

BIS

# Ottorino Respighi

ORCHESTRAL WORKS

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE  
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA

JOHN NESCHLING

## RESPIGHI, OTTORINO (1879–1936)

<b>FONTANE DI ROMA (FOUNTAINS OF ROME)</b>	16'36
Symphonic Poem (1916)	
1 1. La fontana di Valle Giulia all'alba	4'53
2 2. La fontana del Tritone al mattino	2'41
3 3. La fontana di Trevi al meriggio	3'47
4 4. La fontana di Villa Medici al tramonto	5'15
<b>PINI DI ROMA (PINES OF ROME)</b>	21'42
Symphonic Poem (1924)	
5 1. I pini di Villa Borghese	2'40
6 2. Pini presso una catacomba	6'55
7 3. I pini del Gianicolo	7'40
8 4. I pini della via Appia	4'27
<b>FESTE ROMANE (ROMAN FESTIVALS)</b>	24'23
Symphonic Poem (1928)	
9 1. Circenses	4'46
10 2. Il Giubileo	6'21
11 3. L'Ottobrata	8'01
12 4. La Befana	5'15

TT: 63'41

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESF) CLÁUDIO CRUZ *leader*  
JOHN NESCHLING *conductor*

**O**ttorino Respighi was among the generation of early twentieth-century composers who received a ‘European’ education. This began in his native city of Bologna, where he was a pupil of Giuseppe Martucci, one of the first champions of Wagner’s music in Italy. Respighi subsequently went to St Petersburg, where he studied under Rimsky-Korsakov from 1900 until 1902 (Respighi himself admitted that the lessons were few in number, but nevertheless referred to them as ‘very important’) and then, after a period of working as a violinist and violist, to Berlin where he took lessons from Max Bruch in 1908–09.

Our knowledge of Italian music from the early twentieth century is often confined to opera, which indeed became immensely popular all over the world. There was also an affinity for symphonic music in Italy, however – represented notably by Malipiero and Casella – demonstrating that Rimsky-Korsakov, Debussy and Richard Strauss exerted an influence there as well. Respighi, who – despite composing nine operas – stood slightly apart from *verismo*, attempted to reconcile Italian musical traditions with the contemporary romantic, impressionist and neo-classical trends that were in fashion in other European countries.

Today Respighi’s fame is based above all on the ‘Roman trilogy’ recorded here, even though he composed in every conceivable genre: opera, ballet (for instance for Diaghilev’s Ballets Russes), concertos (including a *Concerto Gregoriano* for violin and a *Concerto in the Mixolydian Mode* for piano), chamber music, solo piano pieces and songs. Respighi also made numerous orchestral arrangements of music from the baroque period, including works by Bach, Monteverdi, Pergolesi and Frescobaldi. As an enthusiastic supporter of music from this period he also edited pieces by Vivaldi and Monteverdi.

The three works in the ‘Roman trilogy’ – *The Fountains of Rome*, *The Pines of Rome* and *Roman Festivals* – might be termed symphonic poems, although we should not look for a literary programme or a musical representation of the kind

found in the works of Richard Strauss, which were then very popular in Italy. In Respighi's case it is more a question of impressions and reflections associated with an event, a situation reminiscent of Claude Debussy in his *Préludes* and *Images*. Nonetheless the third part of the trilogy, *Roman Festivals*, abandons the evocatory aspect to some degree in favour of a portrayal that could be described as cinematographic in its immediacy. Indeed, the influence of Respighi can be felt in the music of composers who worked in Hollywood in the 1930s and 1940s.

*The Fountains of Rome*, composed in 1915–16, played an important part in the development of Respighi's career as, for the first time, he could finally show off his exceptional talent for orchestration. He wanted to pay tribute to his adopted home town, and was astonished that nobody had previously hit upon the idea of expressing the song of the fountains – the most ancient voices in the eternal city. As the composer himself remarked:

In this symphonic poem the composer has endeavoured to give expression to the sentiments and visions suggested to him by four of Rome's fountains contemplated at the hour in which their character is most in harmony with the surrounding landscape or in which their beauty appears most impressive to the observer.

*The Fountains of Rome* was supposed to have been premièred by Arturo Toscanini in November 1916, but an incident took place that delayed matters. The concert in question also included music by Wagner. A recent German bombardment – this was at the height of the First World War – had killed women and children in the Padua area. When Toscanini conducted *Siegfried's Funeral March* from *Götterdämmerung*, a member of the audience shouted out: 'This is for the victims of Padua!' There was uproar in the hall. Toscanini put down his baton, left the stage and never came back. The concert thus ended before the remaining pieces on the programme – including *The Fountains of Rome* – had

been played. The work's first performance finally took place in Rome on 11th March 1917 under the baton of Antonio Guarneri, and initial reactions were far from favourable. The audience remained unmoved, and the critics were not enthusiastic either, although they complimented the orchestration. It was not until Toscanini conducted the piece in 1918 – by which time Respighi had already lost confidence in his composition – that it was finally given due credit. Toscanini was a fervent and lifelong champion of Respighi's music, which he performed on numerous occasions and also recorded.

The work is played without a break but comprises four distinct sections, perhaps reminiscent of classical symphonic form. We can also detect echoes not only of Ravel but also of Richard Strauss (in particular the famous scene of the presentation of the rose in the opera *Der Rosenkavalier*). When the score was published, the composer wrote the following text as an introduction:

The first part of the poem, inspired by the fountain of Valle Giulia, depicts a pastoral landscape: droves of cattle pass and disappear in the fresh damp mists of a Roman dawn.

A sudden loud and insistent blast of horns above the whole orchestra introduces the second part, 'The Triton Fountain'. It is like a joyous call, summoning troops of naiads and tritons, who come running up, pursuing each other and mingling in a frenzied dance between the jets of water.

Next there appears a solemn theme borne on the undulations of the orchestra. It is the fountain of Trevi at mid-day. The solemn theme, passing from the wood to the brass instruments, assumes a triumphal character. Trumpets peal: across the radiant surface of the water there passes Neptune's chariot drawn by sea-horses, and followed by a train of sirens and tritons. The procession then vanishes while faint trumpet blasts resound in the distance.

The fourth part, 'The Villa Medici Fountain', is announced by a sad theme which rises above a subdued warbling. It is the nostalgic hour of sunset. The air is full of the sound of tolling bells, birds twittering, leaves rustling. Then all dies peacefully into the silence of the night.

Seven years later, in 1923–24, Respighi returned to his beloved Rome, wishing this time to evoke the city’s pines – which, as he himself put it, were ‘testimony for the principal events in Roman life’ – and to ‘use nature as a point of departure, in order to recall memories and visions’. The work requires a large orchestra including harp, celesta and ample percussion – plus some instruments that are not normally found in an orchestra: piano, organ, six large *buccine* (usually played on saxhorns or flugelhorns) to bring to mind the ancient trumpets of the Roman legions and even a gramophone that reproduced the song of a nightingale. This opulent orchestration and the brilliance of the writing help to explain the work’s popularity – which might be compared to that of Ravel’s orchestration of Mussorgsky’s *Pictures from an Exhibition*, made two years previously. Both pieces contain scenes of children at play, a serenade and an image of the catacombs – and both culminate in a glorious evocation of the past.

At the première on 14th December 1924, one might have feared that there might be a repeat of the lukewarm reaction accorded to *The Fountains of Rome*: after the first movement the audience made its disapproval felt. The composer’s friends had advised him to change one dissonant trumpet passage, but he had refused. In the second and third movements, the mood started to change. At the end of the finale, the enthusiasm was so great that the last bar could not be heard, as it was drowned out by the ovation. Elsewhere in the world the piece was well received, and we may well regard this symphonic poem as the finest of Respighi’s orchestral creations. Elsa Respighi, the composer’s wife and biographer, wrote that this was the work in which he was most engaged at an emotional level. The composer conducted the work in Philadelphia in January 1926, a few days after its American première at the Carnegie Hall in New York, conducted by the inimitable Toscanini. For Toscanini’s concert, Respighi interrupted his own rehearsals and went to New York. The hall had been decorated

with flowers and Italian flags for the occasion, and all the important figures on the American music scene were present. The reception was triumphant.

The composer wrote in the score:

The Pine-Trees of the Villa Borghese

Children are at play in the pine groves of Villa Borghese; they dance round in circles, they play at soldiers, marching and fighting, they are wrought up by their own cries like swallows at evening, they come and go in swarms. Suddenly the scene changes.

In this movement we hear an Italian version of the English children's nursery rhyme *Ring a Ring o' Roses* (or *Ring Around the Rosie*). Respighi predicted the audience's reaction to the ending of this movement when he said to his wife: 'You'll see that the first part won't have a smooth passage and they'll boo!' And this is precisely what happened. With a glaring dissonance (a B flat in a passage in A major) Respighi wanted to express the children's shout of 'na!'

Pine-Trees near a Catacomb

We see the shades of the pine-trees fringing the entrance to a catacomb. From the depth rises the sound of mournful psalmsinging, floating through the air like a solemn hymn, and gradually and mysteriously dispersing.

Here Respighi refers back to Gregorian chant or plainsong, a feature that is typical of his orchestral works.

The Pine-Trees of the Janiculum

A quiver runs through the air: the pine-trees of the Janiculum stand distinctly outlined in the clear light of a full moon. A nightingale is singing.

It is in this movement that we hear the recording of the nightingale's song. The composer wanted not to imitate the bird on an orchestral instrument but to present the actual birdsong – an approach diametrically opposed to the one that would be taken by Olivier Messiaen, the ultimate musical ornithologist, a few years later!

### The Pine-Trees of the Appian Way

Misty dawn on the Appian Way: solitary pine-trees guarding the magic landscape; the muffled, ceaseless rhythm of unending footsteps. The poet has a fantastic vision of bygone glories: trumpets sound and, in the brilliance of the newly-risen sun, a consular army bursts forth towards the Sacred Way, mounting in triumph to the Capitol.

The third part of the ‘Roman trilogy’ is entitled *Roman Festivals* and dates from 1928. The two previous works in the series had already brilliantly demonstrated Respighi’s orchestral talent, but here he surpassed everything he had done before. Again using a large orchestra with numerous percussion instruments, not to mention piano four-hands, organ and mandolin, he aimed here ‘to summon up visions and evocations of Roman festivals by means of the maximum orchestral sonority and colour’. The work was premièred by Arturo Toscanini in New York on 21st February 1929.

Once again we have recourse to the composer’s own words, included in the score:

#### Circenses

A threatening sky hangs over the Massimo Circus, but it is the people’s holiday: ‘Ave Nero!’ The iron doors are unlocked, the strains of a religious song and the howling of wild beasts float on the air. The crowd rises in agitation: unperturbed, the song of the martyrs develops, conquers and then is lost in the tumult.

The music depicts a gladiatorial combat. The strings and woodwind suggest the plainsong of the early Christian martyrs, heard above the menacing sounds of ferocious beasts. The movement ends with violent chords from the orchestra, supported by the organ, at the moment when the martyrs succumb.



### The Jubilee

The pilgrims trail along the highway, praying. Finally appears from the summit of Monte Mario, to ardent eyes and gasping souls, the holy city: 'Rome! Rome!'. A hymn of praise bursts forth, the churches ring out their reply.

### The October Festival

The October festival in the Roman 'Castelli' covered with vines: hunting echoes, tinkling of bells, songs of love. Then in the tender even-fall arises a romantic serenade.

### The Epiphany

The night before Epiphany in the Piazza Navona: a characteristic rhythm of trumpets dominates the frantic clamour: above the swelling noise float, from time to time, rustic motives, saltarello cadenzas, the strains of a barrel-organ of a booth and the appeal of the proclaimer, the harsh song of the intoxicated and the lively *stornello* in which is expressed the popular feelings. 'Lassàtece passà, semo Romani!' ('We are Romans, let us pass!').

Here Respighi offers us an orgy of contrasting rhythms and the assorted moods of the revellers.

With this work, Respighi wanted to conclude his production of orchestral music: 'With the present constitution of the orchestra it is impossible to achieve more, and I do not think I shall write any more scores of this kind. Now I am much more interested in small ensembles and the small orchestra.' He stood by his intention: in the remaining eight years of his life, his only orchestral scores were arrangements of works by baroque composers, including organ music by Bach.

© *Jean-Pascal Vachon* 2010

Since its beginnings in 1954, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESF) has charted a history of successes, attaining national and international recognition for the quality and excellence of its work. Its first conductors were Souza Lima and Bruno Roccella, followed by Eleazar de Carvalho who directed the orchestra for 24 years and as his legacy passed on a project for restructuring the orchestra. In 1997 John Neschling was chosen as artistic director, and led OSESF through this new stage of its existence until 2009. The Sala São Paulo (São Paulo Concert Hall), home of the orchestra, was inaugurated in 1999, and the following years have seen the creation of four choirs (the Symphony, Chamber, Youth and Children's choirs), the Maestro Eleazar de Carvalho Musical Documentation Center, a music publishing division (Criadores do Brasil), a volunteer programme, various educational programmes as well as the OSESF Academy for young musicians. The orchestra's recordings on BIS have been released to worldwide critical acclaim, and successful tours, most recently to the USA (2006) and Europe (2007), have raised its international profile even more, as indicated by the inclusion of OSESF as one of three up-and-coming ensembles among the world's greatest orchestras in a 2008 survey published in *Gramophone* (UK).

Born in Rio de Janeiro, **John Neschling** trained as a pianist and studied conducting under Hans Swarowsky and Reinhold Schmid in Vienna, and under Leonard Bernstein and Seiji Ozawa in Tanglewood. Among the international conducting competitions that he has won are those of Florence (1969), of the London Symphony Orchestra (1972) and of La Scala (1976). Talent and musical vocation are part of Neschling's family history: he is a grand-nephew both of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Arthur Bodanzky. In the 1980s he was musical director of the municipal theatres of both São Paulo

and Rio de Janeiro in Brazil, and in Europe he has directed the São Carlos (Lisbon), St Gallen (Switzerland), Massimo (Palermo) and Opéra de Bordeaux theatres, besides being resident conductor at the Vienna State Opera. He made his début in the United States in 1996 conducting *Il Guarany* by Carlos Gomes at the Washington Opera, with Plácido Domingo in the role of Peri. He has also composed more than 60 scores for the cinema, theatre and television. Artistic director and principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra from 1997 to 2009, John Neschling has been member of the Brazilian Academy of Music since 2003. He is married to the writer Patrícia Melo and lives in São Paulo.

**O**ttorino Respighi gehört zu jener Komponistengeneration am Anfang des 20. Jahrhunderts, die eine „europäische“ Ausbildung durchliefen – zunächst in seiner Heimatstadt Bologna bei Giuseppe Martucci, einem der ersten Wagner-Verfechter in Italien, dann von 1900 bis 1902 in St. Petersburg bei Rimsky-Korsakow (obgleich die Zahl der Unterrichtsstunden nicht groß war, waren sie ihm doch „sehr wichtig“) und schließlich, nachdem er eine Zeitlang als Violinist und Bratschist tätig gewesen war, 1908/09 bei Max Bruch in Berlin.

Auch wenn die italienische Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts oft auf die Oper reduziert wird (die zweifellos weltweit ungemein erfolgreich war), sollte man nicht vergessen, dass eine vor allem mit den Namen Malipiero und Casella verbundene symphonische Strömung zeigte, dass der Einfluss von Rimsky-Korsakow, Debussy und Richard Strauss sich auch in Italien bemerkbar machte. Respighi, der – obschon er neun Opern komponierte – dem Verismo eher fern stand, versuchte, die musikalischen Traditionen Italiens mit den romantischen, impressionistischen und neoklassizistischen Strömungen zu versöhnen, die das damalige Europa prägten.

Heute beruht Respighis Reputation vor allem auf seiner hier eingespielten „Römischen Trilogie“, obwohl er alle musikalischen Gattungen bedacht hat: Oper, Ballett (insbesondere für die Ballets Russes von Diaghilew), Konzert (u.a. ein *Concerto gregoriano* für Violine und ein *Concerto in modo misolidio* für Klavier), Kammermusik, Klaviermusik und Lieder. Außerdem hat Respighi zahlreiche Barockwerke (von Bach, Monteverdi, Pergolesi und Frescobaldi u.a.) für Orchester bearbeitet. Seine Leidenschaft für die Musik jener Epoche zeigt sich auch in seiner Tätigkeit als Herausgeber von Werken von Vivaldi und Monteverdi.

Man kann die einzelnen Teile der Trilogie – *Fontane di Roma* (*Brunnen von Rom*), *Pini di Roma* (*Pinien von Rom*) und *Feste Romane* (*Römische Feste*) – als

Symphonische Dichtungen betrachten, auch wenn sie weder einem literarischen Programm folgen noch eine musikalische Transkription jener Art darstellen, wie sie in den damals in Italien höchst populären Werken von Richard Strauss begegnet. Vielmehr handelt es sich um Impressionen und Reflexionen, die sich an einen Ort oder ein Ereignis knüpfen, was Respighis Werke eher in die Nähe von Debussys *Préludes* oder *Images* rückt. Der letzte Teil der Trilogie allerdings, *Feste Romane*, verlässt diesen eher indirekten Aspekt zugunsten einer Darstellung, die man in ihrer Unmittelbarkeit als geradezu filmisch bezeichnen könnte. Nicht ohne Grund ist in der Musik Hollywoods der 1930er und 1940er Jahre der Einfluss Respighis zu spüren.

*Fontane di Roma*, 1915/16 komponiert, spielt eine wichtige Rolle in Respighis kompositorischer Entwicklung, erbrachte er doch hier erstmals den Nachweis seines außerordentlichen Instrumentationstalents. Respighi wollte seiner neuen Wahlheimat huldigen, und erstaunlicherweise war niemand zuvor auf die Idee gekommen, die ältesten Stimmen der ewigen Stadt singen zu lassen: ihre Brunnen. Mit den Worten des Komponisten:

In dieser Symphonischen Dichtung hat der Komponist Empfindungen und Gesichte ausdrücken wollen, die beim Anblick von vier römischen Brunnen in ihm wach wurden, und zwar jedesmal zu der Tageszeit, wenn ihre Eigenart am meisten mit der betreffenden Umgebung übereinstimmt, oder ihre Schönheit auf den Betrachter den größten Eindruck macht.

Im November 1916 sollte Arturo Toscanini *Fontane di Roma* uraufführen, doch dies wurde durch einen Zwischenfall vereitelt. Auf dem Programm des geplanten Konzert standen auch Werke von Wagner. Bei einem Bombardement der deutschen Luftwaffe waren soeben – es war die heißeste Phase des Ersten Weltkriegs – Frauen und Kinder in der Umgebung von Padua getötet worden.

Als Toscanini *Siegfrieds Trauermarsch* aus der *Götterdämmerung* dirigierte, rief ein Zuhörer: „Für die Opfer von Padua!“. Es entstand Unruhe im Saal. Toscanini legte seinen Taktstock nieder, verließ die Bühne und kam nicht mehr zurück. Das Konzert war beendet, ohne dass die übrigen Stücke aufgeführt worden wären – u. a. *Fontane di Roma*. Die tatsächliche Uraufführung fand schließlich am 11. März 1917 unter der Leitung von Antonio Guarneri in Rom statt. Das Werk stieß auf wenig Begeisterung: Das Publikum blieb kühl und die Kritik wusste außer der Instrumentation wenig zu loben. Erst als Toscanini das Werk schließlich 1918 aufführte – Respighi hatte bereits das Vertrauen in seine Komposition verloren –, erkannte man seinen wahren Wert. Es sei erwähnt, dass Toscanini zeitlebens ein glühender Anwalt von Respighis Musik war, die er mehrfach dirigierte und auch einspielte.

Das einsätziges Werk hat vier deutlich voneinander abgesetzte Teile, was an die klassische symphonische Form erinnern mag. Darüber hinaus vernimmt man Echos von Ravel, aber auch von Richard Strauss (insbesondere die berühmte Rosenüberreichung aus der Oper *Der Rosenkavalier*). Der Komponist hat der Partitur die folgenden einführenden Worte vorangestellt:

Der erste Teil der Dichtung empfängt seine Eingebungen von dem Brunnen in Valle Giulia und malt eine Hirtenlandschaft. Schafherden ziehen vorüber und verlieren sich im frischfeuchten Dunst einer römischen Morgendämmerung.

Plötzlicher lauter und andauernder Hörnerklang über trillerndem Orchester eröffnet den zweiten Teil (Der Tritonenbrunnen). Es ist gleichsam ein freudvoller Signalruf, auf den Najaden und Tritonen in Scharen herbeieilen, sich gegenseitig verfolgend, um dann einen zügellosen Tanz inmitten der Wasserstrahlen auszuführen.

Ein feierliches Thema ertönt über den Wogen des Orchesters: der Trevi-Brunnen am Mittag. Das feierliche Thema geht von den Holz- auf die Blechbläser über und nimmt triumphierenden Charakter an. Fanfaren erklingen: Auf leuchtender Wasseroberfläche zieht der Wagen Neptuns, von Seepferden gezogen, mit einem Gefolge von

Sirenen und Tritonen vorbei. Der Zug entfernt sich, während gedämpfte Trompetenstöße von Ferne widerhallen.

Der vierte Teil (Der Brunnen der Villa Medici in der Abenddämmerung) kündigt sich durch ein trauriges Thema an, das sich wie über einem leisen Geplätscher erhebt. Es ist die schwermütige Stunde des Sonnenuntergangs. Die Luft ist voll von Glockenklang, Vogelgezwitscher, Blätterrauschen. Alsdann erstirbt dies alles sanft im Schweigen der Nacht.

Sieben Jahre später, 1923/24, wandte Respighi sich wieder seinem geliebten Rom zu. Nun galt seine Aufmerksamkeit den Pinien der Stadt, die für ihn „Zeugen der wichtigsten Ereignisse des römischen Lebens“ waren; er nutzte „die Natur als Ausgangspunkt, um Erinnerungen und Visionen hervorzurufen“. Das Werk sieht großes Orchester samt Harfe, Celesta und üppig besetztem Schlagwerk vor; dazu gesellt sich eine Reihe von Instrumenten, die nicht zum traditionellen Kernbestand des Orchesters gehören: Klavier, Orgel, sechs große Flügelhörner (die an die antiken Trompeten der römischen Legionen erinnern sollen) und ... ein Grammophon, das den Gesang der Nachtigall wiedergibt. Die orchestrale Opulenz und die brillante Schreibweise erklären die Popularität eines Werks (es ist das meistgespielte des Komponisten überhaupt), das einen Vergleich mit der zwei Jahre zuvor entstandenen Ravel'schen Orchesterfassung von Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung* nahelegt. In beiden Werken finden sich ähnliche Sujets: Kinderspiele, eine Serenade und eine Katakombenszene. Auch ist bemerkenswert, dass beide Werke in der glorreichen Beschwörung der Vergangenheit kulminieren.

Bei der Uraufführung am 14. Dezember 1924 schien es, als ob sich die zurückhaltende Aufnahme der Brunnen wiederholte: Nach dem ersten Satz äußerte das Publikum sein Missfallen. Freunde hatten dem Komponisten empfohlen, die dissonante Trompetenstelle zu ändern, aber er hatte sich geweigert.

Im zweiten und im dritten Satz änderte sich die Stimmung allmählich. Nach dem Finale war die Begeisterung so groß, dass der letzte Takt von den Ovationen übertönt wurde. Die international erfolgreiche Symphonische Dichtung gilt als Hauptwerk in Respighis Orchesterschaffen. Elsa Respighi, die Frau und Biographin des Komponisten, schreibt, Respighi habe sich mit diesem Werk emotional am meisten verbunden gefühlt. Respighi selber übrigens dirigierte das Werk im Januar 1926 in Philadelphia, wenige Tage nach der amerikanischen Erstaufführung in der New Yorker Carnegie Hall unter der Leitung des unverbrüchlichen Toscanini. Wegen des von Toscanini geleiteten Konzerts unterbrach Respighi seine eigenen Proben und begab sich nach New York. Zu diesem Anlass war der Saal mit Blumen und italienischen Fahnen dekoriert worden; alle bedeutenden Vertreter des amerikanischen Musiklebens waren anwesend. Der Erfolg war triumphal.

In der Partitur schreibt der Komponist:

Die Pinien der Villa Borghese.

Zwischen den Pinien der Villa Borghese spielen die Kinder. Sie tanzen Ringelreih'n, führen Militärmärsche und Schlachten auf und berauschen sich an ihrem eigenen Geschrei wie Schwalben am Abend; dann laufen sie davon. Unvermutet wechselt die Szene ...

In diesem Satz vernimmt man eine Volksliedmelodie: die italienische Version des englischen Kinderlieds *Ring Around the Rosie* (oder *Ring a Ring o' Roses*). Respighi hatte die Reaktion des Publikums am Ende des Satzes vorausgesehen. Zu seiner Frau sagte er: „Du wirst sehen: Der erste Teil wird eine nicht ganz unkomplizierte Passage enthalten, die mit Buhrufen quittiert werden wird!“ Und dies stellte sich wie erwartet ein. Mit dieser grellen Dissonanz (ein B in einem A-Dur-Teil) wollte Respighi das „Na!“ der Kinder auf musikalische Weise ausdrücken.



Pinien bei einer Katakombe.

Im Schatten der Pinien rings um den Eingang einer Katakombe, aus deren Tiefe ein wehmütiger Gesang zu uns dringt. Er erhebt sich zu feierlicher Hymne und verklingt dann wieder geheimnisvoll.

Hier vernimmt man einen der für Respighis Orchesterwerke so charakteristischen Rückgriffe auf den Gregorianischen Choral.

Die Pinien auf dem Janiculum.

Ein Zittern geht durch die Luft: in klarer Vollmondnacht wiegen sanft ihre Wipfel die Pinien des Janiculums. In den Zweigen singt eine Nachtigall.

In diesem Satz hört man die Aufnahme eines Nachtigallengesangs. Der Komponist zog der Imitation des Vogelgesangs durch ein Orchesterinstrument den echten Gesang vor; ein Vorgehen, das dem des Ornithologen der Musik, Olivier Messiaen, diametral entgegengesetzt ist!

Die Pinien der Via Appia.

Morgennebel über der Via Appia: einsame Pinien stehen Wacht in der tragischen Landschaft der römischen Campagna. Undeutlich, aber immer wieder, glaubt man den Rhythmus zahlloser Schritte zu hören. Der Dichter sieht im Geist uralten Ruhm wieder aufleben: Unter dem Geschmetter der Buccinen naht ein Konsul mit seinem Heer, um im Glanze der neuen Sonne zur Via Sacra und zum Triumph auf's Kapitol zu ziehen.

Der dritte Teil des Triptychons trägt den Titel *Feste Romane* und stammt aus dem Jahr 1928. Obschon die vorangegangenen Teile auf brillante Weise Respighis Instrumentationskunst zeigen, übertrifft der Komponist hier alles zuvor Erreichte. Ein wiederum groß dimensioniertes Orchester (samt zahlreichen Schlaginstrumenten, Klavier zu vier Händen, Orgel und Mandoline) soll „durch ein Maximum an Orchesterklängen und -farben die Fantasie anregen und Erinnerungen an römische Feste heraufbeschwören“. Das Werk wurde am 21. Februar 1929 unter Leitung von Arturo Toscanini in New York uraufgeführt.

Auch hier sei aus dem Partiturvortrag des Komponisten zitiert:

#### Circenses

Der Himmel steht finster über dem Circus Maximus, aber das Volk ist in Feststimmung: „Ave Nero!“ Die eisernen Tore werden geöffnet und alsbald ertönt ein Choral nebst dem Gebrüll wilder Tiere. Die Volksmenge wogt hin und her und erbebt: Unverzagt steigt der Gesang der Märtyrer empor, siegt und geht unter im Tumult.

Die Musik stellt hier einen Gladiatorenkampf dar. Streicher und Holzbläser symbolisieren den Choralgesang der ersten christlichen Märtyrer, der über dem bedrohlichen Gebrüll der wilden Tiere erklingt. Beim Tod der Märtyrer endet der Satz mit gewaltsamen, von der Orgel gestützten Orchesterakkorden.

#### Das Jubiläum

Die Pilger schleppen sich betend auf der langen Straße hin. Endlich, von der Höhe des Monte Mario, erblicken ihre brennenden Augen und schmachttenden Seelen die heilige Stadt: „Rom! Rom!“ Sie brechen in eine jubelnde Hymne aus, und es erwidert ihnen das Glockengeläute aller Kirchen.

#### Ottobrata

Oktoberfest in den rebenumkränzten römischen Kastellen: ferne Jagdrufe, klingelnde Pferdegeschirre, Liebesgesänge. Es zittert ein romantisches Ständchen durch die milde Abendluft.

#### Die „Befana“

Die Dreikönigsnacht auf Piazza Navona; ein charakteristischer Trompetenrhythmus beherrscht frenetischen Lärm, auf dessen gellender Brandung von Zeit zu Zeit allerhand Klanggebilde vorüberschaukeln, als Bauernlieder, Saltarellohopser, Maschinenorgelklänge aus einer Schaubude und die Stimme des Ausrufers, Gegröle Betrunkenen und der selbstbewusste Kehrreim, in den das römische Volk seine Seele legt: „Lassà-tece passà, semo Romani!“ („Lasst uns durch, wir sind Römer!“).

Respighi entfesselt eine Orgie kontrastierender Rhythmen und schildert das bunte Treiben ausgelassener Menschen.

Mit diesem Werk wollte Respighi seine Orchesterproduktion beschließen. „Mehr lässt sich mit dem heutigen Orchester nicht erreichen. Ich glaube nicht, dass ich andere Werke dieser Art schreiben werde. Jetzt interessiere ich mich mehr für kleine Ensembles und Kammerorchester.“ Und so geschah es. In den acht Jahren, die er noch leben sollte, schuf er neben Orchesterbearbeitungen barocker Werke (u.a. Orgelkompositionen von Bach) keine eigenen Werke für Orchester.

© *Jean-Pascal Vachon* 2010

Seit seinen Anfängen im Jahr 1954 hat das **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) eine beachtliche Erfolgsgeschichte durchlaufen; national wie international erhält es große Anerkennung für die exzellente Qualität seiner Arbeit. Seine ersten Dirigenten waren Souza Lima und Bruno Roccella, gefolgt von Eleazar de Carvalho, der das Orchester 24 Jahre leitete und als sein Vermächtnis ein Projekt zur Neustrukturierung des Orchesters initiierte. Von 1997 bis 2009 hat John Neschling als Künstlerischer Leiter das Orchester in eine neue Daseinsstufe überführt. 1999 wurde die Sala São Paulo (Konzertsaal São Paulo), der Heimatsaal des Orchesters, eröffnet; in den Folgejahren wurden vier Chöre (Symphonischer Chor, Kammerchor, Jugendchor und Kinderchor), das Maestro Eleazar de Carvalho Musikdokumentationszentrums, ein Musikverlag (Criadores do Brasil), ein Ehrenamt-Programm, verschiedene Education-Programme sowie die OSESP-Akademie für junge Musiker ins Leben gerufen. Die Einspielungen des Orchesters bei BIS haben weltweit vorzügliche Kritiken erhalten; erfolgreiche Tournées – u.a. USA (2006) und Europa (2007) – haben das interna-

tionale Ansehen noch gesteigert, wie der Umstand zeigt, dass das OSESP in einem Ranking der englischen Zeitschrift *Gramophone* als eines von drei vielversprechenden Ensembles zu den bedeutendsten Orchestern der Welt gezählt wurde.

**John Neschling**, in Rio de Janeiro geboren, studierte Klavier und Dirigieren – letzteres bei Hans Swarowsky und Reinhold Schmid in Wien sowie bei Leonard Bernstein und Seiji Ozawa in Tanglewood. Zu den internationalen Dirigierwettbewerben, die er gewonnen hat, gehören Florenz (1969), London Symphony Orchestra (1972) und La Scala (1976). Talent und musikalische Berufung liegen in Neschlings Familie: Er ist ein Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky. In den 1980er Jahren war er Musikalischer Leiter der Stadttheater von São Paulo und Rio de Janeiro. In Europa hat er die Theaterorchester von São Carlos (Lissabon), Sankt Gallen (Schweiz), Massimo (Palermo) und der Opéra de Bordeaux geleitet, daneben war er residenter Dirigent der Wiener Staatsoper. 1996 gab er sein USA-Debüt, als er *Il Guarany* von Carlos Gomes an der Washington Opera (mit Plácido Domingo in der Rolle des Peri) dirigierte. Darüber hinaus hat er mehr als 60 Film-, TV- und Schauspielmusiken komponiert. John Neschling war von 1997 bis 2009 Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra und ist seit 2003 Mitglied der Brasilianischen Musikakademie. Er ist mit der Schriftstellerin Patrícia Melo verheiratet und lebt in São Paulo.

**O**ttorino Respighi fait partie de cette génération de compositeurs du début du vingtième siècle qui reçut une éducation « européenne » : d'abord dans sa ville natale de Bologne notamment avec Giuseppe Martucci, l'un des premiers défenseurs de l'œuvre de Wagner en Italie, à Saint-Pétersbourg de 1900 à 1902 avec Rimski-Korsakov (bien que ces leçons furent selon lui peu nombreuses, elles furent néanmoins « très importantes ») puis à Berlin, après une période où il se produisit en tant que violoniste et altiste, avec Max Bruch en 1908 et 1909.

Alors que la musique italienne du début du vingtième siècle est souvent réduite à l'opéra qui était certes immensément populaire à travers le monde, il ne faut pas oublier qu'un courant symphonique, représenté par Malipiero et Casella notamment, démontrait que les influences de Rimski-Korsakov, Debussy et de Richard Strauss se faisaient également sentir en Italie. Respighi, qui s'était quelque peu éloigné du vérisme (bien qu'il composera neuf opéras), tentera de réconcilier les traditions musicales de l'Italie avec les tendances romantiques, impressionnistes et néo-classiques contemporaines en vogue dans les autres pays d'Europe.

Aujourd'hui, l'essentiel de la réputation de Respighi repose sur sa trilogie romaine, réunie sur cet enregistrement, bien qu'il ait composé dans tous les genres : opéras, ballets (notamment pour les Ballets Russes de Diaghilev), concertos (incluant un *Concerto grégorien* pour violon et un *Concerto en mode myxolydien* pour piano), musique de chambre, pour piano seul et mélodies. Respighi réalisa également de nombreux arrangements pour orchestre d'œuvres de l'époque baroque, notamment de Bach, Monteverdi, Pergolèse et de Frescobaldi. Passionné par la musique de cette période, il fut également l'éditeur d'œuvres de Vivaldi et de Monteverdi.

On pourrait qualifier les trois œuvres, *Les fontaines de Rome*, *Les pins de Rome* et *Fêtes romaines* de poèmes symphoniques bien qu'il ne faille pas cher-

cher un programme littéraire ou une transposition musicale tel qu'on le trouvait dans les œuvres de Richard Strauss, alors très populaire en Italie. Il s'agit plutôt d'impressions et de réflexions liées à un endroit ou à un événement ce qui rapprocherait Respighi de Claude Debussy et de ses *Préludes* ainsi que de ses *Images*. Le dernier volet de cette trilogie, *Les Fêtes romaines*, abandonnera cependant quelque peu l'aspect évocateur pour embrasser une description que l'on pourrait qualifier de cinématographique dans son immédiateté. Du reste, l'influence de Respighi se fera sentir dans la musique des compositeurs installés à Hollywood dans les années trente et quarante.

*Les Fontaines de Rome*, composées en 1915 et 1916, jouèrent un rôle important dans le développement de la carrière de Respighi car, pour la première fois, il pouvait enfin faire la preuve de son exceptionnel talent d'orchestrateur. Respighi souhaitait rendre hommage à sa nouvelle ville d'adoption et s'étonnait que personne n'ait eu l'idée de faire chanter les plus anciennes voix de la ville éternelle : ses fontaines. Pour reprendre les mots du compositeur,

L'auteur, dans ce poème symphonique, a eu l'intention d'exprimer les sensations et les visions que lui ont inspirées quatre fontaines de Rome à l'heure où leur caractère est le plus en harmonie avec le paysage, et où leur beauté apparaît la plus suggestive.

*Les Fontaines de Rome* devaient être créés en novembre 1916 par Arturo Toscanini mais un incident retarda la création. Au concert prévu, figuraient également des œuvres de Wagner. Un bombardement allemand récent – c'était au plus fort de la Première Guerre mondiale – avait tué femmes et enfants aux environs de Padoue. Alors que Toscanini dirigeait la « Marche funèbre de Siegfried » tirée du *Crépuscule des dieux*, un spectateur cria « C'est pour les victimes de Padoue ! ». La salle s'agita. Toscanini posa alors sa baguette, quitta la salle et ne revint pas. Le concert prit ainsi fin sans que les autres pièces prévues au pro-

gramme, incluant les *Fontaines de Rome*, ne soient jouées. La création aura finalement lieu sous la direction d'Antonio Guarneri à Rome le 11 mars 1917. L'accueil initial ne fut guère favorable : le public resta froid et la critique n'apprécia guère bien qu'elle complimenta l'orchestration. Ce n'est que lorsque Toscanini dirigea finalement l'œuvre en 1918 – après que Respighi eût perdu confiance en sa composition – que celle-ci fut enfin appréciée à sa juste valeur. Soulignons que Toscanini sera, sa carrière durant, un ardent défenseur de la musique de Respighi qu'il dirigera à plusieurs reprises et qu'il enregistrera.

L'œuvre est d'un seul tenant bien que l'on perçoive quatre parties distinctes ce qui pourra rappeler la forme symphonique classique. De plus, on y perçoit des échos de Ravel mais également de Richard Strauss (notamment la célèbre scène de la présentation de la rose de l'opéra *Le chevalier à la rose*). À la parution de la partition, le compositeur écrivit le texte suivant en guise d'introduction :

La première partie du poème, inspirée de la fontaine de Valle Giulia, évoque un paysage pastoral : des troupeaux de moutons passent et se perdent dans la brume fraîche et humide d'une aube romaine.

Une forte et insistante fanfare de cors sur des trilles de tout l'orchestre commence la seconde partie (La fontaine du Triton). C'est comme un joyeux appel, auquel accourent en foule naïades et tritons se poursuivant dans une danse effrénée entre jets d'eau.

Un thème solennel chante au-dessus des grondements de l'orchestre. C'est la fontaine de Trévi en plein midi. Passant des bois aux cuivres, le thème atteint une sonorité triomphale. Les fanfares éclatent et sur la radieuse étendue d'eau passe le char de Neptune traîné par des chevaux marins, et suivi d'un cortège de tritons et de sirènes. Le cortège s'éloigne pendant qu'on entend encore les fanfares au loin.

La quatrième partie (La fontaine de la Villa Médicis au soleil couchant), s'annonce par un thème mélancolique qui s'élève sur un doux clapotement de l'eau. C'est l'heure nostalgique du couchant. L'air est tout vibrant de sons de cloches, de gazouillements d'oiseaux, de bruissements de feuilles et tout s'éteint doucement dans le silence de la nuit.

Sept ans plus tard, en 1923–24, Respighi revint à sa chère Rome et souhaita maintenant évoquer les pins de la ville, « témoins des principaux événements de la vie romaine » pour reprendre ses propres mots et « utiliser la nature comme un point de départ dans le but de susciter des souvenirs et des visions ». L'œuvre réclame un grand orchestre incluant une harpe, un célesta et des percussions fournies auquel s'ajoutent de nombreux instruments que l'on ne retrouve habituellement pas au sein d'un orchestre : piano, orgue, six grands bugles (afin d'évoquer les anciennes trompettes des légions romaines) et... un phonographe qui reproduit le chant du rossignol. Cette opulence dans l'orchestration et la brillance de l'écriture peuvent expliquer la popularité de l'œuvre – la plus souvent jouée du compositeur – que l'on pourrait rapprocher de la version orchestrée par Ravel des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski réalisée deux ans auparavant. On notera la présence dans ces deux pièces de scènes évoquant des jeux d'enfants, d'une sérénade et d'une évocation des catacombes. On pourra également souligner que les deux œuvres culminent dans une évocation glorieuse du passé.

À la création du 14 décembre 1924, on put craindre que l'accueil mitigé réservé aux *Fontaines* se répète car après le premier mouvement, le public fit entendre sa désapprobation. Des amis avaient recommandé au compositeur de changer le passage dissonant des trompettes mais celui-ci refusa. Au second et au troisième mouvement, le climat commença à changer. Après le finale, l'enthousiasme fut tel que la dernière mesure ne put être entendue car elle fut couverte par l'ovation. Ailleurs dans le monde, l'œuvre fut accueillie avec succès et on peut considérer ce poème symphonique comme le chef d'œuvre de la littérature orchestrale de Respighi. Elsa Respighi, la femme du compositeur et sa biographe écrivit que l'œuvre est celle pour laquelle Respighi s'était le plus engagé émotionnellement. Soulignons que Respighi dirigea l'œuvre en janvier 1926 à



Philadelphie, quelques jours après la création américaine au Carnegie Hall à New York sous la direction de l'indéfectible Toscanini. Au moment du concert dirigé par Toscanini, Respighi interrompit ses propres répétitions et se rendit à New York. Pour l'occasion, la salle avait été décorée de fleurs et de drapeaux italiens et toutes les personnalités importantes de la vie musicale américaine étaient présentes. L'accueil fut triomphal.

Dans la partition de l'œuvre, le compositeur écrit :

Les pins de la Villa Borghese

Joyeux ébats d'enfants sous les pins de la Villa Borghese. Danses et rondes; les plus belliqueux jouent aux soldats et à la guerre. Tous se grisent de clameurs et de grand air comme des hirondelles à la tombée du jour, et finissent par s'échapper en essaim.

Le paysage change tout à coup.

On entend dans ce mouvement une mélodie populaire, une version italienne de la rengaine anglaise pour enfants *Ring Around the Rosie* (ou *Ring a Ring o' Roses*). Respighi avait prévu la réaction du public à la fin de ce mouvement : « tu vas voir : la première partie aura un passage moins facile et ils hueront ! » dit-il à sa femme. Ce qui ne manqua pas de se produire. Avec cette dissonance crue (un si bémol dans un passage en la majeur), Respighi voulait exprimer musicalement le « na ! » des enfants.

Pins près d'une catacombe

Et voici l'ombre des pins qui couronnent l'entrée d'une catacombe : une psalmodie mélancolique s'élève des profondeurs sépulcrales, se répand solennelle comme un hymne et s'évanouit mystérieuse.

On entend ici l'un de ces recours caractéristique dans les pièces pour orchestre de Respighi, au chant grégorien ou au plain-chant.

Les pins du Janicule

Un frémissement passe dans l'air : les pins du Janicule se profilent au clair d'une lune sereine. Le rossignol chante.

C'est dans ce mouvement que l'on peut entendre l'enregistrement du chant du rossignol. Le compositeur ne voulait pas d'une imitation du chant de l'oiseau par un instrument de l'orchestre mais bien le chant véritable. Une démarche diamétralement opposée à celle que prendra l'ornithologue de la musique, Olivier Messiaen, quelques années plus tard !

Les pins de la Voie Appienne

Aube brumeuse sur la Voie Appienne : la campagne tragique est veillée par des pins solitaires. Indistinct, incessant, le rythme d'un pas innombrable. À la fantaisie du poète apparaît une vision de gloires antiques : les buccins retentissent, et une armée consulaire, sous l'éclat du nouveau soleil, fait irruption dans la Voie Sacrée pour monter au triomphe du Capitole.

Le troisième volet de ce triptyque romaine est intitulé *Fêtes Romaines* et date de 1928. Bien que chacun des volets précédents ait démontré de brillante manière le talent orchestral de Respighi, dans celui-ci, le compositeur dépasse tout ce qu'il avait fait auparavant. Au moyen d'un orchestre encore une fois de grande dimension incluant de nombreuses percussions, d'un piano joué à quatre mains, d'un orgue et d'une mandoline, il souhaitait ici « faire appel à des visions et évoquer des festivals romains en utilisant le maximum de sonorité et de couleur orchestrales ». L'œuvre sera créée par Arturo Toscanini à New York le 21 février 1929.

Encore une fois, nous reprenons les mots mêmes du compositeur inclus dans la partition :

### Circenses

Le ciel est menaçant au-dessus du Grand Cirque, mais le peuple est en fête : « Ave, Nerone ! » Les portes de fer s'entrouvrent et un chant religieux monte dans l'air et se mêle au rugissement des bêtes féroces. La foule ondoie et frémit : impassible le chant des martyrs se répand, domine puis est submergé par le tumulte.

La musique fait ici entendre un combat de gladiateurs. Les cordes et les bois suggèrent le plain-chant des premiers martyrs chrétiens entendu à travers les bruits menaçants des bêtes féroces. Le mouvement se termine avec des accords violents de l'orchestre, soutenu par l'orgue, au moment où les martyrs succombent.

### Le jubilé

Les pèlerins avancent péniblement, sur la longue route, en priant. Finalement, du sommet du Monte Mario, apparaît aux yeux ardents, aux âmes haletantes, la ville sainte : « Rome ! Rome ! ». Un hymne de joie éclate auquel répond le son des cloches de toutes les églises.

### Fête d'octobre

Dans les « Castelli » enguirlandés de pampres : échos de chasse, tintements de grelots, chansons d'amour. Puis, dans le soir tiède, s'élève une sérénade romantique.

### L'Épiphanie

Place Navona, la nuit de l'Épiphanie. Un rythme caractéristique de trompettes domine la clameur frénétique : sur l'ondoiement bruyant émergent, de temps à autre, des motifs rustiques, des cadences de « salterello, les sons d'un orgue de barbarie, l'appel du crieur, le chant rauque de l'ivrogne et le fier refrain dans lequel s'étale l'âme populaire : « Lassâtece passà, semo Romani ! » (Faites place, nous sommes Romains !).

Dans ce mouvement, Respighi fait entendre une orgie de rythmes contrastés et l'ambiance bigarrée d'un peuple en liesse.

Avec cette œuvre, Respighi souhaitait mettre un terme à sa production d'œuvres pour orchestre : « Il est impossible d'obtenir davantage de la compo-

sition actuelle de l'orchestre. Je ne crois plus que je vais composer d'autres œuvres de ce type. Je suis davantage intéressé par les petits ensembles et les petits orchestres». Respighi s'en tiendra à son souhait puisque dans les huit années qui lui restaient à vivre, ses seules compositions pour orchestre seront des arrangements d'œuvres de compositeurs de l'époque baroque, incluant des compositions pour orgue de Bach.

© *Jean-Pascal Vachon 2010*

Depuis ses débuts en 1954, l'**Orchestre Symphonique de São Paulo** (OSESP) vit une *success story* et a obtenu une reconnaissance mondiale pour la qualité et l'excellence de son travail. Ses premiers chefs furent Souza Lima et Bruno Roccella, suivis d'Eleazar de Carvalho qui dirigea l'orchestre pendant 24 ans et qui laissa comme héritage un projet de restructuration de l'orchestre. En 1997, John Neschling fut choisi comme directeur artistique pour diriger l'OSESP au cours de cette nouvelle étape de son existence et ce, jusqu'en 2009. L'orchestre réside à la Sala São Paulo inaugurée en 1999. Les années suivantes ont vu la création de quatre chœurs (les chœurs symphonique, de chambre, des jeunes et d'enfants), du centre de documentation de Maestro Eleazar de Carvalho, d'une division d'édition musicale (Criadores do Brasil), d'un programme de volontaires, de divers programmes éducationnels ainsi que de l'Académie de l'OSESP pour jeunes musiciens. Les enregistrements sur BIS de l'orchestre ont été distribués dans le monde entier, récoltant les éloges de la critique et des tournées couronnées de succès, plus récemment aux États-Unis (2006) et en Europe (2007) ont rehaussé son profil international, comme l'indique une en-

quête publiée dans *Gramophone* (Royaume-Uni) en 2008, mentionnant l'OSESP comme étant l'un des trois ensembles montants parmi les plus grands orchestres du monde.

Né à Rio de Janeiro, **John Neschling** a étudié le piano et la direction avec Hans Swarowsky et Reinhold Schmid à Vienne, puis avec Leonard Bernstein et Seiji Ozawa à Tanglewood. Parmi les concours internationaux de direction qu'il a gagnés nommons ceux de Florence (1969), de l'Orchestre Symphonique de Londres (1972) et de La Scala (1976). Le talent et la vocation musicale font partie de l'histoire de la famille de Neschling ; il est un petit-neveu du compositeur Arnold Schoenberg et du chef d'orchestre Arthur Bodanzky. Dans les années 1980, il fut directeur musical des théâtres municipaux de São Paulo et de Rio de Janeiro au Brésil et, en Europe, il a dirigé les théâtres de São Carlos (Lisbonne), Saint-Gall (Suisse), Massimo (Palerme) et de l'Opéra de Bordeaux, en plus d'être chef résident du Staatsoper de Vienne. Il fit ses débuts aux États-Unis en 1996 dirigeant *Il Guarany* de Carlos Gomes à l'Opéra de Washington avec Plácido Domingo dans le rôle de Peri. Il a aussi composé plus de 60 partitions pour le cinéma, le théâtre et la télévision. Directeur artistique et chef principal de l'Orchestre Symphonique de São Paulo de 1997 à 2009, John Neschling est membre de l'Académie de Musique du Brésil depuis 2003. Il a épousé l'écrivain Patrícia Melo et il vit à São Paulo.

ALSO AVAILABLE FROM THE SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA



BIS-CD-1830/32

THE COMPLETE CHOROS conducted by John Neschling

THE COMPLETE BACHIANAS BRASILEIRAS conducted by Roberto Minczuk

With the Choir of the São Paulo Symphony Orchestra  
and soloists including Cristina Ortiz, piano; Jean Louis Steuerman, piano;  
Donna Brown, soprano and Fabio Zanon, guitar

This boxed set containing 7 discs for the price of 3 also includes  
QUINTETO EM FORME DE CHOROS with Berlin Philharmonic Wind Quintet  
THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO GUITAR with Anders Miolin

'10/10' – 'two of the most original, colorful, and enjoyable collections of works by any 20th-century composer. They belong in every serious record collection, and they have never been so consistently well performed and recorded... you'd have to be insane not to grab this set immediately.' (*ClassicsToday.com*)

'these are the defining contemporary performances of the Brazilian master's most important cycles... you could not make a better Villa-Lobos investment.' (*Fanfare*)

« Diapason d'Or de l'année – Projet artistique de 2009 » for the recording of the *Choros* (*Diapason*)

These recordings are also available as separate discs:

*Choros*: BIS-CD-1440, BIS-CD-1450, BIS-CD-1520

*Bachianas Brasileiras*: BIS-CD-1250, BIS-CD-1400, BIS-CD-1410

*Guitar Music*: BIS-CD-686

The recording of a nightingale singing in 'I pini del Gianicolo' (No. 3 of *Pines of Rome*) is used with kind permission of Reinhard Meissner.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

Recording: February 2008 at the Sala São Paulo, Brazil  
Producer: Ingo Petry  
Sound engineer: Uli Schneider

Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Post-production: Editing: Nora Brandenburg, Piotr Furmanczyk  
Mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2010  
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40  
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1720 © & ℗ 2010, BIS Records AB, Åkersberga.





## RESPIGHI, OTTORINO (1879–1936)

### IMPRESSIONI BRASILIANE (BRAZILIAN IMPRESSIONS) (1927–28) 21'22

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| ① | 1. Notte Tropicale. <i>Andante lento</i> | 11'35 |
| ② | 2. Butantan. <i>Lento non troppo</i>     | 5'05  |
| ③ | 3. Canzone e Danza. <i>Allegretto</i>    | 4'31  |

### LA BOUTIQUE FANTASQUE, complete ballet score (1918) 46'46 based on music by Gioacchino Rossini

- |   |  |      |
|---|--|------|
| ④ | 1. Overture. <i>Tempo di Marcia – Allegretto – Meno mosso –<br/>Même mouvement – Vivo</i>                      | 6'39 |
| ⑤ | 2. Tarantella. <i>Allegro con brio – Vivo</i>  | 2'56 |
| ⑥ | 3. Mazurka – <i>Vivo – Lento – Moderato – Più vivo –<br/>Poco meno – Vivacissimo</i>                           | 6'36 |
| ⑦ | 4. Cossack Dance. <i>Allegretto marcato – Animando un poco –<br/>Vivo – Allegretto brillante – Vivace</i>      | 4'57 |
| ⑧ | 5. Cancan. <i>Allegretto grottesco – Vivacissimo – Poco meno vivo –<br/>Andantino mosso – Andantino mosso</i>  | 7'29 |
| ⑨ | 6. Valse lente. <i>Andantino moderato – Un poco più mosso –<br/>Con brio – Tempo I – Più animato – Tempo I</i> | 8'36 |
| ⑩ | 7. Nocturne. <i>Andantino – Allegretto</i>   | 4'34 |
| ⑪ | 8. Galop. <i>Vivacissimo – Allegro brillante – Prestissimo – Tempo I</i>                                       | 4'57 |

TT: 68'55

## ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE

MARIAN TACHÉ *leader*

JOHN NESCHLING *conductor*

**D**uring the nineteenth century, the proper domain of the Italian composer was felt to be opera. Ottorino Respighi – who also aspired, throughout his career, to recognition as an operatic composer – was much more versatile. In addition to writing copious chamber music, choral works and songs, he became one of the first Italians to be generally admitted to the twentieth century’s concert repertoire, even if admiration for the brilliance of his scoring was sometimes tempered by reservations about substance and taste. Though he wrote many ‘abstract’ works including a large-scale symphony and several concertos, he became most celebrated for his vividly colourful suites and symphonic poems, and above all the trilogy of works celebrating the landmarks and history of Rome. Composed between 1915 and 1928, this ‘Roman trilogy’ comprises *The Fountains of Rome*, *The Pines of Rome* and *Roman Festivals*.

Respighi was actually a native of Bologna, but he settled in Rome in 1913 when he was appointed professor of composition at the Accademia di Santa Cecilia. Respighi was himself a considerable string player: his first study was the violin, in which he gained distinction at the Bologna Conservatory. Early in his career, while taking lessons with Rimsky-Korsakov, he was first viola of the Mariinsky Theatre in St Petersburg. It was from Rimsky-Korsakov that he learned much of his exceptional orchestral skill. Critics who would like to consign Respighi to the status of a ‘mere’ orchestrator make much of his ‘naïve pictorialism’. But in seeking to summon up pictures in sound, he clearly belongs to a grand tradition of ‘naïve pictorialists’ (Berlioz, Liszt, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Richard Strauss...). If his thematic invention is often simple, and the emotions direct, this does not mean that his aims are unambitious. The ‘Roman’ poems are music as spectacle, and brilliantly successful at what they set out to do; much subtle compositional craft goes into the shaping of each

movement, the placing of climaxes, the art of transition – which in Respighi's hands often becomes a kind of cinematic 'dissolve'.

Respighi's greatness as an orchestrator is proved not just by his original works but by his breathtaking orchestrations of Bach, Rachmaninov, Rossini, Vitali and Italian lute works of the Renaissance. Like Rimsky-Korsakov, Debussy and Ravel, he knew exactly what would sound well, be the aptest and most striking colour, create a sonic metaphor for a visual impression. Open the scores of the three 'Roman' symphonic poems anywhere and the sheer bravura of the instrumentation – in the quietest as well as the most grandiose pages – takes the breath away; the sovereignty of the imagination guides the ear. Among his best-loved orchestrations are the Suite *The Birds* transcribed from a gaggle of Italian, French and English composers of the seventeenth century, the three suites of *Ancient Airs and Dances* after Italian lute composers, and his magisterial realization for large orchestra of J. S. Bach's Passacaglia in C minor. But far and away the most popular – so that the compound authorship 'Rossini-Respighi' is almost as famous as 'Bach-Busoni' – is the ballet *La Boutique fantasque* (*The Fantastic Toyshop*) composed in 1918 for Diaghilev's Ballets Russes.

After he had written his opera *William Tell* in 1829 Rossini, though still quite a young man, abandoned full-time composition. But he continued to write some 150 piano pieces and songs for his own amusement, 'petits riens' and 'morceaux' which he referred to collectively as his *Péchés de vieillesse* ('Sins of Old Age'). Respighi had long been fascinated by these rare Rossini items and in 1917 he suggested to the great impresario Serge Diaghilev that, if orchestrated, they might provide the basis for a successful ballet. It was a propitious time to make the suggestion, for Diaghilev would soon commission two other ballets based on old Italian music – Stravinsky's *Pulcinella* (after music believed to be by Pergolesi) and Tommasini's *The Good-humoured Ladies* (after Scarlatti).

Diaghilev desired to produce a ballet that would resemble *Die Puppenfee* (*The Fairy Doll*) by Joseph Bayer, which had been popular in Moscow at the end of the nineteenth century, and he saw the Rossini music as ideal for this project. The libretto was actually written by the artist André Derain, a pioneer of Fauvism, who also designed the décor and costumes. The choreography was by Leonid Massine. Respighi produced his orchestrations during 1918–19, and the ballet, performed by the Ballets Russes, received its world première at London’s Alhambra Theatre on 5th June 1919.

The story of the ballet, which unfolds after a *pizzicato* overture, has echoes not only of *Die Puppenfee* but also *Coppélia* by Delibes and the story *The Steadfast Tin Soldier* by Hans Christian Andersen. The scenario is set in Nice around 1860 and is centred on the passionate love for each other of two cancan dolls, male and female, the creations of a famous toymaker who specializes in beautiful dancing dolls. (In the first production Massine danced the role of the male doll.) In his magic toyshop, overlooking the harbour, the dolls perform various dances to attract possible customers. Two English ladies and an American family are entertained with a tarantella, and dolls dressed as playing cards then perform a mazurka. A Russian family enters and five dolls dressed as Cossacks perform a Russian dance. After an animal act with dancing poodles, the toymaker introduces his masterpieces: the two cancan dancers who appear and perform their routine with extreme brilliance. Both families are entranced – the Americans decide to buy the male doll, while the Russians purchase the female. After the customers make payment, it is arranged that they will pick up the dolls the next day.

During the night, the dolls come to life and start dancing on their own. They are distressed that the cancan dancers will be separated, however, and persuade them to flee. The next morning the customers come back to pick up their dolls,

but find that the cancan dancers are missing. In a fury, the customers blame the shop owner for swindling them and attack him with sticks; but in the confusion the other dolls come to his rescue and drive the Americans and Russians out of the toyshop, the Cossack dolls attacking them with their bayonets. The ballet concludes with the customers watching, astonished, through the shop window as the shopkeeper and his dolls (including the cancan dancers, who have returned) dance happily inside.

By 1923 the ballet had registered 1,000 performances, and Massine mounted several subsequent productions of *La Boutique fantasque*, which thus became internationally famous between the 1920s and 1940s. Respighi's score, which so deftly and colourfully brings Rossini's pieces to life, soon took on an existence of its own in the concert hall as a suite, which contains all the principal dances but omits the linking material. A few years later, in 1925, he returned to the same fertile source for an orchestral suite, *Rossiniana*, but this has never enjoyed quite the success of *La Boutique fantasque*.

Respighi spent the summer of 1927 in Rio de Janeiro, where he had been asked to conduct a series of concerts of his music. He found he had to educate an orchestra used to accompanying opera and zarzuela in the arts of the symphony concert. Like Darius Milhaud before him he became entranced with the folk and popular music of Brazil. He therefore readily acceded to a request from the orchestra to compose a 'Brazilian Suite' that he would conduct the following year. He began the work soon after his return to Rome, while his memories of Brazil were still fresh; but, though he originally envisaged a work in five movements, he had sketched only three of these before he was forced to turn to fulfilling other commissions and obligations. Thus, when he returned to Rio in June 1928, what he brought with him was the triptych entitled *Impressioni brasiliane*, which he premièred there with great success. It makes an interesting parallel to the orch-

estral works being produced by his great Brazilian contemporary, Heitor Villa-Lobos.

The first and longest of the three movements, ‘Notte Tropicale’, was inspired by themes and rhythms Respighi noted down on journeys between Rio and the Tijuca district of the city with its mountainous tropical forest. This is a perfumed, impressionistic nocturne in which echoes and fragments of Brazilian song sound out nostalgically – for example in a sensuous oboe melody – between scintillating washes of colour. A swaying, seductive dance rhythm also makes itself heard from time to time.

The second movement’s title, ‘Butantan’, indicates two things – the district of Butantã in the city of São Paulo, on the west bank of the Pinheiros River; and the Instituto Butantan, the biomedical research facility which forms part of the São Paulo University campus there. Founded in 1901, the Institute is world-famous for its investigation of diseases caused by venomous animals, and (before a fire destroyed the collection facility in 2010) maintained the world’s largest collection of such animals, including 80,000 snakes and nearly half a million poisonous spiders and other insects, raised for the production of serum and vaccine. The collection soon became a tourist attraction, and Respighi visited it in 1927. According to his wife Elsa, he found the sight of the thousands of snakes extremely disturbing and it haunted him long afterwards. The movement begins evocatively, but apprehensively, and almost immediately a sinuous chromatic bassoon figure appears and is taken up in protean variants by the other wind instruments, like a writhing legion of snakes, while buzzing tremolos and glissandi in the strings suggest exotic and undoubtedly dangerous insects. These elements are worked into a sinister climax, after which the movement subsides with a flesh-creeping quotation of the *Dies irae* chant from the Mass for the Dead, a symbol of mortality.

The concluding ‘Canzone e Danza’, by contrast, paints a picture of riotous and colourful street festivities with dance tunes that Respighi heard at the Rio Carnival. Nevertheless the effect is not of an orgiastic climax, but elegant and subtle. A notable feature of this movement is Respighi’s use of a piano in the orchestra to provide bell-sounds (reminiscent of his recent employment of it in the symphonic poem *Roman Festivals*). The Brazilian popular tunes tumble over themselves in cheerful array, but the ending is quiet, at first nostalgic in a similar mood to the ‘Notte Tropicale’ but then with a final cheeky sign-off.

© *Malcolm MacDonald 2013*

Founded in 1960, the **Liège Royal Philharmonic / Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL), which has 100 musicians, is acknowledged today as the best orchestra in Belgium. It has a powerful, recognizable identity on the European musical scene, linked to its distinctive artistic and geographical position at the crossroads of the Germanic and Romance spheres, reflecting the age-old history of Liège: it combines the density of Germanic orchestras with the transparency of their French counterparts. Over more than half a century, the OPRL has shown its openness to different repertoires and has developed a reputation, in particular, for its performances of French music and of contemporary works. The OPRL has recorded more than seventy discs in fifty years; most have been widely acclaimed by the international press. It tours regularly: since 1999 it has undertaken seven tours, which have taken it to such destinations as South America, the Musikverein in Vienna, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, and the Concertgebouw in Amsterdam. The OPRL currently gives more than 80 concerts a year, of which half take place in Liège. Since 2000 it has also

run the Salle Philharmonique in Liège and expanded the range of concerts there to include baroque music, world music, chamber music, and major recitals on the piano and organ.

*For further information, please visit [www.oprl.be](http://www.oprl.be)*

The Brazilian-born conductor **John Neschling** is a grand-nephew both of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Arthur Bodanzky. He studied in Vienna under Hans Swarowsky and attended classes with Leonard Bernstein and Bruno Maderna in Europe and in the USA. Orchestras he has conducted include the Vienna Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Zürich Tonhalle Orchestra, Warsaw Philharmonic Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, the Orchestra of Santa Cecilia in Rome and the Residentie Orchestra in the Hague. As an opera conductor he has appeared all over the world with, for example, the Vienna State Opera, Deutsche Oper Berlin, Teatro San Carlo di Napoli, Arena di Verona, Opernhaus Zürich and Washington Opera.

He has been musical director at the Teatro Nacional de São Carlos in Lisbon, the St Gallen Opera in Switzerland, the Teatro Massimo in Palermo and the Orchestre National de Bordeaux in France; in Brazil he has conducted the opera companies in Rio de Janeiro and São Paulo. In 1997 he became principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra, a position he retained until 2009. During these years he transformed the orchestra into the leading symphony orchestra of Latin America, touring the USA and Europe three times, and recording more than 30 acclaimed discs. Since 2011 he has conducted concerts and opera productions in Italy, France, Switzerland, Spain, Belgium and Poland, and in January 2013 he took over the artistic and musical direction of the Theatro Municipal in São Paulo.



Während des 19. Jahrhunderts galt die Oper als die eigentliche Domäne italienischer Komponisten. Ottorino Respighi, der im Laufe seiner Karriere auch als Opernkomponist Anerkennung suchte, war wesentlich vielseitiger. Neben der Komposition zahlreicher Kammermusikwerke, Chorwerke und Lieder, war er einer der ersten Italiener, der in das Konzertrepertoire des 20. Jahrhunderts Eingang fand, selbst wenn die Bewunderung für seine brillante Instrumentation mitunter von Vorbehalten im Hinblick auf Substanz und Geschmack begleitet wurde. Obwohl er einiges an „absoluter Musik“ schrieb (darunter eine großformatige Symphonie und mehrere Konzerte), wurde er vor allem für seine farbenprächtigen Suiten und Symphonischen Dichtungen gefeiert – und namentlich für jene zwischen 1915 und 1928 komponierte „Römische Trilogie“ zu Ehren der Sehenswürdigkeiten und der Geschichte Roms, die aus den Teilen *Die Brunnen von Rom*, *Die Pinien von Rom* und *Römische Feste* besteht.

In Bologna geboren, ließ Respighi sich 1913 in Rom nieder, als er zum Professor für Komposition an der Accademia di Santa Cecilia ernannt wurde. Respighi war selbst ein eminenter Streicher, der zunächst Violine studiert und am Konservatorium von Bologna mit Auszeichnung abgeschlossen hatte. Am Anfang seiner Karriere, als er Unterricht bei Rimsky-Korsakow nahm, war er Erster Bratschist im Orchester des Mariinski-Theaters in St. Petersburg. Der Unterricht bei Rimsky-Korsakow hatte großen Einfluss auf seine außerordentliche Instrumentationskunst. Kritiker, die Respighi auf einen „bloßen“ Instrumentator reduzieren möchten, verweisen gern auf seine „naive Tonmalerei“. Sein Ziel aber, mit Mitteln des Klanges Bilder heraufzubeschwören, gehört er offenkundig zu einer großartigen Tradition „naiver Tonmaler“ wie Berlioz, Liszt, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow, Richard Strauss ... Auch wenn seine thematische Erfindung oft einfach und die Emotionen oft direkt sind, heißt dies nicht,

dass seine Ziele weniger ehrgeizig wären. Die „römischen“ Dichtungen sind Musik als Spektakel, und sie setzen auf brillante Weise um, was sie sich vorgenommen haben; mit subtiler kompositorischer Gestaltungskraft widmet sich Respighi der Formung der Sätze, der Platzierung der Höhepunkte und der Kunst des Übergangs – der oft als eine Art filmisches „Auflösen“ erscheint.

Respighi große Instrumentationskunst zeigt sich nicht nur in seinen eigenen Werken, sondern auch in seinen atemberaubenden Orchestrierungen von Bach, Rachmaninow, Rossini, Vitali sowie italienischen Lautenwerken der Renaissance. Wie Rimsky-Korsakow, Debussy und Ravel, wusste er genau, was gut klingen würde, was die treffendste und aparteste Farbe und eine klangliche Metapher für einen visuellen Eindruck darstellen würde. Man öffne die Partituren der drei „römischen“ Symphonischen Dichtungen an beliebiger Stelle, und die schiere Bravour der Instrumentation – ganz gleich, ob es sich um die ruhigste oder die grandioseste Passage handelt – raubt einem den Atem; die Souveränität der Phantasie leitet das Ohr. Zu seinen beliebtesten Orchestrierungen gehören die nach Vorlagen italienischer, französischer und englischer Komponisten des 17. Jahrhunderts transkribierte Suite *Die Vögel*, die drei Suiten *Alte Weisen und Tänze* nach italienischen Lautenkomponisten und seine maßstabsetzende Großorchesterfassung von J. S. Bachs Passacaglia in c-moll. Aber die bei weitem beliebteste – so sehr, dass sie die Verbindung „Rossini-Respighi“ fast so berühmt gemacht hat wie „Bach-Busoni“ – ist das Ballett *La Boutique fantasque (Der Zauberladen)*, das 1918 für Diaghilews Ballets Russes komponiert wurde.

Nachdem er 1829 seine Oper *Wilhelm Tell* komponiert hatte, gab der immer noch recht junge Rossini die Tätigkeit des Vollzeitkomponisten auf. Gleichwohl schrieb er für sein eigenes Vergnügen noch rund 150 Klavierstücke und Lieder, „petits riens“ („kleine Nichtigkeiten“) und „morceaux“ („Stücke“), die er seine

*Péchés de vieillesse* („Sünden des Alters“) nannte. Respighi hatten diese kostbaren Kompositionen schon lange fasziniert; 1917 wies er den großen Impresario Serge Diaghilew darauf hin, dass sie, orchestriert, die Grundlage für ein erfolgreiches Ballett bilden könnten. Die Zeit war günstig für einen solchen Vorschlag, denn Diaghilew sollte bald zwei andere Ballette mit alter italienischer Musik in Auftrag geben – Strawinskys *Pulcinella* (vermeintlich nach Musik von Pergolesi) und Tommasinis *Die gut gelaunten Damen* (nach Scarlatti). Diaghilew suchte nach einem Ballett in der Art von Joseph Bayers *Die Puppenfee*, das Ende des 19. Jahrhunderts Moskau begeistert hatte, und Rossinis Musik erschien ihm ideal für dieses Projekt. Dessen Libretto schrieb der Künstler André Derain, ein Pionier des Fauvismus, der auch das Bühnenbild und die Kostüme entwarf; für die Choreographie zeichnete Leonid Massine verantwortlich. Respighi fertigte seine Orchesterfassungen in den Jahren 1918/19 an; am 5. Juni 1919 erlebte das Ballett im Londoner Alhambra Theatre seine Premiere durch die Ballets Russes.

Das Libretto des Balletts, das mit einer Pizzikato-Ouvertüre beginnt, erinnert nicht nur an *Die Puppenfee*, sondern auch an *Coppélia* von Delibes und das Märchen *Der standhafte Zinnsoldat* von Hans Christian Andersen. Die Handlung spielt um 1860 in Nizza und rückt die leidenschaftliche Liebe zweier Cancan-Puppen in ihr Zentrum – Schöpfungen eines berühmten Spielzeugmachers, der sich auf wunderschöne Tanzpuppen spezialisiert hat. (In der ersten Produktion tanzte Massine selber die Rolle der männlichen Puppe.) In seinem magischen Spielzeugladen mit Blick auf den Hafen führen die Puppen verschiedene Tänze auf, um mögliche Kunden anzulocken. Zwei englische Ladys und eine amerikanische Familie werden mit einer Tarantella unterhalten, worauf Puppen, die als Spielkarten verkleidet sind, eine Mazurka tanzen. Eine russische Familie tritt ein und fünf als Kosaken verkleidete Puppen führen einen russischen Tanz auf. Nach

einer Tiernummer mit tanzenden Pudeln stellt der Spielzeugmacher seine Meisterwerke vor: die beiden Cancan-Puppen, die nun ihr äußerst brillantes Programm vorführen. Beide Familien sind hingerissen – die Amerikaner entscheiden sich für die männliche Puppe, während die Russen die weibliche wählen. Die Kunden bezahlen, und für den nächsten Tag wird die Abholung der Puppen vereinbart.

In der Nacht erwachen die Puppen zum Leben und fangen an, zu ihrem eigenen Vergnügen zu tanzen. Freilich bedrückt sie, dass das Cancan-Paar getrennt werden soll, und so überreden sie es zur Flucht. Am nächsten Morgen kommen die Käufer zurück, um ihre Puppen abzuholen, und müssen feststellen, dass die Cancan-Tänzer nicht da sind. Voller Wut bezichtigen sie den Geschäftsinhaber des Betrugs und greifen ihn mit Stöcken an. In dem allgemeinen Trubel eilen die anderen Puppen ihm zu Hilfe; sie drängen die Amerikaner und Russen aus dem Spielwarenladen hinaus, wobei die Kosaken-Puppen sie mit ihren Bajonetten attackieren. Das Ballett endet damit, dass die Kunden durchs Schaufenster erstaunt beobachten, wie der Ladenbesitzer und seine Puppen (darunter auch das heimgekehrte Cancan-Paar) glücklich tanzen.

Bis 1923 brachte es das Ballett auf 1.000 Aufführungen; Massine verantwortete mehrere Folgeproduktionen von *La Boutique fantasque*, das in den 1920er und 1940er Jahren internationale Berühmtheit erlangte. Respighis Musik, die Rossinis Kompositionen so geschickt und farbenreich umsetzt, führte im Konzertsaal bald ein Eigenleben – als Suite, die alle wichtigen Tänze enthält, aber die Überleitungen ausspart. Einige Jahre später, 1925, kehrte Respighi für die Orchestersuite *Rossiniana* zu derselben fruchtbaren Quelle zurück; diese Suite hat indes nie so recht an den Erfolg von *La Boutique fantasque* anknüpfen können.

Den Sommer 1927 verbrachte Respighi in Rio de Janeiro, wohin er eingeladen worden war, eine Reihe von Konzerten mit eigenen Werken zu dirigieren.

Es stellte sich indes heraus, dass er das Orchester, das an die Begleitung von Opern und Zarzuelas gewohnt war, erst einmal in die Kunst des Symphoniekonzerts einzuführen hatte. Wie zuvor bei Darius Milhaud, übte die Volks- und Populärmusik Brasiliens auch auf Respighi eine große Faszination aus. Gern kam er daher der Bitte des Orchesters nach, eine „Brasilianische Suite“ zu komponieren, die er im folgenden Jahr dirigieren sollte. Bald nach seiner Rückkehr nach Rom nahm er unter dem frischen Eindruck seiner Brasilien-Erlebnisse die Arbeit auf; doch obschon er zunächst an ein fünfsätziges Werk gedacht hatte, waren erst drei Sätze skizziert, als andere Aufträge und Verpflichtungen ihn anderweitig in Anspruch nahmen. 1928 brachte er daher das Triptychon *Impressioni brasiliane* mit nach Rio, das er mit großem Erfolg uraufführte. Es stellt eine interessante Parallele zu den Orchesterwerken seines großen brasilianischen Zeitgenossen Heitor Villa-Lobos dar.

Der erste und längste der drei Sätze, „Notte Tropicale“, ist inspiriert von Themen und Rhythmen, die Respighi auf Reisen zwischen Rio und der benachbarten Tijuca-Region mit ihrem gebirgigen Tropenwald notiert hatte. Es ist ein duftendes, impressionistisches Nocturne, aus dem zwischen funkelnden Farbschichten nostalgische Echos und Fragmente brasilianischer Lieder aufscheinen, wie etwa in einer sinnlichen Oboenmelodie. Verschiedentlich lässt sich ein wiegender, verführerischer Tanzrhythmus vernehmen.

Der Titel des zweiten Satzes, „Butantan“, verweist zum einen auf São Paulos Stadtbezirk Butantã am Westufer des Pinheiros-Flusses, zum anderen auf die biomedizinische Forschungseinrichtung Instituto Butantan, die zum Campus der dortigen São Paulo Universität gehört. Das 1901 gegründete Institut ist international berühmt für seine Erforschung von Krankheiten, die durch Tiergifte verursacht werden, und es unterhielt (bis zum Jahr 2010, als ein Feuer das Gebäude zerstörte) die weltweit größte Sammlung solcher Tiere, darunter 80.000

Schlangen und fast eine halbe Millionen giftiger Spinnen und anderer Insekten, die zur Serum- und Impfstoffherstellung gezüchtet wurden. Die Sammlung war bald schon eine touristische Attraktion, und Respighi besuchte sie im Jahr 1927. Wie seine Frau Elsa mitteilt, fand er den Anblick tausender Schlangen extrem verstörend, und er verfolgte ihn noch lange danach. Der Satz beginnt suggestiv, aber zögerlich; alsbald erscheint eine gewundene chromatische Figur im Fagott, die in vielgestaltigen Varianten von den anderen Blasinstrumenten aufgegriffen wird (eine Legion sich windender Schlangen), während sirrende Streichertremoli und -glissandi an exotische und zweifellos gefährliche Insekten denken lassen. Diese Elemente schießen in einem finsternen Höhepunkt zusammen, worauf der Satz mit einem furchterregenden Zitat des *Dies irae* aus der Totenmesse verklingt: Symbol der Sterblichkeit.

Das abschließende „Canzone e Danza“ dagegen zeichnet mit Tanzweisen, die Respighi beim Karneval in Rio hörte, das Bild ausgelassener, bunter Straßenfeste. Gleichwohl wirkt der Satz nicht als orgiastischer Höhepunkt, sondern eher elegant und subtil. Eine Besonderheit des Satzes ist der Einsatz eines Klaviers zur Imitation von Glockenklängen (ähnlich also wie kurz zuvor in der Symphonischen Dichtung *Römische Feste*). In fröhlicher Folge stolpern die brasilianischen Volksmelodien über einander, doch das Ende ist ruhig; zunächst ähnlich nostalgisch wie in „Notte Tropicale“, zu guter Letzt aber mit frecher Schlusswendung.

© *Malcolm MacDonald* 2013

Das 1960 gegründete **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** zählt hundert Mitglieder und gilt heute als das beste Orchester Belgiens. In der Musikszene Europas zeichnet es sich durch ein ausgeprägtes, wiedererkennbares Profil aus, verknüpft mit der unverwechselbaren künstlerischen und geographischen Lage an der Kreuzung germanischer und romanischer Regionen, in der sich die uralte Geschichte von Lüttich widerspiegelt: Es verbindet die substantielle Dichte deutscher Orchester mit der Transparenz ihrer französischen Pendanten. Seit mehr als einem halben Jahrhundert zeigt das OPRL eine große Offenheit für unterschiedliche Repertoires und hat sich einen guten Ruf vor allem für Aufführungen französischer und zeitgenössischer Musik erworben. Das OPRL hat in 50 Jahren mehr als 70 Alben aufgenommen, die von der internationalen Presse zumeist mit großem Beifall aufgenommen wurden. Regelmäßige Konzertreisen gehören zu seinem Programm: Seit 1999 hat es sieben Tournée unternommen, die es u.a. nach Südamerika, zum Musikverein in Wien, zum Théâtre des Champs-Élysées in Paris und zum Concertgebouw in Amsterdam geführt haben. Das OPRL gibt derzeit mehr als 80 Konzerte pro Jahr, von denen die Hälfte in Lüttich stattfinden. Seit 2000 bespielt es den Salle Philharmonique in Lüttich und erweitert das Spektrum der dortigen Konzerte um barocke Musik, Weltmusik, Kammermusik und bedeutende Klavier- und Orgel-Recitals.

*Weitere Informationen finden Sie auf [www.oprl.be](http://www.oprl.be)*

**John Neschling**, in Brasilien geboren, ist Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky. Er studierte bei Hans Swarowsky in Wien und besuchte Klassen bei Leonard Bernstein und Bruno Maderna in Europa und den USA. Zu den Orchestern, die er geleitet hat, gehören die Wiener Symphoniker, das London Symphony Orchestra, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Warschauer Philharmoniker, das Pittsburgh Symphony

Orchestra, das Orchestra di Santa Cecilia in Rom und das Residentie Orchestra in Den Haag. Als Operndirigent gastiert er in der ganzen Welt, u.a. an der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, am Teatro San Carlo di Napoli, in der Arena di Verona, am Opernhaus Zürich und an der Washington Opera.

Er war Musikalischer Leiter des Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon, der Oper St. Gallen in der Schweiz, des Teatro Massimo in Palermo und des Orchestre National de Bordeaux in Frankreich; in Brasilien hat er die Opernhäuser von Rio de Janeiro und São Paulo geleitet. 1997 wurde er zum Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra ernannt, ein Amt, das er bis 2009 innehatte. In diesen Jahren machte er aus einem Orchester von lokaler Bedeutung das führende Symphonieorchester Lateinamerikas, unternahm drei Tourneen durch die USA und Europa und legte mehr als 30 gefeierte Einspielungen vor. Seit 2011 hat er Konzerte und Opernproduktionen in Italien, Frankreich, Schweiz, Spanien, Belgien und Polen geleitet; im Januar 2013 übernahm er die Künstlerische und Musikalische Leitung des Theatro Municipal in São Paulo.



**A**u dix-neuvième siècle, on croyait que le domaine propre du compositeur italien était l'opéra. Ottorino Respighi, qui tout au long de sa carrière aspirera à la reconnaissance en tant que compositeur d'opéras, était beaucoup plus polyvalent. En plus de ses très nombreuses œuvres de musique de chambre, de sa musique chorale et de ses mélodies, il fut l'un des premiers Italiens dont les œuvres pour orchestre furent admises au sein du répertoire de concert du vingtième siècle même si l'admiration pour la brillance de son écriture fut parfois tempérée par des réserves quant à la substance et au bon goût. Bien qu'il composa de nombreuses œuvres «abstraites» dont une symphonie de grande dimension et plusieurs concertos, sa réputation tient à ses suites et ses poèmes symphoniques aux couleurs vives et surtout, à une trilogie d'œuvres célébrant des lieux et des moments importants de l'histoire romaine. Composée entre 1915 et 1918, cette «trilogie romaine» comprend *Les Fontaines de Rome*, *Les Pins de Rome* et *Les Fêtes romaines*.

Respighi est né à Bologne mais il s'installa à Rome en 1913 alors qu'il y fut nommé professeur de composition à l'Accademia di Santa Cecilia. Respighi était également un violoniste de grand talent : ses premières études en musique furent consacrées à cet instrument et c'est en tant que violoniste qu'il se distingua au Conservatoire de Bologne. Tôt dans sa carrière, alors qu'il étudiait avec Rimski-Korsakov, il devint premier altiste au Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg. Son talent exceptionnel d'orchestrateur provient en grande partie de ses études avec Rimski-Korsakov. Les critiques qui considèrent Respighi comme un simple orchestrateur ont maintes fois insisté sur sa «naïveté picturale». Mais sa quête de rassembler des images et de les transformer en sonorités le range clairement dans la grande tradition des «naïfs picturaux» comme Berlioz, Liszt, Moussorgski, Rimski-Korsakov et Richard Strauss. Si son invention thématique est souvent simple et les émotions directes, cela ne signifie pas que les buts qu'il

poursuit manquent d'ambitions. Les poèmes symphoniques romains relèvent d'une conception de la musique considérée en tant que spectacle et parviennent brillamment à leurs fins. Sa grande adresse au niveau compositionnel lui permet de façonner chaque mouvement et de déterminer l'emplacement des sommets dramatiques ainsi que de pratiquer l'art de la transition qui, dans les mains de Respighi, deviennent souvent une sorte de « dissolution » cinématographique.

La grandeur de Respighi en tant qu'orchestrateur se vérifie non seulement dans ses œuvres originales mais également avec ses orchestrations époustouflantes d'œuvres de Bach, de Rachmaninov, de Rossini, de Vitali et d'œuvres italiennes pour luth de la Renaissance. Comme Rimski-Korsakov, Debussy et Ravel, il savait exactement ce qui « sonnait » bien, quelle couleur était la plus appropriée et comment parvenir à une métaphore sonore qui susciterait une impression visuelle. À tout moment dans les trois poèmes symphoniques romains, l'audace de l'instrumentation, tant dans les passages les plus délicats que dans les plus grandioses, est à couper le souffle. La souveraineté de l'imagination guide l'oreille. Parmi ses orchestrations les plus appréciées figurent la suite *Les oiseaux* réalisée à partir de plusieurs œuvres de compositeurs italiens, français et anglais du dix-septième siècle, les trois suites des *Airs et danses anciens* d'après des œuvres pour luth de compositeurs italiens et sa réalisation magistrale pour grand orchestre de la Passacaille en do mineur de Johann Sebastian Bach. Mais le ballet *La Boutique fantasque* composé en 1918 pour les Ballets Russes de Diaghilev est de loin la plus populaire, avec pour résultat que le duo d'auteurs « Rossini-Respighi » est devenu aussi célèbre que « Bach-Busoni ».

Après avoir composé l'opéra *Guillaume Tell* en 1829, Rossini, bien qu'encore jeune, cessa de s'adonner à la composition à plein temps. Mais il continua de composer quelque cent cinquante pièces pour piano et des mélodies pour son plaisir, des « petits rien » et des « morceaux » auxquels il référerait sous le nom de

*Péchés de vieillesse*. Respighi était fasciné depuis longtemps par ces œuvres rares de Rossini. En 1917, il affirma au célèbre impresario Serge Diaghilev qu'une fois orchestrées, celles-ci pourraient produire un ballet réussi. Le moment était particulièrement bien choisi pour faire une telle suggestion puisque Diaghilev allait bientôt commander deux autres ballets basés sur de la musique ancienne d'Italie, *Pulcinella* de Stravinsky (d'après des œuvres que l'on croyait être de Pergolèse) et *Les femmes de bonne humeur* de Tommasini (d'après Scarlatti). Diaghilev souhaitait produire un ballet qui ressemblerait à *La poupée enchantée* de Joseph Bayer qui avait été populaire à Moscou à la fin du dix-neuvième siècle et la musique de Rossini lui sembla toute désignée pour son projet. Le livret fut écrit par le peintre André Derain, un pionnier du fauvisme, qui allait également réaliser les décors et les costumes. Leonid Massine réalisa la chorégraphie. Respighi réalisa son orchestration au cours de la saison 1918–19 et le ballet, présenté par les Ballets Russes, fut créé au Théâtre de l'Alhambra à Londres le 5 juin 1919.

Le ballet, après une ouverture en *pizzicato*, raconte une histoire qui rappelle non seulement *La fée des poupées* mais également *Coppélia* de Léo Delibes ainsi que *Le stoïque soldat de plomb* de Hans Christian Andersen. Elle se déroule à Nice, vers 1860, et raconte l'amour passionné de deux poupées représentants des danseurs de cancan, les créations d'un fabricant de jouet célèbre qui se spécialise dans les belles poupées dansantes. Massine tenait le rôle de la poupée masculine dans la première production. Dans son magasin de jouets enchanté donnant sur le port, les poupées exécutent différentes danses dans le but d'attirer des clients. Deux dames anglaises et une famille d'Américains sont divertis par une tarentelle et les poupées, habillées comme des cartes à jouer, exécutent ensuite une mazurka. Une famille de Russes entre et cinq poupées habillées comme des cosaques exécutent une danse russe. Après un numéro

d'animaux avec des caniches dansant, le fabricant de jouets présente ses chefs d'œuvre : les deux poupées qui dansent le cancan apparaissent et exécutent leurs chorégraphies avec brio. Les deux familles sont envoûtées et les Américains décident d'acheter la poupée masculine alors que les Russes achètent la poupée féminine. Une fois les paiements effectués, l'on conclut que les deux poupées seront récupérées le lendemain.

Durant la nuit, les poupées prennent vie et se mettent à danser toutes seules. Elles sont attristées de ce que les danseurs de cancan seront séparés et les persuadent de s'enfuir. Le lendemain, les acheteurs viennent chercher leurs poupées mais constatent que les danseurs de cancan sont absents. En colère, ils accusent le propriétaire de la boutique de les avoir subtilisés et l'attaquent avec des bâtons. Dans la confusion, les autres poupées viennent à sa rescousse et parviennent à chasser les Américains et les Russes hors de la boutique alors que les cosaques les attaquent avec des baïonnettes. Le ballet se termine avec les clients observant, interloqués, à travers la fenêtre de la boutique le fabricant de jouets et ses poupées (avec les danseurs de cancan qui sont revenus), danser avec joie.

En 1923, le ballet avait déjà été monté plus de mille fois et Massine mit en scène plusieurs autres productions de *La Boutique fantasque* qui devint ainsi populaire à travers le monde entre les années vingt et quarante. L'œuvre de Respighi qui ramena si brillamment et si adroitement les pièces de Rossini à la vie devint également une pièce pour la salle de concert en tant que suite. Celle-ci comprend toutes les danses principales mais omet les intermèdes. Quelques années plus tard, en 1925, Respighi revint à la même source fertile pour une suite orchestrale, *Rossiniana* qui ne remportera cependant jamais le succès de *La Boutique fantasque*.

Respighi passa l'été 1927 à Rio de Janeiro où on l'avait invité à diriger une série de concerts consacrés à ses œuvres. Il découvrit qu'il devait enseigner l'art

du concert symphonique à un orchestre habitué à l'accompagnement d'opéra et de zarzuela. Comme Darius Milhaud avant lui, il fut fasciné par la musique folklorique et populaire du Brésil. Il accepta ainsi une commande pour une œuvre symphonique qu'il allait diriger l'année suivante. Il se mit au travail peu après son retour à Rome alors que ses souvenirs du Brésil étaient encore frais. Cependant, bien qu'il ait envisagé une œuvre en cinq mouvements, il n'en esquaissa que trois avant de se tourner vers d'autres commandes et d'autres obligations. Ainsi, lorsqu'il retourna à Rio en juin 1928, il avait avec lui le triptyque intitulé *Impressioni brasiliane* dont il allait assurer la création qui fut couronnée de succès. Il est intéressant de comparer cette œuvre avec les œuvres pour orchestre composées par son important contemporain brésilien, Heitor Villa-Lobos.

Le premier et le plus long des trois mouvements, «Notte Tropicale» [Nuit tropicale], fut inspiré par des thèmes et des rythmes que Respighi nota lors de ses voyages entre Rio et la forêt tropicale et montagneuse de Tijuca près de la ville. C'est un nocturne parfumé et impressionniste dans lequel se font entendre des échos et des fragments de chants brésiliens nostalgiques, comme par exemple dans une mélodie sensuelle au hautbois, entre des dégradés de couleurs scintillantes. On entend également par endroit un rythme de danse ondulant et séducteur.

Le titre du second mouvement, «Butantan», évoque deux choses : d'une part le secteur de Butantã dans la ville de São Paulo sur la rive ouest de la rivière Pinheiros et l'Instituto Butantan, le centre de recherche biomédicale faisant partie du campus de l'Université de São Paulo. Fondé en 1901, l'institut est célèbre à travers le monde pour ses recherches sur les venins et, avant qu'un incendie ne détruise la collection en 2010, conservait la plus grande collection au monde d'animaux venimeux avec quatre-vingt mille serpents et près d'un demi-million

d'araignées venimeuses et d'insectes tout aussi dangereux, élevés pour la production de sérum et de vaccins. La collection est rapidement devenue une attraction touristique et Respighi la visita en 1927. Selon sa femme Elsa, la vue de milliers de serpents le perturba grandement et l'image le hanta pendant longtemps. Le mouvement commence de manière évocatrice mais inquiétante et un motif chromatique sinueux apparaît presque immédiatement au basson avant d'être repris, dans des variantes protéiformes, par les autres instruments à vent comme une masse rampante de serpents alors que des tremolos et des glissandos bourdonnant produits par les cordes suggèrent des insectes exotiques et probablement dangereux. Tout ceci se poursuit jusqu'à un sommet dramatique sinistre après lequel le mouvement ne subsiste plus que dans une citation morbide de *Dies irae*, un symbole de la mortalité.

Le « Canzone e Danza » [Chant et danse] conclusif dépeint des festivités de rue tapageuses et colorées au moyen de mélodies de danses que Respighi avait entendues au Carnaval de Rio. L'effet obtenu n'est cependant pas celui d'un point culminant orgiaque mais est plutôt élégant et subtil. L'une des caractéristiques de ce mouvement est le recours à un piano au sein de l'orchestre pour les sonorités de cloches (qui rappellent leur recours récent dans le poème symphonique *Les Fêtes romaines*). Les mélodies populaires brésiliennes s'enchevêtrent dans un désordre enjoué mais la fin est calme, empreinte de nostalgie, semblable à celle de « Nöte Tropicale » avant de se terminer par un motif espiègle.

© *Malcolm MacDonald* 2013

Fondé en 1960, l'**Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (100 musiciens) est aujourd'hui reconnu comme « le meilleur orchestre de Belgique ». Son identité, forte et reconnaissable dans le concert européen, est liée à une position artistique et géographique singulière : au carrefour des univers germanique et latin, comme en témoigne l'histoire millénaire de Liège, l'OPRL cultive la densité des orchestres germaniques et la transparence des phalanges françaises. Il se distingue par son engagement, sa curiosité pour tous les répertoires et des choix audacieux à l'égard de tous les publics. En 50 ans d'existence, l'OPRL a démontré son ouverture à tous les répertoires, en se distinguant dans la musique française et contemporaine (avec plus de 90 créations à son actif, dont des œuvres de Berio, Xenakis, Piazzolla, Takemitsu, Boesmans, Dusapin, Mantovani...).

L'OPRL a enregistré plus de 70 disques en 50 ans, la plupart largement récompensés par la presse internationale. Il part régulièrement en tournée (huit tournées depuis 1999, en Amérique du Sud, au Musikverein de Vienne, au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, au Concertgebouw d'Amsterdam, etc.).

Aujourd'hui, l'OPRL donne plus de 80 concerts par an, dont la moitié à Liège. Depuis 2000, il gère également la Salle Philharmonique de Liège, élargissant l'offre de concerts à la musique baroque, aux musiques du monde, à la musique de chambre, aux grands récitals pour piano ou orgue.

*www.oprl.be*

Né au Brésil, le chef **John Neschling** est un petit-neveu d'Arnold Schoenberg et du chef Arthur Bodanzky. Il a étudié à Vienne avec Hans Swarowsky et a assisté à des cours de Leonard Bernstein et de Bruno Maderna en Europe et aux États-Unis. Parmi les orchestres qu'il a dirigés, mentionnons l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de la

Tonhalle de Zurich, l'Orchestre philharmonique de Varsovie, l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, l'Orchestra de Santa Cecilia à Rome ainsi que le Residentie Orchestra à La Haye. En tant que chef d'opéra, il s'est également produit un peu partout à travers le monde notamment au Staatsoper de Vienne, au Deutsche Oper de Berlin, au Teatro San Carlo di Napoli, aux Arènes de Vérone, à l'Opéra de Zurich et à l'Opéra de Washington.

Il a été directeur musical du Teatro Nacional de São Carlos à Lisbonne, de l'Opéra de Saint-Gall en Suisse, du Teatro Massimo à Palermo et de l'Orchestre national de Bordeaux en France alors qu'au Brésil, il a dirigé des maisons d'opéras à Rio de Janeiro et à São Paulo. En 1997, il est devenu chef principal de l'Orchestre symphonique de São Paulo où il est resté jusqu'en 2009. Au cours de son séjour à la tête de cet orchestre, il est parvenu à transformer un orchestre local en l'un des meilleurs ensembles symphoniques d'Amérique latine en plus d'effectuer des tournées aux États-Unis et en Europe à trois reprises et de réaliser plus de trente enregistrements salués par la critique. Depuis 2011, il a dirigé des concerts et des opéras en Italie, en France, en Suisse, en Espagne, en Belgique et en Pologne. En janvier 2013, il a été nommé directeur artistique et musical du Theatro Municipal à São Paulo.



ALSO AVAILABLE



## OTTORINO RESPIGHI

Fontane di Roma · Pini di Roma · Feste Romane

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA · JOHN NESCHLING *conductor*

BIS-1720 SACD

10/10 *ClassicsToday.com* · La Clef *ResMusica.com*

Recording of the Month *MusicWeb International* · The 2011 Want List *Fanfare*

‘Neschling finds countless details of scoring that other versions neglect, and he conducts with love... among the great versions of this music on disc.’ *ClassicsToday.com*

„In höchstem Maße atmosphärisch und transparent ...“ *klassik.com*

‘The best Roman Trilogy of recent times.’ *Classic FM Magazine*

« Neschling sait justement combiner la pugnacité à la beauté des timbres sans jamais verser dans le pompier, le démonstratif et l'intentionnel... cette galette est certainement la grande référence moderne... » *ResMusica.com*

‘The spectacular BIS recording in SACD brings out all the atmospheric qualities... a highly enjoyable disc.’ *Gramophone*

“Una excelente opción no sólo por la calidad intrínseca de la interpretación sino también por su magnífico sonido.” *Scherzo*

‘Not to mince words, it is beautiful.’ *Fanfare*

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

**Recording:** April 2013 at the Salle philharmonique, Liège, Belgium  
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Productions)  
Sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Productions)

**Equipment:** Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MAD1 optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones  
Original format: 24-bit / 96 kHz

**Post-production:** Editing and mixing: Hans Kipfer

**Executive producer:** Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Malcolm MacDonald 2013  
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Photo of John Neschling: © Lailson Santos  
Back cover photo of the Orchestre Philharmonique Royal de Liège: © Pierre Remacle  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40  
[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2050 SACD © & ® 2014, BIS Records AB, Åkersberga.

## RESPIGHI, OTTORINO (1879–1936)

	<b>METAMORPHOSEON (1930)</b>	29'16
	Modi XII – Tema e Variazioni	
1	[Tema] <i>Andante moderato</i>	2'18
2	Modus I. <i>Moderato non troppo</i>	2'11
3	Modus II. <i>Allegretto</i>	1'41
4	Modus III. <i>Lento</i>	2'25
5	Modus IV. <i>Lento espressivo</i>	3'12
6	Modus V. <i>Allegro vivace</i>	0'40
7	Modus VI. <i>Vivo</i>	0'53
8	Modus VII. <i>Cadenze</i>	7'20
9	Modus VIII. <i>Andantino mosso</i>	1'23
10	Modus IX. <i>Lento non troppo</i>	3'02
11	Modus X. <i>Molto allegro</i>	0'42
12	Modus XI. <i>Molto allegro</i>	0'54
13	Modus XII. <i>Vivo non troppo</i>	2'31
14	<b>BALLATA DELLE GNOMIDI (1920)</b>	16'37

	BELKIS, REGINA DI SABA (1934)	25'15
	Suite for orchestra, from the ballet of the same name	
15	I. Il sogno di Salomone. <i>Lento non troppo</i>	8'34
16	II. La danza di Belkis all'aurora. <i>Moderato</i>	7'50
17	III. Danza guerresca. <i>Pesante</i>	2'49
18	IV. Danza orgiastica. <i>Allegro vivo</i>	5'56

TT: 72'15

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE MARIAN TACHÉ *leader*  
 JOHN NESCHLING *conductor*

**O**ttorino Respighi belongs to the generation of composers at the beginning of the twentieth century who received a ‘European’ education. Having learned the basics of piano and violin playing from his father, he studied first in Bologna, the city of his birth. Here his teachers included Giuseppe Martucci, one of the first champions of Wagner’s music in Italy, and Luigi Torchi, a musicologist who did pioneering work in studying ancient music and who awakened Respighi’s interest in music of that era. Respighi subsequently studied under Rimsky-Korsakov in St Petersburg from 1900 until 1902 (although the lessons were few in number, he described them as ‘very important’) and then under Max Bruch in Berlin.

Whilst the majority of music lovers regard early twentieth-century Italian music as consisting exclusively of *verismo* opera in the style of Puccini, it is important to note that a symphonic undercurrent – represented by such figures as Gian Francesco Malipiero and Alfredo Casella – testifies to the influence in Italy of Rimsky-Korsakov, Debussy and Richard Strauss. Respighi tried to reconcile Italian musical traditions, including plainchant, with the Romantic, impressionist and neo-classical tendencies that were in fashion elsewhere in Europe. Essentially conservative, Respighi took his inspiration from ancient rather than modern Italy. In an interview with *Musical America* in 1925, he said: ‘Atonality? Thank heaven, that’s done for! The future course of music? Who can say? I believe that every composer should first of all be individual... The Italian genius is for melody and clarity.’ Respighi’s sound palette and the spirit that fills his scores may not have had any direct successors, but they find an echo in film music – and John Williams, composer of more than eighty film scores, considers Respighi to be one of his most important influences.

Alongside Puccini, Respighi is the best-known of Italian composers from the first half of the twentieth century, and his reputation rests principally on his ‘Roman Trilogy’: *The Fountains of Rome*, *The Pines of Rome* and *Roman Festivals*. The popularity of this trilogy obscures the fact that his output was considerable and covered all musical genres: opera (not embracing *verismo*), ballet (notably for

Diaghilev's Ballets Russes), concertos (including a *Concerto gregoriano* for violin and a *Concerto in the Mixolydian Mode* for piano), chamber music, piano music and songs. In addition, Respighi made numerous orchestral arrangements of works from the baroque period, especially by Bach, Monteverdi, Pergolesi and Frescobaldi. A passionate advocate of music from this era, he also edited works by Vivaldi and Monteverdi.

This recording presents three orchestral works by Respighi: even if they are overshadowed by his Roman Trilogy, they testify to a talent for orchestration that rivalled that of Strauss and to his sense of colour, to his musical invention and to the artistry with which he managed to integrate the various musical influences.

***Metamorphoseon*** was written in 1930 in response to a commission from Serge Koussevitzky for the fiftieth anniversary of the Boston Symphony Orchestra, which Respighi himself had conducted three years earlier. These anniversary celebrations also gave rise to Stravinsky's *Symphony of Psalms*, Roussel's Third Symphony and Prokofiev's Fourth.

Respighi's work is in fact a concerto for orchestra in thirteen continuous sections and is 'pure music' in the sense that it contains no visual or literary references. A theme heard at the outset is followed by twelve 'modes', which correspond to twelve variations. We should not see the term 'mode' as a suggestion of the scales commonly used in the Middle Ages but rather as an allusion to the different ways in which the music can be transformed by allowing various instruments – or groups of instruments – to shine. For his ostensibly classical 'theme and variations', Respighi presents two themes: the first is heard in the very first bar, announced by the strings doubled by bassoons and contrabassoon, whilst the second emerges from the 'counter-melody' heard in bar 9. The first theme is deliberately archaic in style and thus bears witness to Respighi's interest in ancient music, specifically in Gregorian chant.

The work was premièred by Koussevitzky and the Boston Symphony Orchestra (its dedicatee) on 7th November 1930, and was welcomed by the *Boston Traveler*: ‘Respighi’s Theme and Variations emerged as a colossal achievement... His is a rare genius for melody, an absolute technical command and above all, brilliant orchestration. Altogether the new work is a masterly composition.’ According to Elsa Respighi, who was not only composer’s wife but also his biographer and a performer of his music, Respighi was apparently not convinced of the merits of *Metamorphoseon*, which he may have regarded as a mere stylistic exercise, written to order. She also speaks of it as a somewhat ‘forced’ composition that was ‘difficult to perform’. Moreover, Respighi did not try to have the piece performed in Italy, and did not even mention it in conversation. Biographies of the composer and studies devoted to his music remain reticent about a piece that is nowadays considered as one of his masterpieces.

The symphonic poem *Ballata delle gnomidi* (*The Ballad of the Gnomes*) was composed in 1920 – chronologically between *The Fountains of Rome* and *The Pines of Rome*, just when Respighi’s powers were at their zenith. The piece was inspired by a poem published in 1899 by Carlo Clausetti, director of the Milan and Naples offices of Respighi’s publisher, Ricordi. Described as ‘a typical product of the golden age of Neapolitan nobility at the turn of the century’, Clausetti – who was also a composer and theatre director – numbered not only Respighi but also Puccini and many other Italian composers among his friends.

Clausetti’s poem, which is printed in the score, takes its theme from Greek, Roman and Nordic mythology: innocent men are sacrificed by unscrupulous women. The story, told in metaphorical language, is as follows: a poor male victim (a gnome) is abducted by two gnome-women who drag him to a dark chamber and make him perform sexual services in a sort of satanic ritual. Meanwhile, other gnomes wait outside. A cry is heard (here represented by the small E flat clarinet) followed by silence (‘And, in the dark night, a shrill cry rang out, so full of woe, as to chase out

the darkness. And then profound silence’). At dawn, the gnome-women take the bloody corpse to the edge of a precipice (‘In a flash, the beastly husband was thrown down; thus did the rite conclude’). They hurl the body into the depths, while uttering prayers that resemble curses. The story ends with the wild dancing of the two murderers, like a witches’ round dance (‘One of them shrieks, another one sneers, one bites, one laughs scornfully; all are seized by a furious mania, like at a sabbath’).

The music that Respighi wrote is not dissimilar to certain passages from Richard Strauss’s opera *Salome* in terms of the opulence of its orchestration and its exotic – and erotic – atmosphere, even if the victim’s torments are not specifically evoked in the music. If the work does not always avoid bombast and exaggeration, we should remember that the underlying poem itself is extreme, even indecent. The symphonic poem shows Respighi’s mastery of the orchestra, which once again displays a kaleidoscope of colours and sonic effects. The terrifying funeral march that portrays the procession to the precipice would later find an echo in... Darth Vader’s imperial march in the film *Star Wars*, composed by John Williams, whilst the violin glissandos might remind film lovers of the screeching strings in Bernard Herrmann’s music for *Psycho*.

The piece was premièred in Rome on 11th April 1920, with very little success. Over the following years, however, Arturo Toscanini and Fritz Reiner took it into their repertoire and it attracted attention both in North America and in Europe, especially in Germany, before practically disappearing from concert halls and becoming a rarity on disc.

The suite ***Belkis, Regina di Saba*** (*Belkis, Queen of Sheba*) is derived from a ballet that tells the Biblical story of a visit to Jerusalem, around the tenth century B.C., by the Queen of Sheba – a woman whose sublime beauty was matched by her intelligence and wisdom – at the invitation of King Solomon. Found in 1 Kings, Chapter 10, this story has inspired numerous painters, writers, film directors and composers.



Claudio Guastalla wrote an opera libretto on the basis of this historical tale, but no composer was willing to use it. At Respighi's request, however, he modified the libretto for use as the basis of a ballet. The ballet in question was a full-length work, eighty minutes long, and requiring a massive orchestra including zithers, wind machine, choir, soloists and narrator as well as a brass ensemble behind the scenes. For the music Respighi, always keen to be authentic, started from the melodic contours of ancient Hebrew melodies and certain rhythmic elements from Arabian music. Several hundred performers took part in the first performance, at La Scala on 23rd January 1932, with choreography by Léonide Massine and sets by Nicola Benois, who designed more than six hundred costumes for the occasion. Elsa Respighi said that 'the score is dazzlingly rich and contains many new and beautiful ideas'. The audience received it with enthusiasm and the reviews were positive; a *New York Times* journalist who was present wrote: 'Respighi has achieved a technical tour-de-force: he strove mainly for colour and spectacle and has achieved his goal brilliantly, immersing his score in vivid oriental atmosphere from beginning to end.' Despite its success, the ballet was performed only eleven times, perhaps on account of its colossal demands. A complete recording of the ballet was not made until the 21st century.

Keen to ensure that the work would not fall into oblivion, Respighi planned to prepare two concert suites. Owing to his failing health, however, he only completed one of these, which was published in 1934. The suite omits the vocal parts and makes do without the exotic instruments, but still requires a large orchestra including a sizeable percussion section. In no other work by Respighi is the influence of Rimsky-Korsakov (his ballet *Scheherazade*) so clearly felt. We can also find echoes of Borodin's *Prince Igor*, in particular of the Polovtsian Dances.

*Solomon's Dream*, the longest movement in the suite, is set in Solomon's harem in Jerusalem. After rejecting his favourite wives, he seeks solitude and contemplates the starry sky. A solemn, heavy march evokes the majesty of Solomon, lost in his thoughts. After a cello intermezzo, the unison strings play 'love music' depicting his

meeting with the Queen of Sheba: she recognizes the King as the writer of an amorous appeal that she has received and falls at his feet, overcome by emotion. *The Dance of Belkis at Dawn* – which contains some of the most sensual and voluptuous music that Respighi ever penned – is an erotic portrait of Belkis who, after recovering, dances barefoot in homage to the sunrise. The *War Dance*, which begins with a frenetic percussion dance depicting ‘young athletes, tanned and almost naked’, uses a rhythmic motif based on their dance steps. This is followed by Solomon’s soldiers’ greeting to the Queen. The last movement portrays the feast that Solomon arranges in his gardens in honour of the Queen. The *New York Times* critic wrote that this rose up ‘into a deafening of sound and a paroxysm of rhythm that finds a par only in the Dionysian climaxes of the *Sacre du printemps*... At the Scala première it brought the audience to its feet in a frenzy of excitement that burst into an interminable ovation.’

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

**The Liège Royal Philharmonic/Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) was founded in 1960. It consists of 100 musicians and its current music director is Christian Arming. It has a powerful, recognizable identity on the European musical scene, linked to its distinctive artistic and geographical position at the crossroads of the Germanic and Romance spheres, reflecting the age-old history of Liège: it combines the density of Germanic orchestras with the transparency of their French counterparts. Over more than half a century, the OPRL has shown its openness to different repertoires and has developed a reputation, in particular, for its performances of French music and of contemporary works. The OPRL has recorded more than eighty discs in fifty years; most have been widely acclaimed by the international press. It tours regularly: since 1999 it has undertaken nine tours, which have taken it to such destinations as South America, the Musikverein in Vienna, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, and the Concertgebouw in Amsterdam. The

OPRL currently gives more than 80 concerts a year, of which half take place in Liège. Since 2000 it has also run the Salle Philharmonique in Liège and expanded the range of concerts there to include baroque music, world music, chamber music, and major recitals on the piano and organ.

*For further information, please visit [www.oprl.be](http://www.oprl.be)*

The Brazilian-born conductor **John Neschling** is a grand-nephew both of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Arthur Bodanzky. He studied in Vienna under Hans Swarowsky and attended classes with Leonard Bernstein and Bruno Maderna in Europe and in the USA. Orchestras he has conducted include the Vienna Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Zürich Tonhalle Orchestra, Warsaw Philharmonic Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, the Orchestra of Santa Cecilia in Rome and the Residentie Orchestra in the Hague. As an opera conductor he has appeared all over the world with, for example, the Vienna State Opera, Deutsche Oper Berlin, Teatro San Carlo di Napoli, Arena di Verona, Opernhaus Zürich and Washington Opera.

He has been music director at the Teatro Nacional de São Carlos in Lisbon, the St Gallen Opera in Switzerland, the Teatro Massimo in Palermo and the Orchestre National de Bordeaux in France; in Brazil he has conducted the opera companies in Rio de Janeiro and São Paulo. In 1997 he became principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra, a position he retained until 2009. During these years he transformed the orchestra into the leading symphony orchestra of Latin America, touring the USA and Europe three times, and recording more than 30 acclaimed discs. Since 2011 he has conducted concerts and opera productions in Italy, France, Switzerland, Spain, Belgium and Poland, and in January 2013 he took over the artistic and musical direction of the Theatro Municipal in São Paulo.

**O**ttorino Respighi gehört zu jener Komponistengeneration Anfang des 20. Jahrhunderts, die eine „europäische“ Ausbildung genossen. Nachdem er von seinem Vater ersten Klavier- und Violinunterricht erhalten hatte, studierte er zunächst in seiner Heimatstadt Bologna bei Giuseppe Martucci, einem der ersten Verfechter der Werke Wagners in Italien, sowie bei Luigi Torchi, einem Musikwissenschaftler, der Pionierarbeit bei der Erforschung der Alten Musik leistete und Respighis Interesse an dieser Musik weckte. Im Anschluss daran studierte er von 1900 bis 1902 in St. Petersburg bei Rimsky-Korsakow (diese Stunden waren seinem eigenen Bekunden nach nicht sehr zahlreich, aber dennoch „sehr wichtig“) und danach in Berlin bei Max Bruch.

Italienische Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts – das ist in den Augen vieler Musikliebhaber oft gleichbedeutend mit dem veristischen Opernschaffen Puccinis. Daneben verdient aber auch eine vor allem von Gian Francesco Malipiero und Alfredo Casella vertretene symphonische Strömung Beachtung, die den Einfluss von Rimsky-Korsakow, Debussy und Richard Strauss in Italien bekundet. Respighi unternahm den Versuch, die musikalischen Traditionen Italiens (zu denen unter anderem der Gregorianische Choral gehört) mit den romantischen, impressionistischen und neoklassizistischen Tendenzen, wie sie in den anderen Ländern Europas damals in Mode waren, in Einklang zu bringen. Im Grunde seines Herzens konservativ, ließ Respighi sich mehr von der Vergangenheit denn von der Gegenwart Italiens inspirieren. In einem Interview mit *Musical America* im Jahr 1925 sagte er: „Atonalität? Dem Himmel sei Dank – das ist vorbei! Die Zukunft der Musik? Wer weiß! Ich glaube, dass jeder Komponist zuallererst ‚individuell‘ sein muss. [...] Der Genius Italiens findet sich in der Melodie und der Klarheit.“ Respighis Klangpalette und der Geist, der seine Partituren beseelt, mögen vielleicht keine direkte Nachfolge gehabt haben, aber sie finden Widerhall im Film: John Williams, Komponist von mehr als achtzig Filmmusiken, zählt ihn zu seinen wichtigsten Einflüssen.

Neben Puccini ist Respighi der bekannteste italienische Komponist der ersten

Hälfte des 20. Jahrhunderts, obwohl sein Ruf im Wesentlichen auf seiner Römischen Trilogie *Die Brunnen von Rom*, *Die Pinien von Rom* und *Römische Feste* beruht. Diese Trilogie rückt die Tatsache in den Hintergrund, dass er ein bedeutendes Œuvre hinterlassen hat, das alle Gattungen umfasst: Opern (von denen keine dem Verismus nahesteht), Ballette (insbesondere für Diaghilews Ballets Russes), Konzerte (u. a. ein *Gregorianisches Konzert* für Violine und ein *Konzert im mixolydischen Modus* für Klavier), Kammermusik, Klaviersolomusik und Lieder. Außerdem hat Respighi zahlreiche Barockwerke für Orchester bearbeitet, u. a. Musik von Bach, Monteverdi, Pergolesi und Frescobaldi. Als großer Verehrer der Musik jener Epoche fungierte er auch als Herausgeber von Werken Vivaldis und Monteverdis.

Diese Einspielung präsentiert drei Orchesterwerke Respighis, die im Schatten seiner *Römischen Trilogie* stehen mögen, aber dennoch seine große Instrumentationskunst bekunden, die ihn mit Strauss und Ravel auf eine Stufe stellt, sein Farbempfinden, seinen melodischen Einfallsreichtum und die Kunstfertigkeit, mit der ihm die Integration anderer Musik gelingt.

***Metamorphoseon*** entstand 1930 im Auftrag Serge Koussevitzkys anlässlich des 50. Jahrestages der Gründung des Boston Symphony Orchestra, das Respighi drei Jahre zuvor selber dirigiert hatte. (Für dieses Orchesterjubiläum entstanden übrigens auch Strawinskys *Psalmensymphonie*, Roussels *Symphonie Nr. 3* und Prokofjews *Symphonie Nr. 4*.)

Respighis Werk ist ein veritables Konzert für Orchester in dreizehn ineinander übergehenden Teilen, und es handelt sich um „absolute Musik“, denn es enthält bemerkenswerterweise weder bildliche noch literarische Bezüge. Auf das erste Thema folgen zwölf Variationen, die jeweils als „Modus“ bezeichnet sind. Der Begriff „Modus“ verweist nicht auf die mittelalterlichen Tonleitern, sondern spielt auf die verschiedenen Arten an, wie Musik sich verwandeln kann, indem sie den verschiedenen Instrumenten oder Instrumentengruppen die Möglichkeit gibt, hervorzu-

treten. Für sein „Thema mit Variationen“-Werk in klassischer Anlage stellt Respighi zwei Themen vor: das erste erklingt gleich zu Beginn und wird von den Streichern mit Fagotten und Kontrafagott intoniert, während das zweite sich aus der „Gegenmelodie“ in Takt 9 entwickelt. Das erste Thema ist von bewusst archaischem Zuschnitt und spiegelt Respighis Interesse an Alter Musik und insbesondere am Gregorianischen Choral wider.

*Metamorphoseon* wurde am 7. November 1930 von Koussevitzky und dem Widmungsträger des Werkes, dem Boston Symphony Orchestra, uraufgeführt; der *Boston Traveler* begrüßte es mit diesen Worten: „Respighis Thema mit Variationen erwiesen sich als kolossaler Erfolg ... Er verfügt über einen einzigartigen melodischen Instinkt, absolute technische Souveränität und, vor allem, brillante Instrumentationskunst. Alles in allem ist das neue Werk eine meisterhafte Komposition.“ Respighis Ehefrau, Interpretin und Biographin Elsa zufolge war Respighi von den Qualitäten dieses Werks nicht überzeugt, betrachtete es vielmehr als eine bloße Stilübung aufgrund eines Auftrags. Sie spricht sogar von einer eher „unfreiwilligen“ und „schwer auszuführenden“ Komposition. Zudem hat Respighi sich nicht um eine Aufführung des Werks in Italien bemüht und erwähnte es nicht einmal im Gespräch. Die Biographien und die einschlägige Literatur verhalten sich gegenüber dem, was heute als eines seiner Meisterwerke gilt, immer noch ausgesprochen zurückhaltend.

Die Symphonische Dichtung *Ballata delle gnomidi* (Ballade der Gnomiden) wurde 1920 komponiert, zwischen *Die Brunnen von Rom* und *Die Pinien von Rom* – zu einer Zeit also, da Respighi sich auf der Höhe seines Schaffens befand. Das Werk ist inspiriert von einem 1899 veröffentlichten Gedicht von Carlo Clausetti, Geschäftsführer der Ricordi-Niederlassungen in Mailand und Neapel, mithin auch Respighis Verleger. Als „typischer Sohn des Goldenen Zeitalters des neapolitanischen Adels der Jahrhundertwende“ zählte Clausetti, der auch komponierte und inszenierte, neben Respighi auch Puccini und viele andere italienische Komponisten zu seinen Freunden.

Clausettis Gedicht, das in der Partitur wiedergegeben ist, greift eine Erzählung der griechischen, römischen und nordischen Mythologie auf, in der unschuldige Männer von skrupellosen Frauen geopfert werden. Die in metaphernreicher Sprache erzählte Handlung ist folgende: Ein Zwerg wird von zwei Zwerginnen überwältigt, in einen dunklen Raum verschleppt und in einer Art satanischem Ritual sexuell missbraucht. Unterdessen warten draußen andere Zwerginnen. Ein Schrei ertönt (Es-Klarinette), darauf Stille („Und in tiefer Nacht / ertönte ein greller Schrei / So schmerzverzerrt, / dass die Finsternis zerstob. / Und dann – Stille“). In der Morgendämmerung tragen die beiden Zwerginnen die blutige Leiche an den Rand einer Klippe („Der unreine Gemahl / wurde augenblicklich / hinabgestürzt, / und so endete das Ritual“). Sie werfen die Leiche unter Gebeten hinab, die eher wie Flüche klingen. Angeführt von den beiden Mörderinnen, beschließt ein entfesselter Hexenreigen die Erzählung („Eine kreischt, die andre peinigt, / diese beißt, jene höhnt; / grimmiger Wahn erfasst sie alle / wie beim Hexensabbat.“

In ihrer opulenten Instrumentation und dem exotischen, ja erotischen Flair erinnert Respighis Musik stellenweise an Richard Strauss' Oper *Salome*, obschon die Qualen der Opfer keine unverkennbare Darstellung finden. Wenn das Werk mitunter etwas forciert und überladen wirkt, so ist zu bedenken, dass es ein seinerseits überspanntes, um nicht zu sagen: heikles Gedicht vertont. Erneut belegt diese Symphonische Dichtung Respighis souveränen Umgang mit dem Orchester, dem er ein Kaleidoskop an Klangfarben und -effekten entlockt. Der schauerliche Trauermarsch, der den Aufstieg zur Klippe illustriert, sollte in ... Darth Vaders *Imperial March (Star Wars)*, komponiert von John Williams, Widerhall finden, während die Violinglissandi Cineasten an die jähren Streicherklänge in Bernard Herrmanns Musik für *Psycho* erinnern dürften.

Das Werk wurde am 11. April 1920 in Rom mit nur geringem Erfolg uraufgeführt. In den Folgejahren jedoch nahmen Arturo Toscanini und Fritz Reiner es in ihr Repertoire auf, und so wurde dem Werk in Nordamerika und Europa, insbesondere in

Deutschland, einige Aufmerksamkeit zuteil, bevor es so gut wie gänzlich aus den Konzertsälen verschwand und sich auch auf Schallplatte rar machte.

Die Suite ***Belkis, Regina di Saba*** (*Belkis, Königin von Saba*) entstammt einem Ballett nach der biblischen Geschichte der Königin von Saba im 10. Jahrhundert vor Christus; die Königin, von erhabener Schönheit und ebenso klug und weise, folgte König Salomons Einladung nach Jerusalem. Die Erzählung aus dem 1. Buch der Könige, Kap. 10, hat viele Maler, Schriftsteller, Filmregisseure und Komponisten inspiriert. Claudio Guastalla verfasste ein Opernlibretto über dieses Sujet, das jedoch keinen Komponisten fand. Auf Respighis Wunsch hin formte er es in ein Ballettlibretto um. Es sollte ein abendfüllendes Werk von 80 Minuten Dauer werden, das ein gigantisches Orchester samt Zithern und Windmaschine, dazu Chor, Solisten, einen Erzähler sowie ein Blechbläserensemble auf der Bühne vorsieht. Der immer auf Authentizität bedachte Respighi stützte sich auf alte hebräische Gesänge, deren melodische Konturen er aufgriff, sowie auf arabische Musik, der er einige Rhythmen entnahm. Hunderte von Mitwirkende waren an der Uraufführung beteiligt, die am 23. Januar 1932 an der Mailänder Scala stattfand; die Choreographie stammte von Léonide Massine, das Bühnenbild von Nicola Benois, der zu diesem Anlass über sechshundert Kostüme entworfen hatte. Elsa Respighi berichtet, die Musik sei „unglaublich reich“ gewesen und habe „viele neue und wunderbare Gedanken“ enthalten. Die Publikumsreaktionen waren begeistert, die Kritiken positiv; der Reporter der *New York Times* schrieb: „Respighi ist eine technische Tour de Force gelungen: Ihm ging es vor allem um Farben und ein großes Spektakel, und er hat sein Ziel auf brillante Weise erreicht. Von Anfang bis Ende ist das Werk von einer höchst stimmungsvollen orientalischen Atmosphäre geprägt.“ Trotz des Erfolgs erlebte das Werk wohl aufgrund seiner immensen Anforderungen nur elf Aufführungen, und auf das Erscheinen einer Gesamtaufnahme der Ballettmusik musste es bis zum 21. Jahrhundert warten.

Respighi war sehr daran gelegen, dieses Werk nicht in Vergessenheit geraten zu



lassen, und so plante er zwei Suiten; da aber seine Gesundheit sich verschlechterte, konnte er hiervon nur eine abschließen, die im Jahre 1934 veröffentlicht wurde. Die Suite verzichtet auf die Stimmen und auf exotisches Instrumentarium, verlangt aber nach wie vor ein groß besetztes Orchester mit einer gewichtigen Schlagwerkgruppe. Kein anderes Werk von Respighi macht den Einfluss Rimsky-Korsakows und seines Balletts *Scheherazade* derart deutlich; daneben finden sich auch Anklänge an Alexander Borodins *Fürst Igor* und speziell die *Polowetzer Tänze*.

*Der Traum des Salomon*, der längste Satz der Suite, spielt im Harem des Salomon in Jerusalem. Nachdem er seine Favoritinnen zurückgewiesen hat, sucht er die Einsamkeit und betrachtet den Sternenhimmel. Ein ernster und feierlicher Marsch gemahnt an die majestätische Größe Salomons, der in seine Gedanken versunken ist. Nach einem Cello-Zwischenspiel intonieren die Streicher im Unisono eine romantische Musik, die die erste Begegnung zwischen der Königin von Saba und Salomon schildert: Sie erkennt in dem König den Urheber der Liebesbotschaft, die sie in der Ferne erhalten hat, und sinkt, überwältigt von ihren Gefühlen, zu seinen Füßen nieder. Der *Tanz der Belkis in der Morgendämmerung*, der einige der sinnlichsten und wolüstigsten Passagen in Respighis Schaffen enthält, ist ein erotisches Portrait der Belkis, die nach ihrem Erwachen zu Ehren der aufgehenden Sonne barfuß einen Tanz vollführt. Im *Kriegstanz*, der mit einem frenetischen Schlagzeugtanz der „bronze-farbenen und fast nackten jungen Athleten“ beginnt, erklingt ein rhythmisches Motiv, das die Athleten mit ihren Füßen zum Ausdruck bringen. Es ist verbunden mit dem Salut der Krieger Salomons an die Königin. Der letzte Satz beschreibt das Fest, das Salomon zu Ehren der Königin in seinen Gärten ausrichtet. Der Kritiker der *New York Times* berichtete von einem „ohrenbetäubenden Tumult und krampfartiger Rhythmik, die allein in den dionysischen Höhepunkten des *Sacre du printemps* ihresgleichen haben“; das begeisterte Uraufführungspublikum quittierte dies mit nicht enden wollenden Ovationen.

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

Das 1960 gegründete **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** zählt hundert Mitglieder und wird heute von Christian Arming als Chefdirigent geleitet. In der Musikszene Europas zeichnet es sich durch ein ausgeprägtes, wiedererkennbares Profil aus, verknüpft mit der unverwechselbaren künstlerischen und geographischen Lage an der Kreuzung germanischer und romanischer Regionen, in der sich die uralte Geschichte von Lüttich widerspiegelt: Es verbindet die substantielle Dichte deutscher Orchester mit der Transparenz ihrer französischen Pendanten. Seit mehr als einem halben Jahrhundert zeigt das OPRL eine große Offenheit für unterschiedliche Repertoires und hat sich einen guten Ruf vor allem für Aufführungen französischer und zeitgenössischer Musik erworben. Das OPRL hat in 50 Jahren mehr als 80 Alben aufgenommen, die von der internationalen Presse zumeist mit großem Beifall aufgenommen wurden. Regelmäßige Konzertreisen gehören zu seinem Programm: Seit 1999 hat es neun Tourneen unternommen, die es u. a. nach Südamerika, zum Musikverein in Wien, zum Théâtre des Champs-Élysées in Paris und zum Concertgebouw in Amsterdam geführt haben. Das OPRL gibt derzeit mehr als 80 Konzerte pro Jahr, von denen die Hälfte in Lüttich stattfinden. Seit 2000 bespielt es den Salle Philharmonique in Lüttich und erweitert das Spektrum der dortigen Konzerte um barocke Musik, Weltmusik, Kammermusik und bedeutende Klavier- und Orgel-Recitals.

*Weitere Informationen finden Sie auf [www.oprl.be](http://www.oprl.be)*

**John Neschling**, in Brasilien geboren, ist Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky. Er studierte bei Hans Swarowsky in Wien und besuchte Klassen bei Leonard Bernstein und Bruno Maderna in Europa und den USA. Zu den Orchestern, die er geleitet hat, gehören die Wiener Symphoniker, das London Symphony Orchestra, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Warschauer Philharmoniker, das Pittsburgh Symphony Orchestra, das Orchestra di Santa Cecilia in Rom und das Residentie Orchestra in Den Haag. Als Operndirigent gastiert

er in der ganzen Welt, u. a. an der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, am Teatro San Carlo di Napoli, in der Arena di Verona, am Opernhaus Zürich und an der Washington Opera.

Er war Musikalischer Leiter des Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon, der Oper St. Gallen in der Schweiz, des Teatro Massimo in Palermo und des Orchestre National de Bordeaux in Frankreich; in Brasilien hat er die Opernhäuser von Rio de Janeiro und São Paulo geleitet. 1997 wurde er zum Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra ernannt, ein Amt, das er bis 2009 innehatte. In diesen Jahren machte er aus einem Orchester von lokaler Bedeutung das führende Symphonieorchester Lateinamerikas, unternahm drei Tourneen durch die USA und Europa und legte mehr als 30 gefeierte Einspielungen vor. Seit 2011 hat er Konzerte und Opernproduktionen in Italien, Frankreich, Schweiz, Spanien, Belgien und Polen geleitet; im Januar 2013 übernahm er die Künstlerische und Musikalische Leitung des Theatro Municipal in São Paulo.

**O**ttorino Respighi fait partie de cette génération de compositeurs du début du vingtième siècle qui reçut une éducation « européenne ». Après avoir appris les rudiments du piano et du violon de son père, il étudia d'abord à Bologne, sa ville natale, auprès notamment de Giuseppe Martucci, l'un des premiers défenseurs de l'œuvre de Wagner en Italie, ainsi que de Luigi Torchi, un musicologue qui fit œuvre de pionnier dans l'étude de la musique ancienne et qui éveillera l'intérêt de Respighi pour cette musique. Il étudia ensuite à Saint-Petersbourg de 1900 à 1902 avec Rimski-Korsakov (bien que ces leçons furent selon lui peu nombreuses, elles furent néanmoins « très importantes »), puis à Berlin avec Max Bruch.

Alors que pour la majorité des mélomanes, la musique italienne du début du vingtième siècle se réduit souvent à l'opéra veriste à la Puccini, il est important de souligner qu'un courant symphonique représenté notamment par Gian Francesco Malipiero et Alfredo Casella témoigne de l'influence en Italie des Rimski-Korsakov, Debussy et Richard Strauss. Respighi tentera de réconcilier les traditions musicales de l'Italie, qui incluent entre autres celles du plain-chant, avec les tendances romantiques, impressionnistes et néo-classiques contemporaines en vogue dans les autres pays d'Europe. Foncièrement conservateur, Respighi puisait son inspiration dans l'Italie ancienne plutôt que dans l'Italie moderne. Dans une interview accordée à *Musical America* en 1925, il dit : « L'atonalité ? Dieu merci, elle est révolue ! L'avenir de la musique ? Qui le sait ! Je crois que chaque compositeur doit avant tout être < individuel >. (...) Le génie italien se trouve dans les mélodies et la clarté ». La palette sonore de Respighi ainsi que le souffle qui anime ses partitions n'ont peut-être pas eu de descendance directe mais ils trouvent un écho au cinéma. John Williams, le compositeur de plus de quatre-vingt musiques de film, le considère comme l'une de ses influences les plus importantes.

Respighi est le compositeur italien de la première moitié du vingtième siècle le plus connu avec Puccini bien que l'essentiel de sa réputation repose sur sa trilogie romaine, *Les fontaines de Rome*, *Les pins de Rome* et *Les fêtes de Rome*. Cette trilogie

nous fait oublier qu'il laisse une production importante couvrant tous les genres : opéras (tout en s'écartant du vérisme), ballets (notamment pour les Ballets Russes de Diaghilev), concertos (incluant un *Concerto grégorien* pour violon et un *Concerto en mode myxolydien* pour piano), musique de chambre, pour piano seul et mélodies. Ajoutons que Respighi réalisa de nombreux arrangements pour orchestre d'œuvres de l'époque baroque, notamment de Bach, Monteverdi, Pergolèse et de Frescobaldi. Passionné par la musique de cette période, il fut également l'éditeur d'œuvres de Vivaldi et de Monteverdi.

Cet enregistrement propose trois œuvres pour orchestre de Respighi qui, bien que dans l'ombre de sa trilogie romaine, témoignent de son talent d'orchestrateur qui en faisait l'égal de Strauss et de Ravel, de son sens de la couleur, de son inventivité mélodique et de l'art avec lequel il parvient à intégrer les différentes influences musicales.

*Metamorphoseon* a été composé en 1930 suite à une commande de Serge Koussevitzky à l'occasion du cinquantième anniversaire de la fondation de l'Orchestre symphonique de Boston que Respighi avait déjà dirigé trois années auparavant. Les festivités autour du cinquantenaire de l'orchestre sont également à l'origine de la *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky, de la troisième Symphonie de Roussel et de la quatrième de Prokofiev.

L'œuvre de Respighi est un véritable concerto pour orchestre en treize parties d'un seul tenant de « musique pure » puisqu'il ne contient, fait à souligner, aucune référence visuelle ou littéraire. Un thème initial est suivi de douze « modus » qui correspondent à douze variations. Il ne faut pas voir dans le terme de « mode » un recours aux échelles sonores en vogue au Moyen Âge mais plutôt une allusion aux différentes manières par lesquelles la musique peut se transformer en donnant aux différents instruments ou aux groupes d'instruments la possibilité de briller. Pour son « thème et variations » en apparence classique, Respighi propose deux thèmes : le premier re-

tentit dès la première mesure et est énoncé par l'ensemble des cordes doublées par les bassons et le contrebasson, et le second provient de la « contre-mélodie » exposée à la neuvième mesure. Le premier thème à l'allure délibérément archaïque témoigne de l'intérêt de Respighi pour la musique ancienne et, plus spécifiquement, pour le chant grégorien.

L'œuvre sera créée le 7 novembre 1930 par Koussevitzky et le dédicataire de l'œuvre, l'Orchestre symphonique de Boston, et sera saluée en ces termes par le *Boston Traveler* : « Le Thème et Variations de Respighi est une réussite absolue... (et) fait preuve d'un génie mélodique rare, d'une maîtrise technique souveraine et, par-dessus tout, d'une orchestration brillante. Cette nouvelle œuvre est absolument magistrale. » Selon Elsa Respighi, épouse du compositeur et également interprète de son œuvre et son biographe, il semble que Respighi ne fut pas convaincu des qualités de *Metamorphoseon* qu'il considérait peut-être comme un simple exercice de style acquitté suite à une commande. Elle parle même d'une composition quelque peu « forcée » et « difficile à l'exécution ». Du reste, Respighi ne chercha pas à faire jouer l'œuvre en Italie et ne l'évoqua même pas dans ses conversations. Les biographies et les études consacrées au compositeur restent encore bien discrètes sur ce qui est aujourd'hui considéré comme l'un de ses chefs-d'œuvre.

Le poème symphonique *Ballata delle gnomidi* [*La ballade des gnomes*] a été composé en 1920, c'est-à-dire, au point de vue chronologique, entre *Les fontaines de Rome* et *Les pins de Rome*, et au moment où Respighi avait atteint la plénitude de ses moyens. L'œuvre fut inspirée par un poème publié en 1899 par le directeur des bureaux de Milan et de Naples des éditions Ricordi, l'éditeur de Respighi, Carlo Clausetti. Qualifié de « fils typique de l'âge d'or de la noblesse napolitaine au tournant du siècle », Clausetti, qui était également compositeur et metteur en scène, comptait parmi ses amis outre Respighi, Puccini et plusieurs autres compositeurs italiens.

Le poème de Clausetti, qui est reproduit dans la partition, reprend un thème de la

mythologie grecque, romaine et nordique dans lequel des hommes innocents sont sacrifiés par des femmes sans scrupules. Le récit, raconté dans un langage métaphorique, est le suivant : une pauvre victime mâle, un gnome, est saisie par deux gnomides qui l'entraînent dans une chambre obscure puis lui font subir des sévices sexuels dans une sorte de rite satanique. Pendant ce temps, d'autres gnomides attendent à l'extérieur. Un cri se fait entendre (évoqué ici par la petite clarinette en mi bémol) suivi du silence (« Et, dans l'épaisse nuit / un cri aigu retentit, / douloureux à faire fuir / les ténèbres / Et puis, silence »). À l'aube, les deux gnomides transportent le cadavre ensanglanté jusqu'au bord d'un précipice (« L'impur époux, / en un clin d'œil, / fut précipité, / et le rite ainsi prit fin. ») Elles y lancent le corps pendant qu'elles font des prières qui ressemblent davantage à des malédictions. Une danse déchaînée telle une ronde de sorcières, menée par les deux meurtrières, conclut le récit (« L'une crie, l'autre tourmente, / celle-ci mord, celle-là raille ; / une démence furieuse s'empare d'eux tous / comme au sabbat. »).

La musique composée par Respighi n'est pas sans rappeler certains passages de l'opéra *Salomé* de Richard Strauss par l'opulence de son orchestration et de son atmosphère exotique, voire érotique, bien que les tourments subis par la victime ne soient pas clairement évoqués par la musique. Si par endroit, l'œuvre n'évite pas l'emphase et la surenchère, il ne faut pas oublier qu'elle traduit un poème lui-même outrancier voire scabreux. Le poème symphonique témoigne de la maîtrise orchestrale de Respighi qui parvient, encore une fois, à créer un kaléidoscope de couleurs et d'effets sonores. La terrifiante marche funèbre qui évoque la montée vers le précipice trouvera un écho dans la marche impériale de... Dark Vador du film *Star Wars* composée par John Williams, alors que les glissandos des violons pourront rappeler chez les cinéphiles les crissements des cordes dans la musique que Bernard Herrmann a composée pour *Psychose*.

L'œuvre sera créée le 11 avril 1920 à Rome et n'obtiendra guère de succès. Au cours des années suivantes cependant, Arturo Toscanini et Fritz Reiner l'intégreront

à leur répertoire et l'œuvre retiendra l'attention en Amérique du Nord ainsi qu'en Europe, notamment en Allemagne, avant de pratiquement disparaître des salles de concerts et de se faire rare au disque.

La suite *Belkis, Regina di Saba* [*Belkis, Reine de Saba*] est extraite d'un ballet qui raconte le récit biblique de la visite à Jérusalem, vers le 10<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, de la Reine de Saba, une femme aussi sublimement belle qu'intelligente et sage, au roi Salomon. Raconté dans le Premier livre des Rois au chapitre 10, le récit a inspiré de nombreux peintres, écrivains, réalisateurs de films et compositeurs. Claudio Guastalla écrivit un livret d'opéra à partir de ce récit historique mais aucun compositeur n'en voulut. Il le modifia à la demande de Respighi pour en faire un argument de ballet. Celui-ci était prévu pour une soirée complète avec ses quatre-vingts minutes et réclamait un orchestre gigantesque qui incluait des cithares, une machine à vent ainsi qu'un chœur, des solistes et un narrateur, en plus d'un ensemble de cuivres dans les coulisses. Pour la musique, Respighi, toujours soucieux d'authenticité, puisa dans les anciennes mélodies hébraïques dont il adopta les contours mélodiques et la musique arabe dont il reprit certains rythmes. Plusieurs centaines d'exécutants participèrent à la création qui eut lieu à la Scala de Milan le 23 janvier 1932 dans une chorégraphie de Léonide Massine et des décors de Nicola Benois qui conçut pour l'occasion plus de six cents costumes. Elsa Respighi dit que la musique était « incroyablement riche et [qu'elle contenait] plusieurs idées nouvelles et belles. » L'accueil du public fut enthousiaste, les critiques positives et le journaliste du *New York Times* qui assistait à la représentation écrira : « Respighi a réussi un tour de force technique : il souhaitait des couleurs et un grand spectacle et il est brillamment arrivé à ses fins. Une atmosphère orientale hautement évocatrice règne dans son œuvre du début à la fin. » Malgré le succès, l'œuvre ne sera cependant jouée qu'onze fois, vraisemblablement en raison de ses exigences pharaoniques. Et il faudra attendre le vingt-et-unième siècle pour que paraisse le premier enregistrement intégral du ballet.



Respighi, soucieux de ne pas laisser tomber cette œuvre dans l'oubli, conçu le projet de deux suites mais, sa santé se dégradant, il n'en réalisera qu'une seule qui sera éditée en 1934. La suite renonce à la voix ainsi qu'aux instruments exotiques mais continue de réclamer un orchestre de grande dimension qui inclut une importante section de percussions. Aucune autre œuvre de Respighi ne fait entendre aussi clairement l'influence de Rimski-Korsakov et de son ballet *Shéhérazade*. On perçoit également des échos du *Prince Igor* de Borodine et plus particulièrement des *Danses polovtsiennes*.

*Le rêve de Salomon*, le mouvement le plus long de la suite, se déroule dans le harem de Salomon à Jérusalem. Après avoir rejeté ses épouses favorites, il cherche la solitude et contemple le ciel étoilé. Une marche solennelle et grave évoque la majesté de Salomon, perdu dans ses pensées. Après un intermède au violoncelle, les cordes à l'unisson exposent une musique amoureuse qui évoque la rencontre entre la Reine de Saba et Salomon : elle reconnaît le roi comme l'auteur de l'appel amoureux qu'elle a reçu au loin et tombe à ses pieds, vaincue par l'émotion. *La danse de Belkis à l'aube*, dont certaines pages comptent parmi les plus sensuelles et voluptueuses jamais composées par Respighi, est un portrait érotique de Belkis qui, après s'être réveillée, danse pieds nus en hommage au soleil levant. *La danse guerrière*, qui commence par une danse aux percussions frénétiques qui évoque « des jeunes athlètes bronzés et presque nus », fait entendre un motif rythmique exprimé par les pieds de ceux-ci. Elle est suivie des salutations des guerriers de Salomon à la Reine. Le dernier mouvement évoque la fête que Salomon organise dans ses jardins en honneur à la Reine. Le critique du *New York Times* rapporta le « tumulte sonore assourdissant et le paroxysme rythmique qui n'ont d'égaux que dans les sommets dionysiaques du *Sacre du printemps* » qui auraient suscité une ovation interminable du public surexcité.

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

L'**Orchestre Philharmonique Royal de Liège** qui compte quelque cent musiciens a été fondé en 1960. En 2015, son directeur musical était Christian Arming. Son identité, forte et reconnaissable au sein de la vie musicale européenne est liée à une position artistique et géographique singulière : au carrefour des univers germanique et latin, comme en témoigne l'histoire millénaire de Liège, l'OPRL cultive la densité des orchestres germaniques et la transparence des phalanges françaises. Il se distingue par son engagement, sa curiosité pour tous les répertoires et des choix audacieux à l'égard de tous les publics. En cinquante ans d'existence, l'OPRL a démontré son ouverture à tous les répertoires, en se distinguant dans la musique française et contemporaine (avec plus de quatre-vingt-dix créations à son actif, dont des œuvres de Berio, Xenakis, Piazzolla, Takemitsu, Boesmans, Dusapin, Mantovani...).

L'OPRL a réalisé plus de quatre-vingts enregistrements en cinquante ans, la plupart largement récompensés par la presse internationale. Il part régulièrement en tournée (neuf tournées depuis 1999, en Amérique du Sud, au Musikverein de Vienne, au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, au Concertgebouw d'Amsterdam, etc.).

Aujourd'hui, l'OPRL donne plus de 80 concerts par an, dont la moitié à Liège. Depuis 2000, il gère également la Salle Philharmonique de Liège, élargissant l'offre de concerts à la musique baroque, aux musiques du monde, à la musique de chambre, aux grands récitals pour piano ou orgue.

*[www.oprl.be](http://www.oprl.be)*

Né au Brésil, le chef **John Neschling** est un petit-neveu d'Arnold Schoenberg et du chef Arthur Bodanzky. Il a étudié à Vienne avec Hans Swarowsky et a assisté à des cours de Leonard Bernstein et de Bruno Maderna en Europe et aux États-Unis. Parmi les orchestres qu'il a dirigés, mentionnons l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre philharmonique de Varsovie, l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, l'Orchestra de Santa Cecilia à Rome ainsi que le Residentie Orchestra à La Haye.

En tant que chef d'opéra, il s'est également produit un peu partout à travers le monde notamment au Staatsoper de Vienne, au Deutsche Oper de Berlin, au Teatro San Carlo di Napoli, aux Arènes de Vérone, à l'Opéra de Zurich et à l'Opéra de Washington.

Il a été directeur musical du Teatro Nacional de São Carlos à Lisbonne, de l'Opéra de Saint-Gall en Suisse, du Teatro Massimo à Palermo et de l'Orchestre national de Bordeaux en France alors qu'au Brésil, il a dirigé des maisons d'opéras à Rio de Janeiro et à São Paulo. En 1997, il est devenu chef principal de l'Orchestre symphonique de São Paulo où il est resté jusqu'en 2009. Au cours de son séjour à la tête de cet orchestre, il est parvenu à transformer un orchestre local en l'un des meilleurs ensembles symphoniques d'Amérique latine en plus d'effectuer des tournées aux États-Unis et en Europe à trois reprises et de réaliser plus de trente enregistrements salués par la critique. Depuis 2011, il a dirigé des concerts et des opéras en Italie, en France, en Suisse, en Espagne, en Belgique et en Pologne. En janvier 2013, il a été nommé directeur artistique et musical du Theatro Municipal à São Paulo.

#### OTHER WORKS BY RESPIGHI CONDUCTED BY JOHN NESCHLING ON BIS:

##### BRAZILIAN IMPRESSIONS (BIS-2050 SACD)

Impressioni brasiliane; La Boutique fantasque (complete ballet score)

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE / JOHN NESCHLING

'Vividly played... a vibrant and entertaining account.' *Gramophone*

'These performances... can hold their own with anybody's.' *Fanfare*

„Ein wahres Kabinettstück aus kaleidoskopartig funkelnenden Farbvaleurs und feinem Humor... gekoppelt mit Orchesterkultur auf höchstem Niveau.“ *klassik-heute.de*

##### THE ROMAN TRILOGY (BIS-1720 SACD)

Fontane di Roma; Pini di Roma; Feste Romane

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESP) / JOHN NESCHLING

10/10 *ClassicsToday.com* · La Clef *ResMusica.com*

Recording of the Month *MusicWeb International* · *The 2011 Want List* *Fanfare*

„In höchstem Maße atmosphärisch und transparent...“ *klassik.com*

'The best *Roman Trilogy* of recent times.' *Classic FM Magazine*

'The spectacular BIS recording in SACD brings out all the atmospheric qualities... a highly enjoyable disc.' *Gramophone*

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

**Recording:** June 2014 at the Salle philharmonique, Liège, Belgium  
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)  
Sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)

**Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz

**Post-production:** Editing and mixing: Ingo Petry

**Executive producer:** Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2015  
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)  
Cover image by Maria Sibylla Merian (1647–1717), from *Metamorphosis insectorum surinamensium*, published in 1705  
Back cover photo: © Stéphane Dado  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30  
info@bis.se www.bis.se

BIS-2130 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

## RESPIGHI, OTTORINO (1879–1936)

	SINFONIA DRAMMATICA (1913–14)	58'29
1	I. <i>Allegro energico</i>	22'38
2	II. <i>Andante sostenuto</i>	16'48
3	III. <i>Allegro impetuoso</i>	18'41
4	BELFAGOR, ouverture per orchestra (1924) <i>Allegro</i>	10'52

TT: 70'03

## ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE

JURAJ CIZMAROVIC *leader*

JOHN NESCHLING *conductor*

**O**ttorino Respighi belongs to the generation of composers at the beginning of the twentieth century who received a ‘European’ education. Having learned the basics of piano and violin playing from his father, he studied first in Bologna, the city of his birth. Here his teachers included Giuseppe Martucci, one of the first champions of Wagner’s music in Italy, and Luigi Torchi, a musicologist who did pioneering work in studying ancient music and who awakened Respighi’s interest in music of that era. Respighi subsequently studied under Rimsky-Korsakov in St Petersburg from 1900 until 1902, and then under Max Bruch in Berlin.

Whilst the majority of music lovers regard early twentieth-century Italian music as consisting exclusively of *verismo* opera in the style of Puccini, it is important to note that a symphonic undercurrent was nonetheless present – admittedly a somewhat diffuse one, represented by such figures as Gian Francesco Malipiero and Alfredo Casella, and testifying to the influence in Italy of Rimsky-Korsakov, Debussy and Richard Strauss. Respighi’s sound palette and the spirit that fills his scores may not have had any direct successors, but they find an echo in film music – and John Williams, composer of more than eighty film scores, considers Respighi to be one of his most important influences.

Alongside Puccini, Respighi is the best-known of Italian composers from the first half of the twentieth century, but his reputation rests principally on his ‘Roman Trilogy’: *The Fountains of Rome*, *The Pines of Rome* and *Roman Festivals*, whose popularity obscures the fact that his output was considerable and covered all musical genres, including opera and chamber music.

The *Sinfonia drammatica* is one of Respighi’s little-known – or rather neglected – works, and tends to be overlooked completely in writings about the composer. The opinion – or rather lack of opinion – expressed by Elsa Respighi, his wife and first biographer, who stated that ‘*The Fountains of Rome* was the first entirely characteristic orchestral work by Respighi’, without saying a word about the important *Sinfonia drammatica*, has certainly contributed to the lack of interest in the work. If

we were to trust Elsa Respighi, we would almost believe that her husband did not achieve musical maturity until he wrote *The Fountains of Rome* in 1916. This is not the case at all: when Respighi started work on the ambitious *Sinfonia drammatica* in 1913, he was already an established composer with more than twenty orchestral works as well as an opera to his credit; moreover, he could always count on an actual performance of each new work.

The origins of the *Sinfonia drammatica* were anything but uncomplicated. In a letter to a friend, Respighi revealed that he had started work on the piece in Rome in May 1913, a few months after leaving Bologna in order to become professor of composition at the Liceo musicale di Santa Cecilia. At that time he was suffering the psychological consequences of a broken engagement and of homesickness. He couldn't get used to Rome; he missed his family and friends in Bologna, and dreamed of leaving the capital and going to Parma or Turin instead. In a letter dated 13th May 1914, he wrote: 'Just now I'm going through a difficult time, a time of melancholy, of sadness and of loneliness. Here I am so alone, surrounded by people who are indifferent, who suck all desire to work out of me, and I spend my time counting the minutes and hours that I must still spend in Rome. Oh! How I detest this city!'

Composition of the *Sinfonia drammatica* did not proceed smoothly: he had intended to finish it that summer, but in fact did not complete the first movement until the following year. Admittedly he was interrupted by work on the 'poema lirico' *La sensitiva* for mezzo-soprano and orchestra, after Percy Shelley. The *Sinfonia drammatica* was finally ready just before the outbreak of the First World War in June 1914, and it was premièred on 24th January 1915 at the Augusteo in Rome, a concert hall built on the ruins of the mausoleum of Emperor Augustus.

Audience reaction to the symphony was positive, but the critics were divided. Some of them saw Respighi as an Italian master of symphonic music and even regarded him as superior to Richard Strauss. He received praise for 'the unusual ways he employs the instruments which, from the double bass to the harp, are all used

masterfully’ and for ‘the instrumentation, which is a miracle of elegance and erudition’, though at the same time the critics observed that he seemed to be unfamiliar with ‘economy of means’. Other reviewers – such as the composer Alberto Gasco in *La Tribuna* – seemed to have dipped their pens in acid: ‘Respighi remains completely in thrall to the two German operatic giants (RW and RS). When will he finally cast off this awful yoke?... If Italian orchestral music must be subordinate to German and French music, it would be preferable if it did not exist at all. A hundred times over, we would prefer plain and primitive operas such as *Cavalleria Rusticana*, in which the Italian sun shines, to very learned symphonic architectures that originated somewhere between Garmisch and Bayreuth, or on the Champs-Élysées in Paris, three paces away from Claude Debussy’s hotel. In Ottorino Respighi’s *Sinfonia drammatica* there is not a single moment that could be said to correspond to an embryonic national symphonic art.’ Less than four months after Italy had entered into the war against Austria-Hungary (the following year against Germany as well), it was not surprising that there was distrust or even rejection of any influence that was perceived to be too Germanic.

These reviews, however harsh, nonetheless allow us to understand the nature of Respighi’s musical dilemma: an Italian composer who wanted to employ a fusion of contemporary symphonic styles, and whose orchestral music is characterized by the influence of his teacher, Martucci (who admired the German Romantics from Schumann to Brahms) and of Debussy, César Franck, Richard Strauss and Nikolai Rimsky-Korsakov – in a country dominated almost completely by opera.

The *Sinfonia drammatica* is a work unto itself in the sense that it is not a symphony as Beethoven or Brahms understood the term. Nor is it a sequence of movements that differ in style, genre or colour, any more than it is a programmatic or psychological symphonic poem. It is absolute music, and its dramatic qualities are primarily of a musical kind. The composer’s sentiments have no transcendental, literary or philosophical meanings. We could almost say that with this work, Respighi



came close to the influential critic Eduard Hanslick's definition of music: 'tönend bewegte Formen' ('sounding forms in motion').

The instrumental forces required are typical of inflated post-Romantic orchestral music: in addition to large string sections and triple woodwind, there are six horns, three trumpets, three trombones, organ (using only the pedal) and an array of percussion instruments.

In some ways the *Sinfonia drammatica* is reminiscent of César Franck's Symphony in D minor: it has three movements with a recurring, unifying theme, the original form of which – like a call to arms – gives the work its dramatic, impassioned character right from the very first bars. The opening *Allegro energico* is in first-movement sonata form with an exposition, development, recapitulation and coda. The enthusiastic leaps in the opening minutes might call Richard Strauss to mind, whilst the apotheosis of the big theme at the end of the movement is reminiscent of Sir Edward Elgar and seems to anticipate the procession of Roman *buccine* (ancient circular trumpets) in *The Pines of Rome* (1923).

The following *Andante sostenuto* takes the place of the slow movement and scherzo. It is related to the main theme of the first movement, following the cyclical principle also used by Franck. It includes a passage of plainchant reminiscent of Debussy, leading to a sombre climax with an anguished brass outburst. The rest of the movement is bathed in a more restrained atmosphere, although hidden currents continue to disturb the prevailing calm until we reach the peaceful conclusion.

The last movement, *Allegro impetuoso*, is divided into two sections of unequal length: the first is impetuous and energetic, its various motifs intermingle in rhythmically bold combinations. The second, *Tempo lento di marcia triste*, assumes a profoundly tragic character. As the intensity of sound and the stormy tension die away, the symphony concludes with a grandiose vision of utter devastation and anguish: a funeral march somewhat reminiscent of Mahler.

Although the score of the *Sinfonia drammatica* was finally published in 1922,

demand for this hard-to-categorize work remained modest. Almost a century later, the piece still seems to be in a sort of limbo, and is rarely heard either in concert or on record. Possible reasons for this lack of popularity are its eclecticism, its opulence bordering on self-indulgence, or indeed a lack of coherence in what sometimes appears to be a mere sequence of effects. Its underlying pessimism – perhaps a reflection of the composer’s inner turmoil and of the tense atmosphere preceding the outbreak of the First World War – has probably contributed to its neglect. In any case, from a modern perspective the work shows itself to be a point of convergence between historical and modern attitudes to the symphonic genre. In the words of the musicologist Christoph Flamm, the *Sinfonia drammatica* is ‘an historically significant monument in its unique attempt to create an Italian alternative to the excessive symphonic works of Gustav Mahler.’

Some years later, in the early 1920s, Respighi composed an opera, *Belfagor*, to a libretto by the literary critic and poet Claudio Guastalla, who was to become his regular librettist, based on a comedy by the Florentine poet Ercole Luigi Moreselli. The opera was first performed in April 1923 but met with scant success. Aware of the quality of the opera’s thematic material, and keen to avoid relegating it to obscurity, Respighi returned to the story and to some of the themes the following year to produce the orchestral overture *Belfagor*, independent of the opera; the overture was premièred at the Carnegie Hall in New York in February 1926, conducted by Otto Klemperer.

The score provides the story: ‘The old fable telling of the devil who comes to the earth to make experiment of matrimony and who is cheated even by the most simple people, is the motive of the lyric comedy *Belfagor*, a story of two betrothed people disturbed in their perfect love by a grotesque adventure.

‘The *Ouverture* presents and characterises the two principal personages: *Belfagor* the arch-fiend awkward and scorned, *Candida* the girl, pure, loving and faithful, and illustrates a moment of the comedy, at sunrise, when at the cocks-crowing the devil transforms himself into cavalier in order to try his foolish adventure.’

As always with Respighi, the orchestral forces are significant: triple woodwind, large brass and percussion sections (including rarely used instruments such as the bass trombone) and a large complement of strings. Unlike in his other orchestral music, where Respighi generally chooses to juxtapose new ideas without really developing them, here he works out his material thoroughly, while once again offering the orchestra the opportunity to show off and display its virtuosity.

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

**Liège Royal Philharmonic** (*Christian Arming, music director*)

Founded in 1960, the Liège Royal Philharmonic (OPRL), which has 97 musicians, is recognized for its strong identity in the European musical world, linked to its distinctive artistic and geographical position at the crossroads of the Germanic and Romance spheres, reflecting the age-old history of Liège: it combines the density of Germanic orchestras with the transparency of their French counterparts. Over more than half a century, the OPRL has shown its openness to different repertoires and has developed a reputation, in particular, for its performances of French music and of contemporary works. The OPRL has recorded more than 80 discs; most have been widely acclaimed by the international press. It tours regularly: since 1999 it has undertaken nine tours which have taken it to, for example, Spain, South America, the Musikverein in Vienna, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris and the Concertgebouw in Amsterdam. The OPRL currently gives more than 80 concerts a year, of which half take place in Liège. Since 2000 it has also run the Salle Philharmonique in Liège and expanded the range of concerts there to include baroque music, world music, chamber music, and major recitals on piano and organ.

[www.oprl.be](http://www.oprl.be)

## **John Neschling**

The Brazilian-born conductor John Neschling is a grand-nephew both of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Arthur Bodanzky. He studied in Vienna under Hans Swarowsky and attended classes with Leonard Bernstein and Bruno Maderna in Europe and in the USA. Orchestras he has conducted include the Vienna Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Zürich Tonhalle Orchestra, Warsaw Philharmonic Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, the Orchestra of Santa Cecilia in Rome and the Residentie Orchestra in The Hague. As an opera conductor he has appeared all over the world with, for example, the Vienna State Opera, Deutsche Oper Berlin, Teatro San Carlo di Napoli, Arena di Verona, Opernhaus Zürich and Washington Opera.

He has been music director at the Teatro Nacional de São Carlos in Lisbon, the St Gallen Opera in Switzerland, the Teatro Massimo in Palermo and the Orchestre National Bordeaux-Aquitaine in France; in Brazil he has conducted the opera companies in Rio de Janeiro and São Paulo. In 1997 he became principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra, a position he retained until 2009. During these years he transformed the orchestra into the leading symphony orchestra of Latin America, touring the USA and Europe three times, and recording more than 30 acclaimed discs. Since 2011 he has conducted concerts and opera productions in Italy, France, Switzerland, Spain, Belgium and Poland, and in January 2013 he took over the artistic and musical direction of the Theatro Municipal in São Paulo.

**O**ttorino Respighi gehört zu jener Komponistengeneration Anfang des 20. Jahrhunderts, die eine „europäische“ Ausbildung genossen. Nachdem er von seinem Vater ersten Klavier- und Violinunterricht erhalten hatte, studierte er zunächst in seiner Heimatstadt Bologna bei Giuseppe Martucci, einem der ersten Verfechter der Werke Wagners in Italien, sowie bei Luigi Torchi, einem Musikwissenschaftler, der Pionierarbeit bei der Erforschung der Alten Musik leistete und Respighis Interesse an dieser Musik weckte. Im Anschluss daran studierte er von 1900 bis 1902 in St. Petersburg bei Rimsky-Korsakow und danach in Berlin bei Max Bruch.

Italienische Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts – das ist in den Augen vieler Musikliebhaber oft gleichbedeutend mit dem veristischen Opernschaffen Puccinis. Daneben verdient aber auch eine vor allem von Gian Francesco Malipiero und Alfredo Casella vertretene, wenngleich wenig folgenreiche symphonische Strömung Beachtung, die den Einfluss von Rimsky-Korsakow, Debussy und Richard Strauss in Italien bekundet. Respighis Klangpalette und der Geist, der seine Partituren beseelt, mögen vielleicht keine direkte Nachfolge gehabt haben, aber sie finden Widerhall im Film: John Williams, Komponist von mehr als achtzig Filmmusiken, zählt ihn zu seinen wichtigsten Einflüssen.

Neben Puccini ist Respighi der bekannteste italienische Komponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und sein Ruf beruht vor allem auf seiner Römischen Trilogie *Die Brunnen von Rom*, *Die Pinien von Rom* und *Römische Feste*. Die Popularität dieser Trilogie rückt ein wenig die Tatsache in den Hintergrund, dass er ein bedeutendes Gesamtwerk hinterlassen hat, welches alle Gattungen – u.a. auch Opern und Kammermusik – umfasst.

Die *Sinfonia drammatica* zählt zu diesen kaum bekannten, ja unbeachteten Werken Respighis; in einführenden Schriften über den Komponisten wird es oft gar nicht erst erwähnt. Auch die von Elsa Respighi, der Gattin und ersten Biographin des Komponisten, vertretene Einschätzung (oder vielmehr das Fehlen einer solchen) hat

sicher zu dem Desinteresse an der *Sinfonia drammatica* beigetragen: Die Behauptung, *Die Brunnen von Rom* seien „das erste Orchesterwerk, in dem Respighi seinen Ton ganz gefunden hat“, beließ jenes wichtige Werk auch weiterhin im Schatten. Wenn wir Frau Respighi folgen, mochte es fast scheinen, als sei ihr Mann mit *Die Brunnen von Rom* überhaupt erst in sein musikalisches Reifestadium eingetreten. Dem ist nicht so: Als Respighi die Komposition seiner ambitionierten *Sinfonia drammatica* in Angriff nahm, war er ein bereits „arrivierter“ Komponist von 35 Jahren, der mehr als zwanzig Orchesterwerke sowie eine Oper vorgelegt hatte und immer auf die Aufführung seiner Werke zählen konnte.

Die Entstehungsgeschichte der *Sinfonia* ist alles andere als ungetrübt: Einem Brief an einen Freund entnehmen wir, dass er die Arbeit an der Komposition im Mai 1913 in Rom begann, wenige Monate, nachdem er Bologna verlassen hatte, um eine Kompositionsprofessur am Liceo musicale di Santa Cecilia anzunehmen. Respighi leidet dort an den psychologischen Folgen einer glücklosen Verlobung und an Heimweh: Er kann sich nicht an Rom gewöhnen, vermisst seine Familie und seine alten Freunde aus Bologna und denkt daran, die italienische Hauptstadt für Parma oder Turin zu verlassen. In einem Brief vom 13. Mai 1914 schreibt er: „Ich durchlebe nun eine schlimme Zeit, eine Zeit der Melancholie, der Traurigkeit und der Einsamkeit. Ich bin hier so alleine und umgeben von gleichgültigen Personen, die mir jegliches Verlangen nach Arbeit entziehen und ich verbringe meine Zeit damit, die Minuten und Stunden zu zählen, die ich noch in Rom verbringen muss. Oh! Wie ich diese Stadt jetzt hasse!“

Die Arbeit an der *Sinfonia drammatica* geht schleppend voran: Ihre Fertigstellung war ursprünglich für den Sommer geplant, tatsächlich aber ist der erste Satz erst im Jahr darauf abgeschlossen. Zugegeben, er muss die Arbeit für die Komposition des „poema lirico“ *La sensitiva* nach Percy Bysshe Shelley für Mezzosopran und Orchester unterbrechen. Die *Sinfonia drammatica* sollte schließlich kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Juni 1914 abgeschlossen sein und am 24. Januar 1915 im

Augusteum in Rom – einem seinerzeit auf dem Augustusmausoleum errichteten Konzertsaal – uraufgeführt werden.

Das Werk hat Erfolg beim Publikum, doch die Kritik ist geteilt. Einige sehen Respighi als den Meister der symphonischen Musik in Italien und stellen ihn noch über Richard Strauss. Man lobt „gelungene Kombinationen und auch die ungewöhnliche Verwendung der Instrumente, vom Bass bis zur Harfe“, die „meisterhaft umgesetzt“ sei, man nennt die Instrumentation „ein Wunder an Eleganz und Gelehrtheit“, auch wenn es dem Komponisten offenbar nicht um „Ökonomie der Effekte“ zu tun gewesen sei. Andere hingegen, wie der Komponist und Kritiker Alberto Gasco in *La Tribuna*, scheinen ihren Stift in Säure getaucht haben: „Respighi ist nach wie vor ein Sklave der beiden teutonischen Operngiganten (RW und RS). Wann wird er dieses grausame Joch endlich abschütteln? [...] Wenn die Orchestermusik Italiens eine Untergebene der deutschen und der französischen sein muss, dann ist es besser, es gibt sie gar nicht: Dann wollen wir hundert Mal lieber solche schmucklosen und primitiven Opern wie die *Cavalleria Rusticana* haben, in denen die Sonne Italiens leuchtet, als hoch gelehrte symphonische Architekturen, die irgendwo zwischen Garmisch und Bayreuth oder auf der Pariser Champs-Élysées, drei Schritte vom Hotel Claude Debussys entstanden sind. In der *Sinfonia drammatica* von Ottorino Respighi gibt es kein einziges Moment, das als Keim für die künftige nationale symphonische Kunst gelten könnte.“ Weniger als vier Monate nach dem Eintritt Italiens in den Krieg gegen Österreich-Ungarn (und, im Jahr darauf, gegen Deutschland), verwundert das Misstrauen, ja die Ablehnung gegenüber einem allzu stark ausgeprägten deutschen Einfluss nicht ...

Diese Kritik, so gestreng sie sein mag, erlaubt uns doch, Respighis musikalisches Dilemma nachzuvollziehen: das Dilemma eines italienischen Komponisten, der eine Verschmelzung der zeitgenössischen symphonischen Stile anstrebte und dessen Orchestermusik den Einfluss seines Lehrers Giuseppe Martucci (ein Anhänger der deutschen Romantiker von Schumann bis Brahms) und den Debussys, Francks,

Richard Straussens und Rimsky-Korsakows nicht verhehlt – und das in einem Land, das fast vollständig von der Oper dominiert ist.

Die *Sinfonia drammatica* ist ein Werk „sui generis“, mithin keine Symphonie im Sinne Beethovens oder Brahms'; es handelt sich ebenso wenig um eine Folge von Sätzen, die sich im Hinblick auf Stil, Genre, Timbre unterscheiden, als um eine programmatische oder psychoanalytische Symphonische Dichtung. Dies ist absolute Musik, deren Dramatik sich in erster Linie musikalisch herleitet. Die Empfindungen des Komponisten haben keine darüber hinausweisenden literarischen oder philosophischen Konnotationen. Man könnte fast sagen, dass Respighi sich mit diesem Werk der Ansicht des einflussreichen Musikkritikers Eduard Hanslick annähert, demzufolge Musik eine Kunst „tönend bewegter Formen“ sei.

Als Klangkörper sieht Respighi ein postromantisch erweitertes Orchester vor: Zu dem üppigen Streicherapparat und dreifachen Holzbläsern kommen sechs Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, eine Orgel (bei der nur das Pedal verwendet wird) und eine große Schlagzeuggruppe hinzu.

Die Sinfonia erinnert an César Francks d-moll-Symphonie: Sie hat drei Sätze, die von einem zyklischen Hauptmotiv geprägt werden; dessen Originalgestalt wirkt wie ein Aufruf, der dem Werk von Anfang an das Gefühl von Dramatik und Leidenschaft verleiht. Der erste Satz (*Allegro energico*) erweist sich als Sonatenhauptsatz mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda. Die begeisterten Ausbrüche in den ersten Minuten erinnern ein wenig an Richard Strauss. Die Apotheose des Hauptthemas am Ende des Satzes lässt an Edward Elgar denken und weist zudem auf die Prozession der römischen Bucinen in den 1923 komponierten *Pinien von Rom* voraus.

Das darauffolgende *Andante sostenuto* übernimmt die Doppelfunktion eines langsamen Satzes und eines Scherzos. Ähnlich wie bei Franck, ist es zyklisch mit dem Hauptthema des ersten Satzes verknüpft. Eine an Debussy erinnernde Choralpassage führt zu einem düsteren Höhepunkt mit einem finalen Aufbegehren des Blechs. Der Rest des Satzes ist in eine gedämpfte Atmosphäre getaucht, obwohl weiterhin unter-



schwellige Strömungen die vorherrschende Ruhe stören, bis ein besänftigender Abschluss erklingt.

Der letzte Satz (*Allegro impetuoso*) besteht aus zwei Teilen von ungleicher Art: Der eine ist ungestüm und voller Energie; seine Motive vermischen sich zu rhythmisch gewagten Kombinationen. Der zweite Teil (*Tempo lento di marcia, triste*) ist von zutiefst tragischem Charakter. Während die Klangdichte und die krampfartige Anspannung nachlassen, endet die Symphonie in einem an Mahler erinnernden Trauermarsch – eine grandiose Vision höchster Verzweiflung und Angst.

Die Partitur der *Sinfonia drammatica* sollte erst 1922 veröffentlicht werden, doch blieb die Nachfrage nach diesem nicht zu klassifizierenden Werk zurückhaltend. Auch knapp hundert Jahre danach scheint es das Fegefeuer noch nicht verlassen zu haben, macht es sich doch im Konzertsaal wie auf CD gleichermaßen rar. Zur Erklärung dieses Desinteresses hat man seinen Eklektizismus angeführt, seine manchmal beinahe gefällig wirkende Opulenz, gar den Mangel an Einheit in dem, was mitunter wie eine bloße Folge von Effekten erscheinen mag. Auch der pessimistische Grundton, der möglicherweise die persönliche Verzweiflung des Komponisten und die aufgeladene Atmosphäre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges zum Ausdruck bringt, dürfte damit etwas zu tun haben. Wie dem auch sei – heute wirkt das Werk wie ein Bindeglied zwischen den zeitgenössischen und historischen Konzepten der Symphonie. Als solches ist die *Sinfonia drammatica*, wie es der Musikwissenschaftler Christoph Flamm formuliert hat, „ein geschichtlich signifikantes Monument in dem einmaligen Versuch, eine italienische Alternative zur übersteigerten Symphonik Gustav Mahlers zu schaffen.“

Wenig später, Anfang der 1920er Jahre, komponierte Respighi eine Oper nach einem Libretto des Literaturkritikers und Dichters Claudio Guastalla, seinem angestammten Librettisten, das auf einer Komödie des florentinischen Dichters Ercole Luigi Moreselli mit dem Titel *Belfagor* basierte. Das Werk wurde im April 1923 mit geringem Erfolg uraufgeführt. Respighi war sich der Qualität der Themen seiner Oper

bewusst und wollte sie nicht in Vergessenheit geraten lassen, und so verarbeitete er die Handlung und einige der Themen im folgenden Jahr zu der eigenständigen Orchesterouvertüre *Belfagor*, die im Februar 1926 in der New Yorker Carnegie Hall unter Leitung von Otto Klemperer uraufgeführt wurde.

„Die alte Fabel des Teufels“, heißt es im Partiturvorwort, „welcher auf die Welt kommt, um die Probe auf die Ehe zu machen und von den einfachsten Leuten betrogen und verspottet wird, ist das Motiv der lyrischen Komödie *Belfagor*, die Geschichte zweier Verlobten, die in ihrer innigen Liebe durch ein groteskes Abenteuer gestört werden.“

Die Ouvertüre charakterisiert und stellt die beiden Hauptpersonen vor – Belfagor, der plumpe und verhöhnende Erzteufel; Candida, das keusche, treue und verliebte Mädchen – und illustriert eine Episode in der Komödie: die Morgendämmerung, wie beim Hahnschrei der Teufel, um seine alberne Aufgabe zu versuchen, sich in einen Kavalier verwandelt.“

Wie für Respighi typisch, kommt dem Orchesterapparat besondere Bedeutung zu: dreifach besetztes Holz, große Blechbläser- und Schlagzeuggruppen, darunter Bassposaune und Tuba sowie etliche Streicher. Im Gegensatz zu anderen Orchesterwerken, in denen Respighi neue Themen oft aneinanderreicht, ohne sie wirklich zu entwickeln, beschäftigt er sich hier mit echter thematischer Arbeit – und gibt dem Orchester ein weiteres Mal Gelegenheit zu brillieren und seine Virtuosität zu entfalten.

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

## **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (*Musikalischer Leiter: Christian Arming*)

Das 1960 gegründete Orchestre Philharmonique Royal de Liège (97 Mitglieder) wird in der europäischen Musikszene für sein ausgeprägtes, unverwechselbares Profil geschätzt, das mit einem einzigartigen künstlerischen und geografischen Standort einhergeht: Am Schnittpunkt germanischer und romanischer Kulturen, die die über tausendjährige Geschichte von Lüttich geprägt haben, verbindet es die Substanz deutscher Orchester mit der Transparenz ihrer französischen Pendanten. Das OPRL zeichnet sich durch seine Leidenschaft, seine Repertoireneugier und seine mutigen Entscheidungen im Hinblick auf seine Publikums aus. In den mehr als 50 Jahren seines Bestehens hat das OPRL eine große stilistische Offenheit unter Beweis gestellt und sich namentlich im französischen und im zeitgenössischen Repertoire hervorgetan; mehr als 90 Werke – u.a. von Berio, Xenakis, Piazzolla, Takemitsu, Boesmans, Dusapin und Mantovani – verdanken ihm ihre Uraufführung. Das OPRL hat mehr als 80 Alben eingespielt, die von der internationalen Presse oft mit großem Beifall aufgenommen wurden. Regelmäßige Konzertreisen gehören zu seinem Programm; seit 1999 haben neun Tourneen es u.a. nach Spanien, Südamerika, zum Wiener Musikverein, zum Théâtre des Champs-Élysées in Paris und zum Concertgebouw in Amsterdam geführt. Das OPRL gibt jährlich mehr als 80 Konzerte, von denen die Hälfte in Lüttich stattfinden. Seit 2000 bespielt es auch die Salle Philharmonique in Lüttich und erweitert das Spektrum der Konzerte um barocke Musik, Weltmusik, Kammermusik und bedeutende Klavier- und Orgel-Recitals.

[www.oprl.be](http://www.oprl.be)

## **John Neschling**

John Neschling, in Brasilien geboren, ist Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky. Er studierte bei Hans Swarowsky in Wien und besuchte Klassen bei Leonard Bernstein und Bruno Maderna in Europa und den USA. Zu den Orchestern, die er geleitet hat, gehören die Wiener Sympho-

niker, das London Symphony Orchestra, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Warschauer Philharmoniker, das Pittsburgh Symphony Orchestra, das Orchestra di Santa Cecilia in Rom und das Residentie Orchestra in Den Haag. Als Operndirigent gastiert er in der ganzen Welt, u. a. an der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, am Teatro San Carlo di Napoli, in der Arena di Verona, am Opernhaus Zürich und an der Washington Opera.

Er war Musikalischer Leiter des Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon, der Oper St. Gallen in der Schweiz, des Teatro Massimo in Palermo und des Orchestre National Bordeaux-Aquitaine in Frankreich; in Brasilien hat er die Opernhäuser von Rio de Janeiro und São Paulo geleitet. 1997 wurde er zum Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra ernannt, ein Amt, das er bis 2009 innehatte. In diesen Jahren machte er aus einem Orchester von lokaler Bedeutung das führende Symphonieorchester Lateinamerikas, unternahm drei Tournées durch die USA und Europa und legte mehr als 30 gefeierte Einspielungen vor. Seit 2011 hat er Konzerte und Opernproduktionen in Italien, Frankreich, Schweiz, Spanien, Belgien und Polen geleitet; im Januar 2013 übernahm er die Künstlerische und Musikalische Leitung des Theatro Municipal in São Paulo.

**O**ttorino Respighi fait partie d'une génération de compositeurs du début du vingtième siècle qui reçut une éducation « européenne ». Après avoir appris les rudiments du piano et du violon de son père, il étudia d'abord à Bologne, sa ville natale, auprès notamment de Giuseppe Martucci, l'un des premiers défenseurs de l'œuvre de Wagner en Italie ainsi que de Luigi Torchi, un musicologue qui fit œuvre de pionnier dans l'étude de la musique ancienne et qui éveilla l'intérêt de Respighi pour cette musique. Il étudia ensuite à Saint-Petersbourg de 1900 à 1902 avec Rimski-Korsakov puis à Berlin avec Max Bruch.

Alors que pour la majorité des mélomanes la musique italienne du début du vingtième siècle se réduit souvent à l'opéra veriste à la Puccini, il est important de souligner qu'un courant symphonique existait, peu répandu certes, et représenté notamment par Gian Francesco Malipiero et Alfredo Casella qui témoignait de l'influence en Italie des Rimski-Korsakov, Debussy et Richard Strauss. La palette sonore de Respighi ainsi que le souffle qui anime ses partitions n'ont peut-être pas eu de descendance directe mais ils trouvent un écho au cinéma et John Williams, le compositeur de plus de quatre-vingts musiques de film, le considère comme l'une de ses influences les plus importantes.

Compositeur italien le plus connu de la première moitié du vingtième siècle avec Puccini, l'essentiel de sa réputation repose principalement sur sa trilogie romaine orchestrale, *Les fontaines de Rome*, *Les pins de Rome* et *Les fêtes de Rome* qui nous font oublier que Respighi laisse une production importante couvrant tous les genres, incluant l'opéra et la musique de chambre.

La *Sinfonia drammatica* fait partie de ces œuvres méconnues, voire négligées de Respighi et est le plus souvent carrément omise dans les textes introductifs consacrés au compositeur. L'opinion, ou plutôt l'absence d'opinion d'Elsa Respighi, épouse et première biographe du compositeur qui affirmait que « *Les fontaines de Rome* était la première œuvre pour orchestre entièrement respighienne » passant ainsi sous silence cette œuvre importante, a certainement contribué à la désaffection à l'égard

de la *Sinfonia drammatica*. On en arriverait même à croire, si l'on se fie à Madame Respighi, que son mari n'atteignit la maturité musicale qu'avec *Les fontaines de Rome*. Il n'en est rien : au moment où Respighi se lance dans la composition de l'ambitieuse *Sinfonia drammatica*, c'est déjà un compositeur « accompli » âgé de trente-cinq ans, qui a plus de vingt œuvres pour orchestre ainsi qu'un opéra derrière lui et qui pouvait toujours compter sur une exécution de ses œuvres.

La genèse de la *Sinfonia* est tout sauf sereine : grâce à une lettre à une amie, nous savons qu'il commença à travailler sur l'œuvre en mai 1913 à Rome alors qu'il venait de quitter Bologne pour prendre un poste de professeur de composition au Liceo musicale di Santa Cecilia quelques mois auparavant. Respighi souffre alors des séquelles psychologiques de fiançailles malheureuses et du mal du pays : il ne parvient pas à s'habituer à Rome et s'ennuie de sa famille et de ses vieux amis de Bologne et songe à quitter la capitale italienne pour Parme ou pour Turin. Dans une lettre datée du 13 mai 1914, il écrit : « Je vis des moments difficiles, des moments de mélancolie, de tristesse et de solitude. Je suis seul, entouré de gens insensibles qui m'enlèvent l'envie de travailler et je passe mon temps à compter les minutes et les heures que je dois encore passer à Rome. Oh que je déteste cette ville ! ».

Le travail sur la *Sinfonia* est harassant : alors qu'il pensait terminer dès l'été, il ne parvient à compléter le premier mouvement que l'année suivante. Il est vrai qu'il doit interrompre son travail pour la composition du « poema lirico » *La sensitiva* pour voix de mezzo et orchestre d'après Percy Shelley. La *Sinfonia drammatica* sera finalement terminée juste avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale en juin 1914 et sera créée le 24 janvier 1915 à l'Augusteo à Rome, une salle de concert construite sur le mausolée même de l'empereur Auguste.

L'œuvre remporte un succès public mais la critique est divisée. Certains voient en Respighi le maître italien de la musique symphonique et le croient même supérieur à l'Allemand Richard Strauss. On loue la « combinaison réussie ainsi que l'usage inhabituel des instruments qui, de la contrebasse jusqu'à la harpe, sont magistrale-

ment utilisés» et «l'instrumentation qui est un miracle d'élégance et d'érudition» tout en reconnaissant que le compositeur ne semble pas connaître «l'économie de moyens». En revanche, d'autres, tel le compositeur et critique Alberto Gasco dans *La Tribuna*, semblent avoir trempé leur plume dans l'acide : «Respighi demeure l'esclave des deux géants teutons de l'opéra (RW et RS). Quand se débarrassera-t-il enfin de ce joug affreux ? (...) Si la musique orchestrale italienne doit se subordonner à la musique allemande et française, alors il est préférable qu'elle n'existe pas. Nous préférons cent fois des opéras dépouillés et primitifs comme *Cavalleria Rusticana* dans lequel luit le soleil italien à des architectures symphoniques savantes créées quelque part entre Garmisch et Bayreuth ou sur les Champs-Élysées, à trois pas de l'hôtel de Claude Debussy. Il n'y a, dans la *Sinfonia drammatica* d'Ottorino Respighi, pas un seul moment qui pourrait correspondre à l'embryon d'un art symphonique national.» À moins de quatre mois de l'entrée en guerre de l'Italie contre l'Autriche-Hongrie puis, l'année suivante contre l'Allemagne, on ne s'étonnera pas de la méfiance, voire du rejet de toute influence à l'accent allemand trop prononcé...

Ces critiques, si sévères soient-elles, nous permettent néanmoins de comprendre le dilemme musical de Respighi, compositeur italien, qui souhaite opérer une fusion entre les styles symphoniques contemporains et dont la musique orchestrale est marquée par l'influence de son professeur Martucci (qui admirait les romantiques allemands entre Schumann et Brahms) et de Debussy, César Franck, Richard Strauss et Rimski-Korsakov dans un pays dominé presque complètement par l'art lyrique.

La *Sinfonia drammatica* est une œuvre «sui generis» c'est-à-dire qu'elle n'est pas une symphonie au sens où Beethoven et Brahms l'entendaient ; il ne s'agit pas plus d'une suite de mouvements qui diffèrent au niveau du style, du genre ou de la couleur que d'un poème symphonique programmatique ou psychanalytique. Il s'agit ici de musique absolue dont la valeur dramatique est avant tout musicale. Les sentiments de l'auteur n'y ont donc pas de significations transcendantes, littéraires ou philosophiques. On pourrait presque dire qu'avec cette œuvre, Respighi se rapproche

de la définition de la musique selon le critique musical influent Eduard Hanslick : l'art des formes sonores animées.

L'effectif instrumental est typique de l'inflation orchestrale postromantique : aux cordes fournies et aux bois par trois s'ajoutent six cors, trois trompettes, trois trombones, un orgue (dont seul le pédalier est requis) et une batterie de percussions.

La *Sinfonia* rappelle la Symphonie de César Franck : elle compte trois mouvements que traverse un thème central cyclique dont la forme originale évoque un appel qui donne dès les premières mesures le caractère dramatique et passionné à l'œuvre. Le premier mouvement, *Allegro energico*, joue le rôle d'un premier mouvement de sonate avec son exposition, son développement, sa réexposition et sa coda. Les sursauts enthousiastes dans les premières minutes ne sont pas sans rappeler Richard Strauss. L'apothéose du grand thème à la fin du mouvement rappelle Edward Elgar et semble annoncer la procession des buccins romains des *Pins de Rome* composés en 1923.

L'*Andante sostenuto* qui suit, prend la place du mouvement lent et du scherzo. Il est relié au thème principal du premier mouvement selon le principe cyclique de Franck. On y retrouve un passage en plain-chant qui rappelle Debussy et qui mène à un climax sombre avec un appel agonisant des cuivres. Le reste du mouvement baigne dans une atmosphère plus contenue bien que des courants souterrains continuent de perturber le calme ambiant avant la conclusion apaisée.

Le dernier mouvement, *Allegro impetuoso*, se divise en deux parties de dimensions inégales : la première est impétueuse et énergique et les motifs s'interpénètrent dans des combinaisons rythmiquement audacieuses. La seconde partie, *Tempo lento di marcia triste*, adopte un caractère profondément tragique. Pendant que l'intensité sonore et la tension spasmodique diminuent, la symphonie se termine dans une vision grandiose de désolation suprême et d'angoisse avec une marche funèbre, ce qui n'est pas sans rappeler Mahler.

La partition de la *Sinfonia drammatica* ne sera publiée qu'en 1922 mais la demande pour cette œuvre inclassable demeurera modeste. Près de cent ans plus tard,



elle ne semble toujours pas sortie du purgatoire et continue de se faire rare au concert et au disque. Pour expliquer cette désaffection, on a évoqué son éclectisme, son opulence qui frise parfois la complaisance, voire son manque d'unité dans ce qui apparaît par endroits comme une succession d'effets. Le pessimisme ambiant qui traduit peut-être le désarroi personnel du compositeur et l'atmosphère lourde précédant le déclenchement de la Première Guerre mondiale y sont probablement aussi pour quelque chose. Quoi qu'il en soit, l'œuvre apparaît aujourd'hui comme un point de jonction entre les concepts contemporain et historique du genre de la symphonie. Pour reprendre les termes du musicologue Christoph Flamm, la *Sinfonia drammatica* est « un monument important au point de vue historique dans la tentative unique de proposer une alternative italienne qui parviendrait à dépasser l'univers symphonique de Gustav Mahler. »

Quelques années plus tard, au début des années 1920, Respighi composa un opéra sur un livret de Claudio Guastalla, critique littéraire et poète, qui allait devenir son librettiste attiré, basé sur une comédie du poète florentin Ercole Luigi Moreselli intitulée *Belfagor*. L'œuvre sera créée en avril 1923 mais n'obtiendra guère de succès. Conscient de la qualité des thèmes de son opéra et soucieux de ne pas les reléguer aux oubliettes, Respighi reprendra l'intrigue et certains des thèmes de son opéra, l'année suivante pour composer une ouverture *Belfagor* pour orchestre, indépendante de l'opéra qui sera créée au Carnegie Hall de New York en février 1926 sous la direction d'Otto Klemperer.

La partition nous procure le récit : « C'est l'ancienne fable du Diable, qui vient sur la terre pour tenter l'expérience du mariage, et dont les projets sont déjoués par les âmes les plus simples, qui a inspiré la comédie lyrique de *Belfagor* : histoire de deux fiancés troublés dans leur parfait amour par une aventure grotesque.

L'ouverture présente et caractérise les deux personnages principaux : Belfagor, l'archi-diable maladroit et dupe, et Candida, la jeune fille pure, amoureuse et fidèle. Cette page musicale illustre, en outre, un épisode de la comédie, c'est-à-dire l'instant

où, au lever du jour, alors que le chant du coq retentit, le Diable se transforme en cavalier pour tenter sa sottise entreprise. »

Comme toujours chez Respighi, les forces orchestrales sont importantes : bois par trois, importante section de cuivres et de percussions incluant des instruments rares comme le trombone basse ainsi que le tuba basse, et les cordes nombreuses. Contrairement à d'autres œuvres orchestrales où Respighi choisit le plus souvent de juxtaposer des idées nouvelles sans véritablement les développer, il procède ici à un véritable travail sur les thèmes et offre à l'orchestre, une fois de plus, la chance de briller et de déployer sa virtuosité.

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

**Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (*Christian Arming, Directeur musical*)  
Fondé en 1960, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège ou OPRL (97 musiciens) est reconnu pour son identité, forte et reconnaissable dans le concert européen, liée à une position artistique et géographique singulière : au carrefour des univers germanique et latin, comme en témoigne l'histoire millénaire de Liège, il cultive la densité des orchestres germaniques et la transparence des phalanges françaises. Il se distingue par son engagement, sa curiosité pour tous les répertoires et des choix audacieux à l'égard de tous les publics. En plus de 50 ans d'existence, l'OPRL a démontré son ouverture à tous les répertoires, en se distinguant dans la musique française et contemporaine (avec plus de 90 créations à son actif, dont des œuvres de Berio, Xenakis, Piazzolla, Takemitsu, Boesmans, Dusapin, Mantovani...). Il a enregistré plus de 80 disques, la plupart largement récompensés par la presse internationale. Il part régulièrement en tournée (neuf tournées depuis 1999, en Espagne, en Amérique du Sud, au Musikverein de Vienne, au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, au Concertgebouw d'Amsterdam, etc.). Aujourd'hui, l'OPRL donne plus de 80 concerts par an, dont la moitié à Liège. Depuis 2000, il gère également la Salle Philharmonique de

Liège, élargissant l'offre de concerts à la musique baroque, aux musiques du monde, à la musique de chambre, aux grands récitals pour piano ou orgue.

*www.oprl.be*

## **John Neschling**

Né au Brésil, le chef John Neschling est un petit-neveu d'Arnold Schoenberg et du chef Arthur Bodanzky. Il a étudié à Vienne avec Hans Swarowsky et a assisté à des cours de Leonard Bernstein et de Bruno Maderna en Europe et aux États-Unis. Parmi les orchestres qu'il a dirigés, mentionnons l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre philharmonique de Varsovie, l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, l'Orchestre de l'Académie nationale Sainte-Cécile à Rome ainsi que le Residentie Orchestra à La Haye. En tant que chef d'opéra, il s'est également produit un peu partout à travers le monde notamment au Staatsoper de Vienne, au Deutsche Oper de Berlin, au Teatro San Carlo di Napoli, aux Arènes de Vérone, à l'Opéra de Zurich et à l'Opéra de Washington.

Il a été directeur musical du Teatro Nacional de São Carlos à Lisbonne, de l'Opéra de Saint-Gall en Suisse, du Teatro Massimo à Palermo et de l'Orchestre National Bordeaux-Aquitaine alors qu'au Brésil, il a dirigé des maisons d'opéras à Rio de Janeiro et à São Paulo. En 1997, il est devenu chef principal de l'Orchestre symphonique de São Paulo où il est resté jusqu'en 2009. Au cours de son séjour à la tête de cet orchestre, il est parvenu à transformer un orchestre local en l'un des meilleurs ensembles symphoniques d'Amérique latine, tout en effectuant des tournées aux États-Unis et en Europe à trois reprises et en réalisant plus de trente enregistrements salués par la critique. Depuis 2011, il a dirigé des concerts et des opéras en Italie, en France, en Suisse, en Espagne, en Belgique et en Pologne. En janvier 2013, il a été nommé directeur artistique et musical du Theatro Municipal de São Paulo.

MORE RESPIGHI FROM THE SAME PERFORMERS:



METAMORPHOSEON · BALLATA DELLE GNOMIDI · BELKIS, REGINA DI SABA, SUITE BIS-2130 SACD

5 Diapasons *Diapason* · Opus d'Or *opushd.net*

'The Liège orchestra plays with great bravura... a very worthy entry in this ongoing series.' *classictoday.com*

«Voilà sans conteste, pour les trois œuvres, des versions de tout premier rayon.» *Diapason*

[about *Metamorphoseon*:] 'If there's a better, more atmospheric recording of the piece than Neschling's, I haven't heard it.' *BBC Music Magazine*

BRAZILIAN IMPRESSIONS

IMPRESSIONI BRASILIANE · LA BOUTIQUE FANTASQUE (COMPLETE BALLET SCORE) BIS-2050 SACD

'Vividly played... a vibrant and entertaining account.' *Gramophone*

'These performances... can hold their own with anybody's.' *Fanfare*

„Orchesterkultur auf höchstem Niveau.“ *klassik-heute.de*

*John Neschling conducts the São Paulo Symphony Orchestra (OESP):*

THE ROMAN TRILOGY

FONTANE DI ROMA · PINI DI ROMA · FESTE ROMANE BIS-1720 SACD

10/10 *ClassicsToday.com* · La Clef *ResMusica.com* · The 2011 Want List *Fanfare*

„In höchstem Maße atmosphärisch und transparent...“ *klassik.com*

'The best Roman Trilogy of recent times.' *Classic FM Magazine*

---

*These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com*

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

**Recording:** April 2015 at the Salle philharmonique, Liège, Belgium  
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)  
Sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)

**Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz

**Post-production:** Editing and mixing: Hans Kipfer

**Executive producer:** Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2015  
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)  
Front cover: design by David Kornfeld, based on the cover image of the published libretto to *Belfagor*  
Back cover photo of the OPRL and John Neschling in rehearsal: © Stéphane Dado  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30  
info@bis.se www.bis.se

BIS-2210 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



ANNA CATERINA ANTONACCI

Photo: © Benjamin Ealovega

## RESPIGHI, OTTORINO (1879–1936)

	TRITTICO BOTTICELLIANO (1927) per piccola orchestra	20'06
1	I. La Primavera	6'01
2	II. L'adorazione dei Magi	8'57
3	III. La nascita di Venere	4'54
4	IL TRAMONTO (THE SUNSET) (1914)	16'24
	Poemetto lirico per mezzo soprano e quartetto d'archi	
	<i>Text: Percy Bysshe Shelley, Italian translation by R. Ascoli</i>	
	ANNA CATERINA ANTONACCI <i>soprano</i>	
	VETRATE DI CHIESA (CHURCH WINDOWS) (1926)	28'49
	4 impressioni per orchestra	
5	I. La fuga in Egitto	6'37
6	II. San Michele Arcangelo	6'18
7	III. Il mattutino di Santa Chiara	5'18
8	IV. San Gregorio Magno	10'24

TT: 66'26

## ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE

MARIAN TACHÉ *leader*

JOHN NESCHLING *conductor*

The reputation of Ottorino Respighi, along with Puccini the best-known Italian composer of the first half of the twentieth century, rests primarily on his orchestral trilogy *The Fountains of Rome*, *The Pines of Rome* and *Roman Festivals* – to the extent that people forget that his impressive output covers every genre including opera and music for piano solo. Although for the majority of music lovers Italian music from the early twentieth century consists exclusively of *verismo* opera, it is important to stress that a symphonic current was also present, testifying to the influence in Italy of Rimsky-Korsakov, Debussy and Richard Strauss. Respighi's musical palette and the breath that animates his scores may not have any immediate descendants in the music of his homeland, but they found an echo in film music. John Williams, composer of more than eighty film scores, regards Respighi as one of his most important influences.

The cantata *Il tramonto* (*The Sunset*) was composed in 1914 for the mezzo-soprano Chiarina Fino Savio, who was also the dedicatee and gave the work its first performance the following year. Although the original version of *Il tramonto* was accompanied by string quartet, nowadays the piece is more frequently performed – as here – with string orchestra. Based on a poem by Percy Shelley, Respighi's 'lyrical poem' is structured as an unbroken alternation of lyrical recitatives and ariosos, the intensity of which anticipates the finest moments in his later operas. The musical style is firmly anchored in the post-Romanticism of Richard Strauss with its chromaticisms and sumptuous sonorities, despite the modest size of the instrumental ensemble, and it provides a superb illustration of Shelley's Romantic poem in which love is brutally interrupted by destiny. The Romantic theme of love and death calls to mind Wagner's *Tristan und Isolde* and Richard Dehmel's poem *Verklärte Nacht* as portrayed musically by Arnold Schoenberg. *Il tramonto* enjoyed a tremendous success that has never diminished, and it is one of Respighi's most highly regarded works.

One of the most original aspects of Respighi's personality was his interest in music of former eras, which led to the use of this type of music in his own compositions.



This interest is rooted in the education he received as a pupil of Luigi Torchi, a musicologist who did pioneering work studying music from the fourteenth to the eighteenth centuries. Although her evidence should be treated with caution, it seems to have been Elsa Olivieri-Sangiaco, wife and future biographer of the composer, who acquainted him with an even older form of music – Gregorian chant: ‘We had been married for some weeks when, one day, I asked Ottorino whether he had studied Gregorian chant. He replied that it was something that he had wanted to do for a long time, but that he had never found the opportunity... I offered to teach him... Not a day passed without him asking me to sing him a passage from the Roman Gradual which he listened to, fascinated... He told me how it would be marvellous to reuse these magnificent melodies in the context of a new musical style, to liberate them from the rigid formality of the Catholic liturgy and to revive the indestructible core of genuine human values that they contain.’

The *Tre preludi sopra melodie gregoriane* for piano, composed between 1919 and 1921, are a synthesis of the ancient modes borrowed from plainchant and an atmosphere close to that of contemporary French Impressionist music. In 1925 Respighi returned to this triptych and added a fourth piece, with the aim of giving the set the form of a symphonic suite. Looking for a suitable new title, he first suggested ‘Four Church Gates’, but was told that it was too insipid; in the end, therefore, he chose *Vetrata di chiesa* (*Church Windows*). These are not symphonic poems: in their original versions the pieces did not have titles, and it was not until after the four pieces were orchestrated that Respighi, his wife and their friend, the professor of literature Claudio Guastalla decided on the titles and explanatory comments in the published score. Thus the pieces do not illustrate what the titles and explanations say; it is rather the case that the titles and comments arose from the images created by the music. Moreover, this saves the listener the trouble of searching for these windows: they existed only in the imagination of the composer and his companions!

The first piece has the title ‘The Flight into Egypt’ because of its slow tempo and

calm atmosphere, which gave the composer the impression of a caravan passing calmly beneath a starry sky. Adapted from a passage from St Matthew's Gospel, the commentary reads as follows: '...the little caravan proceeded through the desert, in the starry night, carrying the Treasure of the world'. As the second piece gave the impression of a violent, noisy combat, the composer saw it as an image of the Archangel Michael fighting the dragon: 'And a great battle was made in the Heavens: Michael and his Angels fought with the dragon, and fought the dragon and his angels. But these did not prevail, and there was no more place for them in Heaven'. It was harder to find a title for the third piece. It had a mystical atmosphere, and having decided that it was an evocation of a saint, the choice fell upon St Clare, founder of the Order of Poor Ladies: 'But Jesus Christ, her bridegroom, not wishing to leave her thus disconsolate, had her miraculously carried by the angels to the Church of Santo Francesco, and to be at the whole service of Matins...' The fourth piece – newly composed – is entitled 'St Gregory the Great': 'Behold the Pontiff!... Bless the Lord... sing the hymn to God. Alleluia!' This powerful piece evokes the sixth-century Pope whose name is associated with liturgical reform and the establishment of a religious musical repertoire. In it, we first hear distant bells. Then we enter a church where a mass is taking place, suggested by the organ which intones the Gloria from the Gregorian mass *Missa de Angelis*, followed by the orchestra. The mood increases in intensity until we reach a veritable ecstasy of sound, with an opulence that would remain unequalled in Respighi's output until the composition of *Roman Festivals*, composed some years later.

The work was premièred in Symphony Hall, Boston, on 27th February 1927 by the Boston Symphony Orchestra conducted by Serge Koussevitzky. In the following years Respighi himself also conducted the piece on his tours all over the United States.

Likewise, the *Trittico botticelliano* testifies to Respighi's interest in the music of former times. Inspiration for the work came to him on a visit to the Library of Con-

gress in Washington in February 1927, on the occasion of a concert organized by Elizabeth Sprague Coolidge, a patron whose engagement on behalf of contemporary music has become legendary. Respighi envisaged a work for small orchestra in three movements (which he would dedicate to Sprague Coolidge) inspired by three famous Botticelli paintings from the Uffizi Gallery in Florence: *La Primavera* ('Spring' – which also inspired Claude Debussy), *L'adorazione dei Magi* ('The Adoration of the Magi') and *La nascita di Venere* ('The Birth of Venus').

He set about writing the *Trittico* after returning from Florence in March 1927. Despite the modest size of the orchestra, Respighi shows his skill as an orchestrator, writing a seductive work that is one of the highlights of his entire output; its opulence comes from the brilliant mixture of instrumental colours rather than the sheer volume of sound. Here Respighi achieves a freshness of sound in harmony with the youthful beauty of Botticelli's characters, and seems to bring the pictures to life in sound.

For his rendering of Botticelli's world into music, Respighi created a triptych in which the sections are arranged in a tonally symmetrical manner – E major, C sharp major, E major – and follow the traditional fast-slow-fast pattern.

The first movement, *Allegro vivace*, 'Spring', opens with a trill on the violins, reminiscent of Vivaldi's 'Spring' concerto, and seems to evoke a forest stirred by the breeze, complete with birdsong and shepherds' horns. Then we hear a Renaissance dance (an allusion to the dance of the Three Graces on the left of the picture?), the melody of which comes from a fifteenth-century folk song in praise of spring, the *canto di maggio*. Another melody is quoted as well: a medieval troubadour's song in the Occitan language, 'A l'entrada del tens clar' ['When the Clear Days Come'], another greeting to spring.

The second movement, *Andante lento*, 'The Adoration of the Magi', has the solemn rhythm of a sicilienne, introduced by a long bassoon solo. Here, motifs from Gregorian chant and psalmody contribute to a pastoral mood, full of calm and solemnity, emphasized by motifs that evoke the Orient. In the middle section we hear three

episodes that are more accentuated in rhythm and dynamics and which could be regarded as evocations of the Three Wise Men. Here Respighi makes use of the modal hymn ‘Veni, veni Emmanuel’ and the Christmas song ‘Tu scendi dalle stelle’ [‘From Starry Skies Thou Comest’] from the bassoon.

The third movement, *Allegro moderato*, ‘The Birth of Venus’, has an Impressionist hue, eschewing musical references to the past, although its themes are modal throughout. The slow, undulating melodic lines heard at the outset seem to evoke the waves and the wind, and they increase in intensity in a slow *crescendo*. They are then suddenly interrupted, as if Venus, having been born, were coming towards us. Then the music returns to the mood of the opening, and the piece ends as it had begun, with the subdued motion of the waves.

The work was first performed at a concert arranged by Elizabeth Sprague Coolidge, conducted by the composer, at the Vienna Konzerthaus on 27th September 1927, and it was warmly received by the audience. Respighi took advantage of his stay in Vienna to meet Arnold Schoenberg. Apparently, however, the two composers hardly had anything to say to each other. Moreover, if we are to believe his wife, Respighi greatly disliked Schoenberg’s Third Quartet (a commission from Sprague Coolidge, premièred at the same concert). This is scarcely surprising: in an interview with the American press in 1925, Respighi declared not only that atonal music was outmoded but also that melody and clarity were Italian hallmarks.

© *Jean-Pascal Vachon* 2017

### **Anna Caterina Antonacci**

Established as one of the finest sopranos of her generation, Anna Caterina Antonacci has gained multiple prestigious prizes including at the International Competition for Verdian Voices in 1988, the Maria Callas Competition and the Pavarotti Competition. Career highlights have included *Carmen* (Opéra Comique, Paris, Royal Opera House,

London), Cassandra in *Les Troyens* (Théâtre du Châtelet, Deutsche Oper Berlin, Teatro alla Scala, Royal Opera House), *Medea* (Théâtre du Châtelet, Epidaurus Festival, Greece, Teatro Regio, Turin), *Pénélope* (Opéra national du Rhin), Marco Tutino's *La Ciociara*, commissioned for her (San Francisco Opera), *Iphigénie en Tauride* (Hamburgische Staatsoper, Opéra national du Rhin, Grand Théâtre de Genève), *La Voix humaine* (Opéra Comique, San Francisco Opera, Teatro Comunale di Bologna) and Hindemith's *Sancta Susanna* (Opéra national de Paris). Her portrayal of roles within *L'incoronazione di Poppea* inspired *Era la notte*, a one-woman show around Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. She has been honoured with the 'Chevalier de la Légion d'honneur' by the French Republic.

**Liège Royal Philharmonic** (*Christian Arming, music director*)

Founded in 1960, the Liège Royal Philharmonic (OPRL), which has 97 musicians, is recognized for its strong identity in the European musical world, linked to its distinctive artistic and geographical position at the crossroads of the Germanic and Romance spheres, reflecting the age-old history of Liège: it combines the density of Germanic orchestras with the transparency of their French counterparts. Over more than half a century, the OPRL has shown its openness to different repertoires and has developed a reputation, in particular, for its performances of French music and of contemporary works. The OPRL has recorded more than 80 discs; most have been widely acclaimed by the international press. It tours regularly: since 1999 it has undertaken nine tours which have taken it to, for example, Spain, South America, the Musikverein in Vienna, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris and the Concertgebouw in Amsterdam. The OPRL currently gives more than 80 concerts a year, of which half take place in Liège. Since 2000 it has also run the Salle Philharmonique in Liège and expanded the range of concerts there to include baroque music, world music, chamber music, and major recitals on piano and organ.

[www.oprl.be](http://www.oprl.be)

## **John Neschling**

The Brazilian-born conductor John Neschling is a grand-nephew both of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Arthur Bodanzky. He studied in Vienna under Hans Swarowsky and attended classes with Leonard Bernstein and Bruno Maderna in Europe and in the USA. Orchestras he has conducted include the Vienna Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Zürich Tonhalle Orchestra, Warsaw Philharmonic Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, the Orchestra of Santa Cecilia in Rome and the Residentie Orchestra in The Hague. As an opera conductor he has appeared all over the world with, for example, the Vienna State Opera, Deutsche Oper Berlin, Teatro San Carlo di Napoli, Arena di Verona, Opernhaus Zürich and Washington Opera.

He has been music director at the Teatro Nacional de São Carlos in Lisbon, the St Gallen Opera in Switzerland, the Teatro Massimo in Palermo and the Orchestre National Bordeaux-Aquitaine in France; in Brazil he has conducted the opera companies in Rio de Janeiro and São Paulo. In 1997 he became principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra, a position he retained until 2009. During these years he transformed the orchestra into the leading symphony orchestra of Latin America, touring the USA and Europe three times, and recording more than 30 acclaimed discs. Since 2011 he has conducted concerts and opera productions in Italy, France, Switzerland, Spain, Belgium and Poland, and in the period 2013–16 he was artistic and musical director of the Theatro Municipal in São Paulo.

Neben Puccini ist Respighi der bekannteste italienische Komponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und sein Ruf beruht vor allem auf seiner Orchestertrilogie *Die Brunnen von Rom*, *Die Pinien von Rom* und *Römische Feste*. Die Popularität dieser Trilogie rückt ein wenig die Tatsache in den Hintergrund, dass er ein bedeutendes Gesamtwerk hinterlassen hat, welches alle Gattungen – u.a. auch Opern und Klaviersolomusik – umfasst. Wenngleich die Mehrheit der Musikliebhaber die italienische Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit den Opern des Verismo gleichsetzt, verdient doch Beachtung, dass es daneben eine symphonische Strömung gab, die den Einfluss von Rimsky-Korsakow, Debussy und Richard Strauss in Italien bekundet. Respighis Klangpalette und der Geist, der seine Partituren beseelt, mögen vielleicht keine direkte Nachfolge in der Musik seines Heimatlandes gefunden haben, aber sie fanden Widerhall im Film: John Williams, Komponist von mehr als achtzig Filmmusiken, zählt ihn zu seinen wichtigsten Einflüssen.

Die Kantate *Il tramonto* (*Der Sonnenuntergang*) wurde 1914 für die Mezzosopranistin Chiarina Fino Savio komponiert, der das von ihr im Folgejahr uraufgeführte Werk auch gewidmet ist. Obwohl die Originalfassung von *Il tramonto* für Gesang und Streichquartett komponiert wurde, wird das Stück heutzutage – wie auch hier – häufiger mit Streichorchester gespielt. Auf Grundlage eines Gedichts von Percy Bysshe Shelley ist Respighis „lyrisches Gedicht“ ein steter Wechsel von Rezitativen und Ariosos, deren Intensität die besten Momente seiner späteren Opern antizipiert. Der musikalische Stil mit seiner Chromatik und der – trotz der geringen Größe des Instrumentalensembles – üppigen Klanglichkeit ist der Nachromantik eines Richard Strauss verpflichtet, und er liefert eine hervorragende Darstellung von Shelleys romantischem Gedicht, in dem das Schicksal auf brutale Weise eine Liebe zerstört. Das romantische Thema Liebe/Tod erinnert an Wagners *Tristan und Isolde* und an Richard Dehmels Gedicht *Verklärte Nacht*, das Arnold Schönberg in Musik übertragen hat. *Il tramonto* hatte enormen, bis heute andauernden Erfolg, und es ist eines der meistgeschätzten Werke des Komponisten.

Einer der originellsten Züge von Respighis Persönlichkeit war sein Interesse an der Musik früherer Epochen, die er auch in seinen eigenen Kompositionen verwendete. Dieses Interesse geht zurück auf seine Lehrzeit bei Luigi Torchi, der als Musikwissenschaftler Pionierarbeit bei der Erforschung der Musik des 14. bis 18. Jahrhunderts leistete. Obwohl ihre Angaben mit Vorsicht zu behandeln sind, scheint es Elsa Olivieri-Sangiaco, die Gattin und spätere Biographin des Komponisten, gewesen zu sein, die ihn mit einem noch älteren Musikstil bekannt gemacht hat – dem Gregorianischen Choral: „Wir waren einige Wochen verheiratet, da fragte ich Ottorino eines Tages, ob er den Gregorianischen Choral studiert habe. Er antwortete, dass er dies schon lange habe tun wollen, aber nie die Gelegenheit dazu gefunden hatte ... Ich bot an, ihn zu unterrichten ... Kein Tag verging, ohne dass er mich bat, ihm eine Passage aus dem Graduale Romanum vorzusingen; er hörte zu, fasziniert ... Er sagte mir, wie wunderbar es wäre, diese großartigen Melodien im Kontext eines neuen musikalischen Stils wiederzuverwenden, sie aus dem strengen Formenzwang der katholischen Liturgie zu befreien und den unzerstörbaren Kern echter menschlicher Werte, den sie beinhalten, wiederzubeleben.“

Die zwischen 1919 und 1921 komponierten *Tre preludi sopra melodie gregoriane* für Klavier sind eine Synthese der alten, dem Choral entlehnten Modi und einer zeitgenössischen, der französischen impressionistischen Musik verwandten Atmosphäre. Im Jahr 1925 kehrte Respighi zu diesem Triptychon zurück und erweiterte es um ein viertes Stück, um dem Zyklus die Form einer symphonischen Suite zu geben. Auf der Suche nach einem passenden neuen Titel, schlug er zunächst „Vier Kirchentore“ vor, der aber als zu fad verworfen wurde; am Ende entschied er sich daher für ***Vetrate di chiesa*** (*Kirchenfenster*). Es handelt sich hier freilich nicht um Symphonische Dichtungen: Die Originalfassungen trugen keine Titel, und erst nach ihrer Orchestration entschieden sich Respighi, seine Frau und ihr gemeinsamer Freund, der Literaturprofessor Claudio Guastalla, für die in der Partitur abgedruckten Titel und Erläuterungen. Mithin illustrieren die Stücke nicht ihre Titel und Erläuterungen; diese



sind vielmehr aus den Bildern entstanden, die von der Musik hervorgerufen wurden. Dem Zuhörer bleibt somit auch die Mühe erspart, nach den realen Fenstern zu suchen: Sie existierten nur in der Phantasie des Komponisten und seiner Mitwirkenden.

Das erste Stück verdankt den Titel „Die Flucht nach Ägypten“ seinem langsamen Tempo und seiner ruhigen Grundstimmung, die den Komponist an eine gemächlich unterm Sternenhimmel vorüberziehende Karawane denken ließen.. Der Kommentar, einer Passage aus dem Matthäus-Evangelium nachgebildet, lautet folgendermaßen: „... die kleine Karawane zog durch die Wüste, in sternenheller Nacht, und trug den Schatz der Welt“. Weil das zweite Stück den Eindruck eines gewalttätigen, lauten Kampfes vermittelte, sah der Komponist hier ein Bild des Erzengels Michael im Kampf mit dem Drachen: „Und eine große Schlacht fand statt im Himmel: Michael und seine Engel kämpften mit dem Drachen; und der Drache und seine Engel kämpften ebenso. Doch diese gewannen nicht die Oberhand, und es gab keinen Platz mehr für sie im Himmel.“ Einen Titel für das dritte Stück zu finden, stellte sich als schwieriger heraus. Es zeichnet eine mystische Atmosphäre, und nachdem man übereingekommen war, dass es sich um die Beschwörung einer Heiligengestalt handele, fiel die Wahl auf die heilige Klara von Assisi, die Gründerin des Klarissenordens: „Aber Jesus Christus, ihr Bräutigam, der sie nicht so ohne Trost verlassen wollte, ließ sie auf wundersame Weise von den Engeln zur Kirche des hl. Franziskus tragen, damit sie bei der Matutin mitwirke ...“ Das vierte, neu komponierte Stück trägt den Titel „Gregor der Große“: „Ecce Pontifex Maximus! ... Gelobt sei der Herr ... singet dem Herrn ein Lied. Alleluja!“ Das prachtvolle Stück erinnert an jenen Papst des 6. Jahrhunderts, dessen Name mit liturgischen Reformen und der Etablierung eines religiösen musikalischen Repertoires verbunden ist. Zunächst hören wir hier Glocken in der Ferne; dann betreten wir eine Kirche, in der eine Messe gehalten wird – dies legt die Orgel nahe, die das Gloria der gregorianischen *Missa de Angelis* anstimmt, worauf das Orchester einsetzt. Die Stimmung verdichtet sich zu einer wahren Klangekstase, deren Opulenz in Respighis Schaffen

bis zu den einige Jahre später komponierten *Römischen Festen* ohnegleichen bleiben sollte.

Die *Vetrata di chiesa* wurden am 27. Februar 1927 in der Bostoner Symphony Hall vom Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Sergej Koussewitzky uraufgeführt. In den folgenden Jahren dirigierte auch Respighi selber sein Werk auf Tourneen quer durch die USA.

Auch das *Trittico botticelliano* bekundet Respighis Interesse an der Musik früherer Zeiten. Die Inspiration zu diesem Werk hatte er bei einem Besuch der Library of Congress in Washington im Februar 1927 anlässlich eines von Elizabeth Sprague Coolidge organisierten Konzerts – einer Mäzenatin, deren Engagement für die zeitgenössische Musik legendär ist. Respighi dachte an ein kleines, dreisätziges Orchesterwerk (das er Frau Sprague Coolidge widmen würde), angeregt von drei berühmten Botticelli-Gemälden aus den Uffizien in Florenz: *La Primavera* („Der Frühling“ – auch Claude Debussy ließ sich hiervon inspirieren), *L'adorazione dei Magi* („Die Anbetung der Magier“ [Weisen/Könige]) und *La nascita di Venere* („Die Geburt der Venus“).

Respighi komponierte das Trittico im März 1927 nach der Rückkehr aus Florenz. Trotz der überschaubaren Größe des Orchesters zeigt Respighi seine stupende Instrumentationskunst und legt ein verführerisches Werk vor, das zu den Höhepunkten seines gesamten Schaffens gehört; seine Opulenz verdankt sich weniger dem schieren Klangvolumen als vielmehr der brillanten Mischung der Instrumentenfarben. Respighi gelingt eine klangliche Frische, die mit der jugendlichen Schönheit von Botticellis Charakteren harmoniert und die Gemälde klanglich zum Leben zu erwecken scheint. Für seine musikalische Übertragung von Botticellis Welt schuf Respighi ein Triptychon mit tonal symmetrisch angeordneten Teilen (E-Dur, Cis-Dur, E-Dur) und der traditionellen Tempofolge schnell-langsam-schnell.

Der erste Satz (*Allegro vivace*, „Der Frühling“) beginnt mit einem Triller der Violinen, der an Vivaldis „Frühlings“-Konzert erinnert, und scheint einen Wald darzu-

stellen, den eine Brise durchweht, dazu Vogelgesang und Hirtenhörner. Dann hören wir einen Renaissance-Tanz (eine Anspielung auf den Tanz der drei Grazien auf der linken Bildseite?), dessen Melodie einem Volkslied des 15. Jahrhunderts entstammt: dem *Canto di Maggio*, einem Lobpreis des Frühlings. Ein zweites Melodiezitat ist dem mittelalterlichen Troubadour-Lied in okzitanischer Sprache, „A l’entrada del tens clar“ („Wenn die hellen Tage kommen“) entlehnt, einem weiteren Gruß an den Frühling.

Der zweite Satz (*Andante lento*, „Die Anbetung der Magier“) wird von einem langen Fagottsolo eröffnet und hat den feierlichen Rhythmus einer Sicilienne. Motive aus Gregorianischem Gesang und Psalmodie tragen zu einer pastoralen Stimmung voll Ruhe und Feierlichkeit bei, die von orientalisch anmutenden Wendungen unterstrichen wird. Im Mittelteil erklingen drei rhythmisch und dynamisch stärker akzentuierte Episoden – vielleicht Verkörperungen der drei Magier. Respighi verwendet hier das modale Adventslied „Veni, veni Emmanuel“ und das Weihnachtslied „Tu scendi dalle stelle“ („Du steigst herab von den Sternen“) im Fagott.

Der dritte Satz (*Allegro moderato*, „Die Geburt der Venus“) hat impressionistisches Flair und verzichtet trotz durchweg modalen Themen auf Anspielungen auf ältere Musik. Die langsam ondulierenden Melodielinien zu Beginn scheinen Wellen und Wind zu verkörpern, und ihre Intensität steigert sich in einem langsamen Crescendo. Dann werden sie urplötzlich unterbrochen, als ob die frischgeborene Venus uns entgegenkomme. Schließlich kehrt die Musik zur Anfangsstimmung zurück, und das Stück endet, wie es begann – mit der verhaltenen Bewegung der Wellen.

*Trittico botticelliano* wurde bei einem von Elizabeth Sprague Coolidge veranstalteten Konzert im Wiener Konzerthaus am 27. September 1927 unter der Leitung des Komponisten mit Erfolg uraufgeführt. Respighi nutzte seinen Aufenthalt in Wien, um Arnold Schönberg kennenzulernen – anscheinend aber hatten die beiden Komponisten einander nicht viel zu sagen. Darüber hinaus hat Respighi, wenn wir seiner Frau Glauben schenken können, Schönbergs Drittes Streichquartett (komponiert im

Auftrag von Sprague Coolidge und im selben Konzert uraufgeführt) keineswegs geschätzt. Das nimmt kaum wunder: In einem Interview mit der amerikanischen Presse im Jahr 1925 erklärte Respighi nicht nur, dass die atonale Musik überholt sei, sondern auch, dass Melodie und Klarheit italienische Markenzeichen seien.

© *Jean-Pascal Vachon 2017*

### **Anna Caterina Antonacci**

Anna Caterina Antonacci gilt als eine der besten Sopranistinnen ihrer Generation und hat zahlreiche renommierte Preise gewonnen, u.a. bei der International Competition for Verdian Voices 1988, dem Maria-Callas-Wettbewerb und dem Pavarotti-Wettbewerb. Zu ihren Karriere-Highlights gehören *Carmen* (Opéra Comique, Paris; Royal Opera House, London), *Cassandra* in *Les Troyens* (Théâtre du Châtelet, Deutsche Oper Berlin, Teatro alla Scala, Royal Opera House), *Medea* (Théâtre du Châtelet; Epidaurus Festival, Griechenland; Teatro Regio, Turin), *Pénélope* (Opéra national du Rhin), Marco Tutinos *La Ciociara*, für sie in Auftrag gegeben (San Francisco Opera), *Iphigénie en Tauride* (Hamburgische Staatsoper, Opéra national du Rhin, Grand Théâtre de Genève), *La Voix humaine* (Opéra Comique, San Francisco Opera, Teatro Comunale di Bologna) und Hindemiths *Sancta Susanna* (Opéra national de Paris). Ihre Rollendarstellungen in *L'incoronazione di Poppea* hat *Era la notte* inspiriert, eine One-Woman-Show um Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Von der französischen Regierung wurde sie mit dem „Chevalier de la Légion d'honneur“ ausgezeichnet.

### **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (*Musikalischer Leiter: Christian Arming*)

Das 1960 gegründete Orchestre Philharmonique Royal de Liège (97 Mitglieder) wird in der europäischen Musikszene für sein ausgeprägtes, unverwechselbares Profil geschätzt, das mit einem einzigartigen künstlerischen und geografischen Standort

einhergeht: Am Schnittpunkt germanischer und romanischer Kulturen, die die über tausendjährige Geschichte von Lüttich geprägt haben, verbindet es die Substanz deutscher Orchester mit der Transparenz ihrer französischen Pendanten. Das OPRL zeichnet sich durch seine Leidenschaft, seine Repertoireneugier und seine mutigen Entscheidungen im Hinblick auf seine Publikums aus. In den mehr als 50 Jahren seines Bestehens hat das OPRL eine große stilistische Offenheit unter Beweis gestellt und sich namentlich im französischen und im zeitgenössischen Repertoire hervorgetan; mehr als 90 Werke – u.a. von Berio, Xenakis, Piazzolla, Takemitsu, Boesmans, Dupapin und Mantovani – verdanken ihm ihre Uraufführung. Das OPRL hat mehr als 80 Alben eingespielt, die von der internationalen Presse oft mit großem Beifall aufgenommen wurden. Regelmäßige Konzertreisen gehören zu seinem Programm; seit 1999 haben neun Tourneen es u.a. nach Spanien, Südamerika, zum Wiener Musikverein, zum Théâtre des Champs-Élysées in Paris und zum Concertgebouw in Amsterdam geführt. Das OPRL gibt jährlich mehr als 80 Konzerte, von denen die Hälfte in Lüttich stattfinden. Seit 2000 bespielt es auch die Salle Philharmonique in Lüttich und erweitert das Spektrum der Konzerte um barocke Musik, Weltmusik, Kammermusik und bedeutende Klavier- und Orgel-Recitals.

*www.oprl.be*

## **John Neschling**

John Neschling, in Brasilien geboren, ist Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky. Er studierte bei Hans Swarowsky in Wien und besuchte Klassen bei Leonard Bernstein und Bruno Maderna in Europa und den USA. Zu den Orchestern, die er geleitet hat, gehören die Wiener Symphoniker, das London Symphony Orchestra, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Warschauer Philharmoniker, das Pittsburgh Symphony Orchestra, das Orchestra di Santa Cecilia in Rom und das Residentie Orchestra in Den Haag. Als Operndirigent gastiert er in der ganzen Welt, u. a. an der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, am

Teatro San Carlo di Napoli, in der Arena di Verona, am Opernhaus Zürich und an der Washington Opera.

Er war Musikalischer Leiter des Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon, der Oper St. Gallen in der Schweiz, des Teatro Massimo in Palermo und des Orchestre National Bordeaux-Aquitaine in Frankreich; in Brasilien hat er die Opernhäuser von Rio de Janeiro und São Paulo geleitet. 1997 wurde er zum Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra ernannt, ein Amt, das er bis 2009 innehatte. In diesen Jahren machte er aus einem Orchester von lokaler Bedeutung das führende Synchronieorchester Lateinamerikas, unternahm drei Tourneen durch die USA und Europa und legte mehr als 30 gefeierte Einspielungen vor. Seit 2011 hat er Konzerte und Opernproduktionen in Italien, Frankreich, der Schweiz, Spanien, Belgien und Polen geleitet und war von 2013 bis 2016 Künstlerischer und Musikalischer Leiter des Theatro Municipal in São Paulo.

La réputation d’Ottorino Respighi, le compositeur italien le plus connu de la première moitié du vingtième siècle avec Puccini, repose principalement sur sa trilogie orchestrale, *Les fontaines de Rome*, *Les pins de Rome* et *Les fêtes de Rome* au point que l’on oublie que son importante production couvre tous les genres, incluant l’opéra et la musique pour piano seul. Alors que pour la majorité des mélomanes la musique italienne du début du vingtième siècle se réduit à l’opéra veriste, il est important de souligner qu’un courant symphonique existait également qui témoignait de l’influence en Italie des Rimski-Korsakov, Debussy et Richard Strauss. La palette sonore de Respighi ainsi que le souffle qui anime ses partitions n’ont peut-être pas eu de descendance directe dans son pays natal mais ils trouvent un écho au cinéma et John Williams, le compositeur de plus de quatre-vingts musiques de film, le tient pour l’une de ses influences les plus importantes.

La cantate *Il tramonto* [*Le coucher du soleil*] a été composée en 1914 à l’intention de la mezzo-soprano Chiarina Fino Savio qui en est également la dédicataire et qui en assurera la création l’année suivante. Bien que la version originale d’*Il tramonto* ait été écrite pour voix et quatuor à cordes, un ensemble à cordes remplace souvent de nos jours le quatuor, comme c’est le cas ici. Composé à partir d’un poème de Percy Shelley (époux de Mary Shelley), le poème lyrique de Respighi est organisé en une alternance ininterrompue de récitatifs et d’*ariosos* lyriques dont l’intensité annonce les meilleures pages de ses opéras ultérieurs. Le langage musical est fortement ancré dans le postromantisme d’un Richard Strauss avec ses chromatismes et la somptuosité des sonorités malgré la taille réduite de l’ensemble instrumental et illustre merveilleusement le poème romantique de Shelley dans lequel un amour est brutalement interrompu par le destin. La thématique romantique de l’amour/mort n’est pas sans rappeler Wagner et son opéra *Tristan et Isolde* ainsi que le poème *La nuit transfigurée* de Richard Dehmel traduit musicalement par Arnold Schönberg. *Il tramonto* remporta un énorme succès qui ne s’est jamais démenti depuis et fait partie des œuvres les plus appréciées du compositeur.

L'un des aspects les plus originaux de la personnalité de Respighi est son intérêt pour les musiques anciennes qui mena à la réutilisation de celles-ci dans ses compositions. Cet intérêt lui vient de la formation qu'il reçut auprès de Luigi Torchi, un musicologue qui fit œuvre de pionnier dans l'étude de la musique du quatorzième au dix-huitième siècle. Bien que ce témoignage soit sujet à caution, il semble que c'est Elsa Olivieri-Sangiaco, épouse et future biographe du compositeur, qui lui fit connaître une musique plus ancienne encore, le chant grégorien : « nous étions mariés depuis quelques semaines quand un jour, je demandai à Ottorino s'il avait étudié le chant grégorien. Il répondit que c'était quelque chose qu'il voulait faire depuis longtemps mais qu'il n'avait jamais trouvé le temps. [...] J'offris de le lui enseigner. [...] Pas un jour ne passait sans qu'il ne me demande de lui chanter un passage du graduel romain qu'il écoutait, fasciné. [...] Il me dit à quel point il serait merveilleux de réutiliser ces mélodies magnifiques au sein d'un nouveau langage sonore, de les libérer de la liturgie catholique si rigide et formelle et de ranimer la semence indestructible des véritables valeurs humaines qu'on y retrouve. »

Les *Tre preludi sopra melodie gregoriane* pour piano composés entre 1919 et 1921 opèrent une synthèse entre les modes anciens empruntés au plain-chant et un climat proche de la musique française « impressionniste » contemporaine. En 1925, Respighi revint à ce triptyque, l'orchestra et ajouta une quatrième pièce afin de lui donner la forme d'une suite symphonique. À la recherche d'un nouveau titre qui conviendrait à cette suite, il proposa initialement « Quatre portails d'église », mais on lui objecta que ce titre était bien insipide et il choisit finalement *Vetrata di chiesa* [*Vitraux d'église*]. Précisons ici qu'il ne s'agit pas de poèmes symphoniques : les pièces dans leur version originale ne comportaient pas de titres et ce n'est qu'après que les quatre mouvements furent orchestrés que Respighi, sa femme et Claudio Guastalla, un ami et professeur de littérature, décidèrent des titres et des commentaires explicatifs. Les œuvres n'illustrent donc pas ce que le titre et le commentaire explicatif indiquent mais c'est plutôt le titre et les commentaires qui naissent des



images suscitées par la musique. De plus, évitons à l'auditeur une recherche assidue de ces vitraux : ceux-ci n'existent que dans l'imagination du compositeur et de ses compagnons !

La première pièce porte le titre de « La fuite en Égypte » en raison de son tempo lent et de l'atmosphère calme qui donna au compositeur l'impression d'une caravane passant paisiblement sous un ciel étoilé. Adapté d'un passage de l'évangile selon saint Matthieu, le commentaire est le suivant : « ...la petite caravane allait à travers le désert, dans la nuit scintillante d'étoiles, portant le Trésor du monde ». Puisque la seconde pièce donnait l'impression d'un combat violent et bruyant, c'est l'image de l'archange Saint-Michel en lutte contre le dragon qui vint au compositeur : « Et il se fit un grand combat dans le ciel : Michel et ses Anges luttaient avec le dragon et le dragon et ses anges luttaient, eux aussi. Mais ils n'eurent pas le dessus et il n'y eut plus de place pour eux dans le ciel. » Le titre de la troisième pièce fut plus difficile à trouver. On lui trouvait une atmosphère mystique et après avoir décidé qu'il s'agissait de l'évocation d'une sainte, on s'entendit sur sainte Claire, la fondatrice de l'ordre des Pauvres Dames : « Mais Jésus-Christ son époux, ne voulant point la laisser si désolée, la fit porter miraculeusement par les anges à l'église de saint François, et assister à tout l'office des Matines... » La quatrième pièce, une composition originale, est intitulée « Saint Grégoire le Grand » : « Voici le Grand Pontife !... Béni soit le Seigneur... Entonnez le cantique à l'Éternel. Alléluia ». Cette pièce puissante évoque le pape du sixième siècle dont le nom est associé à la réforme de la liturgie et à l'établissement d'un répertoire religieux. On entend d'abord des chants lointains ainsi que des cloches. On entre ensuite dans une église où se déroule une messe que suggère l'orgue qui entonne le Gloria de la *Missa de Angelis* suivi de l'orchestre. Le climat gagne en intensité jusqu'à une véritable extase sonore dont l'opulence ne sera égalée que dans les *Fêtes romaines* composées quelques années plus tard.

L'œuvre fut créée le 27 février 1927 par l'Orchestre symphonique de Boston sous

la direction de Serge Koussevitzky au Symphony Hall. Respighi dirigera également cette œuvre à l'occasion de ses tournées à travers les États-Unis au cours des années suivantes.

Le *Trittico botticelliano* témoigne également de l'intérêt de Respighi pour les musiques anciennes. L'inspiration lui vint lors d'une visite de la Bibliothèque du Congrès à Washington en février 1927 à l'occasion d'un concert organisé par Elizabeth Sprague Coolidge, une mécène dont l'engagement pour la nouvelle musique est maintenant légendaire. Respighi entrevit une œuvre en trois mouvements pour petit orchestre (qu'il dédierait à Sprague Coolidge) inspirée par trois tableaux très connus de Botticelli conservés à la Galerie des Offices à Florence : *La Primavera* [*Le printemps*] (qui inspira également Claude Debussy), *L'adorazione dei Magi* [*L'adoration des mages*] et *La nascita di Venere* [*La naissance de Vénus*].

Il se lança dans la composition du *Trittico* dès son retour à Florence en mars 1927. Malgré la dimension réduite de l'orchestre, Respighi démontre sa science d'orchestrateur et fait de cette œuvre séduisante l'un des chefs-d'œuvre de toute sa production dont l'opulence naît du savant dosage des couleurs instrumentales plutôt que du volume sonore. Respighi parvient ici à une fraîcheur sonore en harmonie avec la beauté juvénile des personnages de Botticelli et semble faire « entendre » les tableaux.

Pour sa transposition de l'univers botticellien, Respighi propose un triptyque dont les parties sont arrangées symétriquement au point de vue tonal : mi majeur, do dièse mineur, mi majeur et suit l'alternance traditionnelle vif-lent-vif.

Le premier mouvement, *Allegro vivace*, « Le printemps », s'ouvre par un trille des violons qui n'est pas sans rappeler Vivaldi et son concerto « Le printemps » et semble évoquer la forêt animée par la brise, mouvement auquel ne manquent ni les chants d'oiseaux ni les appels de cors de bergers. On entend ensuite une danse de la Renaissance (une allusion à celle des trois Grâces à la gauche du tableau ?) dont la mélodie provient d'un chant folklorique du quinzième siècle à la gloire du printemps, le *canto di maggio*. Une seconde mélodie est également citée : le chant en langue

d'oc d'un troubadour du Moyen Âge, «A l'entrada del tens clar» [À l'entrée du temps clair], une autre salutation au printemps.

Le second mouvement, *Andante lento*, «L'adoration des mages», adopte le rythme solennel de la sicilienne qu'introduit un long solo de basson. Ici, des motifs issus du chant grégorien et des psalmodies contribuent au climat pastoral tout de calme et de solennité que rehaussent des tournures évoquant l'Orient. Dans sa partie centrale, on entend trois épisodes accentués au point de vue rythmique et dynamique que l'on pourrait traduire par une évocation des trois rois mages. Respighi reprend ici l'hymne modal «Veni, veni Emmanuel» ainsi que le chant de Noël «Tu scendi dalle stelle» [Tu descends des étoiles] au basson.

Le troisième mouvement, *Allegro moderato*, «La naissance de Vénus», adopte une couleur impressionniste et laisse de côté les allusions musicales au passé bien que les thèmes soient toujours modaux. Les lignes mélodiques lentes et ondulantes entendues au début semblent évoquer les vagues et la brise et elles gagnent en intensité dans un lent *crescendo*. Elles s'interrompent ensuite soudainement, comme si Vénus, enfin émergée, venait à nous, puis nous revenons au climat du début, et la pièce se termine comme elle avait commencé, dans son discret mouvement de vagues.

L'œuvre sera exécutée pour la première fois dans le cadre d'un concert organisé par Elizabeth Sprague Coolidge sous la direction du compositeur le 27 septembre 1927 au Konzerthaus de Vienne et sera chaleureusement accueillie par le public. Mentionnons que Respighi profita de son séjour à Vienne pour rencontrer Arnold Schönberg. Il semble cependant que les deux compositeurs n'eurent pas grand-chose à se dire. De plus, si l'on en croit Madame Respighi, le troisième Quatuor de Schönberg, une commande de Sprague Coolidge, créé lors du même concert, déplut fort à son mari... ce qui n'est guère surprenant : dans une interview accordée en 1925 à la presse américaine, Respighi proclamait que non seulement la musique atonale était dépassée mais que la mélodie et la clarté appartenaient au génie italien.

© *Jean-Pascal Vachon 2017*

## **Anna Caterina Antonacci**

Considérée comme l'une des meilleures sopranos de sa génération, Anna Caterina Antonacci a remporté de nombreux prix à des concours internationaux dont le Concours Verdi de Parme en 1988, le Concours Maria Callas et le Concours Pavarotti. Parmi les moments forts de sa carrière, mentionnons ses prestations dans les rôles de Carmen (Opéra Comique à Paris, Royal Opera House à Londres), de Cassandre dans *Les Troyens* de Berlioz (Théâtre du Châtelet à Paris, Deutsche Oper de Berlin, Teatro alla Scala, Royal Opera House), de Medea dans l'opéra éponyme de Cherubini (Théâtre du Châtelet, Festival d'Épidaure en Grèce et Teatro Regio à Turin), Pénélope dans l'opéra éponyme de Fauré (Opéra national du Rhin à Strasbourg) ainsi que dans *La Ciociara* de Marco Tutino, une commande à son intention (San Francisco Opera), *Iphigénie en Tauride* (Hamburgische Staatsoper, Opéra national du Rhin, Grand Théâtre de Genève), *La Voix humaine* (Opéra Comique, San Francisco Opera, Teatro Comunale di Bologna) et *Sancta Susanna* de Paul Hindemith (Opéra national de Paris). Sa prestation dans *L'incoronazione di Poppea* a inspiré *Era la notte*, un *one-woman show* bâti autour du *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi. Elle a été nommée «Chevalier de la Légion d'honneur» par la République française.

## **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (*Christian Arming, Directeur musical*)

Fondé en 1960, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (97 musiciens) est reconnu pour son identité, forte et reconnaissable dans le concert européen, liée à une position artistique et géographique singulière : au carrefour des univers germanique et latin, comme en témoigne l'histoire millénaire de Liège, il cultive la densité des orchestres germaniques et la transparence des phalanges françaises. Il se distingue par son engagement, sa curiosité pour tous les répertoires et des choix audacieux à l'égard de tous les publics. En plus de 50 ans d'existence, l'OPRL a démontré son ouverture à tous les répertoires, en se distinguant dans la musique française et contemporaine (avec plus de 90 créations à son actif, dont des œuvres de Berio, Xenakis,

Piazzolla, Takemitsu, Boesmans, Dusapin, Mantovani...). Il a enregistré plus de 80 disques, la plupart largement récompensés par la presse internationale. Il part régulièrement en tournée (neuf tournées depuis 1999, en Espagne, en Amérique du Sud, au Musikverein de Vienne, au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, au Concertgebouw d'Amsterdam, etc.). Aujourd'hui, l'OPRL donne plus de 80 concerts par an, dont la moitié à Liège. Depuis 2000, il gère également la Salle Philharmonique de Liège, élargissant l'offre de concerts à la musique baroque, aux musiques du monde, à la musique de chambre, aux grands récitals pour piano ou orgue.

*www.oprl.be*

### **John Neschling**

Né au Brésil, le chef John Neschling est un petit-neveu d'Arnold Schönberg et du chef Arthur Bodanzky. Il a étudié à Vienne avec Hans Swarowsky et a assisté à des cours de Leonard Bernstein et de Bruno Maderna en Europe et aux États-Unis. Parmi les orchestres qu'il a dirigés, mentionnons l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre philharmonique de Varsovie, l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, l'Orchestre de l'Académie nationale Sainte-Cécile à Rome ainsi que le Residentie Orchestra à La Haye. En tant que chef d'opéra, il s'est également produit un peu partout à travers le monde, notamment au Staatsoper de Vienne, au Deutsche Oper de Berlin, au Teatro San Carlo di Napoli, aux Arènes de Vérone, à l'Opéra de Zurich et à l'Opéra de Washington.

Il a été directeur musical du Teatro Nacional de São Carlos à Lisbonne, de l'Opéra de Saint-Gall en Suisse, du Teatro Massimo à Palermo et de l'Orchestre National Bordeaux-Aquitaine alors qu'au Brésil, il a dirigé des maisons d'opéras à Rio de Janeiro et à São Paulo. En 1997, il est devenu chef principal de l'Orchestre symphonique de São Paulo où il est resté jusqu'en 2009. Au cours de son séjour à la tête de cet orchestre, il est parvenu à transformer un orchestre local en l'un des meilleurs

ensembles symphoniques d'Amérique latine, tout en effectuant des tournées aux États-Unis et en Europe à trois reprises et en réalisant plus de trente enregistrements salués par la critique. Depuis 2011, il a dirigé des concerts et des opéras en Italie, en France, en Suisse, en Espagne, en Belgique et en Pologne. Il a été directeur artistique et musical du Theatro Municipal de São Paulo de 2013 à 2016.

### **La Salle Philharmonique de Liège**

Inaugurée en 1887 avec le concours du violoniste liégeois Eugène Ysaÿe, la Salle Philharmonique de Liège est un bâtiment de style éclectique d'inspiration Renaissance. Conçue comme une salle «à l'italienne», richement décorée de dorures et de velours rouge, complètement restaurée entre 1998 et 2000, la Salle compte plus de 1000 places réparties en un parterre, un balcon, trois rangs de loges et un amphithéâtre de 240 places. Particulièrement vaste, la scène comporte un orgue de Pierre Schyven (1888), restauré de 2002 à 2005, et des peintures murales évoquant Grétry et César Franck (1954). Siège de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, la Salle Philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement aussi bien pour le répertoire symphonique que la musique de chambre ou les musiques anciennes. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel... ont conduit plusieurs grandes maisons de disques à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

## Il tramonto

Già v'ebbe un uomo, nel cui tenue spirito  
(qual luce e vento in delicata nube  
che ardente ciel di mezzo giorno stempra)  
la morte e il genio contendeano. Oh! quanta tenera gioia,  
che gli fè il respiro venir meno  
(così dell'aura estiva l'ansia talvolta)  
quando la sua dama, che allor solo conobbe l'abbandono  
piano e il concorde palpitar di due creature che s'amano,  
egli addusse pei sentieri d'un campo,  
ad oriente da una foresta biancheggiante ombrato  
ed a ponente scoperto al cielo!  
Ora è sommerso il sole; ma linee d'oro  
pendon sovra le cineree nubi,  
sul verde piano sui tremanti fiori  
sui grigi globi dell'antico smirio,  
e i neri boschi avvolgono,  
del vespro mescolandosi alle ombre. Lenta sorge ad oriente  
l'infocata luna tra i folti rami  
delle piante cupe:  
brillan sul capo languide le stelle.  
E il giovine sussurra: "Non è strano?  
Io mai non vidi il sorgere del sole,  
o Isabella. Domani a contemplarlo verremo insieme."

Il giovine e la dama giacquer tra 'l sonno e il dolce amor  
congiunti ne la notte: al mattin  
gelido e morto ella trovò l'amante.  
Oh! nessun creda che, vibrando tal colpo,  
fu il Signore misericorde.  
Non morì la dama, né folto diventò:  
anno per anno visse ancora.  
Ma io penso che la queta sua pazienza, e i trepidi sorrisi,  
e il non morir... ma vivere a custodia del vecchio padre  
(se è follia dal mondo dissimigliare)  
fossero follia. Era, null'altro che a vederla,  
come leggere un canto da ingegnoso bardo  
intessuto a piegar gelidi cuori in un dolor pensoso.  
Neri gli occhi ma non fulgidi più;  
consunte quasi le ciglia dalle lagrime;

## The Sunset

There late was One within whose subtle being,  
As light and wind within some delicate cloud  
That fades amidst the blue noon's burning sky,  
Genius and death contended. None may know  
The sweetness of the joy which made his breath  
Fail, like the trances of the summer air,  
When, with the lady of his love, who then  
First knew the unreserve of mingled being,  
He walked along the pathway of a field  
Which to the east a hoar wood shadowed o'er,  
But to the west was open to the sky.  
There now the sun had sunk, but lines of gold  
Hung on the ashen clouds, and on the points  
Of the far level grass and nodding flowers  
And the old dandelion's hoary beard,  
And, mingled with the shades of twilight, lay  
On the brown massy woods – and in the east  
The broad and burning moon lingeringly rose  
Between the black trunks of the crowded trees,  
While the faint stars were gathering overhead.  
'Is it not strange, Isabel', said the youth,  
'I never saw the sun? We will walk here  
To-morrow; thou shalt look on it with me.'

That night the youth and lady mingled lay  
In love and sleep – but when the morning came  
The lady found her lover dead and cold.  
Let none believe that God in mercy gave  
That stroke. The lady died not, nor grew wild,  
But year by year lived on – in truth I think  
Her gentleness and patience and sad smiles,  
And that she did not die, but lived to tend  
Her aged father, were a kind of madness,  
If madness 'tis to be unlike the world.  
For but to see her were to read the tale  
Woven by some subtlest bard, to make hard hearts  
Dissolve away in wisdom-working grief;  
Her eyes were black and lustreless and wan:  
Her eyelashes were worn away with tears,

le labbra e le gote parevan cose morte tanto eran bianche;  
ed esili le mani e per le erranti vene e le giunture rossa  
del giorno trasparia la luce.

La nuda tomba, che il tuo fratracchiude,  
cui notte e giorno un'ombra tormentata abita,  
è quanto di te resta, o cara creatura perduta!

“Ho tal retaggio, che la terra non dà:  
calma e silenzio, senza peccato e senza passione.  
Sia che i morti ritrovino (non mai il sonno!) ma il riposo,  
imperturbati quali appaiono,  
o vivano, o d'amore nel mar profondo scendano;  
oh! che il mio epitaffio, che il tuo sia: Pace!”  
Questo dalle sue labbra l'unico lamento.

*Italian version by Roberto Ascoli*

Her lips and cheeks were like things dead – so pale;  
Her hands were thin, and through their wandering veins  
And weak articulations might be seen  
Day's ruddy light. The tomb of thy dead self  
Which one vexed ghost inhabits, night and day,  
Is all, lost child, that now remains of thee!

'Inheritor of more than earth can give,  
Passionless calm and silence unproved,  
Where the dead find, oh, not sleep! but rest,  
And are the uncomplaining things they seem,  
Or live, a drop in the deep sea of Love;  
Oh, that like thine, mine epitaph were – Peace!'  
This was the only moan she ever made.

*Percy Bysshe Shelley*



MORE RESPIGHI FROM THE SAME PERFORMERS:



SINFONIA DRAMMATICA · BELFAGOR, OVERTURE BIS-2210 SACD

Empfehlung *Klassik Heute* · Critics' Choice *American Record Guide* · 5 Diapasons *Diapason*  
«Ce cycle est décidément placé sous une bonne étoile.» *Diapason*

METAMORPHOSEON · BALLATA DELLE GNOMIDI · BELKIS, REGINA DI SABA, SUITE BIS-2130 SACD

5 Diapasons *Diapason* · Opus d'Or *opushd.net*  
'The Liège orchestra plays with great bravura... a very worthy entry in this ongoing series.' *classictoday.com*

BRAZILIAN IMPRESSIONS

IMPRESSIONI BRASILIANE · LA BOUTIQUE FANTASQUE (COMPLETE BALLET SCORE) BIS-2050 SACD

'Vividly played... a vibrant and entertaining account.' *Gramophone*  
„Orchesterkultur auf höchstem Niveau.“ *klassik-heute.de*

*John Neschling conducts the São Paulo Symphony Orchestra (OSESP):*

THE ROMAN TRILOGY

FONTANE DI ROMA · PINI DI ROMA · FESTE ROMANE BIS-1720 SACD

10/10 *ClassicsToday.com* · La Clef *ResMusica.com* · The 2011 Want List *Fanfare*  
'The best Roman Trilogy of recent times.' *Classic FM Magazine*

---

*These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com*

**RECORDING DATA**

- Recording:** March–April 2016 at the Salle Philharmonique, Liège, Belgium  
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)  
Sound engineer: Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion)
- Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz
- Post-production:** Editing and mixing: Ingo Petry
- Executive producer:** Robert Suff

**BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

- Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2017  
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)  
Front cover: detail from the 1914 International Art Glass Catalogue by the National Ornamental Glass Manufacturers Association of the United States and Canada.  
Back cover photo: Recording *Il tramonto* (© Stéphane Dado)  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30  
info@bis.se www.bis.se

**BIS-2250 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.**



Anna Caterina Antonacci, John Neschling and the OPRL during the recording of *Il tramonto*

**OPRL**  
Orchestre  
Philharmonique  
Royal de Liège

  
**Salle Philharmonique**  
de Liège

BIS-2250

**BACH, Johann Sebastian** (1685–1750),  
arr. **RESPIGHI, Ottorino** (1879–1936)

**Prelude and Fugue in D major** (BWV 532), P 158 (1929) 10'02

- |   |         |      |
|---|---------|------|
| 1 | Prelude | 4'37 |
| 2 | Fugue   | 5'25 |

**Passacaglia in C minor** (BWV 582), P 159 (1930) 15'13

- |   |             |      |
|---|-------------|------|
| 3 | Passacaglia | 8'42 |
| 4 | Fugue       | 6'31 |

**Tre Corali (Three Chorales)**, P 167 (1930) 10'27  
after chorale preludes for organ

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 5 | 1. <i>Lento assai</i><br>(after <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> , BWV 659)                    | 3'59 |
| 6 | 2. <i>Andante con moto e scherzando</i><br>(after <i>Meine Seele erhebt den Herren</i> , BWV 648) | 1'00 |
| 7 | 3. <i>Andante</i><br>(after <i>Wachet auf ruft uns die Stimme</i> , BWV 645)                      | 5'14 |

**RACHMANINOV, Sergei** (1873–1943),  
arr. **RESPIGHI, Ottorino**

**Cinq Études-Tableaux, P 160** (1930) 22'22

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 8  | 1. La mer et les mouettes, Op. 39 No. 2<br>(The Sea and the Seagulls)                  | 7'12 |
| 9  | 2. La foire (The Fair), Op. 33 No. 4   | 1'58 |
| 10 | 3. Marche funèbre (Funeral March), Op. 39 No. 7  | 6'05 |
| 11 | 4. Le chaperon rouge et le loup, Op. 39 No. 6<br>(Little Red Riding Hood and the Wolf) | 3'07 |
| 12 | 5. Marche (March), Op. 39 No. 9  | 3'33 |

TT: 59'08

**Orchestre Philharmonique Royal de Liège**

Anne Mercier *leader*

John Neschling *conductor*

**OPRL** Orchestre  
Philharmonique  
Royal de Liège

**O**ttorino Respighi, alongside Puccini the best-known Italian composer of the first half of the twentieth century, wrote much more than the *Fountains of Rome*, *Pines of Rome* and *Roman Festivals*. The popularity of his opulent ‘Roman trilogy’ almost makes us forget that he composed a substantial body of music including vocal works, chamber pieces and numerous orchestral scores. To these can be added a number of pastiches and arrangements of Renaissance and baroque works – thereby contributing to their rediscovery. This extensive output testifies to Respighi’s very wide-ranging musical tastes, the result of his studies under Giuseppe Martucci (one of Italy’s foremost Wagnerians), Luigi Torchi (a pioneer in the study of ancient music), Rimsky-Korsakov in St Petersburg and Max Bruch in Berlin. Alongside Casella, Malipiero, Alzano and Pizzetti, Respighi belonged to the ‘1880s generation’, who contributed to the revival of Italian instrumental music. His music offers a synthesis of the musical traditions of his native Italy and contemporary romantic, impressionist and neo-classical trends (he admired the music of Manuel de Falla and Maurice Ravel). On the other hand, he remained resolutely resistant to the modernist developments of the Second Viennese School.

This recording features orchestral arrangements, made in 1929–30, of works by Johann Sebastian Bach and Sergei Rachmaninov. The ‘orchestral interpretations’ (as Respighi called them) of organ works by Bach will come as a surprise to a modern listener who is accustomed to ‘historically informed’ interpretations. In the early twentieth century, the admiration felt for the great works of the past did not rule out taking certain liberties when engaging with them, sometimes even going as far as ‘adapting’ them to suit the tastes of the time. The English composer Edward Elgar, who also made orchestral arrangements of works by Bach, said that he wanted to show what Bach could have done if he had a modern orchestra at his disposal. We can only speculate what the Thomaskantor might have made of that... but we should not forget that Bach himself produced a number of arrangements

that are sometimes very different from the original works. We are therefore free to appreciate without reservation these works that reflect the musical conceptions of the arranger to a greater extent than those of the original composer!

The earliest of the arrangements on this disc dates from 1929 (it was thus written just after *Roman Festivals*, Op. 127): Bach's **Prelude and Fugue in D major**, BWV 532. Respighi uses a sizeable orchestra: full strings, triple woodwind, bass clarinet, contrabassoon, four horns, three trumpets, three trombones, tuba, timpani and piano four hands. Here he gives further proof of his genius for sumptuous orchestration, and does not so much try to imitate the sound of the organ as to suggest new colours for this brilliant, virtuoso work while at the same time paying tribute to Bach's genius and never obscuring the contrapuntal texture. In 1934 an Italian critic wrote that 'the sonorous novelties freely developed by Respighi conserve the work's inherent austerity and majesty.'

The arrangement of the Prelude and Fugue in D minor, P 158, was first performed on 14th March 1930: its dedicatee Fritz Reiner conducted the Cincinnati Symphony Orchestra (which Respighi himself had conducted some years earlier), and it was broadcast on the radio the very next day.

Among those who heard the arrangement was Arturo Toscanini, who had been including music by Respighi in his concerts for some time already. Beguiled – and perhaps slightly envious – he urged Respighi to provide him with an even more spectacular arrangement of the **Passacaglia and Fugue in C minor**, BWV 582, one of Bach's greatest works, for use on the next European tour by the New York Philharmonic, of which he was music director. At first Respighi said no, claiming that he didn't have time; but the fiery conductor managed to persuade him and – according to the composer's wife and first biographer Elsa Respighi – he took just nine days to complete the orchestration. While he was working on it, Respighi apparently became virtually obsessed with this work, which he compared to 'a

cathedral built exclusively of sound – a divinely perfect piece of architecture’.

The orchestra required for the Passacaglia is even larger than the one used in the Prelude and Fugue, even including an organ, reinforcing (with its pedal alone) the theme in the opening bars and in more heavily scored passages. Although the spirit of the original variations remains unchanged, Respighi does not hesitate to fill out Bach’s already complex counterpoint with the immense orchestral forces at his disposition (full strings, triple woodwind, piccolo, cor anglais, bass clarinet, contrabassoon, six horns, four trumpets, three trombones, tuba, timpani and organ).

The first performance took place on 16th April 1930 (just a month after that of the Prelude and Fugue) at Carnegie Hall in New York, and an enthusiastic Toscanini immediately sent a telegram to Respighi: ‘Passacaglia has had great success: it is masterfully orchestrated. Bravo Respighi! Greetings.’ Toscanini kept the work in his repertoire for the rest of his career.

The arrangement of the three chorale preludes (BWV 659, 648 and 645), with the title **Tre Corali**, P 167, was completed in October 1930. They were premièred on 13th November of that year by Toscanini and the New York Philharmonic. They can be described as miniature symphonic poems, with programmes derived from the Lutheran chorales on the basis of which the original pieces were composed.

The first, *Nun komm, der Heiden Heiland* (Come now, Saviour of the heathen), BWV 659, composed for Advent, is included in the 18 Chorale Preludes (‘Leipzig Chorales’), a collection published after Bach’s death. Retaining the spirit of the chorale, Respighi provided an arrangement notable for its simplicity and restraint, confining himself to *divisi* strings, doubled in the bass by the bassoon.

The very brief *Meine Seele erhebt den Herren* (My soul magnifies the Lord), BWV 648, belongs to the *Schübler Chorales* but was originally composed for the cantata BWV 10. Respighi’s version is thus, so to speak, an arrangement of an arrangement. Evoking the expression of joy uttered by the Virgin Mary when she



learns that she will give birth to the Messiah, Respighi takes up the idea of a duo (two singers in the original cantata) with a dialogue between the clarinet and bassoon, while the chorale melody – the cantus firmus – is given to the trumpet.

The famous *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (*Awake, calls the voice to us* or *Sleepers Wake*), BWV 645, also comes from the *Schübler Chorales*, and was used for the first time in the cantata BWV 140, where the theme was given to a tenor accompanied by strings. In his version, Respighi enriches the musical texture considerably by adding one after another a contrabassoon, four horns, three trumpets and three trombones to arrive at a conclusion that would not be out of place in a Hollywood score. Indeed John Williams, the composer of the music for *Star Wars* and *Indiana Jones*, counts Respighi among his most important influences.

Although the lessons Respighi had with Nikolai Rimsky-Korsakov were few in number, they were nonetheless ‘fundamental’, as the Italian composer himself put it. Rimsky-Korsakov’s influence can be felt in a taste for orchestration that is rich in bright colours and in unusual, sensual sound combinations.

The *Études-Tableaux* by Sergei Rachmaninov, Op. 33 and Op. 39, can be regarded as hybrids: they belong to the tradition of concert études in the manner of Chopin and Liszt, while at the same time being short programmatic pieces. Nonetheless, in the original piano version, Rachmaninov neither included titles nor specified what the programmes were. Asked about the subjects of these pieces by a journalist in 1919, he replied: ‘Ah, that is for me and not for the public. I do not believe in the artist disclosing too much his images. Let them paint for themselves what it most suggests.’

Composed between 1911 and 1917, the seventeen pieces, in two volumes, testify to Rachmaninov’s exceptional talent as a pianist: he liked to include them in his own recitals. Despite their serious tone, these are brilliant pieces – the last that Rachmaninov composed before his final departure from Russia in December 1917.

The conductor and publisher Serge Koussevitzky (who published the two volumes of *Études-Tableaux*) was the catalyst for Respighi's orchestral arrangement. Koussevitzky's interest in contemporary music is well known: he commissioned not only original works from a large number of composers but also orchestral arrangements, notably Maurice Ravel's extremely famous one of Mussorgsky's *Pictures from an Exhibition*. It was in this spirit that he commissioned an arrangement of five of the *Études-Tableaux* in late 1929.

Rachmaninov was delighted and wrote to Respighi on 2nd January 1930 to express his happiness: 'Arranged by your masterful hands, I am sure that these *Études* will sound marvellous.' In his enthusiasm the composer – who was otherwise reticent about the programmatic content of his works – went as far as to offer 'some explanations concerning the mysteries of the composer's intentions, which will help you to understand the character of these *Études* and to find the appropriate colours when orchestrating them.'

Rachmaninov's letter continues: 'Here is the programme of these *Études*: – the first *Étude*, in A minor [Op. 39 No. 2], represents the sea and seagulls. [This programme had been suggested by Rachmaninov's wife.] – The second *Étude*, in A minor [Op. 39 No. 6], was inspired by the story of Little Red Riding Hood and the wolf. – The third *Étude*, in E flat major [Op. 33 No. 4], represents a fairground scene. The fourth *Étude*, in D major [Op. 39 No. 9], resembles it and is close in style to an Oriental march. The fifth *Étude*, in C minor [Op. 39 No. 7] is a funeral march.'

Rachmaninov went on to provide a more detailed analysis of the last piece: 'The opening theme is a march. The other theme represents the singing of a choir. At the start one might suggest a constant, bleak rain... Then, culminating in C minor, the bells of a church. The finale takes up the main theme again: a march.' The order of the pieces in their orchestral versions does not correspond with the one set out by Rachmaninov in this letter.

Rachmaninov offered to reveal more to Respighi: ‘if these details don’t bore you too much, and if you see some advantage in knowing them, I can develop them further.’ Unfortunately, however, Respighi stuck with the general description he had already received.

According to Koussevitzky, Respighi’s orchestrations were ‘very good’ (‘including a formidable array of pulsatile instruments’, to quote the programme of the concert at which they were premièred) but ‘demanded a lot of work’ from the Boston Symphony Orchestra: eight rehearsals were necessary before the first performance on 13th November 1931.

Rachmaninov sent a telegram to Respighi which we can quote in its entirety: ‘Allow me, dear maestro, to express to you my admiration for the amazing results of your brilliant orchestration. I thank you particularly for the close rapport between your orchestration and my original. Rachmaninov.’

© *Jean-Pascal Vachon 2018*

Founded in 1960, the **Liège Royal Philharmonic** (OPRL) is French-speaking Belgium’s only professional symphony orchestra. Supported by the Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgium’s French-speaking Community), the City of Liège and the Province of Liège, the OPRL performs in Liège – in the prestigious setting of the Salle Philharmonique (1887), throughout Belgium, as well as in prestigious concert halls and at major festivals around Europe, Japan and the United States. Moulded by its founder, Fernand Quinet, and by its music directors (Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth and Christian Arming), the OPRL has developed an orchestral sound at the crossroads of the Germanic and French traditions. Since September 2019 this has been maintained under Gergely Madaras. The OPRL combines a determination

to support new work and to promote the Franco-Belgian heritage – while also exploring new repertoire – with a recording policy that has resulted in more than 100 recordings, most of which have been widely acclaimed by the international press. The OPRL currently gives more than 80 concerts a year, of which half take place in Liège. Since 2000 it has also run the Salle Philharmonique in Liège and expanded the range of concerts there to include baroque music, world music, chamber music and major recitals on piano and organ.

*www.oprl.be*

Inaugurated in 1887 with the support of the violinist Eugène Ysaÿe, the **Liège Philharmonic Hall/Salle Philharmonique** is eclectic in style but basically of Renaissance inspiration. Built on the model of an Italian theatre, richly decorated with gilding and red velvet, it was completely restored between 1998 and 2000. The hall has seating for over 1,000 people, with stalls, balcony, three rows of boxes and an amphitheatre of 240 seats. The large stage, decorated with murals depicting Grétry and César Franck (1954), includes a Pierre Schyven organ (1888, restored between 2002 and 2005). Home of the Liège Royal Philharmonic, the hall is used regularly as a recording studio for symphonic, chamber or ancient music. On the recommendation of figures such as Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage and Paul Daniel, several major recording companies have chosen this hall for its very fine acoustics.

The Brazilian-born conductor **John Neschling** is a grand-nephew both of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Artur Bodanzky. He studied in Vienna under Hans Swarowsky and attended classes with Leonard Bernstein and Bruno Maderna in Europe and in the USA. Orchestras he has conducted include the Vienna Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Zürich Tonhalle

Orchestra, Warsaw Philharmonic Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, the Orchestra of Santa Cecilia in Rome and the Residentie Orchestra in The Hague. As an opera conductor he has appeared all over the world with, for example, the Vienna State Opera, Deutsche Oper Berlin, Teatro San Carlo di Napoli, Arena di Verona, Opernhaus Zürich and Washington Opera.

He has been music director at the Teatro Nacional de São Carlos in Lisbon, the St Gallen Opera in Switzerland, the Teatro Massimo in Palermo and the Orchestre National Bordeaux-Aquitaine in France; in Brazil he has conducted the opera companies in Rio de Janeiro and São Paulo. In 1997 he became principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra, a position he retained until 2009. During these years he transformed the orchestra into the leading symphony orchestra of Latin America, touring the USA and Europe three times, and recording more than 30 acclaimed discs. Since 2011 he has conducted concerts and opera productions in Italy, France, Switzerland, Spain, Belgium and Poland, and in the period 2013–16 he was artistic and musical director of the Theatro Municipal in São Paulo.

John Neschling and the Orchestre Philharmonique Royal de Liège



**O**ttorino Respighi, neben Puccini der bekannteste italienische Komponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ist nicht nur der Schöpfer von *Brunnen von Rom*, *Pinien von Rom* und *Römische Feste*. Die Popularität seiner opulenten „Römischen Trilogie“ verstellte ein wenig den Blick auf sein beachtliches Gesamtwerk, das Vokalmusik, Kammermusik und zahlreiche Orchesterwerke umfasst. Darüber hinaus legte er etliche Pasticcios und Bearbeitungen von Werken der Renaissance und des Barock vor, zu deren Wiederentdeckung er beigetragen hat. Dieses umfangreiche Œuvre zeugt von Respighis großem musikalischem Spektrum, das sich seinen Studien bei Giuseppe Martucci (einem der ersten Wagnerianer Italiens), Luigi Torchi (einem Pionier auf dem Gebiet der Alten Musik), Nikolai Rimsky-Korsakow in St. Petersburg und Max Bruch in Berlin verdankt. Gemeinsam mit Casella, Malipiero, Alzano und Pizzetti gehörte Respighi zur „Generation 1880“, die sich um das Wiederaufleben der italienischen Instrumentalmusik verdient machte. Seine Musik ist eine Synthese aus den musikalischen Traditionen seines Heimatlandes und den romantischen, impressionistischen und neoklassizistischen Strömungen seiner Zeit (besonders bewunderte er die Musik von Manuel de Falla und Maurice Ravel), während er sich gegenüber der Moderne der Zweiten Wiener Schule ausgesprochen verschlossen zeigte.

Die vorliegende Einspielung vereint Orchesterbearbeitungen von Werken von Johann Sebastian Bach und Sergej Rachmaninow, die in den Jahren 1929 und 1930 entstanden sind. Die „orchestralen Interpretationen“ (Respighi) Bach'scher Orgelwerke werden den modernen Hörer, der an „historisch informierte“ Interpretationen gewöhnt ist, überraschen. Die Bewunderung für die großen Werke der Vergangenheit schloss im frühen 20. Jahrhundert eine gewisse Freiheit im Umgang mit ihnen nicht aus, was manchmal sogar dazu führte, dass man sie dem Zeitgeschmack „anpasste“. Der englische Komponist Edward Elgar, der ebenfalls Bach'sche Werke für Orchester einrichtete, sagte, er habe zeigen wollen, was Bach hätte tun können,

hätte er über ein modernes Orchester verfügt. Wir können nur mutmaßen, was der Thomaskantor damit angefangen hätte ... Freilich sollten wir nicht vergessen, dass auch Bach selber Bearbeitungen anfertigte, die sich bisweilen erheblich von den originalen Werken unterscheiden. Widmen wir uns also unvoreingenommen diesen Stücken, die mehr die musikalischen Vorstellungen des Bearbeiters widerspiegeln als die des Komponisten!

Die früheste der hier eingespielten Bearbeitungen stammt aus dem Jahr 1929 (und folgt damit unmittelbar auf die *Römischen Feste* op. 127): Bachs **Präludium und Fuge D-Dur** BWV 532. Respighi verwendet ein großes Orchester: große Streicherbesetzung, Holzbläser dreifach, Bassklarinette, Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken und Klavier zu vier Händen. Einmal mehr beweist er seine stupende Instrumentationskunst, wobei es ihm weniger um die Nachahmung des Orgelklangs geht als vielmehr darum, diesem brillanten, virtuosen Werk neue Farben zu verleihen und zugleich Bachs Genius zu huldigen, dessen kontrapunktische Texturen er nirgends verschleiert. Ein italienischer Kritiker befand 1934, dass „Respighis frei ausgeführte klangliche Novitäten die dem Werk innewohnende Strenge und Erhabenheit bewahren“.

Präludium und Fuge D-Dur P 158 wurde am 14. März 1930 durch das Cincinnati Symphony Orchestra (das Respighi einige Jahre zuvor selbst dirigiert hatte) unter der Leitung des Widmungsträgers Fritz Reiner uraufgeführt und am Tag darauf im Radio ausgestrahlt.

Unter denen, die diese Bearbeitung hörten, war Arturo Toscanini, der schon seit einiger Zeit Werke von Respighi in seinen Konzerten aufführte. Enthusiastisch – und vielleicht ein wenig neidisch – drängte er Respighi, ihm eine noch spektakulärere Bearbeitung der **Passacaglia und Fuge c-moll** BWV 582, einem der größten Werke Bachs, anzufertigen, die er in das Programm der geplanten Europatournee der von ihm geleiteten New Yorker Philharmoniker aufnehmen wollte. Unter Hin-



weis auf Zeitmangel lehnte Respighi zunächst ab, gab dem feurigen Dirigenten dann aber doch nach und stellte die Orchestrierung – so Elsa Respighi, die Ehefrau und erste Biografin des Komponisten – innerhalb von nur neun Tagen fertig. Anscheinend entwickelte Respighi in dieser Zeit ein geradezu obsessives Verhältnis zu diesem Werk, das er mit einer „aus Tönen erbauten Kathedrale“ von „göttlich vollendeter Anlage“ verglich.

Das für die Passacaglia erforderliche Orchester ist noch größer als das der vorherigen Bearbeitung; selbst die Orgel kommt zum Einsatz, deren Pedalspiel die Themenexposition in den ersten Takten und in komplexeren Passagen verstärkt. Obwohl er dem Geist der originalen Variationen treu bleibt, scheut Respighi sich nicht, mit den gewaltigen orchestralen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen (großer Streicherapparat, Pikkolo, Holzbläser dreifach, Englischhorn, Bassklarinette, Kontrafagott, sechs Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken und Orgel), Bachs bereits komplexen Kontrapunkt zu ergänzen.

Die Uraufführung fand am 16. April 1930, gerade einmal einen Monat nach der Uraufführung von Präludium und Fuge D-Dur, in der Carnegie Hall in New York statt, und sogleich sandte ein begeisterter Toscanini ein Telegramm an Respighi: „Passacaglia hatte gewaltigen Erfolg. Sie ist meisterhaft orchestriert. Bravo Respighi!“ Toscanini sollte das Werk fortan in seinem Repertoire behalten.

Die Bearbeitung der drei Choralvorspiele (BWV 659, 648 und 645) unter dem Titel **Tre Corali** P 167 wurde im Oktober 1930 abgeschlossen; uraufgeführt wurden sie am 13. November 1930, erneut von Toscanini und den New Yorker Philharmonikern. Es handelt sich sozusagen um Symphonische Dichtungen *en miniature*; ihr Programm sind die Texte der Gemeindechoräle, die die Grundlage der Originalkompositionen bilden.

Das erste, *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 659, ist einer der 18 *Leipziger Choräle*, die Bach in seinen letzten Lebensjahren zusammenstellte. Im Einklang

mit dem Geist des Adventschorals legt Respighi eine so einfache wie zurückhaltende Bearbeitung vor, die sich auf geteilte Streicher beschränkt, welche in der Tiefe vom Fagott verdoppelt werden.

Das sehr kurze *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 648 gehört zu den *Schübler-Chorälen*, wurde aber ursprünglich für die Kantate BWV 10 komponiert. Respighis Fassung ist also gewissermaßen die Bearbeitung einer Bearbeitung. Für diesen Freudengesang der Jungfrau Maria, als sie erfährt, dass sie den Messias gebären wird, überführt Respighi die Idee des Sängerduos der Originalkantate in einen Dialog von Klarinette und Fagott, während die Melodie des Chorals – der Cantus firmus – der Trompete anvertraut ist.

Das berühmte *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 stammt ebenfalls aus den *Schübler-Chören* und wurde erstmals in der Kantate BWV 140 verwendet, wo das Thema vom Tenor gesungen und von Streichern begleitet wird. In seiner Fassung erweitert Respighi die Textur beträchtlich, indem er dem Orchester nach und nach ein Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten und drei Posaunen hinzufügt und zu einem Schluss gelangt, der einem Hollywoodfilm gut anstünde. Nicht von ungefähr zählt John Williams, der Komponist der Musik zu *Star Wars* und *Indiana Jones*, Respighi zu seinen wichtigsten Einflüssen.

Obwohl Respighi nur wenige Unterrichtsstunden bei Nikolai Rimsky-Korsakow hatte, waren sie dennoch, so der italienische Komponist, „grundlegend“. Der Einfluss des russischen Komponisten ist in seiner Vorliebe für farbenprächtige Instrumentation und ausgefallene, sinnliche Klangkombinationen zu spüren.

Sergej Rachmaninows *Études-Tableaux* op. 33 und op. 39 sind gleichsam hybride Stücke: Es handelt sich sowohl um Konzertetüden in der Tradition Chopins und Liszts als auch um kurze programmatische Stücke. In der Originalfassung für Klavier hat Rachmaninow jedoch weder Titel noch Programme angegeben. 1919 von einem Journalisten zu den Sujets befragt, antwortete er: „Das ist eine persön-

liche Angelegenheit und nicht für das Publikum bestimmt. Ich glaube nicht, dass ein Künstler zu viel von seinen Bildern preisgeben sollte. Das Publikum mag sich vorstellen, was ihm am ehesten in den Sinn kommt“.

Die zwischen 1911 und 1917 komponierten siebzehn Stücke in zwei Bänden zeugen von Rachmaninows außergewöhnlichem Talent als Pianist, komponierte er sie doch für den eigenen Konzertgebrauch. Trotz ihres ernsten Tons handelt es sich um brillante Stücke, und es sind die letzten, die Rachmaninow vor seiner endgültigen Abreise aus Russland im Dezember 1917 komponierte.

Auf den Dirigenten und Verleger Serge Koussevitzky (er gab die *Études-Tableaux* heraus) geht die Initiative zu Respighis Orchesterbearbeitung zurück. Koussevitzkys Engagement für zeitgenössische Musik ist bekannt: Er beauftragte eine Vielzahl von Komponisten mit Originalwerken, aber auch mit Orchesterbearbeitungen – u.a. betraute er Maurice Ravel mit der legendären Bearbeitung von Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung*. In ähnlicher Weise gab er Ende 1929 bei Respighi eine Bearbeitung von fünf *Études-Tableaux* in Auftrag.

Rachmaninow war von dem Projekt begeistert und verlieh seiner Freude am 2. Januar 1930 in einem Brief an Respighi Ausdruck: „Ich bin sicher, dass diese *Études* in Ihrer meisterlichen Bearbeitung wundervoll klingen werden.“ In seinem Enthusiasmus ging der Komponist, der gewöhnlich den programmatischen Inhalt seiner Werke verschwieg, so weit, „einige Erläuterungen zu den geheimen Absichten des Komponisten anzubieten, die Ihnen helfen werden, den Charakter dieser *Études* zu verstehen und die geeigneten Farben für die Orchestrierung zu finden.“

„Hier ist das Programm“, so Rachmaninow weiter, „für diese Etüden: – Die erste Etüde in a-moll [Op. 39 Nr. 2] stellt das Meer und die Möwen dar. [Ein Programm, das auf Rachmaninows Ehefrau zurückgeht.] – Die zweite Etüde in a-moll [Op. 39 Nr. 6] wurde durch die Geschichte von Rotkäppchen und dem Wolf inspiriert. – Die dritte Etüde in Es-Dur [Op. 33 Nr. 4] stellt eine Jahrmarktszene dar. – Die vierte

Etüde in D-Dur [Op. 39 Nr. 9] ähnelt ihr und kommt dem Stil eines orientalischen Marsches nahe. – Die fünfte Etüde in c-moll [Op. 39 Nr. 7] ist ein Trauermarsch.“

Letzterem widmete Rachmaninow dann eine detaillierte Analyse: „Das erste Thema ist ein Marsch. Das andere Thema stellt den Gesang eines Chores dar. Der Beginn lässt an einen feinen, unaufhörlichen, hoffnungslosen Regen denken [...]. Dann, gipfelnd in c-moll, das Geläut einer Kirche. Das Finale greift das erste Thema auf: ein Marsch.“ Die Reihenfolge, in der diese Stücke in der Orchesterfassung gespielt werden, entspricht nicht durchweg der von Rachmaninow in seinem Brief angegebenen.

Wenngleich Rachmaninow Respighi anbot, ihm weiteres zu verraten („wenn Sie diese Details nicht zu sehr langweilen, und Sie einen Vorteil darin sehen, sie zu kennen, kann ich sie weiter ausführen“), begnügte sich Respighi leider mit dieser allgemeinen Beschreibung.

Koussevitzky zufolge verlangten Respighis „sehr gute“ Orchestrierungen (die in den Worten des Programmhefts für das Premierenkonzert „ein großes Arsenal an Rhythmusinstrumenten“ eingeschlossen) „eine Menge Arbeit“ vom Boston Symphony Orchestra, so dass acht Proben notwendig waren, um ihre Uraufführung am 13. November 1931 zu gewährleisten.

Seine Wertschätzung teilte Rachmaninow Respighi in einem Telegramm mit, das in Gänze wiedergegeben sei: „Erlauben Sie mir, lieber Meister, meine Bewunderung für die wunderbaren Ergebnisse Ihrer brillanten Orchestrierung auszudrücken. Ich danke Ihnen insbesondere für den punktuellen Zusammenhang Ihrer Orchestrierung mit meinem Original. Rachmaninow.“

© *Jean-Pascal Vachon* 2018

Das 1960 gegründete **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) ist das einzige professionelle Synchronieorchester im französischsprachigen Belgien. Gefördert von der Fédération Wallonie-Bruxelles, der Stadt Lüttich und der Provinz Lüttich, tritt das OPRL in Lüttich im imposanten Ambiente der Salle Philharmonique (1887), in ganz Belgien, in den großen Konzertsälen und bei wichtigen Festivals im europäischen Raum sowie in Japan und den USA auf. Am Schnittpunkt deutscher und französischer Traditionen hat das OPRL unter seinem Gründer Fernand Quinet und seinen Musikalischen Leitern (Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming) einen unverwechselbaren Klang entwickelt. Seit September 2019 führt Gergely Madaras diese Tradition fort. Das OPRL verbindet das Engagement für zeitgenössisches Schaffen, die Förderung des französisch-belgischen Erbes und die Erweiterung seines Repertoires mit einer regen Aufnahmetätigkeit; seine über 100 Einspielungen haben von der internationalen Presse zumeist großen Beifall erhalten. Das OPRL gibt mehr als 80 Konzerte pro Jahr, die Hälfte davon in Lüttich. Seit 2000 hat es außerdem die Leitung der Salle Philharmonique in Lüttich inne und das dortige Konzertangebot um Barockmusik, Weltmusik, Kammermusik und bedeutende Klavier- und Orgel-Recitale erweitert.

*[www.oprl.be](http://www.oprl.be)*

Die 1887 unter Mitwirkung des Lütticher Geigers Eugène Ysaÿe eingeweihte **Salle Philharmonique de Liège** ist ein Gebäude im eklektischen Renaissance-Stil. Als Saal „im italienischen Stil“ konzipiert, reich mit Gold und rotem Samt verziert und zwischen 1998 und 2000 vollständig restauriert, verfügt der Saal über mehr als 1.000 Sitzplätze, die sich auf ein Parterre, einen Balkon, drei Logenränge und ein Amphitheater mit 240 Plätzen verteilen. Die große Bühne mit Wandmalereien, die Grétry und César Franck darstellen (1954), verfügt über eine Orgel von Pierre

Schyven (1888, restauriert 2002–05). Die Salle Philharmonique de Liège ist Sitz des Orchestre Philharmonique Royal de Liège und dient regelmäßig als Aufnahme-studio für Symphonik, Kammermusik und Alte Musik. Aufgrund der Empfehlungen von Interpreten wie Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage und Paul Daniel haben mehrere große Plattenfirmen die hervorragende Akus-tik dieses Saals schätzen gelernt.

**John Neschling**, in Brasilien geboren, ist Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Artur Bodanzky. Er studierte bei Hans Swarowsky in Wien und besuchte Klassen bei Leonard Bernstein und Bruno Maderna in Europa und den USA. Zu den Orchestern, die er geleitet hat, gehören die Wiener Symphoniker, das London Symphony Orchestra, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Warschauer Philharmoniker, das Pittsburgh Symphony Orchestra, das Orchestra di Santa Cecilia in Rom und das Residentie Orchestra in Den Haag. Als Operndirigent gastiert er in der ganzen Welt, u. a. an der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, am Teatro San Carlo di Napoli, in der Arena di Verona, am Opernhaus Zürich und an der Washington Opera. Er war Musikalischer Leiter des Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon, der Oper St. Gallen in der Schweiz, des Teatro Massimo in Palermo und des Orchestre National Bordeaux-Aquitaine in Frankreich; in Brasilien hat er die Opernhäuser von Rio de Janeiro und São Paulo geleitet. 1997 wurde er zum Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra ernannt, ein Amt, das er bis 2009 innehatte. In diesen Jahren machte er aus einem Orchester von lokaler Bedeu-tung das führende Symphonieorchester Lateinamerikas, unternahm drei Tourneen durch die USA und Europa und legte mehr als 30 gefeierte Einspielungen vor. Seit 2011 hat er Konzerte und Opernproduktionen in Italien, Frankreich, der Schweiz, Spanien, Belgien und Polen geleitet und war von 2013 bis 2016 Künstlerischer und Musikalischer Leiter des Theatro Municipal in São Paulo.

**O**ttorino Respighi, le compositeur italien le plus connu de la première moitié du vingtième siècle avec Puccini, n'est pas que l'auteur des *Fontaines de Rome*, des *Pins de Rome* et des *Fêtes de Rome*. La popularité de son opulente trilogie romaine nous ferait presque oublier qu'il a produit une œuvre importante qui inclut de la musique vocale, de la musique de chambre et de nombreuses œuvres pour orchestre. À cela, il faut encore ajouter de nombreux pastiches et arrangements d'œuvres de la Renaissance et de l'époque baroque à la redécouverte desquelles il contribua. Cette production importante témoigne de la vaste culture musicale de Respighi, le résultat de ses études auprès de Giuseppe Martucci, l'un des premiers wagnériens en Italie, de Luigi Torchi, un pionnier dans l'étude de la musique ancienne, de Rimski-Korsakov à Saint-Pétersbourg et de Max Bruch à Berlin. Appartenant aux côtés de Casella, Malipiero, Alzano et Pizzetti à la « génération 1880 » qui contribua au renouveau de la musique instrumentale italienne, Respighi propose dans sa musique une synthèse des traditions musicales de son Italie natale et des tendances romantiques, impressionnistes et néo-classiques contemporaines (il admirait notamment la musique de Manuel de Falla et de Maurice Ravel) mais il demeurera en revanche résolument fermé aux développements modernistes de l'École de Vienne.

Cet enregistrement réunit des arrangements pour orchestre d'œuvres de Johann Sebastian Bach et de Sergueï Rachmaninov qui ont tous été réalisés en 1929 et 1930. Les « interprétations orchestrales » (pour reprendre les termes de Respighi) des œuvres pour orgue de Bach surprendront nos oreilles habituées aux interprétations « historiquement informées ». Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'admiration portée aux grandes œuvres du passé n'excluait pas une certaine liberté lorsqu'on les abordait, allant même parfois jusqu'à une « adaptation » au goût du jour. Le compositeur anglais, Edward Elgar, qui réalisa aussi des arrangements pour orchestre d'œuvres de Bach, disait qu'il souhaitait démontrer ce que Bach aurait pu faire s'il

avait pu compter sur un orchestre moderne. Qu'en aurait pensé le cantor de Leipzig ? On ne peut que spéculer... mais n'oublions pas qu'il se livra lui-même à des « réutilisations » qui s'éloignent parfois considérablement des œuvres originales. En ce qui nous concerne, apprécions sans réticence ces œuvres qui reflètent davantage les conceptions musicales de l'arrangeur que celles de l'arrangé !

Le premier arrangement au point de vue chronologique de cet enregistrement date de 1929 (et suit donc immédiatement les *Fêtes romaines* op. 127) et est consacré au **Prélude et fugue en ré majeur** BWV 532 de Bach. Respighi recourt à un orchestre important : cordes en nombre, bois par trois, augmentés de la clarinette basse et du contrebasson, trois trompettes et trois trombones, quatre cors, tuba, timbales et piano à quatre mains. Il manifeste ici une fois de plus son génie de l'orchestration somptueuse et ne cherche pas tant à imiter la sonorité de l'orgue qu'à proposer de nouvelles couleurs à cette œuvre brillante et virtuose tout en rendant hommage au génie de Bach dont il n'embrouille jamais le tissu contrapuntique. Un critique italien écrira en 1934 que « les nouveautés sonores librement développées par Respighi conservent l'austérité et la grandeur inhérentes de l'œuvre ».

L'arrangement du Prélude et fugue en ré majeur P 158 sera créé le 14 mars 1930 par l'Orchestre symphonique de Cincinnati (que Respighi lui-même avait dirigé quelques années auparavant) sous la direction de Fritz Reiner à qui l'œuvre est dédiée et retransmise à la radio dès le lendemain.

Parmi ceux qui entendirent cet arrangement figure Arturo Toscanini – qui incluait depuis longtemps des œuvres de Respighi à ses propres concerts. Séduit – et peut-être un peu jaloux – il pressa Respighi de lui fournir un arrangement encore plus spectaculaire de la **Passacaille et fugue en ut mineur** BWV 582, l'une des plus grandes œuvres de Bach, qu'il pourrait inclure au programme de la tournée prévue en Europe de l'Orchestre philharmonique de New York dont il était le directeur. Respighi commença par refuser, prétextant un manque de temps, mais le bouillant



chef parvint à le faire céder et, selon la veuve du compositeur et première biographe, Elsa Respighi, son mari ne mit que neuf jours pour en compléter l'orchestration. Il semble que pendant son travail, Respighi devint comme obsédé par cette œuvre qu'il comparait à une « cathédrale faite de notes » à l'« architecture géniale » et dont il louait « la sublime perfection de cette composition ».

L'orchestre requis pour la Passacaille est encore plus grand que pour le Prélude et Fugue et inclut même l'orgue dont le jeu au pédalier seul renforce l'exposition du thème dans les premières mesures et les passages plus denses. Bien que l'esprit des variations originales soit préservé, Respighi ne craint pas d'étoffer encore davantage le contrepoint déjà complexe de Bach avec l'immense effectif orchestral à sa disposition (cordes fournies, bois par trois augmentés du piccolo, du cor anglais, de la clarinette basse et du contrebasson, six cors, quatre trompettes, trois trombones, tuba ainsi que des timbales et de l'orgue).

La création eut lieu le 16 avril 1930 (un mois à peine donc après celle du Prélude et fugue en ré majeur) au Carnegie Hall de New York et Toscanini, enthousiaste, envoya immédiatement un télégramme à Respighi : « La Passacaille a remporté un énorme succès. Elle est magistralement orchestrée. Bravo Respighi ! ». Toscanini conservera l'œuvre à son répertoire pour le reste de sa carrière.

L'arrangement des trois Chorals-Préludes (BWV 659, 648 et 645) réunis sous le titre de **Trois Chorals** P 167 a été terminé en octobre 1930. Ils seront créés le 13 novembre 1930 encore une fois par Toscanini et l'Orchestre philharmonique de New York. On peut parler ici de poèmes symphoniques miniatures dont le programme repose sur le texte des chorals luthériens à partir desquels les pièces originales ont été composées.

Le premier, *Nun komm, der Heiden Heiland* [Viens maintenant, Sauveur des païens] BWV 659 composé pour l'Avent, fait partie des 18 Chorals de l'« Auto-graphe de Leipzig », un recueil publié après la mort de Bach. Conservant l'esprit

du choral, Respighi propose un arrangement tout en simplicité et en retenue et s'entient aux seules cordes divisées, doublées dans le grave par le basson.

Le très court *Meine Seele erhebt den Herren* [Mon âme glorifie le Seigneur] BWV 648 fait partie des *Chorals Schübler* mais avait été à l'origine composé pour la cantate BWV 10. La version arrangée par Respighi est donc, pour ainsi dire, un arrangement de l'arrangement. Évoquant l'exclamation de joie poussée par la Vierge Marie lorsqu'elle apprit qu'elle donnerait naissance au Messie, Respighi reprend l'idée du duo des chanteurs dans la cantate originale dans un dialogue entre clarinette et basson alors que la mélodie du choral, le cantus firmus, est confiée à la trompette.

Le célèbre *Wachet auf, ruft uns die Stimme* [Réveillez-vous, la voix du veilleur nous appelle] BWV 645 provient également des *Chorals Schübler* et avait été utilisé la première fois dans la cantate BWV 140. Le thème y était confié au ténor et l'accompagnement aux cordes. Dans sa propre version, Respighi enrichit considérablement le tissu musical en adjoignant progressivement à l'orchestre un contrebasson, quatre cors, trois trompettes et trois trombones pour arriver à une conclusion que ne renierait pas une musique de film hollywoodien. Après tout, John Williams, le compositeur des musiques de *Star Wars*, et d'*Indiana Jones* ne considère-t-il pas Respighi comme l'une de ses influences les plus importantes ?

Bien que les leçons de Respighi auprès de Nicolaï Rimski-Korsakov fussent peu nombreuses, elles ont néanmoins été « fondamentales » pour reprendre les termes du compositeur italien. L'influence du compositeur russe se fait sentir dans son goût pour une orchestration riche en coloris éclatants et pour les combinaisons sonores rares et sensuelles.

Les *Études-Tableaux* op. 33 et op. 39 de Sergueï Rachmaninov pourraient être considérées comme des pièces hybrides : il s'agit à la fois de morceaux s'inscrivant dans la tradition des études de concert de Chopin et de Liszt et de courtes pièces

programmatisques. Cependant, dans la version originale pour piano, Rachmaninov n'a ni inclus de titre, ni précisé quel en était le programme. Interrogé par un journaliste en 1919 au sujet des thèmes de ces pièces, il répondra : « Ceci m'est personnel et ne concerne pas le public. Je ne crois pas qu'il faille qu'un artiste révèle trop ses images. Laissez le public imaginer ce que cela lui suggère ».

Composés entre 1911 et 1917, les dix-sept morceaux des deux cahiers témoignent de l'exceptionnel talent de pianiste de Rachmaninov qui souhaitait les inclure dans ses propres récitals. Brillantes malgré leur ton grave, ces pièces sont les dernières que Rachmaninov composera avant son départ définitif de Russie en décembre 1917.

C'est le chef d'orchestre et éditeur (il publiera les deux cahiers des *Études-Tableaux*) Serge Koussevitzky qui est à l'origine de l'arrangement pour orchestre de Respighi. L'engagement de Koussevitzky pour la musique contemporaine est bien connu : il commandera non seulement des œuvres à un grand nombre de compositeurs mais également des arrangements pour orchestre, notamment celui, célèbre, des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky à Maurice Ravel. C'est dans cet esprit qu'il commandera à Respighi, fin 1929, un arrangement de cinq *Études-Tableaux*.

Rachmaninov fut enchanté du projet et écrivit – en français – à Respighi le 2 janvier 1930 pour exprimer sa joie : « Arrangées par vos mains de maître, je suis sûr que ces Études rendront un son merveilleux. » Dans son enthousiasme, le compositeur, d'ordinaire discret sur le contenu programmatique de ses œuvres, ira jusqu'à offrir « quelques explications concernant les mystères des intentions de l'auteur, qui vous aideront à comprendre le caractère de ces Études et à trouver les couleurs adéquates en les orchestrant. »

Citons ici le reste de la lettre de Rachmaninov : « Voici le programme de ces Études : – La première Étude en la mineur [opus 39 n° 2] représente la mer et les

mouettes. [Ce programme a été suggéré par M<sup>me</sup> Rachmaninov.] – La deuxième Étude en la mineur [opus 39 n° 6] fut inspirée par le conte du petit chaperon rouge et du loup. – La troisième Étude en mi bémol majeur [opus 33 n° 4] représente une scène de foire. – La quatrième Étude en ré majeur [opus 39 n° 9] lui ressemble et se rapproche du style d’une marche orientale. – La cinquième Étude en ut mineur [opus 39 n° 7] est une marche funèbre. »

Rachmaninov offre ensuite une analyse plus détaillée de cette dernière : « Le thème initial est une marche. L’autre thème représente le chant d’un chœur. Au début, on suggère une fine pluie incessante et sans espoir [...]. Puis, culminant en do mineur, les carillons d’une église. Le finale reprend le premier thème : une marche. » Soulignons que l’ordre dans lequel ces pièces dans leur version pour orchestre sont jouées ne correspond pas toujours à l’ordre établi par Rachmaninov dans sa lettre.

Rachmaninov offrira à Respighi de lui en révéler davantage : « si ces détails ne vous ennuiant pas trop, et si vous voyez quelque avantage à les connaître, je peux les développer davantage », mais ce dernier, on peut le regretter, s’en tiendra à cette description générale.

Si l’on en croit les commentaires de Koussevitzky, les orchestrations « très bonnes » (qui incluent, pour reprendre les termes du programme du concert de la création, « une importante panoplie d’instruments pulsants ») de Respighi « demandèrent beaucoup de travail » à l’Orchestre symphonique de Boston alors que huit répétitions furent nécessaires pour assurer leur création qui eut lieu le 13 novembre 1931.

Rachmaninov envoya un télégramme à Respighi que nous reproduisons tel quel : « Permettez-moi, cher maître, vous exprimer mon admiration pour résultats prodigieux votre brillante orchestration. Vous remercie particulièrement pour rapport ponctuel de votre orchestration avec mon original. Rachmaninov ».

© *Jean-Pascal Vachon 2018*

Créé en 1960, l'**Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) est la seule formation symphonique professionnelle de la Belgique francophone. Soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles, la Ville de Liège, la Province de Liège, l'OPRL se produit à Liège, dans le cadre prestigieux de la Salle Philharmonique (1887), dans toute la Belgique et dans les grandes salles et festivals européens, ainsi qu'au Japon et aux États-Unis. Sous l'impulsion de son fondateur Fernand Quinet et de ses Directeurs musicaux (Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming), l'OPRL s'est forgé une identité sonore au carrefour des traditions germanique et française. Un travail qui se poursuit avec Gergely Madaras, depuis septembre 2019. À une volonté marquée de soutien à la création, de promotion du patrimoine franco-belge, d'exploration de nouveaux répertoires s'ajoute une politique discographique forte de plus de 100 enregistrements, la plupart largement récompensés par la presse internationale. Aujourd'hui, l'OPRL donne plus de 80 concerts par an, dont la moitié à Liège. Depuis 2000, il gère également la Salle Philharmonique de Liège, élargissant l'offre de concerts à la musique baroque, aux musiques du monde, à la musique de chambre, aux grands récitals pour piano ou orgue.

*www.oprl.be*

Inaugurée en 1887 avec le concours du violoniste liégeois Eugène Ysaÿe, la **Salle Philharmonique de Liège** est un bâtiment de style éclectique d'inspiration Renaissance. Conçue comme une salle « à l'italienne », richement décorée de dorures et de velours rouge, complètement restaurée entre 1998 et 2000, la Salle compte plus de 1000 places réparties en un parterre, un balcon, trois rangs de loges et un amphithéâtre de 240 places. Particulièrement vaste, la scène comporte un orgue de Pierre Schyven (1888, restauré de 2002 à 2005) et des peintures murales évoquant Grétry et César Franck (1954). Siège de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, la

Salle Philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement aussi bien pour le répertoire symphonique que la musique de chambre ou les musiques anciennes. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel... ont conduit plusieurs grandes maisons de disques à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

Né au Brésil, le chef **John Neschling** est un petit-neveu d'Arnold Schönberg et du chef Artur Bodanzky. Il a étudié à Vienne avec Hans Swarowsky et a assisté à des cours de Leonard Bernstein et de Bruno Maderna en Europe et aux États-Unis. Parmi les orchestres qu'il a dirigés, mentionnons l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre philharmonique de Varsovie, l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, l'Orchestre de l'Académie nationale Sainte-Cécile à Rome ainsi que le Residentie Orchestra à La Haye. En tant que chef d'opéra, il s'est également produit un peu partout à travers le monde, notamment au Staatsoper de Vienne, au Deutsche Oper de Berlin, au Teatro San Carlo di Napoli, aux Arènes de Vérone, à l'Opéra de Zurich et à l'Opéra de Washington.

Il a été directeur musical du Teatro Nacional de São Carlos à Lisbonne, de l'Opéra de Saint-Gall en Suisse, du Teatro Massimo à Palermo et de l'Orchestre National Bordeaux-Aquitaine alors qu'au Brésil, il a dirigé des maisons d'opéras à Rio de Janeiro et à São Paulo. En 1997, il est devenu chef principal de l'Orchestre symphonique de São Paulo où il est resté jusqu'en 2009. Au cours de son séjour à la tête de cet orchestre, il est parvenu à transformer un orchestre local en l'un des meilleurs ensembles symphoniques d'Amérique latine, tout en effectuant des tournées aux États-Unis et en Europe à trois reprises et en réalisant plus de trente enregistrements salués par la critique. Depuis 2011, il a dirigé des concerts et des

opéras en Italie, en France, en Suisse, en Espagne, en Belgique et en Pologne. Il a été directeur artistique et musical du Theatro Municipal de São Paulo de 2013 à 2016.

More Respighi from the same performers:



**Trittico botticelliano · Il tramonto · Vetrata di chiesa** BIS-2250 SACD

with Anna Caterina Antonacci *soprano*

Recording of the Month *MusicWeb-International.com* · 10/10 *classicstoday.com*

Diapason d'or *Diapason* · Choc *Classica*

'The finest-ever survey of the composer's orchestral output undertaken by a single conductor.' *BBC Music Magazine*

**Sinfonia drammatica · Belfagor (overture)** BIS-2210 SACD

Empfehlung *Klassik Heute* · Critics' Choice *American Record Guide* · 5 Diapasons *Diapason*

« Ce cycle est décidément placé sous une bonne étoile. » *Diapason*

**Metamorphoseon · Ballata delle gnomidi · Belkis, Regina di Saba (suite)** BIS-2130 SACD

5 Diapasons *Diapason* · Opus d'Or *opushd.net*

'The Liège orchestra plays with great bravura... a very worthy entry in this ongoing series.' *classicstoday.com*

**Impressioni brasiliane · La Boutique fantasque (complete ballet score)** BIS-2050 SACD

'Vividly played... a vibrant and entertaining account.' *Gramophone*

„Orchesterkultur auf höchstem Niveau.“ *klassik-heute.de*

---

*These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from [eClassical.com](http://eClassical.com)*



The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### **Recording Data**

Recording: September 2017 at the Salle Philharmonique, Liège, Belgium  
Producer: Dirk Lüdemann  
Sound engineer: Bastian Schick

Equipment: Neumann microphones; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut;  
MADI optical cabling technology; monitoring equipment from B&W, STAX and  
Sennheiser; Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Dirk Lüdemann

Executive producer: Robert Suff

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2018  
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)  
Cover design: David Kornfeld  
Back cover photo of John Neschling: © Marcio Scavone  
Photo of John Neschling and the Orchestre Philharmonique Royal de Liège: © Stéphane Dado (OPRL)  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30  
info@bis.se www.bis.se

BIS-2350 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.

## RESPIGHI, Ottorino (1879–1936)

### **Gli uccelli (The Birds)**, suite for small orchestra, P 154 (1928) 20'21

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | 1. Preludio (after Bernardo Pasquini)                       | 2'52 |
| 2 | 2. La colomba ('The dove'; after Jacques de Gallot)         | 5'19 |
| 3 | 3. La gallina ('The hen'; after Jean-Philippe Rameau)       | 3'02 |
| 4 | 4. L'usignuolo ('The nightingale'; after an English ballad) | 4'11 |
| 5 | 5. Il cucù ('The cuckoo'; after Pasquini)                   | 4'45 |

### **Antiche danze ed arie (Ancient Dances and Airs)**

#### **Suite No. 1**, P 109 (1917) 15'38

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 6 | Balletto: 'Il Conte Orlando' (Simone Molinaro, 1599)      | 2'53 |
| 7 | Gagliarda (Vincenzo Galilei, 1550s)                       | 3'45 |
| 8 | Villanella (anonymous, end of 16th century)               | 5'01 |
| 9 | Passo mezzo e Mascherada (anonymous, end of 16th century) | 3'52 |

#### **Suite No. 2**, P 138 (1923) 18'10

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 10 | Laura soave. Balletto con gagliarda, saltarello e canario (Fabritio Caroso) | 3'50 |
| 11 | Danza rustica (Jean-Baptiste Besard)  | 3'55 |
| 12 | Campanae parisienses (anonymous) & Aria (attributed to Marin Mersenne)      | 5'39 |
| 13 | Bergamasca (Bernardo Gianoncelli, 1650)                                     | 4'36 |

## Suite No. 3, P 172 (1931)

20'12

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 14 | Italiana (anonymous, end of 16th century)  | 3'45 |
| 15 | Arie di corte (Jean-Baptiste Besard)       | 8'43 |
| 16 | Siciliana (anonymous, end of 16th century) | 3'44 |
| 17 | Passacaglia (Lodovico Roncalli)            | 3'50 |

TT: 75'30

## Orchestre Philharmonique Royal de Liège

George Tudorache *leader*

John Neschling *conductor*

**OPRL** Orchestre  
Philharmonique  
Royal de Liège

The reputation of **Ottorino Respighi** – alongside Giacomo Puccini, unquestionably the most famous Italian composer of the first half of the twentieth century – rests mainly on his ‘Roman Trilogy’: *The Fountains of Rome*, *The Pines of Rome* and *Roman Festivals*, to the extent that we tend to forget that his important output includes works in all genres as well as many arrangements made throughout his career. Interested in all musical idioms and styles (with the exception of atonal music), he tried to reconcile the musical traditions of Italy with the contemporary Romantic, Impressionist and Neoclassical tendencies that were fashionable in other European countries. One of the most original aspects of Respighi’s character, however, was the interest he showed in early music.

This exploration of the past testifies to the period of questioning that the Italian music scene experienced in the early twentieth century and which Respighi also went through. Following the death of Verdi, what could genuinely Italian music be like? For Respighi, ‘the Italian genius is for melody and clarity. Today there is a noticeable return to the less sophisticated music of the past – in harmony to the church modes and in form to the suite of dances.’ This return to the music of the past is shown in his own œuvre in pieces that make use of these ‘harmonies’ (such as the *Vetrata di chiesa* [*Church Windows*] and the *Concerto in Mixolydian Mode*), in homages to the past (such as the *Trittico botticelliano*) as well as in his reworking of pieces from the 16th, 17th and 18th centuries – such as the four works on this recording.

Compiled and produced over a period of fourteen years, *Gli uccelli* and the three suites of *Antiche danze ed arie per liuto* bear witness to Respighi’s passion for early music. Although written with his usual care, these arrangements are nevertheless without any pretensions of authenticity. Listeners accustomed to ‘historically informed’ interpretations may therefore be surprised, or even shocked. In the scores of his three suites, Respighi was prudent enough to refer to them as ‘free transcrip-

tions for orchestra'. The undeniable success of these four works owes much to their orchestration: subtle and sober, thus avoiding saturated sonorities and letting us hear timbres of rare sophistication. Respighi saw it as his task to bring this music from another era up to date by means of refined instrumentation or even subtle re-composition, thus allowing him to demonstrate a real continuity in the history of Italian music.

The suite *Gli uccelli* (*The Birds*) for small orchestra dates from 1928 and is based on pieces for harpsichord and lute from the 17th and 18th centuries that evoke – as the title suggests – birds. Rather than seeking to imitate the piquant sonorities of the harpsichord and lute, Respighi chose to paint soundscapes using contemporary instrumental colours.

The work starts with a majestic *Preludio* based on a piece for harpsichord by Bernardo Pasquini (1637–1710). In it we hear several of the birds that will return in the subsequent movements. This is followed by *La colomba* (The dove), after a piece for lute by Jacques de Gallot (c. 1625 – c. 1690) in which the oboe evokes the dove's sad song. A famous harpsichord piece by Jean-Philippe Rameau (1683–1764) is used in the third movement, *La gallina* (The hen). We hear the hens clucking and pecking before the piece ends with a strident call from the rooster, represented by the trumpet. *L'usignuolo* (The nightingale) is based on a 17th-century English ballad of the same title which appeared in a number of contemporary arrangements, including a solo recorder piece ('Engels Nachtegaeltje') by the Dutch composer Jacob van Eyck, included in his collection *Der Fluyten Lusthof* (1644). Respighi had used a recording of a nightingale four years earlier in his *Pines of Rome*, but here he places the bird in a context reminiscent of the 'Forest Murmurs' music from Wagner's opera *Siegfried*. The concluding piece, *Il cucù* (The cuckoo) is based on a toccata for harpsichord by Bernardo Pasquini. The easily identifiable song of the

cuckoo is heard all through the orchestra: we are in a veritable forest of cuckoos! The coda takes up the music by Pasquini heard in the *Preludio*.

*Gli uccelli* was first performed on 6th June 1928 at the Teatro Municipal in São Paulo, Brazil, conducted by the composer.

In the case of the three suites of *Antiche danze ed arie* (*Ancient Dances and Airs*), the sources are anthologies of lute and guitar tablatures of 16th- and 17th-century Italian and French pieces, prepared by the musicologist Oscar Chilesotti and published in the 1890s.

**Suite No. 1** (1917) is written for strings and wind, harp and harpsichord four hands. A *Balletto* from ‘Il Conte Orlando’ (by Simone Molinaro, c. 1570 – after 1633) opens the suite. This ballet was part of an important collection of pieces for lute by Molinaro, published in 1599. Molinaro was *maestro di cappella* at the San Lorenzo Cathedral in Genoa, and also, in 1613, issued a six-volume edition of Gesualdo’s madrigals. The *Gagliarda* (by Vincenzo Galilei, late 1520s – 1591) is a vigorous three-in-a-bar dance characterized by leaps and jumps. Vincenzo Galilei, father of the astronomer Galileo, was an amateur lutenist, singer and composer. He was also a theoretician aiming to revive the principles of Greek drama in music, and the author of an important book, *Dialogo della musica antica et della moderna*, published in 1581. For the contrasting, slower middle section Respighi uses an anonymous *italiana*. The *Villanella* (anonymous, composed around 1600) originated in Naples in the 16th century and was based on a type of Spanish song for three or four voices. An often satirical and comic street song prevalent throughout Italy, it formed a contrast with the more refined Renaissance madrigal. The *passamezzo*, literally a ‘step and a half’ – is a dance almost twice as fast as a pavane; in the *Passo mezzo e Mascherada* (anonymous, composed around 1600) such a dance is interrupted by a *mascherada*, a sort of *villanella* that was sung at masked balls.

The suite was first performed at the Teatro Augusteo in Rome on 16th December 1917 by the Orchestra of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia conducted by Bernardino Molinari. Incidentally, the *Gagliarda* was the first work by Respighi to be recorded, in 1920, conducted by none other than Arturo Toscanini.

In **Suite No. 2** (1923), Respighi uses a larger orchestra: piccolo and pairs of flutes, oboes, clarinets, bassoons, horns and trumpets, as well as harp, harpsichord/celesta and strings.

The suite opens with *Laura soave: balletto con gagliarda, saltarello e canario* (by Fabritio Caroso, 1527–35 – after 1605). The ballet *Laura soave* was written in honour of Cristina Lorena di Medici, Grand Duchess of Tuscany. The *saltarello* is a faster dance than the *gagliarda*, although in this case it is based on the same melody, whilst the *canario* was a lively dance that was said to originate from the Canary Islands. *Danza rustica* (by Jean-Baptiste Besard, c. 1567 – after 1616), a country dance, was known in France as the *branle de village* and in England as the brawl. Besard was a French lawyer, doctor and writer, as well as a passionate amateur lutenist and composer. In the score, Respighi asks that the trumpets ‘use a leather mute in order to imitate the sound of the old cornetto’. The following movement, *Campanae parisienses*, appears in an anthology of lute pieces produced by Jean-Baptiste Besard entitled *Novus partus* (1617). It is based on the lute piece ‘Cloches’ (attributed to Jacques Gautier, late 16th century – before 1660), so named because of its sonorities that imitate the ringing of bells. This frames an *Aria* attributed to Marin Mersenne (1588–1648), a monk, mathematician, philosopher and music theorist with links to René Descartes. The *Bergamasca* (by Bernardo Gianoncelli, died after 1650) is a ‘clumsy’ peasant dance, quick and bouncy, and presumably intended to poke fun at the rustic ways of the inhabitants of Bergamo in northern Italy.

Suite No. 2 was premièred at the Cincinnati Music Hall, with Fritz Reiner con-

ducting, on 7th November 1924. Respighi himself conducted the work several times while on tour in the United States in 1926 and 1927.

**Suite No. 3** (1931) seems more austere; its movements are more serious in character and the orchestra is confined to strings alone. The famous *Italiana* (anonymous, c. 1600) is a simple, popular song of the time. Respighi's version has often been used as theme music for radio and television and has, in its turn, often been arranged for other instrumental combinations. The *Arie di corte* (by Jean-Baptiste Besard) makes use of several *airs de cour*, in the following order: 'C'est malheur' (*Andante cantabile*), 'Adieu, bergère' (*Allegretto*), 'Beaux yeux' (*Vivace*), 'Là voilà la nacelle d'amour' (*Lento con grande espressione*), 'Quelle divinité' (*Allegro vivace*), ending with 'Si c'est pour mon pucelage' (*Vivacissimo*). The *Siciliana* (anonymous, c. 1600) is a slow melody of pastoral character, often in a minor key, originating in Sicily, with a characteristic dotted rhythm that was also used in arias from baroque operas. Finally, the *Passacaglia* (by Lodovico Roncalli, late 17th century) comes from a collection of pieces for guitar published in 1692. An old Spanish dance in triple time, it is, in its traditional form, a series of variations on an ostinato bass. Based on the last section of Roncalli's *Capricci Armonici* for guitar, the variations here become increasingly dramatic.

This suite was first performed at the Conservatorio Giuseppe Verdi in Milan in January 1932, conducted by the composer.

© *Jean-Pascal Vachon 2023*



Founded in 1960, the **Liège Royal Philharmonic** (OPRL) is French-speaking Belgium's only professional symphony orchestra. Supported by the Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgium's French-speaking Community), the City of Liège and the Province of Liège, the OPRL performs in Liège – in the prestigious setting of the Salle Philharmonique (1887), throughout Belgium, as well as in prestigious concert halls and at major festivals around Europe, Japan and the United States. Moulded by its founder, Fernand Quinet, and by its music directors (Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth and Christian Arming), the OPRL has developed an orchestral sound at the crossroads of the Germanic and French traditions. Since September 2019 this has been maintained under Gergely Madaras. The OPRL combines a determination to support new work and to promote the Franco-Belgian heritage – while also exploring new repertoire – with a recording policy that has resulted in more than 110 recordings, most of which have been widely acclaimed by the international press. The OPRL currently gives more than 80 concerts a year, of which half take place in Liège. Since 2000 it has also run the Salle Philharmonique in Liège and expanded the range of concerts there to include baroque music, world music, chamber music and major recitals on piano and organ.

*www.oprl.be*

Inaugurated in 1887 with the support of the violinist Eugène Ysaÿe, the **Liège Philharmonic Hall/Salle Philharmonique** is eclectic in style but basically of Renaissance inspiration. Built on the model of an Italian theatre, richly decorated with gilding and red velvet, it was completely restored between 1998 and 2000. The hall has seating for over 1,000 people, with stalls, balcony, three rows of boxes and an amphitheatre of 240 seats. The large stage, decorated with murals depicting André Grétry and César Franck (1954), includes a Pierre Schyven organ (1888, restored

between 2002 and 2005). Home of the Liège Royal Philharmonic, the hall is used regularly as a recording studio for symphonic, chamber or ancient music. On the recommendation of figures such as Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel, Jean-Jacques Kantorow, Hervé Niquet and Jean-Marc Luisada, several major recording companies have chosen this hall for its very fine acoustics.

The Brazilian-born conductor **John Neschling** is a grand-nephew both of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Artur Bodanzky. He studied in Vienna under Hans Swarowsky and attended classes with Leonard Bernstein and Bruno Maderna in Europe and in the USA. Orchestras he has conducted include the Vienna Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, Zürich Tonhalle Orchestra, Warsaw Philharmonic Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, the Orchestra of Santa Cecilia in Rome and the Residentie Orchestra in The Hague. As an opera conductor he has appeared all over the world with, for example, the Vienna State Opera, Deutsche Oper Berlin, Teatro San Carlo di Napoli, Arena di Verona, Opernhaus Zürich and Washington Opera.

He has been music director at the Teatro Nacional de São Carlos in Lisbon, the St Gallen Opera in Switzerland, the Teatro Massimo in Palermo and the Orchestre National Bordeaux-Aquitaine in France; in Brazil he has conducted the opera companies in Rio de Janeiro and São Paulo. In 1997 he became principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra, a position he retained until 2009. During these years he transformed the orchestra into the leading symphony orchestra of Latin America, touring the USA and Europe three times, and recording more than 30 acclaimed discs. Since 2011 he has conducted concerts and opera productions in Italy, France, Switzerland, Spain, Belgium and Poland, and in the period 2013–16 he was artistic and musical director of the Theatro Municipal in São Paulo.

Neben Puccini ist **Ottorino Respighi** unstrittig der bekannteste italienische Komponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und sein Ruf beruht vor allem auf seiner Orchestertrilogie *Die Brunnen von Rom*, *Die Pinien von Rom* und *Römische Feste*. Dabei wird leicht übersehen, dass er ein bedeutendes Gesamtwerk hinterlassen hat, welches alle Gattungen umfasst und auch zahlreiche Bearbeitungen enthält, die er im Laufe seiner Karriere angefertigt hat. Mit seiner Neugier auf alle musikalischen Sprachen und Stile (mit Ausnahme der Atonalität) versuchte er, die musikalischen Traditionen Italiens mit den damaligen romantischen, impressionistischen und neoklassizistischen Strömungen anderer europäischer Länder zusammenzuführen. Zu den eigenständigsten Aspekten von Respighis Persönlichkeit gehört jedoch sein Faible für alte Musik.

Die Beschäftigung mit der Vergangenheit zeugt von einer Periode der Unsicherheit, die das italienische Musikleben zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte und die auch Respighi durchmachte: Verdi war nicht mehr – was würde künftig echt italienische Musik sein? Respighi sah „das Genie Italiens in der Melodie und der Klarheit. Heute kann man eine Rückbesinnung auf die weniger anspruchsvolle Musik der Vergangenheit feststellen – in der Harmonik auf die Kirchenmodi und in der Form auf die Tanzsuiten“. Diese Rückbesinnung auf die Musik der Vergangenheit zeigt sich in seinem Schaffen in Werken, die diese „Harmonien“ aufgreifen (wie z. B. die *Vetrata di chiesa* und das *Konzert im mixolydischen Modus*), in Hommagen an die Vergangenheit (wie dem *Trittico botticelliano*) sowie in seinen Neufassungen von Werken des 16., 17. und 18. Jahrhunderts (wie die vier hier versammelten Werke).

Die über einen Zeitraum von 14 Jahren gesammelten und eingerichteten *Gli uccelli* und die in drei Suiten vorgelegten *Antiche danze ed arie per liuto* bekunden Respighis Leidenschaft für die Alte Musik. Obwohl mit der gewohnten Akribie angefertigt, verzichteten diese Arrangements auf jegliche philologische Anmaßung.

Ohren, die „historisch informierte“ Interpretationen gewohnt sind, könnten daher überrascht oder sogar schockiert sein. Umsichtigerweise sprach Respighi in den Partituren seiner drei Suiten von „freien Transkriptionen für Orchester“. Der unstrittige Erfolg dieser vier Werke verdankt sich ihrer sensiblen und maßvollen Orchestrierung, die Masseneffekte meidet und das ausgesuchte Raffinement der Klangfarben bevorzugt. Respighi sah seine Aufgabe darin, diese Musik einer anderen Epoche durch raffinierte Instrumentation und manch subtile Umgestaltung dem Geschmack der Gegenwart näherzubringen und auf diese Weise eine echte Kontinuität in der Geschichte der italienischen Musik aufzuzeigen.

Die Suite für kleines Orchester *Gli uccelli* (*Die Vögel*) stammt aus dem Jahr 1928 und basiert auf Stücken für Cembalo und Laute aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die sich, wie der Titel schon sagt, Vögeln widmen. Anstatt die stachligen Klänge von Cembalo und Laute nachzuahmen, malt Respighi Klanglandschaften mit zeitgenössischen Instrumentalfarben.

Das Werk beginnt mit einem majestätischen *Preludio*, das auf ein Cembalostück von Bernardo Pasquini (1637–1710) zurückgeht. Hier sind bereits einige der Vögel zu hören, die in den folgenden Sätzen wiederkehren werden. Darauf folgt *La colomba* (Die Taube), nach einer Lautenkomposition von Jacques de Gallot (um 1625 – um 1690); hier beschwört die Oboe den Klagegesang der Taube herauf. Das dritte Stück, *La gallina* (Das Huhn), greift ein berühmtes Cembalowerk von Jean-Philippe Rameau (1683–1764) auf. Man hört die Hühner gackern und picken, bis ein donnernder, von der Trompete angestimmter Hahnenruf den Satz beschließt. *L'usignuolo* (Die Nachtigall) basiert auf einer gleichnamigen englischen Ballade des 17. Jahrhunderts, die auch in anderen Arrangements jener Zeit vorliegt; der niederländische Komponist Jacob van Eyck etwa hat in seiner Sammlung *Der Fluyten Lusthof* (1644) eine Fassung für Blockflöte solo („Engels Nachtegaeltje“) veröffentlicht.

licht. In seinen *Pinien von Rom* hatte Respighi vier Jahre zuvor eine Nachtigall mittels Tonaufzeichnung erklingen lassen, hier aber fügt er sie in eine Szenerie ein, die an das „Waldweben“ aus Wagners Oper *Siegfried* erinnert. Das abschließende Stück, *Il cucù* (Der Kuckuck), greift eine Cembalo-Toccata von Bernardo Pasquini auf. Der leicht erkennbare Gesang des Kuckucks ertönt durch das ganze Orchester: Wir befinden uns in einem wahren Kuckuckswald! Zu guter Letzt erinnert eine kurze Coda an Pasquinis Musik aus dem *Preludio*.

*Gli uccelli* wurde am 6. Juni 1928 unter der Leitung des Komponisten im Theatro Municipal de São Paulo in Brasilien uraufgeführt.

Im Fall der drei Suiten mit dem Titel *Antiche danze ed arie per liuto* (*Alte Tänze und Weisen für Laute*) stammen die Originale aus Sammlungen von Lauten- und Gitarrentabulaturen italienischer und französischer Stücke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die von dem Musikwissenschaftler Oscar Chilesotti zusammengestellt und in den 1890er Jahren veröffentlicht wurden.

Die **Suite Nr. 1** (1917) ist für Streicher und Bläser, eine Harfe und ein Cembalo zu vier Händen gesetzt. Das *Balletto* aus „Il Conte Orlando“ (Simone Molinaro, um 1570 – nach 1633), das die Suite eröffnet, war Teil einer umfangreichen, 1599 erschienenen Sammlung mit Lautenstücken Molinaros. Kapellmeister an der Kathedrale San Lorenzo in Genua, war Molinaro 1613 auch Herausgeber von sechs Bänden mit Madrigalen von Gesualdo. Die *Gagliarda* (Vincenzo Galilei, um 1520–1591) ist ein athletischer Springtanz im Dreiertakt. Vincenzo Galilei, Vater des Astronomen Galileo, war Lautenist, Sänger und Amateurkomponist sowie Mitglied eines Zirkels, der die Grundsätze des griechischen Dramas in der Musik wiederbeleben wollte; 1581 veröffentlichte er die bedeutende musiktheoretische Schrift *Dialogo della musica antica et della moderna*. Im langsameren, kontrastreichen Mittelteil verwendet Respighi eine anonyme *italiana*. Die ebenfalls anonyme *Villanella* (um 1600)

gehört zu einer im 16. Jahrhundert in Neapel entstandenen Gattung, die auf einem spanischen Liedtyp für drei oder vier Stimmen basiert; als oft satirisches und komisches Straßenlied, das in ganz Italien verbreitet war, stand es im Gegensatz zum raffinierteren Madrigal der Renaissance. Der Passamezzo – wörtlich „anderthalb Schritte“ – bezeichnet einen Tanz, der fast doppelt so schnell ist wie eine Pavane; er wird in *Passo mezzo e Mascherada* (anonym, um 1600) von einer *mascherada* abgelöst, einer Spielart der *villanella*, die bei Maskenbällen gesungen wurde.

Die Suite wurde am 16. Dezember 1917 unter der Leitung von Bernardino Molinari im Teatro Augusteo in Rom mit dem Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia uraufgeführt. Die *Gagliarda* war 1920 übrigens das erste Werk Respighis, dem die Ehre einer Tonaufzeichnung widerfuhr – dirigiert von keinem geringeren als Arturo Toscanini.

In der **Suite Nr. 2** (1923) verwendet Respighi eine größere Zahl an Instrumenten: Piccolo und Flötenpaare, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten, außerdem Harfe, Cembalo/Celesta und Streicher.

Die Suite wird mit *Laura soave: balletto con gagliarda, saltarello e canario* (Fabritio Caroso, 1527/1535 – nach 1605) eröffnet. Das Ballett *Laura soave* wurde zu Ehren von Cristina Lorena di Medici, Großherzogin der Toskana, komponiert. Der Saltarello ist von schnellerer Art als der ihm vorangehende Tanz, mit dem er gleichwohl die Melodie teilt; dem lebhaften Canario sagt man nach, von den Kanarischen Inseln zu stammen. Der *Danza rustica* (Jean-Baptiste Besard, um 1567 – nach 1616), ein Bauerntanz, ist in Frankreich als *branle de village* und in England als *brawl* bekannt. Besard war ein französischer Anwalt, Arzt und Schriftsteller sowie ein begeisterter Lautenist und Amateurkomponist. In der Partitur verlangt Respighi, dass die Trompeten „einen Lederdämpfer benutzen, um den Klang des alten Zink nachzuahmen“. Der nächste Satz beginnt mit *Campanae parisienses* (Jacques Gautier zugeschrieben, Ende des 16. Jahrhunderts – vor 1660), das auf

dem Stück „Cloches“ (Glocken) basiert, welches seinen Titel dem imitierten Glockengeläut verdankt und in einer von Jean-Baptiste Besard herausgegebenen Sammlung von Lautenmusik mit dem Titel *Novus partus* (1617) enthalten ist. Dies umrahmt eine *Aria*, die Marin Mersenne (1588–1648) zugeschrieben wird, einem Mönch, Mathematiker, Philosophen und Musiktheoretiker, der mit René Descartes im Austausch stand. *La Bergamasca* (Bernardo Gianoncelli, gestorben nach 1650) ist ein „unbeholfener“, lebhaft springender Bauerntanz, der sich anscheinend über die rustikalen Manieren der Einwohner von Bergamo in Norditalien lustig macht.

Die Suite Nr. 2 wurde am 7. November 1924 unter der Leitung von Fritz Reiner in der Music Hall in Cincinnati uraufgeführt. Respighi seinerseits dirigierte sie mehrmals auf seiner USA-Tournee in den Jahren 1926 und 1927.

Mit ihren ernsteren Stücken und einer Instrumentation, die sich auf die Streicher beschränkt, erscheint die **Suite Nr. 3** (1931) gestrenger. Die berühmte *Italiana* (anonym, um 1600) ist ein einfaches und populäres Lied der damaligen Zeit. Respighis Bearbeitung diente oft als Titelmelodie für Rundfunk oder Fernsehen und wurde ihrerseits häufig für andere Instrumentalkombinationen arrangiert. Die *Arie di corte* (Jean-Baptiste Besard) greifen mehrere *Airs de cour* auf: „C'est malheur“ (*andante cantabile*), „Adieu, bergère“ (*allegretto*), „Beaux yeux“ (*vivace*), „Là voilà la nacelle d'amour“ (*lento con grande espressione*), „Quelle divinité“ (*allegro vivace*) und „Si c'est pour mon pucelage“ (*vivacissimo*). Die *Siciliana* (anonym, um 1600) – oft in einer Molltonart und aus Sizilien stammend – ist eine langsame Melodie pastoralen Charakters, deren charakteristisch punktierter Rhythmus auch in barocken Opernarien Verwendung fand. Die abschließende *Passacaglia* (Lodovico Roncalli, Ende des 17. Jahrhunderts) stammt aus einer 1692 veröffentlichten Sammlung von Gitarrenstücken. Dieser alte spanische Tanz im Dreiertakt ist in seiner klassischen Form eine Variationenfolge über einem ostinaten Bass. Basierend auf dem Schlussteil von Roncallis *Capricci Armonici* für Gitarre werden die Variationen hier zusehends dramatischer.

Die Suite Nr. 3 wurde im Januar 1932 unter Leitung des Komponisten am Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand uraufgeführt.

© *Jean-Pascal Vachon 2023*

Das 1960 gegründete **Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) ist das einzige professionelle Symphonieorchester im französischsprachigen Belgien. Gefördert von der Fédération Wallonie-Bruxelles, der Stadt Lüttich und der Provinz Lüttich, tritt das OPRL in Lüttich im imposanten Ambiente der Salle Philharmonique (1887), in ganz Belgien, in den großen Konzertsälen und bei wichtigen Festivals im europäischen Raum sowie in Japan und den USA auf. Am Schnittpunkt deutscher und französischer Traditionen hat das OPRL unter seinem Gründer Fernand Quinet und seinen Musikalischen Leitern (Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomé, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming) einen unverwechselbaren Klang entwickelt. Seit September 2019 führt Gergely Madaras diese Tradition fort. Das OPRL verbindet das Engagement für zeitgenössisches Schaffen, die Förderung des französisch-belgischen Erbes und die Erweiterung seines Repertoires mit einer regen Aufnahmeaktivität; seine über 110 Einspielungen haben von der internationalen Presse zumeist großen Beifall erhalten. Das OPRL gibt mehr als 80 Konzerte pro Jahr, die Hälfte davon in Lüttich. Seit 2000 hat es außerdem die Leitung der Salle Philharmonique in Lüttich inne und das dortige Konzertangebot um Barockmusik, Weltmusik, Kammermusik und bedeutende Klavier- und Orgel-Rezitale erweitert.

*www.oprl.be*



Die 1887 unter Mitwirkung des Lütticher Geigers Eugène Ysaÿe eingeweihte **Salle Philharmonique de Liège** ist ein Gebäude im eklektischen Renaissance-Stil. Als Saal „im italienischen Stil“ konzipiert, reich mit Gold und rotem Samt verziert und zwischen 1998 und 2000 vollständig restauriert, verfügt der Saal über mehr als 1.000 Sitzplätze, die sich auf ein Parterre, einen Balkon, drei Logenränge und ein Amphitheater mit 240 Plätzen verteilen. Die große Bühne mit Wandmalereien, die André Grétry und César Franck darstellen (1954), verfügt über eine Orgel von Pierre Schyven (1888, restauriert 2002–05). Die Salle Philharmonique de Liège ist Sitz des Orchestre Philharmonique Royal de Liège und dient regelmäßig als Aufnahmestudio für Symphonik, Kammermusik und Alte Musik. Aufgrund der Empfehlungen von Interpreten wie Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel, Jean-Jacques Kantorow, Hervé Niquet und Jean-Marc Luisada haben mehrere große Plattenfirmen die hervorragende Akustik dieses Saals schätzen gelernt.

**John Neschling**, in Brasilien geboren, ist Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Artur Bodanzky. Er studierte bei Hans Swarowsky in Wien und besuchte Klassen bei Leonard Bernstein und Bruno Maderna in Europa und den USA. Zu den Orchestern, die er geleitet hat, gehören die Wiener Symphoniker, das London Symphony Orchestra, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Warschauer Philharmoniker, das Pittsburgh Symphony Orchestra, das Orchestra di Santa Cecilia in Rom und das Residentie Orchestra in Den Haag. Als Operndirigent gastiert er in der ganzen Welt, u. a. an der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, am Teatro San Carlo di Napoli, in der Arena di Verona, am Opernhaus Zürich und an der Washington Opera. Er war Musikalischer Leiter des Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon, der Oper St. Gallen in der Schweiz, des Teatro Massimo in Palermo und des Orchestre National Bordeaux-Aquitaine in Frankreich; in Brasilien

hat er die Opernhäuser von Rio de Janeiro und São Paulo geleitet. 1997 wurde er zum Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra ernannt, ein Amt, das er bis 2009 innehatte. In diesen Jahren machte er aus einem Orchester von lokaler Bedeutung das führende Symphonieorchester Lateinamerikas, unternahm drei Tourneen durch die USA und Europa und legte mehr als 30 gefeierte Einspielungen vor. Seit 2011 hat er Konzerte und Opernproduktionen in Italien, Frankreich, der Schweiz, Spanien, Belgien und Polen geleitet und war von 2013 bis 2016 Künstlerischer und Musikalischer Leiter des Theatro Municipal in São Paulo.



John Neschling

La réputation d'**Ottorino Respighi** qui, avec Giacomo Puccini, est incontestablement le compositeur italien le plus connu de la première moitié du vingtième siècle, repose principalement sur sa trilogie romaine, *Les fontaines de Rome*, *Les pins de Rome* et *Les fêtes de Rome*, au point que l'on en viendrait à oublier que son importante production couvre tous les genres en plus d'inclure de nombreux arrangements réalisés tout au long de sa carrière. Curieux de tous les langages et styles musicaux, à l'exception de la musique atonale, il tente de réconcilier les traditions musicales de l'Italie avec les tendances romantiques, impressionnistes et néo-classiques contemporaines en vogue dans les autres pays d'Europe. L'un des aspects les plus originaux de la personnalité de Respighi est cependant l'intérêt qu'il manifeste pour les musiques anciennes.

L'exploration du passé témoigne de la période de questionnement que la vie musicale italienne traversa au début du vingtième siècle et que Respighi vécut également : Verdi disparu, que pouvait dorénavant être une musique véritablement italienne ? Pour Respighi, « le génie italien se trouve dans la mélodie et la clarté. On constate aujourd'hui un retour à la musique moins sophistiquée du passé – dans l'harmonie aux modes d'église et sous la forme des suites de danses ». Ce retour à la musique du passé se manifeste dans des œuvres qui empruntent ces « harmonies » (comme par exemple les *Vetrate di chiesa* et le *Concerto dans le mode mixolydien*), dans des hommages au passé (comme le *Trittico botticelliano*) ainsi que dans ses nouvelles versions de pièces des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (comme les quatre œuvres réunies sur cet enregistrement).

Compilées et réalisées sur une période de quatorze ans, *Gli uccelli* et les *Antiche danze ed arie per liuto* réunies en trois suites témoignent de cette passion de Respighi pour la musique ancienne. Bien que réalisés avec sa méticulosité habituelle, ces arrangements sont néanmoins dénués de toute prétention philologique. Les oreilles habituées aux interprétations « historiquement informées » risquent donc

d'être surprises, voire choquées ! Prudent, dans les partitions de ses trois suites, Respighi parlera de « transcriptions libres pour orchestre ». La réussite incontestable de ces quatre œuvres doit à l'orchestration à la fois subtile et sobre qui évite ainsi les effets de masse et fait entendre des raffinements rares de timbres. Le but que Respighi s'était fixé était de rendre cette musique d'une autre époque au goût du jour au moyen d'une instrumentation raffinée voire d'une recomposition subtile, lui permettant ainsi de faire la démonstration d'une véritable continuité dans l'histoire de la musique italienne.

La suite pour petit orchestre, *Gli uccelli* (*Les Oiseaux*), date de 1928 et emprunte des pièces pour clavecin et luth des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles évoquant, comme son titre l'indique, les oiseaux. Plutôt que de chercher à imiter les sonorités piquantes du clavecin et du luth, Respighi choisit de peindre des paysages sonores au moyen de couleurs instrumentales contemporaines.

L'œuvre s'ouvre sur un *Preludio* majestueux qui reprend une pièce pour clavecin de Bernardo Pasquini (1637–1710). On y entend aussi plusieurs des oiseaux qui reviendront dans les mouvements suivants. Il est suivi de *La colomba* (la colombe), d'après une pièce pour luth de Jacques de Gallot (vers 1625 – vers 1690) dans laquelle le hautbois évoque le chant triste de la colombe. Une célèbre pièce de clavecin de Jean-Philippe Rameau (1683–1764) est reprise dans la troisième pièce, *La gallina* (la poule). On y entend les poules glousser et picorer avant qu'un tonitruant appel du coq, imité par la trompette, ne conclue la pièce. *L'usignuolo* (le rossignol), reprend une ballade anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle du même titre qui sera reprise dans des arrangements réalisés à la même époque comme la pièce pour flûte à bec seule (« Engels Nachtegaeltje ») du compositeur néerlandais Jacob van Eyck incluse dans son recueil *Der Fluyten Lusthof* (1644). Respighi avait fait entendre un rossignol quatre ans auparavant dans ses *Pins de Rome* par le biais d'un enre-

gistroment sonore mais il l'insère ici dans un décor qui n'est pas sans rappeler l'interlude des « Murmures de la forêt » de l'opéra *Siegfried* de Wagner. La pièce conclusive, *Il cucù* (le coucou) reprend une toccata pour clavecin de Bernardo Pasquini. Le chant facilement identifiable du coucou retentit dans tout l'orchestre : nous sommes dans une véritable forêt de coucous ! En guise de conclusion, une courte coda reprend la musique de Pasquini entendue dans le *Preludio*.

*Gli uccelli* a été créé le 6 juin 1928 au Theatro Municipal de São Paulo au Brésil sous la direction du compositeur.

Dans les cas des trois suites intitulées *Antiche danze ed arie*, les pièces originales proviennent d'anthologies de tablatures de luth et de guitare de pièces italiennes et françaises des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles préparées par le musicologue Oscar Chilesotti et publiées dans les années 1890.

La **Première Suite** (1917) est écrite pour les cordes et les vents, une harpe et un clavecin joué à 4 mains. Le *Balletto* tiré d'« Il Conte Orlando » (de Simone Molinaro, vers 1570 – après 1633) ouvre cette suite. Ce ballet faisait partie d'un important recueil de pièces pour luth de Molinaro publié en 1599. Maître de chapelle à la cathédrale San Lorenzo de Gênes, Molinaro fut également l'éditeur, en 1613, de six livres de madrigaux de Gesualdo. *Gagliarda* (de Vincenzo Galilei, fin 1520 – 1591) est une danse athlétique à trois temps caractérisée par des bonds et des sauts. Vincenzo Galilei, père de l'astronome Galileo, était un luthiste, chanteur et compositeur amateur ainsi qu'un théoricien qui faisait partie d'un mouvement visant à faire revivre les principes du drame grec en musique et est l'auteur d'un ouvrage important, *Dialogo della musica antica et della moderna* publié en 1581. Pour la section centrale, plus lente et contrastée, Respighi reprend une *italiana* anonyme. La *Villanella* (anonyme et composée vers 1600) est née à Naples au XVI<sup>e</sup> siècle et était basée sur un type de chanson espagnole pour trois ou quatre

voix. Chanson de rue souvent satirique et comique répandue dans toute l'Italie, elle s'opposait au madrigal plus raffiné de la Renaissance. Le *passamezzo*, littéralement « un pas et demi », est une danse presque deux fois plus rapide qu'une pavane. Dans *Passo mezzo e Mascherada* (anonyme et composé vers 1600), elle est interrompue par une *mascherada*, une sorte de *villanella* chantée lors des bals masqués.

La suite fut créée au Teatro Augusteo à Rome le 16 décembre 1917 avec l'Orchestre de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia sous la direction de Bernardino Molinari. Mentionnons au passage que la *Gagliarda* fut la première œuvre de Respighi à recevoir les honneurs d'un enregistrement, en 1920, dirigée par nul autre qu'Arturo Toscanini.

Dans la **Deuxième Suite** (1923), l'instrumentation de Respighi fait appel à davantage d'instruments : piccolo et paires de flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes, plus harpe, clavecin / célesta et cordes.

La suite s'ouvre sur *Laura soave : balletto con gagliarda, saltarello e canario* (de Fabritio Caroso, 1527–35 – après 1605). Le ballet *Laura soave* a été composé en l'honneur de Cristina Lorena di Medici, grande-duchesse de Toscane. Le *saltarello* est une danse plus rapide que celle qui la précède bien qu'il soit basé sur le même air alors que le *canario* était une danse vive que l'on disait originaire des îles Canaries. *Danza rustica* (de Jean-Baptiste Besard, vers 1567 – après 1616), une danse champêtre, était connue en France sous le nom de *branle de village* et en Angleterre sous le nom de *brawl*. Besard était un avocat, médecin et écrivain français, ainsi qu'un luthiste et compositeur amateur passionné. Dans la partition, Respighi demande que les trompettes « mettent une sourdine de cuir afin d'imiter le son de l'ancien cornetto ». Le mouvement suivant, *Campanae parisienses* (attribué à Jacques Gautier, fin XVI<sup>e</sup> siècle – avant 1660) reprend « Cloches », ainsi nommé en raison de ses sonorités imitant le tintement des cloches et qui avait été inclus dans une anthologie de pièces de luth réalisée par Jean-Baptiste Besard et

intitulée *Novus partus* (1617). Il encadre un *Aria* attribué à Marin Mersenne (1588–1648), moine, mathématicien, philosophe et théoricien de la musique associé à René Descartes. La *Bergamasca* (de Bernardo Gianoncelli, mort après 1650) est une danse paysanne « maladroite », vive et sautillante, qui semble-t-il, se moquait des manières rustres des habitants de Bergame en Italie du Nord.

La Deuxième Suite fut créée au Music Hall de Cincinnati sous la direction de Fritz Reiner le 7 novembre 1924. Respighi la dirigera à son tour à plusieurs reprises lors de sa tournée à travers les États-Unis en 1926 et en 1927.

La **Troisième Suite** (1931) apparaît plus austère avec ses pièces d'allure plus sérieuse et son instrumentation qui se limite aux cordes seules. La célèbre *Italiana* (anonyme, vers 1600) est une chanson simple et populaire de l'époque. Dans l'arrangement de Respighi, elle servira souvent d'indicatif musical à la radio et à la télévision et sera, à son tour, souvent arrangée pour d'autres combinaisons instrumentales. *L'Arie di corte* (de Jean-Baptiste Besard) reprend des airs de cours, successivement « C'est malheur » (*andante cantabile*), « Adieu, bergère » (*allegretto*), « Beaux yeux » (*vivace*), « Là voilà la nacelle d'amour » (*lento con grande espressione*), « Quelle divinité » (*allegro vivace*) et se termine avec « Si c'est pour mon pucelage » (*vivacissimo*). La *Siciliana* (anonyme, vers 1600) est une mélodie lente de caractère pastoral, souvent dans une tonalité mineure et originaire de la Sicile dont le rythme pointé caractéristique a aussi été utilisé pour des arias dans les opéras baroques. Enfin, la *Passacaglia* (de Lodovico Roncalli, fin XVII<sup>e</sup> siècle) est extraite d'un recueil de pièces pour guitare publié en 1692. Ancienne danse espagnole à trois temps, elle est, dans sa forme classique, une série de variations sur une basse obstinée. Basées sur la dernière section des *Capricci Armonici* pour guitare de Roncalli, les variations deviennent ici progressivement dramatiques.

Cette suite fut créée au Conservatorio Giuseppe Verdi à Milan en janvier 1932 avec Respighi au pupitre.

Créé en 1960, l'**Orchestre Philharmonique Royal de Liège** (OPRL) est la seule formation symphonique professionnelle de la Belgique francophone. Soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles, la Ville de Liège, la Province de Liège, l'OPRL se produit à Liège, dans le cadre prestigieux de la Salle Philharmonique (1887), dans toute la Belgique et dans les grandes salles et festivals européens, ainsi qu'au Japon et aux États-Unis. Sous l'impulsion de son fondateur Fernand Quinet et de ses Directeurs musicaux (Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomé, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming), l'OPRL s'est forgé une identité sonore au carrefour des traditions germanique et française. Un travail qui se poursuit avec Gergely Madaras, depuis septembre 2019. À une volonté marquée de soutien à la création, de promotion du patrimoine franco-belge, d'exploration de nouveaux répertoires s'ajoute une politique discographique forte de plus de 110 enregistrements, la plupart largement récompensés par la presse internationale. Aujourd'hui, l'OPRL donne plus de 80 concerts par an, dont la moitié à Liège. Depuis 2000, il gère également la Salle Philharmonique de Liège, élargissant l'offre de concerts à la musique baroque, aux musiques du monde, à la musique de chambre, aux grands récitals pour piano ou orgue.

*www.oprl.be*

Inaugurée en 1887 avec le concours du violoniste liégeois Eugène Ysaÿe, la **Salle Philharmonique de Liège** est un bâtiment de style éclectique d'inspiration Renaissance. Conçue comme une salle « à l'italienne », richement décorée de dorures et de velours rouge, complètement restaurée entre 1998 et 2000, la Salle compte plus de 1000 places réparties en un parterre, un balcon, trois rangs de loges et un amphithéâtre de 240 places. Particulièrement vaste, la scène comporte un orgue de Pierre Schyven (1888, restauré de 2002 à 2005) et des peintures murales évoquant André Grétry et César Franck (1954). Siège de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège,



la Salle Philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement aussi bien pour le répertoire symphonique que la musique de chambre ou les musiques anciennes. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel, Jean-Jacques Kantorow, Hervé Niquet, Jean-Marc Luisada... ont conduit plusieurs grandes maisons de disques à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

Né au Brésil, le chef **John Neschling** est un petit-neveu d'Arnold Schönberg et du chef Artur Bodanzky. Il a étudié à Vienne avec Hans Swarowsky et a assisté à des cours de Leonard Bernstein et de Bruno Maderna en Europe et aux États-Unis. Parmi les orchestres qu'il a dirigés, mentionnons l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre philharmonique de Varsovie, l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, l'Orchestre de l'Académie nationale Sainte-Cécile à Rome ainsi que le Residentie Orchestra à La Haye. En tant que chef d'opéra, il s'est également produit un peu partout à travers le monde, notamment au Staatsoper de Vienne, au Deutsche Oper de Berlin, au Teatro San Carlo di Napoli, aux Arènes de Vérone, à l'Opéra de Zurich et à l'Opéra de Washington.

Il a été directeur musical du Teatro Nacional de São Carlos à Lisbonne, de l'Opéra de Saint-Gall en Suisse, du Teatro Massimo à Palermo et de l'Orchestre National Bordeaux-Aquitaine alors qu'au Brésil, il a dirigé des maisons d'opéras à Rio de Janeiro et à São Paulo. En 1997, il est devenu chef principal de l'Orchestre symphonique de São Paulo où il est resté jusqu'en 2009. Au cours de son séjour à la tête de cet orchestre, il est parvenu à transformer un orchestre local en l'un des meilleurs ensembles symphoniques d'Amérique latine, tout en effectuant des tournées aux États-Unis et en Europe à trois reprises et en réalisant plus de trente enregistrements salués par la critique. Depuis 2011, il a dirigé des concerts et des

opéras en Italie, en France, en Suisse, en Espagne, en Belgique et en Pologne. Il a été directeur artistique et musical du Theatro Municipal de São Paulo de 2013 à 2016.



**Ottorino Respighi**

Portrait by Gregorio Kogan, Buenos Aires, 1929

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### **Recording Data**

Recording: 5th–9th July 2021 at the Salle Philharmonique, Liège, Belgium  
Producer: Ingo Pety (Take5 Music Production)  
Sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)  
Equipment: Neumann microphones; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut;  
MADI optical cabling technology; monitoring equipment from B&W, STAX and  
Sennheiser; Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz  
Post-production: Editing and mixing: Ingo Pety  
Executive producer: Robert Suff

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2023  
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)  
Cover design: David Kornfeld  
Back cover photo of the orchestra: © William Beaucardet  
Photo of John Neschling: © Marcio Scavone  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30  
[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2540 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden.

