, 1985-88

⁷ L'importanza del modello debussiano per la maturazione di Perrachio è evidente non solo nelle composizioni pianistiche fra gli Anni '10 e '20, con espliciti 'omaggi' a Debussy, ma anche nei vari saggi dedicati al compositore francese, apparsi a puntate nel 1917-18 su «La Riforma Musicale» (IV, n. 1 e 2; V, n. 1 e 3) e nel 1920 su «Il Pianoforte» (I, n. 2, 3 e 4), poi riuniti nel volume *L'opera pianistica di Claude Debussy*, Milano, Bottega di Poesia, 1924.

⁸ Concertista di fama, Clelia Aldrovandi era la moglie del critico e organizzatore musicale Guido M. Gatti. Fu probabilmente Gatti, amico da lunga data di Perrachio, a propiziare la pubblicazione presso la Carisch. Sulla Sonata per arpa e sulle circostanze della composizione cfr. A. PIOVANO, *Aspetti armonici* cit., pp. 221 sgg., e per un inquadramento dell'opera di Perrachio nel contesto musicale torinese, ID., *Principali connotazioni stilistiche nell'opera di L. Perrachio*, negli atti del Convegno *Ghedini e l'attività musicale a Torino fra le due guerre*, Torino, Teatro Regio, 1986, pp. 117-155.

pochi passi sembrano quasi un intenzionale calco raveliano. Si osservi, per esempio, l'episodio Allegretto alla danza, istoriato da aerei trilli del violino in regione acuta, non immemore - quanto all'armonia - di certe plaghe del *Tombeau de Couperin*. In chiusura del primo movimento riemerge, variato in tempo Assai moderato e su un più sommesso accompagnamento pianistico, il tema d'esordio, che immette direttamente nella successiva *Aria* (Lento non troppo). Anche qui un sentore schiettamente popo-

lare cede quasi subito alla maestria compositiva, quale si rivela nei minuti dettagli, nelle raffinatezze timbrico-armoniche, nei passaggi pentafonici. Verso la fine del movimento sembra delinearsi una sorta di onirico Notturmo, quasi a far pensare a un tempo lento centrale, al termine del quale ci si attenderebbe un Finale. Ma questo non arriva, e la Sonata si chiude dilatandosi in un *più lento*, poi *largo* e infine *lentissimo*, ancora nel segno della melancolia, che si conferma così il tono prevalente dell'intera composizione.

ATTILIO PIOVANO

Sull'edizione

In assenza dell'autografo, di cui si sono perse le tracce, la Sonata per violino e pianoforte ci è nota soltanto da una copia manoscritta fatta realizzare da Perrachio per il proprio archivio (ora nella Biblioteca del Conservatorio di Torino, segnatura MS.II.146). La copia, redatta con molta cura e dedicata alla moglie, comprende la partitura per i due strumenti (16 pagine, oltre la copertina) e la parte separata di violino (6 pp.). Su quest'ultima appaiono aggiunte in matita diteggiature e arcate, a riprova che la Sonata fu per un certo tempo studiata ed eseguita, probabilmente in privato, con il compositore al pianoforte.

La presente edizione è stata condotta sulla partitura e non

accoglie alcune lievi difformità sulla parte separata di violino, riguardanti le indicazioni agogiche e dovute al copista. La più rilevante di queste concerne, ad esempio, l'indicazione *f molto e agitato* fra le batt. 27 e 28, che nella parte separata è scritta come un'indicazione generale di movimento (Agitato). Così pure non si è tenuto conto delle citate diteggiature e arcate segnate dall'occasionale violinista, le quali spesso modificano o contraddicono le articolazioni fraseologiche dell'autore. I segni di arcata posti fra [] sono del revisore e sono intesi a suggerire un'esecuzione il più possibile vicina al fraseggio originale.

**

ABSTRACT

The *Seconda Sonata popolareasca italiana* for violin and piano, composed in 1936, belongs to a collection of five sonatas for different instruments that Perrachio planned but only in part composed. Only the first sonata - for harp - was published (1928), whereas the second one had only a private circulation. Another sonata, for string trio and recently come to light, is dated 1926 and may belong to the same group. As the title for the collection suggests, the sonatas were to be based on motives drawn from Italian folk music. In the Violin Sonata the source is represented by two Piedmontese songs, indicated in the cover page of the manuscript but not yet identified (only the second song is known, but with a quite different melody). The composition unfolds in tones of delicate elegy, with elegant harmonies and refined sounds which recall Debussy or Ravel and tend to conceal the popular matrix of the motives.

As appears in a series of articles issued in 1959-60 under the title *Bele fije e galantin* («Fair maidens and gallant boys»), Perrachio's relationship with Piedmont folk traditions was marked by ambiguity. Though Perrachio had lasting ties with the circle of musicians and writers centering round the dialect

poets Nino Costa, Pinin Pacòt, Alfredo Nicola and the review «Musicalbrandé», and set in music several Piedmontese poems, he always maintained an aristocratic and detached attitude towards folklore, veined by subtle irony. Two characters created by the Piedmontese Nineteenth-century writer Angelo Brofferio - Luisin and Nicolò - could very well represent, like a sort of Eusebius and Florestan, the duplicity of Perrachio's personality in this field, torn between rustic visitations and sophisticated refinements.

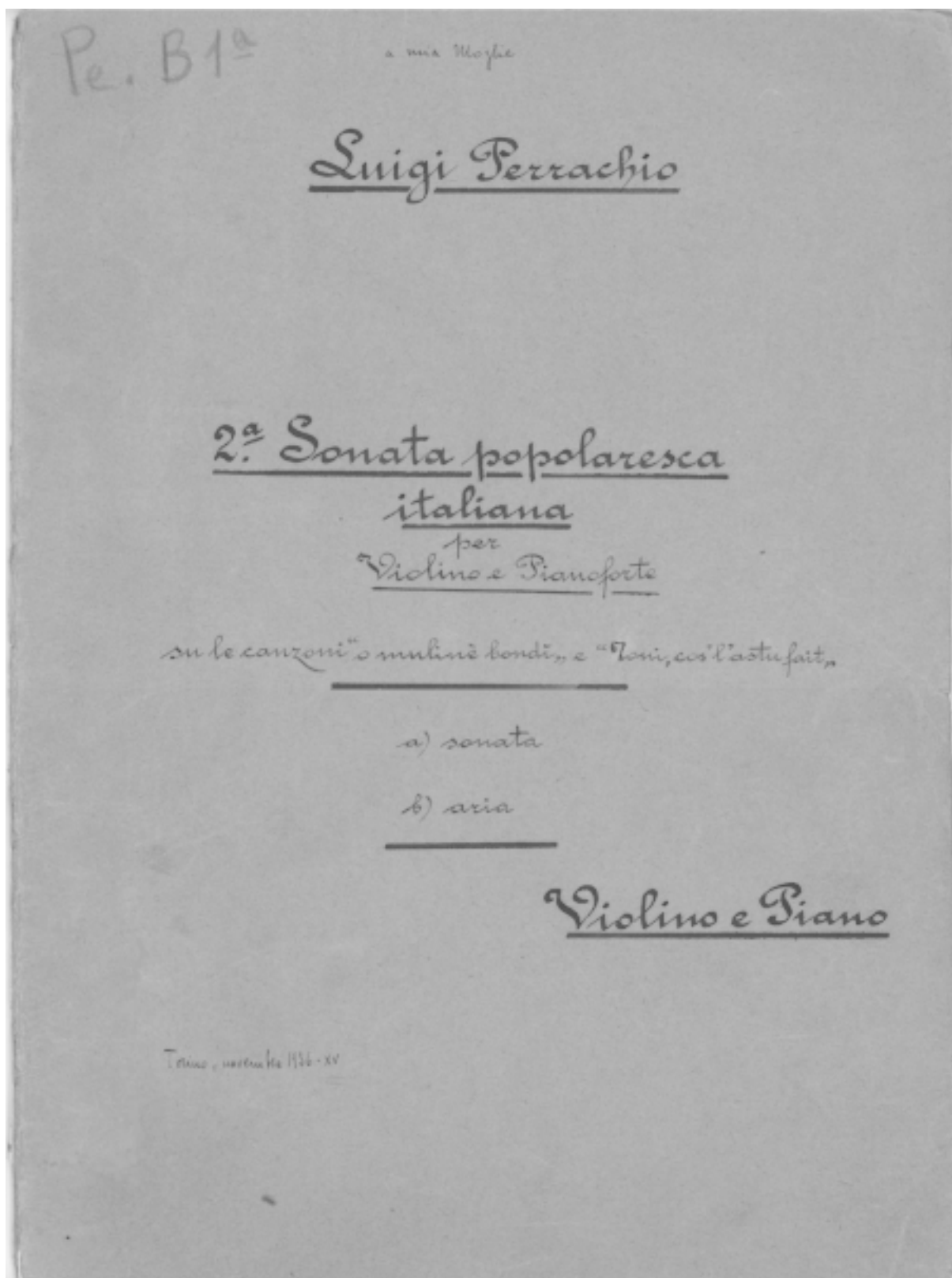
On the edition. The autograph of the Sonata is probably lost. The only known source is a fine manuscript copy kept in the composer's private library (now in the Library of the Conservatory of Turin), dedicated to his wife and dated November 1936. It contains the score for violin and piano and an extra violin part. The present edition is based on the score and does not take into account a number of non authentic performing indications which appear on the extra part and modify in some points the original violin phrasing. All the bowings in square brackets are editorial in order to suggest a performance as close as possible to the original.

(Abstract and translation by Marcia Wallace)

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano: Lodovico Perrachio per le testimonianze e la documentazione sul padre; Gianni Monasterolo per la consulenza sulle opere pianistiche di Perrachio; Roberto Leydi e

Amerigo Vigliermo per l'aiuto prestato nella ricerca delle fonti popolari; Marco Santi e Lidia Benone per la lettura del materiale in bozze.



Frontespizio del manoscritto (Biblioteca del Conservatorio di Torino)