

cpo

Ottorino Respighi

La Boutique Fantasque · Ballet Suite »Gli Uccelli«

Orchestra Sinfonica del Teatro Massimo di Palermo

Marzio Conti





Ottorino Respighi

Ottorino Respighi (1879-1936)

La Boutique Fantasque Ballet

45'21

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | Overture | 6'38 |
| 2 | Tarantella | 2'56 |
| 3 | Mazurka | 6'31 |
| 4 | Danse Cosaque | 4'49 |
| 5 | Can Can | 6'59 |
| 6 | Valse Lente | 7'47 |
| 7 | Nocturne | 4'27 |
| 8 | Galop | 1'43 |
| 9 | Finale (Allegro brillante) | 3'31 |

Suite »Gli Uccelli«

18'35

- | | | |
|----|-------------------------------------|------|
| 10 | Preludio (from Bernardo Pasquini) | 2'56 |
| 11 | La Colomba (from Jacques de Gallot) | 4'07 |

12	La Gallina (from Jean Philippe Rameau)	3'08
13	L'Usignolo (from Anon England XVII Cent)	4'15
14	Cucù (from Bernardo Pasquini)	4'39

T.T.: 64'39

Orchestra Sinfonica del Teatro Massimo di Palermo

Marzio Conti

Ottorino Respighi: Von der Zukunft der Alten Meister

»Der Künstler ist der Schöpfer schöner Dinge.« So lapidar und wahr ist dieser Satz von Oscar Wilde, daß mancher Autor sich beeilt, die Wirkung desselben abzuschwächen, die Aussage kritisch zu brechen und mit verschiedensten Theorien den klaren Worten zu entfliehen. Wobei ja gegen die Erörterung künstlerischer Produkte grundsätzlich nichts einzuwenden wäre: Sollte ich mir etwa den Ast absägen, auf dem ich sitze und mein Brot erwerbe? – Störend aber und mörderisch ist es allemal, wenn man der Menschheit und ihrer Sehnsucht nach Schönheit dergestalt begegnet, daß man ihr statt der dringend benötigten Arznei unentwegte Diskussionen über Symptome, richtige Dosierungen, Unverträglichkeiten, Risiken und Nebenwirkungen vorsetzt, mithin sie zu unfreiwillig-verständnislosen Zuschauern wütender Fachdebatten degradiert, in denen die Wirk- oder Unwirksamkeit der verschiedenen Methoden, Erlaubtes und Unerlaubtes mit höchst gestochener Terminologie zwar täglich angesprochen, nie aber bis zu einem befriedigenden oder gar glücklichen Ende gebracht werden. Nur in einem ist man sich offenbar einig: Der homöopathischen Methode des »similis similia curantur«, will sagen der Verabreichung »schöner Kunst«, um die an sich doch »schönen Seelen« zu kurieren – ihr begegnet man mit einmütigen Vorbehalten, weil sie die Gefahr einer dauerhaften Heilung bedeutete.

Was hätte nun dieses Prélude mit dem hier in Rede stehenden Programm und seinem Komponisten zu tun? Nichts mehr oder weniger, als daß auch und gerade Ottorino Respighi – noch vor Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero und Alfredo Casella der prominenteste Vertreter der um 1880 geborenen »Generazione dell'ottanta« – sich von allen möglichen und unmög-

lichen Seiten hat müssen anrempeln lassen für seine musikalischen Schöpfungen, indem sie dem ersten zu gestrig, dem zweiten zu uneinheitlich und dem dritten zu inkonsequent erschienen, während der vierte schließlich insbesondere dort, wo es sich um den ganz persönlichen Rückblick auf die große italienische Vergangenheit handelte, den eklatantesten Verstoß gegen sämtliche Reinheitsgebote erkannte, den es mit allen verfügbaren Mitteln im Keime zu ersticken galt.

Bis heute werden gewisse Kreise, deren sauerwürstlich frommer Augenaufschlag uns schon vor unserem ersten eigenen Kontakt mit historischen Materialien verriet, daß wir auf dem Holzwege, sie aber dafür im Besitze der alleinseligmachenden Wahrheiten seien – bis heute, sage ich, werden diese Kreise als Gralshüter von eigenen Gnaden nicht müde, die richtige Einstellung des Metronoms, die korrekten Dosierungen an Vibrato und die Herkunftsländer des Katzendarms vorzuschreiben, mit dem das Saitenspiel bespannt sein soll. Und wehe, es ließe sich nachweisen, daß ein für's »Jauchzet, frohlocket« eingesetztes Paukenfell nicht aus thüringischem Kalb, sondern aus argentinischer Importware gefertigt ward ...!

Warum ist es eigentlich immer die ungegenständlichste, unstofflichste und trotz anderslautender Ansichten höchste aller Künste, die unausgesetzt ihre geschichtliche Richtigkeit beweisen muß? Wo selbst ein Cavalli-Bühnenbild ungerügt ins Jetzt gerückt werden darf, während ein im Orchestergraben falsch plaziertes Cembalo zum Gegenstande übelster Schelte wird – da kann etwas nicht mit rechten Dingen zugehen. Und wo jemand, der eine Fundsache, sei's ein Bicinium von Johannes Ockeghem oder was Monodisches von Giulio Caccini, aus tiefstem Entzücken mit seinen eigenen Mitteln wiedergibt, damit auch andere was davon haben, nachher zerpfückt und zerrissen wird wie die

Taube vom Bussard, da ist nach meinem Dafürhalten das Grundprinzip des Künstlerischen (s.o.) schon im Ansatz verkannt.

Was wäre denn aus Claudio Monteverdis Sachen geworden, wenn sie nicht Enthusiasten wie Gian Francesco Malipiero, sondern skrupulöseste Urtextler als erste in die Hände bekommen hätten? Was wäre mit all den verstreuten *Antiche Arie e Danze* passiert, die Ottorino Respighi zu seinen berühmten (und natürlich »umstrittenen«) Suiten arrangiert und organisiert hat? Oder was auch mit den Cembalo- und Lautenminiaturen, aus denen derselbe Respighi 1927 seine quasi ornithologische »Suite für kleines Orchester« namens *Gli Uccelli* formte, zu der dann ein paar Jahre später – zunächst am 19. Februar 1933 im Casino Municipale von San Remo – sogar ein kleines Ballett auf die Bühne gebracht wurde?

Gerade diese »unmögliche« Bearbeitung, in der zwei Cembalostücke des Italiensers Bernardo Pasquini den prächtigen Rahmen für die »Colomba« (»Taube« könnte mißverstanden werden) des französischen Lautenspielers Jacques de Gallot, die »Henne« von Jean-Philippe Rameau und eine besonders zauberhafte, weniggleich anonyme »Nachtigall« aus dem England des 17. Jahrhunderts abgeben – just in diesem kleinen »Catalogue d'oiseaux« mit seinen pittoresken Momentaufnahmen zeigt sich Ottorino Respighi von der bewundernswerten Seite des sensitiven Beobachters, der in allem besonders das *Bildhafte* entdeckt, ganz gleich, ob diese Szenen nun gemalt, gedichtet oder (wie seine römischen Brunnen und Pinien) einfach in der »Realität« vorhanden sind.

Alle Stücke, aus denen das filigrane Bauer der *Uccelli* gefügt ist, wollen mit ihrer charakteristischen Einfärbung ganz einfach die verborgenen Stimmungen, wie sie Ottorino Respighi empfand, durch eine gewisse

Instrumentalkosmetik erhöhen. Die festliche Ouvertüre mit ihrem anschließenden Gegacker und dem »zweiten Thema« eines zarten Siciliano, die leise in sommerlicher Schwüle vor sich hin gurrende Ringeltaube, der schöne, stille Traum der Nachtigall und endlich der unvermeidlich ins Waldesecho hineinrufende Kuckuck, nach dem sich der Bogen zum Anfang rundet – das ist durchweg charmant und subtil ausgeleuchtet, wird aber noch übertroffen durch das zentrale Scherzo, das der »Arrangeur« auf dieselben Hühnerbeine stellt, die bei Mussorgsky noch in den Eierschalen tanzten.

Diese feine Gabe paart sich mit einem individuellen Sinn für die gegenwärtige Kraft des Historischen, will sagen: für all das, was sich über die Jahre und Jahrhunderte an Gedanken, Gefühlen und Situationen um das jeweils betrachtete Objekt aus Kunst oder Natur gerant, auf ihm niedergeschlagen hat und bis »heute« spürbar geblieben ist. In dem *Concerto gregoriano* für Violine oder dem *Concerto misolidico* für Klavier lenkt er die eingekapselte Energie direkt in die große Form; mit den drei gregorianischen Präludien für Klavier allein beschaut er die alten Weisen durch das Prisma der romantischen *Préludes*, die es zu seiner Zeit bereits gibt, um sie dann aber nach einigen Jahren unter Hinzufügung eines vierten Satzes und seiner Orchesterkunst zu jenen *Vetrata di chiesa* umzugestalten, die gleichsam in die Spitzbögen mittelalterlicher Phantasie-Kathedralen zurückkehren und den frommen Mönchsgesang wieder an angestammten Ort versetzen (wobei hier erstmals betont werden sollte, daß der Titel dieser »Kirchenfenster« bei der erweiternden Bearbeitung der Klavierstücke gar nicht intendiert und nur dem allerdings vortrefflichen Vorschlag eines Freundes zu verdanken war). Nimmt sich Ottorino Respighi jedoch einigen Rossini vor, finden wir uns prompt in einer vielschichtigen »Bou-tique fantasque« wieder, in dem verspielten Zauberla-

den, auf dessen Firmenschild getrost die durch ein »&« verbundenen Namen beider Komponisten prangen dürfen.

Eben dieser *Zauberladen* bietet uns das, was man gern als »komplexe Entstehungsgeschichte« bezeichnet, in Reinkultur. Ausgangspunkt des Choreographen Léonide Massine war das dreißig Jahre alte Libretto *Im Puppenladen oder: Die Puppenfee*, das der Ballettmeister Josef Haßreiter (1845–1940) zusammen mit dem Bühnenmaler Franz Gaul (1837–1906) erdachte und von dem »Ballettdirigenten am k.u.k. Hofopertheater zu Wien« Joseph Bayer (1852–1913) musikalisch gestalten ließ. Daß diese Puppen, die man am 4. Oktober 1888 erstmals an Bayers hochoffizieller Wirkungsstätte sehen konnte, vermutlich in denselben Laboratorien des Meisters Coppelius erzeugt worden waren wie die Figuren, die sich Léo Delibes für seine *Coppélia* hatte schicken lassen – daran stieß man sich ebensowenig wie an der allgemein bekannten Tatsache, daß Maschinen, auch wenn sie noch so fröhlich über die Bühne tollten, keine Gefühle haben. Massine jedoch und seinem Librettisten André Derain genügte das nicht mehr: Was wäre denn, so dachten sie, wenn die Gestalten sich nicht mehr nach Lust und Laune ihrer Hersteller oder Besitzer ein- und ausschalten, aufziehen und herumschubsen ließen? Wenn sie sich, weil von ihren Erfindern verkannt und verhöckert, plötzlich zusammenlätten, um die eigenen Interessen, Ambitionen und ZuNeigungen durchzusetzen? Nicht auszudenken ...

Als Komponisten hätten Serge Diaghilew und Léonide Massine für ihre *Ballets Russes* kaum einen geeigneteren Mann finden können als Ottorino Respighi, der damals gerade selbst erleben durfte, wie unendlich die Liebe nicht nur das tägliche, sondern auch das schöpferische Dasein bereichert. Er ging bereits mit erheblichen Schritten auf die Vierzig zu, als ihm dämmerte, daß

seine Schülerin Elsa Olivieri-Sangiaco die ideale Gefährtin seines weiteren Künstler- und Menschenlebens sein würde. (Daß sie ihn dann sage und schreibe sechs Jahrzehnte überleben und erst 1996, mit einhundertzwei Jahren, sterben sollte, verleiht dem Begriff der »Sachwalterin« eine ganz besondere Dimension.)

Seit dem 13. Januar 1919 war die hochbegabte junge Kompositionsstudentin nun also Signora Respighi, und ihr persönlicher musikalischer Horizont wirkte sich als bald überaus inspirierend aus (so geht die »Entdeckung« der gregorianischen Melodien in den alten Tonarten auf Elsas Anregung zurück) und erlaubte ihr den ungehinderten Blick über die Schulter des »Meisters«, wie sie den Herrn Gemahl in ihrer späteren Biographie gern zu titulieren pflegte. So erfahren wir, daß Ottorino Respighi einen Band mit späten Klavierstücken von Gioacchino Rossini auf seinem Klavier stehen hatte, aus dem er die Partitur seines *Zauberladens* mit derselben glücklichen Hand zusammenfügte, die ihm schon vor einem guten Jahrzehnt einen frühen Auslandserfolg eingetragen hatte¹⁾: Es ist halt auch eine Fertigkeit, aus einer Fülle disparater Produkte genau die auszuwählen zu können, die sich am Ende zu einer neuartigen Dramaturgie verbinden – zu einem höheren *Pasticcio*, in dem sich zwei (oder auch mehr) schöpferische Geister zu einem Reigen schlingen.

Auch wenn wir nicht unbedingt alles, was wir zu hören bekommen, in Detail kennen müssen, um zu wissen, daß wir Zeugen einer gelungenen Synthese geworden sind, ist die Herkunft der gewählten Materialien nicht uninteressant. Elsa Respighi berichtet etwas ungenau, es habe sich bei den Klavierstücken, mit denen der »Meister« seinerzeit Umgang pflog, um den Band *Les Riens* gehandelt, der »schwer aufzutreiben ist«. In diesem Falle müßte ihr Ehemann beim Erwerb dieser Ausgabe einen wahren Glücksgriff getan haben, denn das,

was ihm zu seiner *Boutique fantasque* diente, gehört in verschiedene Sammlungen, von denen die »Riens«, die Nichtigkeiten also, nur eine Abteilung darstellen: *Quelques riens pour album* ist der zwölfte Band der »Péchés de vieillesse«, mit denen sich Gioacchino Rossini, wenn's ihm die Kochkunst und die angeschlagene Gesundheit erlaubten, mitunter als direkter Vorfahre von Erik Satie präsentierte. Weitere »Alterssünden«, durch die die Ereignisse des »Zauberladens« ihren unverwechselbaren Charme gewinnen, entstammen den Bänden II (»Quatre mendiants«), VII (»Album pour les enfants dégourdis«), VIII (»Album de château«) und X (»Miscellanée pour piano«). Die *Tarantella*, die uns gleich entgegenspringen wird, ist im Original *La Danza* aus dem 1833 veröffentlichten »Soirées musicales«.

Ottorino Respighi hat sich nun nicht darauf beschränkt, die ursprünglichen Klavierstücke zu orchestrieren. Er gruppierte, modulierte, organisierte, kürzte, versetzte und instrumentierte, bis statt einer bloßen Suite ein folgerichtiger, in sich überzeugender Bilderbogen entstand. Wie das im einzelnen gemacht, welche Takte gestrichen, geändert oder ausgetauscht wurden, darüber hat sich ein Kenner der Materie²⁾ so erschöpfend verbreitet, daß wir uns an dieser Stelle dem Geschehen zuwenden dürfen, das die *Ballets Russes* am 5. Juni 1919 im Londoner Alhambra Theatre erstmals auf die Bühne brachten: Léonide Massine, Lydia Lopowka, Serge Grigoriew, Enrico Cecchetti und die andern Mitglieder der Diaghilew-Truppe tanzten zur Ausstattung des Librettisten und Bühnenbildners André Derain und erzielten einen kolossalen Erfolg: »Das Publikum war über diesen neuen Rossini außer Rand und Band«, zitiert Elsa Respighi die *Times*. Bedenken wir, daß Sir Thomas Beecham praktisch zeitgleich mit der Londoner Erstaufführung der *Fontane di Roma* dem Komponisten gleichfalls einen gewaltigen Triumph bescherte, können

wir uns leicht ausmalen, daß Ottorino Respighi am 9. Juli einen recht vergnügten 40. Geburtstag gefeiert hat.

Der *Zauberladen*, der sich nach der slawisch marschierenden Ouvertüre vor unsern Augen auf tut, sollte sehr geräumig sein und einen phantastischen Anstrich haben. Was man sieht, sind keine Billigpuppen aus Bakelit, sondern lebensgroße Figuren, die offensichtlich einen erheblichen Wert darstellen, da die Gehilfen des rührigen Ladeninhabers als erstes einen Dieb verschrecken müssen. Zwo ältliche englische Jungfern betreten das Geschäft, gefolgt von einer Gruppe aus den »Kolonien« – einer amerikanischen Durchschnittsfamilie mit Vater-Mutter-Tochter-Sohn, die dem Ladenbesitzer über die hinreichenden Mittel zu verfügen scheint: Hurtig wird ein italienisches Bauernpärchen herbeigeschleppt, das sofort mit einer *Tarantella* [2] beginnt und die beiden Kinder animiert, sich an dem wirbelnden Tanz zu beteiligen. – Schwer haben die Gehilfen an den nächsten Stücken zu tragen, die die Könige und Damen des gewöhnlichen Kartenspiels vorstellen und würdevoll ihre royale *Mazurka* [3] absolvieren. – Die nächste Attraktion kommt durch die Ladentür: Eine russische Großfamilie, Eltern, Sohn und vier bis fünf Töchter, zieht anfangs ein weit größeres Interesse auf sich als die Artikel des Verkäufers, der zur Aufführung einer Pantomime jetzt einen Snob und einen armen Melonenverkäufer herbeibringen läßt: In einer Folge von *Lento-Moderato-Poco meno-Vivacissimo* verliert der blasierter Mann der vornehmen Welt bei der Scharade »Hochmut kommt vor dem Fall« das Spiel gegen den armen, aber glücklichen Mann mit den saftigen Früchten.

Ein »pas de six« ist der *Kosakentanz* [4] die Darbietung eines Puppenoffiziers, seiner Fußtruppen und eines

Püppchens, das sich selbstredend am Schluß für den schmucken Herrn Leutnant entscheidet: Wie in der Ouvertüre, so wählt Ottorino Respighi auch hier die spezifischen Farben, die er während seiner russischen Jahre bei Nikolai Rimsky-Korsakoff und als Bratscher in St. Petersburg (1900–1903) stets hautnah um sich hatte.

Der Puppenhändler hat trotz der temperamentvollen Vorführung kein Geschäft gemacht. Dafür unterhalten sich die beiden englischen Ladies, die Amerikaner und die Russen inzwischen prächtig miteinander: Nur ganz beiläufig wird bemerkt, daß die beiden abgerichteten Pudel mit ihrem walzerhaften *Allegretto brillante* anfänglich recht charmant agieren, dann aber, wie von schicksalhalfter Zauberhand getroffen, plötzlich stehenbleiben – ob da wohl eine Feder gesprungen ist? Der Defekt läßt sich nicht beheben, sondern nur überspielen, und endlich hat der Besitzer der fantastischen Puppenbude das Richtige getroffen: ein Pärchen im feinsten Pariser Stil (bei der Uraufführung Massine und die Lopokowa) legt einen *Cancan* [5] aufs Parkett, der die gesamte Kundschaft enthusiastiert – was Wunder, wo doch schon Rossinis Originalvorlage, eine »Petite Caprice (style Offenbach)«, als *Allegretto grotesco* die Finger hatte fliegen lassen.

Der Handel ist perfekt! Die russischen Kinder wollen die Tänzerin, die Amerikaner auf jeden Fall den Gigolo: Man möchte bitte am nächsten Morgen alles einpacken, dann werde die Ware abgeholt ... »Sehr wohl, küß die Hand, habe die Ehre!« Der Laden leert sich. Der Inhaber und seine Leute räumen das Spielzeug auf und begeben sich völlig erschossen zur Ruhe. Es wird Nacht, und die Puppen erwachen. *Valse lente* [6] zu Rossinis »Les Amandes« (»Mandeln«, aber gleichzeitig auch ein Wortspiel: »les amant(e)s«? Wer weiß das schon!) Jedenfalls werden sich die zwei, die eben noch

den *Cancan* getanzt haben, um keinen noch so hohen Preis auseinanderreißen lassen. Ewiger Treueschwur. *Allegretto moderato* und [7] *Notturmo* mit dem festen Vorsatz, den Aufstand zu wagen. Die Puppenschar verbündet sich und schmiedet einen Verteidigungsplan:

Am Morgen wollen der Ladenbesitzer und seine Mitarbeiter die beiden *Cancan*-Figuren gehörig verpacken. Die sind aber weg. Äußerst peinliche Angelegenheit, da im nächsten Augenblick auch schon die Amerikaner und die Russen eintreten, um ihre mechanischen Spielzeuge abzuholen. Bevor sie sich allerdings noch recht empört und beleidigt »aufpumpen« können, gib't's Saures: Zu einem wilden *Galopp* [8] stürmen die massierten Puppentruppen auf die Menschen los, die entsetzt retirieren: Die beiden kaputten Pudel werden zu reißenden Bestien, die Kosaken haben ihre gar nicht netten *Bajonette* aufgepflanzt – nichts wie weg! Triumph der Liebe über Geschäft, fühllosen Unverstand und jeden noch so kunstreichen Klappmatismus. Finale, Vorhang [9].

Eckhardt van den Hoogen

1) Am 12. Oktober 1908 hoben die Berliner Philharmoniker unter Arthur Nikisch Claudio Monteverdis *Lamento d'Arianna* in der Bearbeitung des noch nicht dreißigjährigen Respighi aus der Taufe.

2) Norbert Pritsch, Die musikalischen Quellen des *Ballets »La boutique fantasque«* – ein Beitrag zur Rossini-Rezeption durch Ottorino Respighi. In: *La Gazzetta* – Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V., 8. Jahrgang 1998, S. 9ff.

Orchestra Sinfonica del Teatro Massimo di Palermo

Das Orchestra Sinfonica del Teatro Massimo di Palermo ist auch in Palermo beheimatet. Das von dem Architekten Giovan Battista Filippo Basile entworfene »Teatro Massimo« gilt heute nicht nur als eines der schönsten seiner Art in Europa, sondern auch als eine der angesehensten Bühnen. Das Orchester widmet sich sowohl dem Konzert- als auch dem Opernrepertoire und hat unter Leitung seines Chefdirigenten Stefan Anton Reck (2000 bis 2002) eine Reihe von Opern eingespielt.

Marzio Conti

Marzio Conti wurde am 22. Mai 1960 in Florenz geboren. Er begann seine künstlerische Karriere als Flötist und stieg schon in jungen Jahren zu einem großen internationalen Solisten auf, als er 1981 mit den *Solisti Veneti* bei den Salzburger Festspielen debütierte.

Er widmete sich danach ganz der Orchesterleitung und arbeitete unter anderem am Teatro Regio von Turin, dem Teatro dell'Opera von Rom, dem Teatro Massimo in Palermo, dem Teatro Comunale von Bologna, dem Teatro Bellini von Catania und verschiedenen anderen großen, traditionsreichen Theatern wie *Donizetti* in Bergamo, dem Teatro Alighieri von Ravenna, dem Teatro del Giglio von Lucca, dem Teatro Verdi in Pisa, dem Teatro Goldoni von Livorno und dem Städtischen Theater von Bozen.

Zu den Klangkörpern, mit denen er regelmäßig zusammengearbeitet hat, gehören das Philharmonische Orchester Dortmund, das National Symphony Orchestra of Ireland, das Orchester des Liceu in Barcelona, die Niederrheinischen Symphoniker, die Brandenburger

Symphoniker, das Staatliche Orchester von Athen, das Orchestra Regionale Toscana, Orchestra di Padova e del Veneto, das Haydn-Orchester Bozen, das Orchester der Picardie, das Orchester von Cannes und der Côte d'Azur, die Symphonieorchester von Oporto und von Oviedo sowie das Orchester von Gran Canaria.

Marzio Conti arbeitet regelmäßig mit einigen der großen Solisten unserer Zeit wie Barbara Hendricks, Mischa Maisky, Boris Belkin, Gary Hoffmann und Renato Bruson zusammen.

Zwischen 1999 und 2002 war er Gastdirigent der Istituzione Sinfonica Abruzzese. Außerdem war er von 2001 bis 2005 Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters von Turin und bis 2007 fester Dirigent des Teatro Marrucino von Chieti. Gegenwärtig ist er Chefdirigent des Orquesta Nacional von Andorra sowie künstlerischer Leiter des Orchestra Sinfonica von Sanremo.

Mit den Orchestern, die er als Chef leitete, hat er bei gemeinsamen Konzertreisen in vielen großen Sälen und Institutionen musiziert. Dazu gehören die römische *Santa Cecilia*, die Mailänder *Serate Musicali*, das Auditorium Nazionale von Madrid und der Palau de la Musica von Barcelona. Andere Produktionen wie das »Konzert für den Frieden« aus dem König-David-Saal von Tel Aviv wurden in alle Welt ausgestrahlt.

Neben der großen Diskographie des Flötisten Marzio Conti gibt es auch zahlreiche CD-Produktionen des *Dirigenten*, die bei Naxos, Chandos, **cpo** und RS erschienen sind.

Bei Chandos und **cpo** hat er mit dem Orchester des Teatro Massimo von Palermo die Symphonien von Nino Rota, die lyrischen Werke von Ottorino Respighi und die Symphonik von Alfredo Casella aufgenommen; außerdem hat er sämtliche Werke von Gian Francesco

Malipiero mit der Camerata Strumentale di Prato eingespielt.

Für das Label Naxos hat Marzio Conti Gioacchino Rossinis *Il turco in Italia* sowie *Passio et Resurrectio* und die beiden Symphonien von Sergio Rendine, Gaetano Donizettis *La figlia del reggimento* und Domenico Cimaros *Il Matrimonio segreto* aufgenommen.

Das Label RS hat eine CD mit Mozart-Symphonien im Katalog, die Marzio Conti mit dem Philharmonischen Orchester von Turin eingespielt hat. Des weiteren gibt es hier eine Produktion der Istituzione Sinfonica Abruzzese mit Musik des frühen 20. Jahrhunderts (Fauré, Debussy u.a.) und eine weitere Aufnahme mit Werken von Ottorino Respighi (*Trittico Botticelliano*, *Gli Uccelli*).

Von Contis zahlreichen Fernsehauftritten sind als besonders bedeutend die Übertragung der *Traviata* in der Regie von Lyndsay Kemp und der *Zauberflöte* in der Regie von Sergio Rendine sowie der *Figlia del reggimento* in der Regie von Ugo Gregoretti und des *Falstaff* mit dem Regisseur und Hauptdarsteller Renato Bruson zu nennen.

Für die kommende Saison wurde Marzio Conti eingeladen, drei wichtige Produktionen des *Macbeth*, der *Carmen* und der *Bohème* an den Opernhäusern von Ottawa, Phoenix (Arizona Opera Company) und Charlotte (North Carolina Opera Company) zu dirigieren. Im Juni 2009 leitete er in Rom das Schlußkonzert der Feiern für den Heiligen Paulus. Das weltweit übertragene Programm enthielt die Uraufführung eines Oratoriums, das Sergio Rendine im Auftrag des Vatikan komponiert hat.

Ottorino Respighi: On the Future of Old Masters

»The artist is the creator of beautiful things.« This formulation by Oscar Wilde is so pithy and true that many an author has hastened to weaken the effect of this statement, to do a critic's distancing take on it, and to seek flight from these clear words with support from all sorts of different theories. This of course does not mean that a fundamental objection might be raised about the discussion of the fruits of artistic labor: Should I then cut off the branch on which I sit and earn my daily bread? But there is nevertheless something disturbing and murderously distressing about the treatment universally prescribed for humanity and our yearning for beauty: instead of the medicine we so urgently need, what we get is an incessant discussion about symptoms, proper dosages, incompatibilities, risks, and side effects, sometimes reducing the aesthetic subjects themselves to the status of involuntary and uncomprehending spectators of raging scholarly debates in which the effectiveness and/or ineffectiveness of various methods and the permitted and prohibited modes of thought may be worked through with the highest of the high-falutin terminology on a daily basis but never quite seem to find their way to a satisfactory or even successful end. Apparently, there is agreement about only one thing: the homeopathic method of *similis similia curantur*, that is, the serving up of »beautiful art« to cure what are in themselves »beautiful souls,« is regarded with unanimous suspicion because it would pose the risk of an enduring cure.

What does the above prelude have to do with the program under discussion here and its composer? Nothing more or less than that Ottorino Respighi – yes, Respighi too and precisely him, even more so than Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, and Alfre-

do Casella the most prominent representative of the *generazione dell'ottanta* born around 1880 – has had to endure criticism from all sides possible and impossible for his musical creations: for the one they have too much of yesterday in them, for the other they do not meet the standard of unity, and for third they have appeared to be too illogical, while the fourth and last has detected the most glaring violation of all laws of purity precisely when a very personal retrospective of the great Italian past was involved – a tendency to be nipped in the bud with all the means at one's disposal.

Right into the present the members of certain circles, whose crabbedly pious upcast eyes communicate to us even before our first own contact with historical materials that we are on the wrong track while they are in the exclusive possession of the redeeming truths – right into the present, I say, the members of these circles, as the guardians of the Holy Grail of their own saving graces, have not grown weary of prescribing the proper adjustment of the metronome, the proper dosages of vibrato, and the source countries of the cat gut with which stringed instruments are to be strung. And woe if it should be shown that a timpani skin employed for »Jauchzet, frohlocket« was produced not out of Thuringian calf's leather but with an Argentine import article! Why is it that it is always the most immaterial, the most intangible, and the highest of all the arts (though some make think otherwise) that constantly must demonstrate its historical rectitude? When and where even a Cavalli stage set can without censure be transferred into the here and now, while a harpsichord incorrectly placed in the orchestra pit becomes the object of the worst verbal thrashing – then something is out of joint. And when somebody who finds something, whether it may be a bicinium by Johannes Ockeghem or something monodic by Giulio Caccini, and is absolutely over-

joyed to reproduce it with his own means so that others too can benefit from it and then is plucked and torn to pieces like the dove by the buzzard, then in my opinion the basic principle of artistic essence (see above) has been misunderstood from the very start.

What would have become of Claudio Monteverdi's music if it had not first been enthusiasts like Gian Francesco Malipiero but supremely unscrupulous Urtext fanatics who had gotten their hands on it? What would have happened to all the sundry *Antiche Arte e Danzi* that Ottorino Respighi arranged and organized for his famous (and naturally »controversial«) suites? Or what would have happened to the harpsichord and lute miniatures from which the same Respighi in 1927 formed his quasi-ornithological *Suite for Small Orchestra* by the name of *Gli Uccelli* (The Birds), to which then a couple of years later, initially on 19 February 1933 in the *Casino Municipale* in San Remo, even a little ballet was presented on the stage?

It is precisely this »impossible« arrangement in which two harpsichord pieces by the Italian Bernardo Pasquini form the magnificent frame for the »Dove« of the French lutenist Jacques de Gallot, the »Hen« by Jean-Philippe Rameau, and an especially enchanting, even if anonymous »Nightingale« from seventeenth-century England – yes, it is precisely in this little catalogue d'oiseaux with its picturesque snapshots that Ottorino Respighi reveals himself from his admirable side as a sensitive observer who in everything discovers what is above all the pictorial element, no matter whether these scenes are painted, found in poetry, or (like his Roman fountains and pines) simply present in »reality.«

All the pieces contributing to the design of the filigree birdcage that is *Gli Uccelli* have a characteristic coloration aiming very simply at the enhancement of the hidden moods, as Ottorino Respighi experienced them,

with a certain instrumental cosmetics. The festive overture with its ensuing cackling and the »second theme« of a tender siciliano, the gentle cooing of the ringed dove in summer sultriness, the beautiful, quiet dream of the nightingale, and finally the cuckoo inevitably calling into the echoing woods, after which things go back to the beginning, is thoroughly charmingly and subtly illustrated but is topped by the central scherzo, which the »arranger« placed on the same chicken legs that do their dancing on eggshells in Mussorgsky.

This fine gift is coupled with an individual intuition concerning the power of the historical moment in the present, which means, concerning all the thoughts, feelings, and situations that over the years and centuries have wound like vines around the particular observed object from art or nature, have been imprinted on it, and have continued to be in evidence »until today.« In the *Concerto gregoriano* for violin or the *Concerto misolidico* for piano Respighi guides the encapsulated energy directly into the large form; with the three Gregorian preludes for piano solo he looks at the old melodies through the prism of the romantic *préludes* existing already at his time, only then some years later, by the addition of a fourth movement and his orchestral artistry, to reshape them into those *Vetrata di chiesa* virtually returning to the pointed arches of medieval fantasy cathedrals and transferring pious monk's chant again to its proper place (while here it should first be emphasized that the »Church Windows« title in the expanded arrangement of the piano pieces was not at all intended and owed merely to the suggestion – an outstanding one – of a friend). But when Ottorino Respighi undertakes a bit of Rossini, we promptly find ourselves in a multilayered *Boutique fantasque* in the dream-world magic shop with a nameplate that may safely display with its »&« the union formed by the names of both com-

posers.

It is precisely this magic shop that offers us what is customarily termed »a complex history of composition« in its purest form. The point of departure for the choreographer Léonide Massine was the thirty-year-old libretto *Im Puppenladen oder: Die Puppenfee* thought up by the ballet master Josef Haßreiter (1845–1940) together with the stage painter Franz Gaul (1837–1906) and put into musical form by Joseph Bayer (1852–1913), the »Ballet Conductor at the Imperial and Royal Court Opera Theater in Vienna.« The fact that these dolls first seen in action at Bayer's high and mighty place of operations on 4 October 1888 presumably had been produced in the same »Master Coppelius Laboratories« as the figures that Léo Delibes had had sent to him for his *Coppélia* is something that occurs just as little to us as the generally known fact that machines, no matter how merrily they may frolic and rollick over the stage, have no feelings. But this was no longer enough to satisfy Massine and his librettist André Derain: What would happen, so they thought, if the figures no longer could be turned on and off, wound up, and pushed around in obedience to the desires and fancies of their producers and owners? If they, because their inventors had not recognized their potential and turned them into mere sales inventory, suddenly joined forces toward the realization of their own interests, ambitions, and inclinations? Conceivabilities that are inconceivable!

Sergei Diaghilev and Léonide Massine could hardly have found a more suitable man as a composer for their *Ballets Russes* than Ottorino Respighi, who himself had just recently been privileged to learn how infinitely love enriches not only everyday existence but also creative life. He was already approaching forty with swift strides when it occurred to him that his pupil Elsa Olivieri-Sangiaco would be the ideal female com-

panion for his further life as an artist and human being. (The fact that she would then survive him by a good six decades and not die until 1996, at the age of 102, lends the term »estate manager« a whole new special dimension.)

Since 13 January 1919 the highly talented young composition student had been Signora Respighi, and her personal musical horizon soon produced extremely inspiring effects (for example, the »discovery« of Gregorian melodies in the old modes goes back to a suggestion from Elsa) and enabled her to enjoy an unobstructed view over the shoulder of the »master,« as she so fondly termed her husband in her later biography. We thus learn that Ottorino Respighi had a volume with late piano pieces by Gioacchino Rossini standing on his piano and from it put together the score of his magic shop with the same fortunate hand that had brought him an early foreign success a good decade before. (1) Talent is indeed also required for choosing from a wealth of disparate products precisely those that eventually fit together to form a novel dramaturgy, a higher pasticcio in which two (or more) creative spirits join together in the dance.

Even if we do not have to learn in detail everything that we have the opportunity to learn in order to realize that we have become the witnesses of a successful synthesis, the origin of the selected materials is not uninteresting. Elsa Respighi reports somewhat imprecisely that the piano pieces with which the »masters« was acquainted in his time involved the volume *Les Riens*, which »is difficult to obtain.« In this case her husband must have made a genuinely lucky find with his acquisition of this edition, for what served him for his *Boutique fantasque* belonged to various collections of which the *Riens*, that is, the trifles, constituted only one division: *Quelques riens pour album* is the twelfth volume of *Péchés de vieil-*

lesse, with which Gioacchino Rossini, when the art of cuisine and his ill health permitted him, sometimes presented himself as the direct predecessor of Erik Satie. Further »sins of old age« lending the events of the magic shop their unique charm trace their origins to Volumes II (»Quatre mendiants«), VII (»Album pour les enfants dégoûdés«), VIII (»Album de château«), and X (»Miscellanée pour piano«). The *Tarantella* that will immediately leap our way is in the original »La Danza« from the *Soirées musicales* published in 1833.

Now Ottorino Respighi did not limit himself to orchestrating the original piano pieces. He grouped, modulated, organized, abbreviated, transferred, and instrumented until what emerged was not a mere suite but a series of pictures convincing in itself and with its own logic. How he carried this through in detail and which measures were eliminated, changed, or exchanged has been so exhaustively disseminated by an expert in this material (2) that here we may turn to the action that the Ballets Russes first presented on stage at the Alhambra Theatre in London on 5 June 1919. Léonide Massine, Lydia Lopokova, Sergei Grigoriev, Enrico Cecchetti, and the other members of the Diaghilev troupe danced to the stage set of the librettist and stage designer André Derain and scored a colossal success. Elsa Respighi, citing *The Times*, reported that the public was »sent off its head with delight.« When we recall that Sir Thomas Beecham at practically the same time likewise produced a thunderous triumph for our composer with the London first performance of the Fontane di Roma, we can easily imagine that Ottorino Respighi celebrated a quite pleasurable fortieth birthday on 9 July.

The Boutique fantasque opening up before our eyes after the overture recalling a Slavic march was to be very spacious and to have an atmosphere of fantasy. What one sees are not cheap dolls out of bakelite but life-size figures evidently with hefty price tags since the clerks who assist the enterprising shopkeeper first have to chase away a thief. Two elderly English spinsters enter the shop, followed by a group from the »colonies,« the members of an average American family consisting of father-mother-daughter-son who seem to the shopkeeper to have sufficient funds at their disposal. A little Italian peasant couple is quickly produced and immediately begins to dance a *Tarantella* [2] and induces the children to participate in the whirling dance. The clerks have a difficult task ahead of them in the next pieces, which present the kings and queens of the typical card game and worthily execute their royal *Mazurka* [3]. The next attraction is already on its way through the shop door: a large Russian family consisting of parents, son, and four to five daughters initially attracts much greater interest than the shopkeeper's articles, and he now has a snob and a poor melon seller brought in for the performance of a pantomime. In a *Lento-Moderato-Poco meno-Vivacissimo* series the arrogant man from high society loses the game in the charade »Arrogance Comes Before the Fall« to the poor but happy man with the juicy fruits.

The *Cossack Dance* [4] is a pas de six and the presentation of a doll officer, his foot soldiers, and a little doll who of course in the end loses her heart to the gentleman lieutenant. As in the overture, here too Ottorino Respighi chooses the specific colors that he constantly had around him during his Russian years with Nikolai Rimsky-Korsakov and as a violinist in St. Petersburg (1900–03).

Despite the temperamental performance the doll merchant has not made any sales. Instead the two English ladies, the Americans, and the Russians are now engaging quite magnificently in conversation. It is only remarked in passing that the two trained poodles with their waltzy *Allegretto brillante* initially behave quite charmingly but then, as if struck by a fated magical hand, suddenly come to a halt – might it be that the wind-up mechanism has lost its wind? The defect cannot be repaired but only minimized somewhat, and finally the owner of the fantastic little doll shop finds just the right thing: a little pair in the finest Parisian style (at the premiere Massine and Lopokova) dance a *Cancon* [5] on the parquet that enthuses the whole company of customers – which is hardly surprising since the original source from Rossini, a »Petite Caprice (style Offenbach),« had let the fingers fly as an *Allegretto grotesco*.

Business is booming! The Russian children want the lady dancer, and the Americans the gigolo at any price: everything is to be wrapped in packages on the next morning, and then the articles will be picked up... »Very well, a kiss on the hand, it's my pleasure!« The shop empties. The owner and his employees clear away the toys and wearily retire. The night falls, and the dolls awake. *Valse lente* [6] to Rossini's »Les Amandes« (The Almonds, but at the same time a play on words involving »les amant[e]s),« the lovers? Who might say for sure?). In any case the two who have only just now danced the *Cancon* will not endure a separation, no matter how high the price. Eternal vows of faithful love. *Allegretto moderato* and [7] *Nocturno* with the firm intention of daring to stage a revolt. The company of the dolls joins forces and devises a plan of defense.

In the morning the shopkeeper and his assistants want to wrap up the *cancon* figures in the proper packaging. But they are gone. This is a very embarrassing

situation since the Americans and Russians are already coming to pick up their mechanical toys. Before they can get really angry and work up to a fit of insult and injury, things take a sour turn. To a wild *Galopp* [8] the massed forces of the doll troops attack the humans, who retire in a rage. The two broken poodles become rapacious beasts, the Cossacks have set up their not-at-all-friendly bayonets – and run for your life! The triumph of love over commerce, unfeeling mindlessness, and all forms of mechanized existence, no matter how finely designed. Finale, curtain [9].

Eckhardt van den Hoogen

Translated by Susan Marie Praeder

(1) On 12 October 1908 the Berlin Philharmonic under Arthur Nikisch premiered Claudio Monteverdi's *Lamento d'Arianna* in the arrangement by Respighi, who was not yet thirty years old.

(2) Norbert Pritsch, »Die musikalischen Quellen des Balletts 'La boutique fantasque' – ein Beitrag zur Rossini-Rezeption durch Ottorino Respighi.« In: *La Gazzetta – Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft e. V.*, 8 (1998): pp. 9 ff.

Orchestra Sinfonica del Teatro Massimo di Palermo

The Orchestra Sinfonica del Teatro Massimo di Palermo is orchestra-in-residence at the Teatro Massimo. The theatre, designed by the architect Giovan Battista Filippo Basile and completed after his death by his son Ernesto in 1897, is now considered to be one of the most beautiful theatres in Europe as well as a highly respected venue. The Orchestra performs both the symphonic and operatic repertoire, and under Stefan Anton Reck, Principal Conductor from 2000 to 2002, has released a number of operatic recordings.

Marzio Conti

Marzio Conti was born in Florence on 22 May 1960. He began his artistic career as a flutist and while still a young man rose to the rank of a great international soloist when he debuted with I Solisti Veneti at the Salzburg Festival in 1981.

Conti then went on to dedicate himself to orchestral conducting and performed at the Teatro Regio of Turin, Teatro dell' Opera in Rome, Teatro Massimo in Palermo, Teatro Comunale in Bologna, Teatro Bellini in Catania, and other great houses with rich traditions.

The orchestras with which he has regularly cooperated include the Dortmund Philharmonic Orchestra, National Symphony Orchestra of Ireland, Orchestra of the Liceu in Barcelona, Lower Rhine Symphony, Brandenburg Symphony, Athens State Orchestra, Orchestra Regionale Toscana, Orchestra di Padova e del Veneto, Haydn Orchestra of Bolzano, Orchestra of the Picardy, Orchestra of Cannes and the Côte d'Azur, Symphony Orchestras of Oporto and Oviedo, and the Orchestra of Gran Canaria.

Conti celebrated his most recent great success with the public and critics when he conducted Giuseppe Verdi's *Aida* at the Saarbrücken Summer Festival. This triumph resulted in a renewed invitation for a performance of Giacomo Puccini's *Tosca*.

Marzio Conti regularly works with some of the greatest soloists of our time – such as Barbara Hendricks, Mischa Maisky, Boris Belkin, Gary Hoffmann, and Renato Bruson.

Between 1999 and 2002 he was the guest conductor of the Istituzione Sinfonica Abruzzese. In addition, he served as the principal conductor of the Turin Philharmonic Orchestra from 2001 to 2005 and as the permanent conductor of the Teatro Marrucino of Chieti until 2007. He is currently the principal conductor of the National Orchestra of Andorra and the artistic director of the Orchestra Sinfonica di Sanremo. He has guested at many major halls and institutions with the orchestras that he has led.

In addition to his extensive discography as a flutist, Marzio Conti has also released numerous CD productions on Naxos, Chandos, **cpo**, and RS in his capacity as a conductor.

Of his numerous television appearances, the transmissions of *La Traviata* (stage director: Lyndsay Kemp), *The Magic Flute* (stage director: Sergio Rendine, *Figlia del reggimento* (stage director: Ugo Gregoretti), and *Falstaff* (stage director and male lead: Renato Bruson) merit special mention.

Ottorino Respighi De l'avenir des anciens maîtres

«L'artiste est le créateur de belles choses». Cette formule lapidaire d'Oscar Wilde est tellement vraie que plus d'un auteur s'empresse d'en affaiblir la portée, de la démolir par ses critiques et d'échapper à ses mots clairs au moyen des théories les plus diverses. Il n'y aurait en principe rien à redire à l'explicitation des produits historiques: vais-je scier la branche sur laquelle je suis assis et qui me permet de gagner mon pain quotidien? – Ce qui est gênant, tout de même, c'est d'aller à la rencontre de l'humanité et de son aspiration à la beauté de telle façon que, au lieu de lui administrer le médicament dont elle a urgemment besoin, on lui offre des discussions sans fin à propos de symptômes, de dosages exacts, d'intolérances, de risques et d'effets secondaires. Devant des spectateurs complètement dépassés, qui n'ont rien demandé, on dégrade le sujet en débats de spécialistes où l'(in)efficacité des différentes méthodes, ce qui est permis et défendu, sont abordés quotidiennement avec la terminologie la plus pointue sans jamais aboutir à une conclusion satisfaisante voire heureuse. On n'y est manifestement d'accord que sur un point: la méthode homéopathique du «similis similia curantur», c'est-à-dire l'administration «d'un bel art» pour guérir les néanmoins «belles âmes», fait unanimement l'objet de réserves car elle risquerait bien de provoquer une guérison durable.

Quel peut bien être le rapport entre ce prélude, le programme qui nous occupe et son compositeur? Rien de plus ni de moins que les agressions dont les créations musicales d'Ottorino Respighi – le représentant le plus éminent de la «generazione dell'ottanta» avant Ildebrando Pizzetti, Gian Francisco Malipiero et Alfredo Casella – ont fait l'objet de tous les côtés, probables et

improbables. A l'un, elles paraissaient comme trop d'hier, à l'autre comme manquant d'homogénéité, à un troisième comme trop inconséquentes tandis qu'enfin un quatrième considérait le regard tout à fait personnel du compositeur sur le grand passé italien comme le manquement le plus éclatant à tous les commandements de pureté, qu'il s'agissait d'étouffer dans l'œuf par tous les moyens disponibles.

Aujourd'hui encore, dans certains cercles où on lève les yeux d'un air de piété revêche pour bien nous faire comprendre que, avant même notre premier contact avec les matériaux historiques, nous faisons fausse route tandis qu'ils détiennent les seules vérités sanctifiantes – aujourd'hui encore, dis-je, ces cercles ne se lassent toujours pas d'être les gardiens du gral de leurs propres vertus et de prescrire le réglage du métro-nome, le dosage correct de vibrato et les pays d'origine du boyau de chat des cordes qu'il faut utiliser. Et quel malheur si l'on découvre qu'une peau de timbale utilisée pour le «jauchzet, frohlocket» ne provient pas d'un veau de Thuringe mais a été exportée d'Argentine...!

Pourquoi faut-il toujours que le plus abstrait, le plus immatériel et – malgré des opinions divergentes – le plus grand des arts doive constamment prouver sa justesse historique? Quand un décor de théâtre de Cavalli peut être transposé dans le présent sans susciter de blâme alors qu'un clavecin mal placé dans la fosse d'orchestre fera l'objet des plus vives invectives, il y a là quelque chose de pas normal. Et quand quelqu'un, avec un ravissement infini, restitue par ses propres moyens un objet trouvé, que ce soit un bicinium d'Ockegem ou une pièce monodique de Giulio Caccini, afin que d'autres en profitent également, pour se voir ensuite plumé et déchiré comme la colombe par le busard, il me semble que le principe fondamental de ce qui est artistique (voir supra) est nié dès le départ.

Que serait-il advenu des compositions de Claudio Monteverdi, si elles étaient d'abord tombées entre les mains non pas d'enthousiastes comme Gian Francesco Malipiero mais des plus scrupuleux des traqueurs de textes originaux? Que serait-il advenu de tous les *Antiche Arie e Danze* dispersés qu'Ottorino Respighi a arrangés et organisés pour en faire ses célèbres Suites (évidemment «controversées»)? De même, quid des miniatures pour clavecin et luth dont le même Respighi a tiré, en 1927, sa «Suite pour petit orchestre» quasi ornithologique, intitulée *Gli Uccelli* (Les Oiseaux), qui fut même mise en scène au Casino Municipal de San Remo, dans un petit ballet, quelques années plus tard?

C'est justement cet arrangement «impossible», dans lequel deux pièces pour clavecin de l'Italien Bernardo Pasquini constituent un cadre magnifique pour la «Colombe» du luthiste français Jacques de Gallot, la «Poule» de Jean-Philippe Rameau et un «Rossignol» anglais du 17^e siècle, aussi merveilleux qu'anonyme, c'est justement dans ce petit «Catalogue d'oiseaux» avec ses instantanés pittoresques qu'Ottorino Respighi se montre sous l'aspect remarquable de l'observateur plein de sensibilité, qui découvre ce qu'il y a d'imagé dans toutes les scènes, qu'elles soient empruntées à la peinture, à la poésie ou (comme ses fontaines et ses pins de Rome) à la réalité.

Toutes les pièces qui, avec leur coloration caractéristique, forment en filigrane la cage de ces *Uccelli* veulent tout simplement rehausser, par un certain maillage instrumental, les atmosphères secrètes telles qu'Ottorino Respighi les ressentait. L'ouverture festive, avec le caquetage qui lui fait suite et le «deuxième thème» d'une douce sicilienne, le ramier qui roucoule doucement dans la chaleur de l'été, le beau rêve paisible du rossignol et enfin, l'inévitable coucou qui lance son cri à l'écho des bois, après quoi l'arc revient à son

point de départ – tout cela est absolument charmant, placé sous un éclairage subtil mais encore surpassé toutefois par le Scherzo central que «l'arrangeur» place sur ces pattes de poule qui, chez Moussorgski, dansaient encore dans leur coquille.

Ce talent raffiné s'allie avec un sens personnel de la force d'actualité de ce qui est historique – je veux dire par là: tout ce qui, au fil des années et des siècles, s'est concrétisé en fait de pensées, de sentiments ou de situations autour de l'objet considéré, qu'il soit issu de l'art ou de la nature, et est resté perceptible jusqu'à «aujourd'hui». Dans le *Concerto gregoriano* pour violon ou le *Concerto misolidico* pour piano, il dirige l'énergie «enkystée» directement dans la grande forme; avec les trois *Préludes* grégoriens pour piano seul, il regarde les mélodies anciennes à travers le prisme des *Préludes* romantiques qui est celui de son époque, pour les transformer, quelques années plus tard, par l'ajout d'un quatrième mouvement et son art de l'orchestration, en ces *Vetrata di chiesa*, qui en reviennent aux ogives des cathédrales moyenâgeuses de l'imagination et ramènent le chant monastique pieux à l'endroit dont il est issu (il faut signaler ici, pour la première fois, que ce titre de «vitraux» pour l'adaptation qui amplifiait ces pièces pour piano n'était nullement prévu au départ et est dû à la judicieuse proposition d'un ami). Quand Ottorino Respighi s'en prend à Rossini, nous nous retrouvons rapidement dans une «boutique fantaisie» à plusieurs niveaux, dans un gai magasin enchanté à l'enseigne duquel les noms des deux compositeurs peuvent parader tranquillement, unis par un «&».

Et c'est justement cette *Boutique fantaisie* qui nous offre ce que l'on qualifie volontiers de «genèse complexe» par excellence. Le point de départ du chorégraphe Léonide Massine fut le livret *Im Puppenladen* oder: *die Puppenfee* (La reine des poupées), imaginé quelque

trente ans auparavant par le maître de ballet Josef Hapfreiter (1845-1940) en collaboration avec le scénographe Franz Gaul (1837-1906), qui en confièrent l'adaptation musicale à Joseph Bayer (1852-1913), «directeur de ballet du Théâtre de l'Opéra de la cour royale et impériale de Vienne». Ces poupées, que l'on put voir pour la première fois le 4 octobre 1888 sur le très officiel lieu de travail de Bayer, avaient probablement été fabriquées dans le même laboratoire de Maître Coppélius que les automates que Léo Delibes s'était fait expédier pour sa *Coppélia* – ce dont personne ne s'offusquera, pas plus que du fait universellement connu que des machines, même lorsqu'elles gambadent aussi joyeusement sur une scène, n'ont aucun sentiment. Mais cela ne suffisait plus à Massine et à son librettiste André Derain. Il se sont demandé ce qui se passerait si les automates ne se laissaient plus mettre en marche, remonter, pousser à droite, à gauche ou arrêter au gré de l'humeur de leur fabricant ou de leur propriétaire; si, parce que méconnus et bradés par leurs inventeurs, ils s'alliaient subitement pour faire valoir leur propre intérêt, leurs ambitions et leurs sympathies... on n'ose l'imaginer!

Serge Diaghilev et Léonide Massine n'auraient pu trouver de compositeur plus approprié pour leurs Ballets russes qu'Ottorino Respighi qui, à ce moment-là, faisait lui-même l'expérience de la mesure infinie dont l'amour enrichit non seulement la vie quotidienne mais aussi le destin créateur d'un homme. Il approchait à grands pas de la quarantaine lorsqu'il eut l'illumination que son élève Elsa Olivieri-Sangiaco serait la compagne idéale du reste de sa vie d'artiste et d'homme (qu'elle lui ait survécu six décennies, pour ne mourir qu'en 1996, à l'âge de 102 ans, donne au mot «administratrice de biens» une dimension toute particulière).

Depuis le 13 janvier 1919, l'étudiante en composition très douée était donc la Signora Respighi et son horizon musical personnel se révéla très inspirant (c'est à Elsa que l'on doit la «découverte» des mélodies grégoriennes dans les tonalités anciennes). Ce statut d'autorité aussi à jeter un coup d'œil par dessus l'épaule du «maître», comme elle appelle habituellement monsieur son époux dans la biographie qu'elle écrira plus tard. Nous apprenons ainsi qu'Ottorino Respighi avait sur son piano un recueil de pièces de piano tardives de Gioacchino Rossini, à partir desquelles il assembla la partition de sa «Boutique fantasque» avec une main aussi heureuse que celle qui lui avait déjà valu un beau succès à l'étranger, une bonne dizaine d'années auparavant⁽¹⁾. Après tout, il faut être doué pour sélectionner, dans une foule de produits disparates, précisément ceux qui se relieront finalement pour former une dramaturgie d'un genre nouveau – un *Pasticcio* de qualité supérieure, dans lequel deux esprits créateurs (ou même davantage) mènent la ronde.

Même s'il n'est pas nécessaire de connaître en détail absolument tout ce que ce pasticcio nous donne à entendre pour savoir que nous sommes témoins d'une synthèse réussie, l'origine des matériaux sélectionnés n'est pas inintéressante. Elsa Respighi nous rapporte, sans grande précision, que les pièces pour piano que le «maître» pratiquait alors étaient tirées du recueil *Les Riens*, qui «est difficile à dénicher». Dans ce cas précis, son mari doit avoir eu la main particulièrement heureuse quand il acheta cette édition car ce qui lui a servi pour sa «Boutique fantasque» fait partie de plusieurs recueils, dont ces «Riens» ne forment qu'une section. *Quelques riens pour album* est le douzième volume des «Péchés de vieillesse» avec lesquels Gioacchino Rossini, quand l'art culinaire et une santé défaillante le lui permettaient, se présentaient comme le précurseur direct d'Erik Satie.

D'autres de ces péchés, qui confèrent aux événements de la «Boutique fantasque» un charme unique, sont extraits des volumes II («*Quatre Mendians*»), VII («*Album pour les enfants dégourdis*»), VIII («*Album de châteaux*») et X («*Miscellanée pour piano*»). La *Tarantella* qui va bientôt sautiller à nos oreilles est, à l'origine, *La Danza* des «Soirées musicales», publiées en 1833.

Ottorino Respighi ne s'est pas contenté d'orchestrer les pièces originellement pour piano. Il les a groupées, modulées, organisées, raccourcies et instrumentées jusqu'à ce qu'apparaisse, au lieu d'une simple suite, un véritable album d'images, logique et convaincant en soi. Quant à la façon dont il a procédé, aux mesures qui ont été supprimées, modifiées ou permutées, un connaisseur de la matière (2) a épuisé le sujet, ce qui nous permet de nous consacrer au contenu en toute quiétude. L'œuvre fut créée par les *Ballets Russes*, le 5 juin 1919, au théâtre de l'Alhambra de Londres. Léonide Massine, Lydia Lopowka, Serge Grigoriev, Enrico Cecchetti et les autres membres de la troupe de Diaghilev dansèrent dans des décors et costumes du librettiste et décorateur André Derain et obtinrent un succès colossal: «Le public était déchaîné devant ce nouveau Rossini», comme le rapporte Elsa, citant le *Times*. Si l'on pense que Sir Thomas Beecham, pratiquement en même temps, offrit au compositeur un triomphe avec la première londonienne des *Fontane di Roma*, on peut aisément imaginer qu'Ottorino Respighi nageait dans la joie quand il fêta son quarantième anniversaire, le 9 juillet.

La *Boutique fantasque* qui s'ouvre pour nous après l'ouverture en forme de marche slave devait être vaste et avoir une apparence fantastique. Ce que nous

voions, ce ne sont pas de vulgaires poupées en bakélite mais des automates grandeur nature, qui doivent avoir une grande valeur car la première tâche des commis du propriétaire entreprenant est de chasser un voleur. Deux vieilles demoiselles anglaises entrent dans la boutique, suivies d'un groupe venu des «colonies» – une famille américaine moyenne, le père – la mère – le fils – la fille, qui semble avoir les moyens, aux yeux du propriétaire. Celui-ci leur présente tout de suite un couple de paysans italiens qui se lance dans une *Tarentelle* [2] et incite les deux enfants à participer à la danse. Les commis ont des difficultés à porter les pièces suivantes, qui représentent les rois et reines d'un jeu de cartes et s'acquittent de leur *Mazurka* [3] avec dignité. L'attraction suivante entre par la porte du magasin: une famille d'aristocrates russes, parents, fils et quatre ou cinq filles suscite d'abord un bien plus grand intérêt que les articles du vendeur qui fait apporter pour une pantomime un snob et un pauvre vendeur de melons. Dans une succession de *lento-moderato-poco meno-vivacissimo*, sur le dicton «l'orgueil vient avant la chute», l'homme blasé du beau monde perd la partie contre l'homme aux fruits savoureux, pauvre mais heureux.

En tant que «pas de six», la *Danse des cosaques* [4] est le numéro d'une poupée officier, de ses fantassins et d'une petite poupée qui, évidemment, se décide finalement pour le beau lieutenant. Comme dans l'ouverture, Respighi choisit ici les couleurs spécifiques, très évocatrices de celles dont il était entouré lors de ses années russes chez Nikolai Rimski-Korsakov et comme artiste à Saint-Petersbourg (1900-1903).

Malgré cette présentation pleine de tempérament, le marchand de poupées n'a rien vendu. A la place, les deux ladies, les Américains et les Russes discutent avec animation. Ce n'est qu'en passant que l'on remarque que les deux caniches avec leur *Allegretto brillante* se

comportent de façon charmante au début puis, comme frappés par la main magique du destin, s'arrêtent brusquement – un ressort aurait-il sauté? Il n'y a pas moyen de réparer la panne, il faut donc trouver mieux. Le propriétaire de la boutique fantasque trouve enfin la bonne idée: un couple (lors de la création, Massine et Lopowka) exécute sur le parquet, dans le plus pur style parisien, un *Cancan* [5] qui enthousiasme toute la clientèle – rien d'étonnant puisque l'original de Rossini, un «Petit caprice (style Offenbach)», avait fait voler les doigts dans un *Allegretto grotesco*.

Les affaires marchent! Les enfants russes veulent la danseuse, les Américains, absolument le gigolo. Si l'on veut bien emballer les achats pour le lendemain, on fera chercher la marchandise. «Parfaitement. Baise-moi. J'ai bien l'honneur». Le magasin se vide. Le propriétaire et ses commis rangent les automates et vont se reposer, complètement épuisés.

La nuit tombe et les poupées s'éveillent. *Valse lente* [6] sur «*Les Amandes*» de Rossini (un jeu de mot sur «amant(e)s» – qui sait?). En tout cas, le couple qui vient de danser le cancan n'est pas du tout décidé à se laisser séparer. Serment de fidélité éternelle. *Allegretto moderato* et [7] *Notturmo* avec la ferme intention de se rebeller. Le groupe des automates fait alliance et concocte un plan de défense.

Au matin, le propriétaire et ses commis s'apprentent à emballer soigneusement les deux automates du cancan. Mais ceux-ci ont disparu. C'est extrêmement embarrassant, d'autant que les Américains et les Russes arrivent déjà pour prendre livraison de leurs jouets mécaniques. Avant qu'ils ne puissent donner libre cours à leur colère devant cet affront, les choses tournent à l'aigre: dans un *Galop* [8] effréné, la troupe des jouets se lance massivement à l'assaut des humains qui, épouvanés, battent en retraite. Les deux caniches en panne

se transforment en machines à mordre, les cosaques plantent leur baïonnettes – le salut est dans la fuite! Triomphe de l’amour sur le commerce, la bête insensible et tous ces mécanismes sophistiqués. Finale. Rideau [9].

Eckhardt van den Hoogen
Traduction: Sophie Liwczyn

(1) Le 12 octobre 1908, le Philharmonique de Berlin sous la direction d’Arthur Nikisch portait sur les fonts baptismaux le *Lamento d’Arianna* de Monteverdi, dans l’arrangement de Respighi, qui n’avait pas encore trente ans.

(2) Norbert Pritsch, *Die musikalische Quellen des Ballets «La boutique fantasque» – ein Beitrag zur Rossini-Rezeption durch Ottorino Respighi* (Les sources musicales du ballet – une contribution à la réception de Rossini par Ottorino Respighi), dans: *La Gazzetta – Revue de la société Rossini allemande*, 8^e année 1998, p. 9 et suiv.

Orchestra Sinfonica del Teatro Massimo di Palermo

L’Orchestra Sinfonica del Teatro Massimo di Palermo risiede in uno dei più bei teatri d’Europe, progettato dall’architetto Giovan Battista Filippo Basile e completato nel 1897, dopo la sua morte, dal figlio Ernesto. L’Orchestra esegue il repertorio sinfonico e lirico e con Stefan Anton Reck, Direttore stabile dal 2000 al 2002, ha realizzato diverse registrazioni operistiche.

Marzio Conti

Marzio Conti est né le 22 mai 1960 à Florence. Il commença sa carrière artistique comme flûtiste et devint dès son plus jeune âge un soliste de renommée internationale, lorsqu’il fit ses débuts en 1981 avec les Solisti Veneti au Festival de Salzbourg.

Il s’est par la suite consacré exclusivement à la direction orchestrale, et il a travaillé entre autres au Teatro Regio de Turin, au Teatro dell’Opera de Rome, au Teatro Massimo de Palerme, au Teatro Comunale de Bologne, au Teatro Bellini de Catane ainsi que de plusieurs autres grands établissements.

Il travaille régulièrement avec l’Orchestre philharmonique de Dortmund, le National Symphony Orchestra of Ireland, l’Orchestre du Liceu à Barcelone, le Niederrheinischer Symphoniker, le Brandenburger Symphoniker, l’Orchestre national d’Athènes, l’Orchestra Regionale Toscana, l’Orchestra di Padova e del Veneto, le Haydn-Orchester de Bolzano, l’Orchestre de Picardie, l’Orchestre de Cannes et de la Côte d’Azur, les orchestres symphoniques d’Opoerto et d’Oviedo ainsi que l’Orchestre de Gran Canaria.

Il a remporté un grand succès auprès du public et de la critique lorsqu’il a dirigé au Festival d’été de Sarrebruck l’opéra *Aida* de Verdi, et a été suite à ce triomphe invité à donner la *Tosca* de Puccini.

Marzio Conti travaille régulièrement avec certains des plus grands solistes de notre temps, dont Barbara Hendricks, Mischa Maisky, Boris Belkin, Gary Hoffmann et Renato Bruson. Entre 1999 et 2002, il a été chef invité à l’Istituzione Sinfonica Abruzzese. Il a en outre été de 2001 à 2005 le chef principal de l’Orchestre philharmonique de Turin et jusqu’en 2007 chef permanent du Teatro Marrucino de Chieti. Il est actuellement le chef permanent de l’Orchestra Nacional

d’Andorre et le directeur artistique de l’Orchestre symphonique de San Remo. Il a entrepris avec certains de ces ensembles des tournées dans de nombreuses grandes salles de concerts.

Outre une vaste discographie en tant que flûtiste, Marzio Conti a également enregistré de nombreux CD en tant que chef d’orchestre pour Naxos, Chandos, **cpo** et RS. Il s’est produit à la télévision, et nous épingleons tout particulièrement son interprétation de *La Traviata* dans une mise en scène de Lyndsay Kemp et *La Flûte enchantée* mise en scène par Sergio Rendine, ainsi que *La Fille du régiment* (mise en scène Ugo Gregoretti) et *Falstaff* (mise en scène et rôle-titre Renato Bruson).

Respighi & Marzio Conti & cpo

Already available

Ottorino Respighi (1879–1936)

La Pentola Magica, Ballet

La Sensitiva & Aretusa,

Lyric Poems after Shelley

Damiana Pinti, Mezzo-soprano

Orchestra Sinfonica del Teatro Massimo di Palermo

Marzio Conti

cpo 777 071 –2 (SACD, Hybrid version,DDD,03)

American Record Guide 2/07: »Pinti has a fine voice

and sings sympathetically. The Palermo Theater

orchestra seems to play very well for Marzio Conti. This

has good notes and excellent SACD sound, texts and

translations.«



Marzio Conti

cpo 777 295-2

Ottorino Respighi (1879-1936)

- | | | |
|----|-------------------------------------|-------------|
| 1 | La Boutique Fantasque Ballet | 45'21 |
| 10 | Suite »Gli Uccelli« | 18'35 |
| | | T.T.: 64'39 |

**Orchestra Sinfonica del Teatro
Massimo di Palermo
Marzio Conti**

cpo 777 295-2

Recording: Teatro Massimo, Palermo (Italy), July 2007

Producer: Gian Andrea Lodovici

Sound Engineer & Editing: Matteo Costa

SACD, 5.1, Hybrid version

Cover Painting: Porzellan-Puppe mit Jugendstilmöbeln, 1910,
Spielzeug-Museum

© Photo: akg-images, 2010

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2010 - Made in Germany

DDD

LC 8492

SURROUND**Multi-ch
Stereo**