

CHANDOS

RESPIGHI

PRELUDIO, CORALE E FUGA

BURLESCA

ROSSINIANA

FIVE ÉTUDES-TABLEAUX

(ΡΑΧΜΑΝΙΝΟΦ, ΟΡΧ. RESPIGHI)



BBC PHILHARMONIC

GIANDREA POSEDA





Mary Evans Picture Library

Ottorino Respighi

Ottorino Respighi (1879–1936)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Burlesca, P 59 (1906)
for Orchestra
Andante – Allegretto – Andante – Allegretto vivace | 7:30 |
| | Preludio, corale e fuga, P 30 (1901)
for Orchestra | 17:03 |
| 2 | Preludio. Lento – Presto – | 3:01 |
| 3 | Corale. Lento – Lento assai – | 5:26 |
| 4 | Fuga. Allegro – Meno mosso – Tempo I – Molto sostenuto –
Presto – Più mosso – Largamente – Lento assai | 8:35 |
| | Rossiniana, P 148 (1925)
Suite for Orchestra
from <i>Les Riens</i> by Gioachino Rossini (1792–1868)
Free transcription by Ottorino Respighi | 23:04 |
| 5 | I Capri e Taormina (Barcarola e Siciliana). Allegretto –
Andantino – Allegretto | 5:42 |
| 6 | II Lamento. Andantino maestoso | 8:00 |
| 7 | III Intermezzo. Allegretto moderato – Poco più mosso –
Tempo I | 2:01 |
| 8 | IV Tarantella 'puro sangue' (con passaggio della Processione).
Allegro vivacissimo – Andante religioso – Tempo I | 7:09 |

- Five Études-tableaux, P 160 (1930)** 24:58
 from *Études-tableaux*, Opp. 33 and 39
 by Sergey Vasil'yevich Rachmaninov (1873–1943)
 Orchestrated by Ottorino Respighi
- 9 1 La Mer et les mouettes (Op. 39 No. 2) 8:56
 in A minor • in a-Moll • en la mineur
 Lento assai – Poco più vivo – Tempo I – Più vivo –
 Tempo I – Poco più vivo – Tempo I
- 10 2 La Foire (Op. 33 No. 4) 1:46
 in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
 Allegro con fuoco
- 11 3 Marche funèbre (Op. 39 No. 7) 7:27
 in C minor • in c-Moll • en ut mineur
 Lento (lugubre) – Poco meno mosso
- 12 4 Le Chaperon rouge et le loup (Op. 39 No. 6) 2:54
 in A minor • in a-Moll • en la mineur
 Allegro – Poco meno mosso – Più mosso – Presto –
 Tempo I
- 13 5 Marche (Op. 39 No. 9) 3:35
 in D major • in D-Dur • en ré majeur
 Allegro moderato. Tempo di marcia – Poco meno mosso
 (senza espressione ma sempre alla marcia)

TT 73:04

BBC Philharmonic
 Yuri Torchinsky leader
Gianandrea Noseda

Respighi: Rossiniana and other works

Ottorino Respighi is best known, and sometimes unjustly typecast, for his three effulgent and spectacularly orchestrated Roman tone poems – *Fontane di Roma* (Fountains of Rome), *Pini di Roma* (Pines of Rome) and *Feste romane* (Roman Festivals). It became fashionable, particularly after 1945 and well into the 1960s, to patronise or belittle his music, to dub him a *pasticheur*, an admittedly brilliant arranger and transcriber of the works of other composers, but essentially a musical chameleon lacking a distinctive idiom of his own.

This charge is given superficial weight by the large number of works by other composers which Respighi did transcribe. These include a stunning orchestration of Bach's Passacaglia and Fugue in C minor, BWV 582 (performed to great acclaim at the BBC Proms in 2000) and arrangements and transcriptions of pieces by Monteverdi, Vivaldi, Tartini, Vitali, Frescobaldi and Rossini. In the case of Tartini (*Pastorale*) and Vitali (*Ciaccona*), Respighi did not merely transcribe, he manifestly improved on the original.

Respighi is still sometimes stigmatised as a composer flashily addicted to roof-raising scores for vast orchestra. Nothing could be

further from the truth. His opus ranges from delicate songs, quartets, quintets, preludes and sonatas in various styles, and works for piano and organ, to ballet music, concerti, operas, and even an ambitious *Sinfonia drammatica*. The Chandos recording of three relatively early chamber works (CHAN 9962) admirably demonstrates his talent for writing on a smaller scale and for chamber-sized forces. His admiration for composers as utterly different as Bach and Rossini testifies to his remarkable musical eclecticism.

A brilliant violin and viola player, a far more than competent pianist and harpist, a pupil of Rimsky-Korsakov, professor of composition at the Santa Cecilia Academy in Rome (he was to marry Elsa Olivieri Sangiacomo, one of his pupils), shy yet with a reputation as a ladies' man, fluent and widely read in some eleven languages, Respighi possessed a truly protean personality. The most lionised Italian composer of his generation, championed by none other than Arturo Toscanini, Serge Koussevitzky and Fritz Reiner, Respighi is enjoying a musical rehabilitation that, long overdue, is now unstoppable.

The four works recorded on this CD bear witness to the many-faceted genius of

Respighi – a seemingly effortless melodist and, even at a very early stage, a composer who was not afraid to go beyond the musical conventions of his age and his chosen compositional medium. Entirely different in character, inspiration and instrumental colour, they also intriguingly reveal Respighi's development as a master of orchestration over a period of some thirty years. It is a matter for shame and regret that there is still a large body of chamber and orchestral music by Respighi that has rarely, if ever, been performed in the concert hall or recorded commercially.

Belonging to what became dubbed the 'generazione dell'Ottanta' (the generation of the 1880s), Respighi the composer straddled the nineteenth and twentieth centuries. In some ways he was an 'archaist', looking back to the Italian musical past at a time when it was unfashionable to do so; in others he was a remarkably innovative and harmonically daring composer. For this reason it is difficult and ultimately fruitless to characterise him by conventional twentieth-century stylistic terms, whether 'neoclassical', 'neoromantic' or anything else. He appears to imitate older musical styles, but still actually composes in his own original idiom; hence one critic was led to dub his compositions 'new old music'. There are so many musical influences in his work: Gregorian plainchant, early

seventeenth-century Italian monody, and the Italian instrumental baroque, allied to the 'modern' influences of Brahms, Rimsky-Korsakov, and Richard Strauss. As Respighi wrote in 1925:

I believe that European music as a whole is about to undergo a radical crisis from which it will emerge transformed and renewed.

I believe in the search for a new common language of European music and that in this quest, Italy can lead the way as she did 400 years ago.

Preludio, corale e fuga

Respighi took his diploma in composition at the Liceo Musicale in Bologna with the precociously florid and inventive *Preludio, corale e fuga* (Prelude, Chorale and Fugue), first performed as part of the final examination on 24 June 1901. On hearing it, his teacher Giuseppe Martucci (1856–1909) is said to have exclaimed: 'Respighi is not a pupil, Respighi is a master'.

In 1900 Respighi, then a string player in the orchestra of the Teatro Comunale in Bologna, had applied for and been appointed to a post in the orchestra of the Imperial Theatre in St Petersburg. While in Russia, he made the acquaintance of and took composition lessons with the great Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908). These he was later to describe as having been 'vitality

important to me'. The score of *Preludio, corale e fuga* was composed under Rimsky-Korsakov's supervision. Critics have tended to overstress Rimsky-Korsakov's influence on the early work of Respighi, for the young Italian, even at this early stage, unmistakably stamped his own individual imprint on the work. The same could be said of all his works, whether the brilliant late transcriptions of Bach's Prelude and Fugue in D major, BWV 532 (1920; CHAN 10081) and Passacaglia and Fugue in C minor, BWV 582 (1930; CHAN 9835), or this early, original work, in which echoes of Saint-Saëns's Organ Symphony and Richard Strauss's *Also sprach Zarathustra* may be detected, though the very title is perhaps an early, intentional response to the precedent of Bach. But Bach was not the only German influence on Respighi. The Piano Quintet in F minor of 1902 (CHAN 9962), composed at around the same time as the *Preludio, corale e fuga*, shows some Brahmsian fingerprints.

The *Preludio* opens with solemn chords, followed by dancing, syncopated rhythms reminiscent of Saint-Saëns, strings and woodwind delightfully intermingling. This gives way seamlessly to an insistent anthem-like seven-note chorale phrase, heard at first stridently in majestic brass, then in more muted colours. A lovely violin solo interweaves with the orchestra, the big

chorale theme ever-present. There follows a complex fugue, with a magical dialogue between strings and chattering woodwind as the chorale phrase is given the full final treatment, brass predominant, strings providing lyrical accompaniment. As so often in the work of Respighi, the harp adds its plangent tones. A quieter, *diminuendo* passage with muted trumpets prepares the way for the colossal, blazing Zarathustrian coda.

For a twenty-one year old tyro, this is an astonishing work.

Burlesca

The years immediately following the composition of *Preludio, corale e fuga* were productive ones for the young Respighi. He would show off his precocious mastery in different genres with, among other works, a piano concerto in A minor (1901), a quasi-symphonic suite in E major (1903), a 'Slavic' fantasia for piano and orchestra in G minor (1904), a comic opera, *Re Enzo* (1905), and a suite for strings and organ in G major (1905).

The *Fantasia slava* appears to quote from one of Dvořák's Slavonic Dances, and there are possible hints of Smetana. The *Burlesca* (1906) for orchestra is also partly inspired by Dvořák, one of Respighi's favourite composers at the time, who had died only two years earlier. Add to this touches of Sibelius, and you have further evidence of Respighi's remarkable

talent for assimilating the style of other composers and even alluding to their work, while never forfeiting his own individuality of expression and invention.

The word 'burlesque' suggests imitation, the mock-serious, a tendency towards parody, even caricature. Richard Strauss's *Burleske* (1885–86) for piano and orchestra is a scintillating example of a musical realisation of the phenomenon. In his own *Burlesca* Respighi shows off his boldly uninhibited orchestral virtuosity. It opens with French horns, prominent throughout the piece, over insistent shimmering strings. In numerous passages this vibrant, colourful score then gives free rein to dancing woodwind, celesta and harp, effortlessly moving between *lento* and *presto*, upper and lower registers, sombre G minor and playful G major, constantly underpinned by ostinato rhythms.

This is 'impressionistic' music at its finest, with the mesmeric, 'aqueous' effects pointing forward to *Trittico botticelliano* (1927) among other later works by Respighi.

Rossiniana

Respighi liked to quote these words of Rossini's, words he could have written himself:

Music is a sublime art, because, lacking the means to imitate reality, it soars above nature into an ideal world. It expresses

the fate that pursues mankind, the hope that animates it, the abyss into which it is about to plunge... This must be felt by the composer, there are no rules to teach it, and it consists entirely of rhythm; musical expression is formed by rhythm, and all of music's power rests in rhythm.

It is no surprise that the dancing rhythms Respighi used in so many of his orchestral works lend themselves vividly to ballet – *Gli uccelli* (The Birds), *Antiche danze ed arie* (Ancient Airs and Dances; CHAN 9415) and *Belkis, regina di Saba* (Belkis, Queen of Sheba; orchestral suite available on CHAN 8405) among others. One of his most enduring successes was the brilliant score for the ballet *La Boutique fantasque* (1918; CHAN 10081), which Respighi based on some piano pieces by Rossini, his compatriot, and which was first performed in London in June 1919.

In her biography of her husband (*Ottorino Respighi*, Ricordi, 1962), Elsa Respighi writes that around 1920 she saw on his piano a volume of piano pieces by Rossini called *Les Riens* (Trifles), and it was on these that Respighi based his wonderful orchestral Suite *Rossiniana* (1925). First performed in Hamburg in 1925, the suite is, unaccountably, a rarity on concert programmes.

The score comprises four movements – actually five, because it appears that two movements have been combined into one

at the opening of the suite – and with its dazzling changes of tempo, mood and colour has all the characteristics of Respighi's orchestration. It blends subtle Rossinian *pastiche* with affectionate homage to the traditional rhythms of Italian songs and dances, from the lilting Venetian gondolier's song, the *barcarola*, and elegant *siciliana* in the first movement to the spirited Neapolitan *tarantella* in the last. A haunting lament in the second does not prevent Respighi from paying due tribute also to Rossini's playful and even sometimes satiric-scurrilous side. Throughout, there are persistent echoes of the enormously popular *Boutique fantasque*.

Brass intone the short, bell-like opening fanfare, with mysterious boatman's rhythms rocking to and fro in the orchestra. The sombre undertones are characteristic of a work whose melodic material contrasts light and shade. There follows the beautifully sustained waltz-like theme of the 'Siciliana', at first played *lento*, then in somewhat quicker, bolder tempo. Flutes bring this delightful movement to an end.

The brooding main theme of the 'Lamento' is introduced by muted percussion and lower strings. The almost menacing air of the melody reminds us that the musical personality of Rossini, the superficially jolly, brilliantly worldly 'Swan of Pesaro', had a darker side. Insistent but restrained brass

and percussion intermingle with Respighi's beloved harp and celesta, while tambourine, xylophone and timpani add to the orchestra's brilliant effect. The clarinet is given a dancing melody before the main theme returns in broader, more lyrical vein. The movement ends much as it began, *sotto voce* with a lovely passage for strings and muted percussion. Just what this beautiful music laments, however, remains a mystery.

The short, playful 'Intermezzo' is the most overtly 'Rossinian' movement, full of deft touches, especially for woodwind.

Figuring prominently in *La Boutique fantasque*, the *tarantella* is a whirling Southern Italian dance in 6/8 time (traditionally held to be a cure for the bite of the tarantula). With a typically Rossinian tongue-in-cheek gesture, Respighi gives the exuberant concluding 'Tarantella' of *Rossiniana* a mock-serious introduction. Then follows a display of sudden, persistent, rhythmically skipping fireworks, all sections of the orchestra given their head in turn: Respighi clearly derived a great deal of fun from composing this infectiously witty movement. After the 'Tarantella', and introducing a complete change of mood, mysterious bells toll, signifying the approach of a solemn religious procession. This has prompted various interpretations: the procession may urge prayers for the soul of somebody bitten by a tarantula, or perhaps be

an expression of religious indignation at all the 'pagan' hocus-pocus. Either way, we are soon returned to the dance, and *Rossiniana* ends in a blaze of orchestral colour.

Elsa Respighi points out that later works by other composers, such as *Scarlattiana* (1926) and *Paganiniana* (1942) by Alfredo Casella, may well have been inspired by Respighi.

Five Études-tableaux

Rachmaninov's first set of *Études-tableaux* (Op. 33) dates from the summer of 1911, while the second set (Op. 39) was completed in 1917. These atmospheric pieces for solo piano were essentially virtuoso showpieces for Rachmaninov himself to play while touring the world as a soloist, and those of Op. 39 were the last he composed in Russia before emigrating. It seems that none was published during his lifetime, and only a few made it into print in the years immediately after his death in 1943.

While Rachmaninov may have had thoughts of orchestration himself, at the end of 1929 the conductor Serge Koussevitzky, recently appointed as head of the Boston Symphony Orchestra and a great champion of Respighi, suggested the Italian to him as an ideal choice as orchestrator of the piano *Études*.

There are all sorts of connections here: it was Koussevitzky who in 1921 had commissioned Ravel to orchestrate Mussorgsky's *Pictures from*

an Exhibition, a work made up of miniature 'tone poems' inspired by pictorial subjects, and in that sense anticipating the *Études-tableaux* of Mussorgsky's compatriot. The connections go further: Mussorgsky's original piano version of *Pictures* had been edited by Rimsky-Korsakov who had taught Respighi, and both Respighi and Rachmaninov, who played it often, admired this work.

Koussevitzky suggested to Respighi that he should orchestrate five pieces from the two sets of *Études*, and when Respighi agreed, Rachmaninov was genuinely pleased. He wrote to Respighi (in French) in January 1930:

This good news gives me great joy, for I am sure that in your masterly hands these *Études* will be made to sound marvellous.

Will you permit me, Maître, to give you the secret explanations of their composer? These will certainly make the character of these pieces more comprehensible and help you to find the necessary colours for their orchestration. Here are the programmes of these *Études*:

The first *Étude* in A minor [Op. 39 No. 2] represents the Sea and Seagulls.

The second *Étude* in A minor [Op. 39 No. 6] was inspired by the tale of Little Red Riding Hood and the Wolf.

The third *Étude* in E flat major [Op. 33 No. 4] is a scene at a Fair.

The fourth Étude in D major [Op. 39 No. 9] has a similar character resembling an oriental march.

The fifth Étude in C minor [Op. 39 No. 7] is a funeral march...

That is all. If these details are not too boring to you and you see some advantage in having them – I can develop them further.

The five pieces are not generally played in the above order, however, but in the order observed on this disc, which adheres to the published score.

Koussevitzky conducted the first performance with the Boston Symphony Orchestra in December 1931. He had written to Rachmaninov that the orchestrations were 'very good', but that they 'demanded a lot of work', requiring eight rehearsals.

It is difficult to judge how faithfully Respighi followed Rachmaninov's programmatic hints, but there is no doubt that in his unique way he entered into the spirit of Rachmaninov's music with remarkable understanding, and re-interpreted it. In the first *Étude*, for example, depicting the sea and seagulls, the brooding, rocking rhythm vividly recalls the haunting opening of Rachmaninov's *The Isle of the Dead* (1909). There is a hint, too, in Respighi's transcription, of the 'Dies Irae' motif, heard in more than one work by Rachmaninov. Interestingly, the German-American conductor Frederick Stock, the longest-serving music

director of the Chicago Symphony Orchestra (1905–42), performed both *The Isle of the Dead* and Respighi's transcriptions of the *Études-tableaux* at a concert in Chicago in 1932.

The scoring of the lovely first movement is dominated by high-pitched, undulating strings and woodwind, soaring clarinets in particular, the effect of the concentration of instruments playing in their high register sometimes bordering on the dissonant. The movement ends with a lyrical reprise of the opening theme.

As so often, Respighi introduces a complete change of mood and tempo in the next movement, an urgent, fiery depiction of a fair. A bravura passage for brass brings this second *Étude* to an abrupt, but magnificent conclusion.

The substantial third movement, in C minor, said by Rachmaninov to evoke a funeral march, is the musical heart of the suite. Unrelentingly sombre, brass and percussion dominant, it maintains a mood that is overtly funereal. Respighi seems to adhere with particularly imaginative sympathy to Rachmaninov's 'secret explanations' for this *Étude*, ingeniously conveying in orchestral sound the singing of a choir and, through ostinato rhythms in strings and woodwind, the ceaseless falling of a fine rain. Apart from Rachmaninov, few composers can conjure up the sound of bells more poetically than Respighi, as he does

in *Fontane di Roma* and *Vetrata di chiesa* (Church Windows, 1925–26); here, in a middle passage, he does it once more before returning to the opening funeral march.

The fourth movement, depicting the tale of Little Red Riding Hood and the Wolf, is pure tone poetry, inevitably inviting comparison with Prokofiev's later *Peter and the Wolf* (1936). Growling brass and percussion and relentlessly skipping woodwind rhythms strikingly suggest the predatory wolf snapping at the heels of his fleeing prey.

With its insistent rhythmic interplay of brass, chattering woodwind and pounding percussion, all culminating in a thunderous flourish, the final oriental march is similar in character to 'The Fair'.

One cannot help feeling that Rachmaninov would have been well pleased with the Italian maestro's imaginative orchestration of his piano *Études-tableaux*.

© 2006 David Heald

Universally recognised as one of Britain's finest orchestras, the **BBC Philharmonic** is based in Manchester where it performs regularly in the magnificent Bridgewater Hall, while also touring all over the world and recording programmes for BBC Radio 3. It has built an international reputation for outstanding quality and committed performances over an

immensely wide-ranging repertoire. Gianandrea Noseda became Principal Conductor in September 2002 when Yan Pascal Tortelier, who had been Principal Conductor from 1991, became Conductor Laureate. Vassily Sinaisky is the orchestra's Principal Guest Conductor, and Sir Edward Downes (Principal Conductor 1980–91) is Conductor Emeritus. The BBC Philharmonic has worked with many distinguished conductors and its policy of introducing new and adventurous repertoire into its programmes has meant that many of the world's greatest composers have conducted the orchestra. In 1991 Sir Peter Maxwell Davies became the BBC Philharmonic's first ever Composer/Conductor and was succeeded in 2000 by James MacMillan.

Gianandrea Noseda has earned an international reputation as an outstanding conductor. He was born in Milan where he began his musical studies in piano, composition and conducting, later attending conducting courses elsewhere in Italy and in Vienna. After winning international competitions in 1994 he was invited to make his debut with the Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi. He has subsequently held appointments as Principal Guest Conductor at the Mariinsky Theatre, home of the Kirov Opera and Ballet in St Petersburg, Principal Conductor of the Orquestra de

Cadaqués (a Spanish ensemble consisting of musicians from European symphony orchestras), Principal Guest Conductor of the Rotterdam Philharmonic Orchestra (1999–2003), Principal Guest Conductor of the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI and Artistic Director of the international festival Settimane Musicali di Stresa. Gianandrea Noseda has worked with opera companies such as Los Angeles Opera and The Metropolitan Opera, New York, and

has appeared with international orchestras such as the New York Philharmonic, Toronto Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Swedish Radio Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Vienna Chamber Orchestra, Tokyo Symphony Orchestra, and the Orchestre national de France. Since September 2002 he has been Principal Conductor of the BBC Philharmonic, and since 2003 is an exclusive artist of Chandos.

Respighi: Rossiniana u.a. Werke

Ottorino Respighi ist heute vorwiegend bekannt für seine drei glänzenden und spektakulär orchestrierten römischen Tondichtungen – *Fontane di Roma* (Römische Brunnen), *Pini di Roma* (Die Pinien von Rom) und *Feste romane* (Römische Feste) –, auf die sein Schaffen manchmal ungerechterweise reduziert wird. Es kam insbesondere nach 1945 bis weit in die 1960er-Jahre in Mode, seine Musik herablassend oder gönnerhaft zu besprechen, ihn als *pasticheur* abzustempeln, der als zugegebenermaßen brillanter Arrangeur und Bearbeiter der Werke anderer Komponisten im Wesentlichen ein musikalisches Chamäleon ohne unverwechselbar eigenen Stil sei.

Dieser Vorwurf wird oberflächlich gesehen durch die große Anzahl von Werken anderer Komponisten gestützt, die Respighi tatsächlich transkribiert hat. Dazu gehören eine hinreißende Orchestrierung von Bachs Passacaglia und Fuge in c-Moll BWV 582 (höchst erfolgreich bei den BBC-Promenadenkonzerten im Jahre 2000 aufgeführt) sowie Arrangements und Transkriptionen einzelner Stücke von Monteverdi, Vivaldi, Tartini, Vitali, Frescobaldi und Rossini. Im Falle von Tartini (*Pastorale*) und Vitali (*Ciaccona*) hat Respighi nicht nur transkribiert, sondern die Originale ganz eindeutig verbessert.

Respighi wird gelegentlich immer noch als Komponist gebrandmarkt, der protzig auf dröhnende Partituren für riesige Orchester festgelegt ist. Die Wahrheit sieht völlig anders aus. Sein Schaffen reicht von zarten Liedern, Quartetten und Quintetten, Präludien und Sonaten in diversen Stilrichtungen sowie Werken für Klavier und Orgel bis hin zu Ballettmusiken, Instrumentalkonzerten, Opern und sogar einer ambitionierten *Sinfonia drammatica*. Die Chandos-Einspielung dreier relativ früher Kammerwerke (CHAN 9962) beweist auf bewundernswerte Weise sein Talent für das Komponieren im kleineren Rahmen für kleine Besetzungen. Seine Bewunderung für so unterschiedliche Komponisten wie Bach und Rossini zeugt von seinem bemerkenswerten musikalischen Eklektizismus.

Als brillanter Geiger und Bratschist, mehr als nur kompetenter Pianist und Harfenist, Schüler von Rimski-Korsakow, Professor für Komposition am Conservatorio di Santa Cecilia in Rom (wo er später Elsa Olivieri Sangiacomo heiratete, eine seiner Schülerinnen), schüchtern, doch mit dem Ruf eines Frauenhelden, bewandert in Rede und Literatur von etwa elf Sprachen, war

Respighi mit einer wahrhaft proteischen Persönlichkeit gesegnet. Der renommierteste Komponist seiner Generation, gefördert von keinen Geringeren als Arturo Toscanini, Serge Kuszewitzky und Fritz Reiner, erlebt heute eine musikalische Ehrenrettung, die zwar längst überfällig, aber nicht mehr aufzuhalten ist.

Die vier Werke auf der vorliegenden CD künden vom vielfältigen Genie Respighis – er war ein scheinbar müheloser Melodiker und schon sehr früh ein Komponist, der sich nicht scheute, die musikalischen Konventionen seiner Zeit und seines auserwählten Kompositionsmediums zu durchbrechen. Vom Charakter, der Inspiration und der Klangfarbe her ganz unterschiedlich, offenbaren sie auch auf faszinierende Weise seine Entwicklung zum Meister der Orchestration über einen Zeitraum von etwa dreißig Jahren. Es ist ebenso beschämend wie bedauerlich, dass eine Menge von Respighis Kammer- und Orchestermusik bis heute kaum jemals, wenn überhaupt, im Konzertsaal aufgeführt oder kommerziell auf Tonträger eingespielt worden ist.

Respighi gehörte zur so genannten "generazione dell'Ottanta" (der Generation der 1880er-Jahre) und überspannte als Komponist die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert. In mancherlei Hinsicht war er ein "Archaiker", der auf die Vergangenheit der italienischen Musik zurückblickte, als dies nicht

gerade in Mode war; in anderer Hinsicht war er ein bemerkenswert innovativer und von der Harmonik her kühner Komponist. Aus diesem Grund ist es schwierig, und im Endeffekt fruchtlos, ihn in die konventionellen Stilrichtungen des zwanzigsten Jahrhunderts einordnen zu wollen, sei es "Neoklassizismus", "Neuromantik" oder sonst etwas. Er scheint ältere Musikstile zu imitieren, komponiert jedoch in Wahrheit in seinem eigenen, originellen Idiom; ein Kritiker sah sich deshalb veranlasst, seine Kompositionen als "neue alte Musik" zu bezeichnen. Sein Schaffen ist von so vielen musikalischen Einwirkungen geprägt: Gregorianischer Gesang, italienische Monodie des frühen siebzehnten Jahrhunderts sowie Instrumentalmusik des italienischen Barock verbinden sich mit dem "modernen" Einfluss von Brahms, Rimski-Korsakow und Richard Strauss. Respighi schrieb dazu 1925:

Ich glaube, dass der europäischen Musik insgesamt eine radikale Krise bevorsteht, aus der sie verwandelt und erneuert hervorgehen wird. Ich glaube an die Suche nach einer neuen gemeinsamen Ausdrucksweise der europäischen Musik und daran, dass Italien (wie schon vor vierhundert Jahren) bei diesen Bestrebungen eine führende Rolle spielen kann.

Preludio, corale e fuga

Respighi erwarb sein Kompositionsdiplom

am Liceo Musicale in Bologna mit dem frühreif blumigen und einfallsreichen *Preludio, corale e fuga* (Präludium, Choral und Fuge), uraufgeführt als Teil der Abschlussprüfung am 24. Juni 1901. Als er es hörte, soll sein Lehrer Giuseppe Martucci (1856–1909) ausgerufen haben: “Respighi ist kein Schüler, Respighi ist ein Meister.”

Im Jahre 1900 hatte sich Respighi, damals in der Streichergruppe des Orchesters am Bologneser Teatro Comunale engagiert, um einen Posten im Orchester des Kaiserlichen Theaters von St. Petersburg beworben und war angenommen worden. Während seines Russland-Aufenthalts lernte er den großen Nikolai Rimski-Korsakow (1844–1908) kennen und nahm bei ihm Kompositionsunterricht, den er später als “von allergrößter Wichtigkeit für mich” bezeichnete. Die Partitur des *Preludio, corale e fuga* entstand unter Rimski-Korsakows Aufsicht. Manche Kritiker haben dazu geneigt, allzu viel Gewicht auf Rimski-Korsakows Einfluss auf Respighis frühes Schaffen zu legen, denn der junge Italiener prägte schon in diesem frühen Stadium dem Werk seinen eigenen unverwechselbaren Stempel auf. Das Gleiche ließe sich von all seinen Werken behaupten, seien es die brillanten späten Transkriptionen von Bachs Präludium und Fuge in D-Dur BWV 532 (1920; CHAN 10081) und dessen Passacaglia und Fuge in c-Moll BWV 582

(1930; CHAN 9835) oder dieses frühe Originalwerk, in dem sich Anklänge an Saint-Saëns' Orgelsinfonie und Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* ausmachen lassen, obwohl der Titel selbst womöglich eine frühe, bewusste Reaktion auf das Vorbild Bachs darstellt. Doch war Bach keineswegs der einzige deutsche Einfluss auf Respighi. Das Klavierquintett in f-Moll von 1902 (CHAN 9962), das etwa um die gleiche Zeit wie das *Preludio, corale e fuga* entstand, weist einige Brahms'sche Fingerabdrücke auf.

Das *Preludio* setzt mit feierlichen Akkorden ein, gefolgt von tänzerischen, synkopierten Rhythmen im Sinne von Saint-Saëns, bei denen sich Streicher und Holzbläser auf zaubernde Weise vermischen. Daran schließt sich nahtlos eine beherrliche sieben-tönige Choralphrase wie ein Festgesang an, zuerst gellend im majestätischen Blech, dann in gedämpfteren Klangfarben zu hören. Ein wunderbares Violinsolo verwebt sich mit dem Orchester, wobei das große Choralthema stets präsent ist. Es folgt eine komplexe Fuge mit zauberndem Dialog zwischen Streichern und schnatternden Holzbläsern, dann wird der Choralphrase die volle Finalbehandlung zuteil, wobei das Blech dominiert und die Streicher die lyrische Begleitung liefern. Wie so oft im Schaffen von Respighi fügt die Harfe ihren ergreifenden Klang hinzu. Eine

stillere *diminuendo*-Passage mit gedämpften Trompeten bereitet den Weg für die kolossale, an *Zarathustra* gemahnende strahlende Coda.

Für einen einundzwanzigjährigen Anfänger ist dies ein verblüffendes Werk.

Burlesca

Die Jahre unmittelbar nach der Komposition von *Preludio, corale e fuga* waren produktiv für den jungen Respighi. Er sollte seine frühreife Meisterschaft in unterschiedlichen Gattungen zeigen, unter anderem mit einem Klavierkonzert in a-Moll (1901), einer quasi-sinfonischen Suite in E-Dur (1903), einer "slawischen" Fantasie für Klavier und Orchester in g-Moll (1904), der komischen Oper *Re Enzo* (1905) und einer Suite für Streicher und Orgel in G-Dur (1905).

Die *Fantasia slava* scheint aus einem von Dvořáks Slawischen Tänzen zu zitieren und weist möglicherweise Anklänge an Smetana auf. Die *Burlesca* (1906) für Orchester ist teilweise ebenfalls von Dvořák beeinflusst – der zwei Jahre zuvor verstorbene Dvořák war damals einer von Respighis Lieblingskomponisten. Wenn man dann noch Spuren von Sibelius hinzunimmt, liegen weitere Beweise für Respighis bemerkenswertes Talent vor, den Stil anderer Komponisten zu assimilieren und sogar auf ihre Werke anzuspielden, ohne jemals seine eigene individuelle Ausdrucksweise und Erfindungsgabe einzubüßen.

Das Wort "Burleske" deutet auf Imitation, simulierte Ernsthaftigkeit, eine Tendenz zur Parodie, ja sogar auf Karikatur hin. Richard Strauss' *Burleske* (1885/86) für Klavier und Orchester ist das geistvolle Exempel musikalischer Umsetzung dieses Phänomens. In seiner eigenen *Burlesca* zeigt Respighi seine kühne, ungehemmte orchestrale Virtuosität vor. Sie beginnt mit Waldhörnern, die das ganze Stück hindurch im Vordergrund stehen, vor insistent schimmernden Streichern. In zahlreichen Passagen lässt diese lebendige, farbenfrohe Partitur dann tänzerischen Holzbläsern, Celesta und Harfe freien Lauf, wechselt mühelos zwischen *lento* und *presto*, hohem und tiefem Register, düsterem g-Moll und spielerischem G-Dur, stets unterlegt mit ostinaten Rhythmen.

Dies ist allerfeinste "impressionistische" Musik, deren faszinierende "aquatische" Effekte auf das *Trittico botticelliano* (1927) und andere spätere Werke Respighis verweisen.

Rossiniana

Respighi zitierte gern die folgenden Worte Rossinis, die von ihm selbst stammen könnten:

Die Musik ist eine sublimale Kunst, denn da ihr die Mittel zur Imitation der Realität fehlen, erhebt sie sich über die Natur in eine ideale Welt. Sie bringt das Schicksal zum Ausdruck, das der Menschheit bevorsteht,

die Hoffnung, von der sie getragen wird, den Abgrund, der sich vor ihr auftut ... All das muss der Komponist fühlen, es gibt keine Regeln, nach denen es zu erlernen wäre, und das Entscheidende ist der Rhythmus; der musikalische Ausdruck wird von Rhythmus bestimmt, und alle Macht der Musik ruht im Rhythmus.

Es kann nicht überraschen, dass die tänzerischen Rhythmen, die Respighi in so vielen seiner Orchesterwerke zum Einsatz brachte, sich besonders fürs Ballett eignen – darunter *Gli uccelli* (Die Vögel), *Antiche danze ed arie* (Alte Weisen und Tänze; CHAN 9415) und *Belkis, regina di Saba* (Belkis, Königin von Saba; die Orchestersuite ist auf CHAN 8405 erhältlich). Einer seiner dauerhaftesten Erfolge war die brillante Partitur für das Ballett *La Boutique fantasque* (1918; CHAN 10081), die Respighi auf einige Klavierstücke seines Landsmanns Rossini gründete und die im Juni 1919 in London uraufgeführt wurde.

In der Biographie ihres Gatten (*Ottorino Respighi*, Ricordi 1962) schreibt Elsa Respighi, dass sie um 1920 auf seinem Klavier einen Band von Rossinis Klavierstücken mit dem Titel *Les Riens* (Kleinigkeiten) entdeckt hatte, aus denen er seine wunderbare Orchestersuite *Rossiniana* (1925) bezog. Im Jahre 1925 in Hamburg uraufgeführt, ist die Suite unerklärlicherweise nur selten in Konzertprogrammen zu finden.

Die Partitur besteht aus vier Sätzen – eigentlich sind es fünf, denn anscheinend wurden zu Beginn der Suite zwei Sätze zu einem zusammengefasst –, und mit ihren blendenden Tempo-, Stimmungs- und Klangfarbenwechsellern weist sie alle Eigenheiten von Respighis Orchestrierung auf. Sie verbindet subtiles Rossinisches Pasticcio mit liebevoller Huldigung an die traditionellen Rhythmen italienischer Weisen und Tänze, vom beschwingten venezianischen Gondoliere-Lied, der *barcarola*, und der eleganten *siciliana* im ersten Satz bis hin zur temperamentvollen *tarantella* im letzten. Eine sehnsüchtige Klage im zweiten Satz hindert Respighi nicht daran, auch dem verspielten und manchmal sogar satirisch-scurrilen Aspekt Rossinis gebührenden Tribut zu zollen. Durchweg finden sich immer wieder Anklänge an die enorm beliebte *Boutique fantasque*.

Blechbläser intonieren die kurze, glockenartige Eröffnungsfanfane, deren geheimnisvolle Schifferrhythmen im Orchester hin und her wiegen. Die düsteren Untertöne sind typisch für ein Werk, dessen Melodienmaterial Licht gegen Schatten setzt. Es folgt das wunderschön ausgehaltene, walzerartige Thema der "Siciliana", zuerst *lento* gespielt, dann in etwas schnellerem, kühnerem Tempo. Flöten führen diesen entzückenden Satz dem Ende zu.

Das grüblerische Hauptthema des "Lamento" wird von gedämpftem Schlagzeug

und tiefen Streichern eingeleitet. Das fast schon Bedrohliche der Melodie erinnert uns daran, dass die musikalische Persönlichkeit Rossinis, des scheinbar fröhlichen, brillant sinnlichen "Schwans von Pesaro", auch ihre dunklere Seite hatte. Unnachgiebig, doch zurückhaltend geführtes Blech und Schlagzeug vermischen sich mit Respighis geliebter Harfe und Celesta, während Tamburin, Xylophon und Pauken zum brillanten Orchesterklang beitragen. Der Klarinette wird eine tänzerische Melodie übertragen, ehe das Hauptthema breiter und lyrischer wiederkehrt. Der Satz endet ganz ähnlich wie er begann, *sotto voce* mit einer herrlichen Passage für Streicher und gedämpftes Schlagzeug. Was genau diese wunderschöne Musik beklagt, bleibt jedoch ein Rätsel.

Das kurze spielerische "Intermezzo" ist der am offensichtlichsten "Rossinische" Satz, voller gelungener Einfälle, insbesondere für die Holzbläser.

Die in *La Boutique fantasque* hervorstechende *tarantella* ist ein wirbelnder süditalienischer Tanz im 6/8-Takt (traditionell als Heilmittel gegen den Biss der Tarantel angesehen). Mit einer typisch ironischen Geste im Sinne Rossinis versieht Respighi die überschwängliche "Tarantella" am Schluss der *Rossiniana* mit einer pseudo-ernsthaften Introduction. Es folgt eine Darbietung unvermittelten, persistenten, rhythmisch hüpfenden Feuerwerks, in dessen

Verlauf alle Gruppen des Orchesters nacheinander von der Leine gelassen werden: Respighi hatte offensichtlich großen Spaß an der Komposition dieses Satzes voll ansteckendem Witz. Auf die "Tarantella" folgt in einem völligen Stimmungswechsel geheimnisvolles Glockengeläut, das vom Annähern einer feierlichen religiösen Prozession kündigt. Das hat zu unterschiedlichen Interpretationen geführt: Die Prozession könnte zu Gebeten für die Seele einer von der Tarantel gebissenen Person aufrufen, oder es könnte sich um den Ausdruck religiöser Entrüstung über all den "gottlosen" Hokuspokus handeln. Jedenfalls kehren wir bald zum Tanz zurück, und *Rossiniana* endet in einem Ausbruch von farbenfrohem Orchesterklang.

Elsa Respighi weist darauf hin, dass spätere Werke anderer Komponisten, wie z.B. *Scarlattiana* (1926) und *Paganiniana* (1942) von Alfredo Casella, durchaus von Respighi inspiriert sein könnten.

Fünf Études-tableaux

Rachmaninows erste Gruppe von *Études-tableaux* (op. 33) stammt aus dem Sommer des Jahres 1911, während die zweite Gruppe (op. 39) 1917 vollendet wurde. Diese stimmungsvollen Stücke für Soloklavier waren im Wesentlichen virtuose Renommierstücke für Rachmaninow selbst, der sie auf seinen weltweiten Tourneen als Solist spielte, und

die Stücke op. 39 waren die letzten, die er in Russland vor seiner Emigration komponierte. Wie es scheint, wurden keine davon zu seinen Lebzeiten veröffentlicht, und nur wenige wurden in den Jahren unmittelbar nach seinem Tod im Jahre 1943 gedruckt.

Rachmaninow mag selbst daran gedacht haben, die Stücke zu orchestrieren, doch gegen Ende 1929 empfahl ihm der Dirigent Serge Kussewitzky, kurz zuvor zum Leiter des Boston Symphony Orchestra ernannt und ein großer Verfechter Respighis, den Italiener als idealen Orchestrierer der Klavier-*Études*.

Es tun sich alle möglichen Querverbindungen auf: Es war Kussewitzky, der 1921 Ravel beauftragt hatte, Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* zu orchestrieren, ein Werk, das aus kleinen, von Bildthemen inspirierten "Tondichtungen" bestand, und in dieser Hinsicht nahm es die *Études-tableaux* von Mussorgskis Landsmann vorweg. Die Verbindungen gehen noch weiter: Mussorgskis ursprüngliche Klavierfassung der *Bilder* war von Rimski-Korsakow herausgegeben worden, dem Lehrer Respighis, und sowohl Respighi als auch Rachmaninow, der das Werk oft spielte, bewunderten die Komposition.

Kussewitzky schlug Respighi vor, er solle fünf Stücke aus den beiden Gruppen von *Études* orchestrieren, und als Respighi sich einverstanden erklärte, war Rachmaninow

darüber ausgesprochen erfreut. Er schrieb Respighi (auf Französisch) im Januar 1930:

Diese gute Nachricht bringt mir große Freude, denn ich bin sicher, dass diese Étüden unter ihren meisterlichen Händen wunderbar klingen werden.

Würden Sie mir gestatten, Maître, Ihnen die geheimen Erläuterungen ihres Komponisten zu übermitteln? Sie dürften den Charakter dieser Stücke verständlicher machen und Ihnen helfen, die nötigen Farben für ihre Orchestrierung zu finden. Hier nun die Programme der Étüden:

Die erste Étüde in a-Moll [op. 39 Nr. 2] stellt die See und Seemöwen dar.

Die zweite Étüde a-Moll [op. 39 Nr. 6] wurde durch das Märchen vom Rotkäppchen und dem Wolf inspiriert.

Die dritte Étüde in Es-Dur [op. 39 Nr. 4] ist eine Szene beim Jahrmarkt.

Die vierte Étüde in D-Dur [op. 39 Nr. 9] hat einen ähnlichen Charakter, im Sinne eines orientalischen Marschs.

Die fünfte Étüde in c-Moll [op. 39 Nr. 7] ist ein Trauermarsch ...

Das ist alles. Wenn diese Details Ihnen nicht zu langweilig vorkommen und Sie einen Vorteil darin sehen, sie vorliegen zu haben – kann ich sie weiter ausführen.

Die fünf Stücke werden jedoch im Allgemeinen nicht in der oben genannten Reihenfolge gespielt, sondern in der, die auf

der vorliegenden CD eingehalten wird und der veröffentlichten Partitur entspricht.

Kussewitzky dirigierte die Uraufführung im Dezember 1931 mit dem Boston Symphony Orchestra. Er hatte an Rachmaninow geschrieben, die Orchestrierungen seien "sehr gut", nur erforderten sie "eine Menge Arbeit", insbesondere acht Proben.

Es ist schwer zu beurteilen, wie eng sich Respighi an Rachmaninows programmatische Hinweise hielt, doch kann kein Zweifel daran bestehen, dass er sich auf seine unnachahmliche Art in den Geist der Musik Rachmaninows hinein versetzte, um sie neu zu interpretieren. In der ersten *Étude*, die das Meer und die Seemöwen darstellt, erinnert beispielsweise der brütende, wiegende Rhythmus deutlich an die sehnsüchtige Eröffnung von Rachmaninows *Toteninsel* (1909). Auch findet sich in Respighis Transkription ein Anklang an das Dies-Irae-Motiv, das in mehr als einem Werk von Rachmaninow zu hören ist. Interessanterweise führte der deutsch-amerikanische Dirigent Frederick Stock, der am längsten (1905–1942) als Musikdirektor des Chicago Symphony Orchestra tätig war, die *Toteninsel* zusammen mit Respighis Transkriptionen der *Études-tableaux* 1932 bei einem Konzert in Chicago auf.

Die Instrumentierung des herrlichen Kopfsatzes wird von hoch angesetzten,

wogenden Streichern und Holzbläsern (insbesondere Klarinetten) bestimmt, wobei die Konzentration von Instrumenten, die in ihrem hohen Register spielen, vom Klang her manchmal ans Dissonante grenzt. Der Satz endet mit einer lyrischen Reprise des einleitenden Themas.

Wie so oft führt Respighi im nächsten Satz, der eindringlichen und feurigen Darstellung eines Jahrmarkts, einen völligen Stimmungswechsel herbei. Eine bravouröse Passage für Blechbläser bringt diese zweite *Étude* zu einem abrupten, doch grandiosen Schluss.

Der gehaltvolle dritte Satz in c-Moll, der Rachmaninow zufolge einen Trauermarsch heraufbeschwören soll, ist das musikalische Herzstück der Suite. Unnachgiebig düster, mit Blech und Schlagzeug im Vordergrund, hält er eine unverhohlenen trauervolle Stimmung durch. Respighi scheint sich bei dieser *Étude* mit besonders einfallsreicher Sympathie an Rachmaninows "geheime Erläuterungen" zu halten, indem er auf raffinierte Weise im Orchester den Gesang eines Chors andeutet, außerdem durch ostinate Rhythmen der Streicher und Holzbläser unablässigen Nieselregen. Abgesehen von Rachmaninow schaffen es nur wenige Komponisten, den Klang von Glocken poetischer als Respighi heraufzubeschwören, wie er es z.B. in *Fontane di Roma* und *Vetrate di chiesa*

(Kirchenfenster, 1925/26) tut; hier in der Mittelpassage gelingt es ihm wieder, ehe er zum einleitenden Trauermarsch zurückkehrt.

Der vierte Satz, der das Märchen vom Rotkäppchen und dem Wolf wiedergibt, ist reine Tondichtung, die unweigerlich den Vergleich zu Prokofjews später entstandenen *Peter und der Wolf* (1936) aufkommen lässt. Knurrendes Blech und Schlagzeug sowie unablässig hüpfende Holzbläser-Rhythmen deuten auf bemerkenswerte Weise den räuberischen Wolf an, der nach den Fersen seiner fliehenden Beute schnappt.

Mit seinem insistierenden rhythmischen Wechselspiel von Blech, schnatternden Holzbläsern und hämmerndem Schlagzeug, die zusammen in einer donnernden Fanfare kulminieren, ähnelt der abschließende orientalische Marsch vom Charakter her dem Jahrmartssatz.

Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, dass Rachmaninow mit der einfallsreichen Orchestrierung seiner *Études-tableaux* für Klavier durch den italienischen Meister durchaus zufrieden gewesen wäre.

© 2006 David Heald
Übersetzung: Bernd Müller

Das BBC Philharmonic gilt allgemein als eines der besten Orchester Großbritanniens. Es hat seinen Sitz in Manchester aus, wo es

in der Bridgewater Hall regelmäßig auf dem Programm steht und Rundfunkkonzerte für BBC Radio 3 aufnimmt, wenn es nicht auf internationalen Gastspielreisen unterwegs ist. Das Orchester hat einen weltweiten Ruf für überragende Qualität und interpretatives Engagement in einem ungewöhnlich breit gefächerten Repertoire. Gianandrea Noseda übernahm im September 2002 die Rolle des Chefdirigenten von Yan Pascal Tortelier, als dieser nach elf Jahren zum Ehrendirigent ernannt wurde. Wassili Sinaiski ist der Erste Gastdirigent des Orchesters und Sir Edward Downes (Chefdirigent 1980–1991) sein Emeritierter Dirigent. Darüber hinaus haben zahlreiche Spitzendirektoren und -komponisten das BBC Philharmonic geleitet, nicht zuletzt im Rahmen einer vor dem Neuen unerschrockenen und experimentierfreudigen Programmpolitik. Sir Peter Maxwell Davies wurde 1991 zum allerersten Hauskomponisten bzw. -dirigenten des BBC Philharmonic ernannt; im Jahr 2000 übernahm James MacMillan diese Position.

Der internationale Spitzendirektor **Gianandrea Noseda** nahm seine musikalische Ausbildung in der Heimatstadt Mailand in den Fächern Klavier, Komposition und Dirigieren auf; später absolvierte er Dirigierkurse anderswo in Italien und in Wien. Nach seinen Erfolgen

bei internationalen Wettbewerben im Jahre 1994 wurde er eingeladen, mit dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi zu debütieren. Dem folgten Verpflichtungen als Hauptgastdirigent am Mariinski-Theater in St. Petersburg (dem Stammhaus der Kirow-Ensembles), Chefdirigent beim Orquesta de Cadaqués (einem spanischen Ensemble, das aus Mitgliedern europäischer Sinfonieorchester besteht), Hauptgastdirigent beim Rotterdams Philharmonisch Orkest (1999–2003), Hauptgastdirigent beim Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI und künstlerischer Leiter des internationalen Festivals Settimane Musicali di Stresa. Gianandrea Noseda hat

mit Opernensembles wie der Los Angeles Opera und der Metropolitan Opera New York zusammengearbeitet und ist mit zahlreichen international renommierten Orchestern aufgetreten: City of Birmingham Symphony Orchestra, Europäisches Kammerorchester, Sveriges Radios Symfoniorkester, Oslo Filharmoniske Orkester, Wiener Kammerorchester, Tokyo Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Toronto Symphony Orchestra und Orchestre national de France, um nur einige zu nennen. Seit September 2002 ist er Chefdirigent des BBC Philharmonic, und seit 2003 steht er als Schallplattenkünstler exklusiv bei Chandos unter Vertrag.

Respighi: Rossiniana et autres œuvres

Surtout connu pour ses trois étincelants poèmes symphoniques romains, à l'orchestration spectaculaire – *Fontane di Roma* (Les Fontaines de Rome), *Pini di Roma* (Les Pins de Rome) et *Feste romane* (Les Fêtes romaines) –, Ottorino Respighi est parfois injustement réduit à ces œuvres. Notamment après 1945 et jusqu'aux années 1960, il est devenu de bon ton d'évoquer sa musique avec condescendance, voire de la dénigrer, de considérer Respighi comme un pasticheur, arrangeur et transcripteur certes brillant des œuvres d'autrui, mais avant tout caméléon dénué d'un langage musical distinctif.

Cette accusation est superficiellement confortée par le grand nombre de pièces d'autres compositeurs que Respighi a en effet transcrites. Parmi elles figurent une orchestration stupéfiante de la Passacaille et Fugue en do mineur, BWV 582, de Bach (dont l'interprétation aux Proms de la BBC, en 2000, a été accueillie avec enthousiasme), et des arrangements et transcriptions de pièces de Monteverdi, Vivaldi, Tartini, Vitali, Frescobaldi et Rossini. Dans le cas de Tartini (*Pastorale*) et de Vitali (*Ciaccona*), Respighi ne s'est pas contenté de transcrire, mais a manifestement amélioré l'original.

Respighi est encore parfois stigmatisé comme un compositeur au goût immodéré et voyant pour les partitions tapageuses pour très grand orchestre. Rien ne pourrait être moins vrai. Parmi ses compositions, on trouve aussi bien des mélodies délicates, des quatuors, quintettes, préludes et sonates de styles divers, des œuvres pour piano et orgue que de la musique pour ballet, des concertos, des opéras et même une ambitieuse *Sinfonia drammatica*. L'enregistrement chez Chandos de trois œuvres de chambre relativement précoces (CHAN 9962) prouve à merveille son talent pour l'écriture de pièces de moindre envergure et pour formation de chambre. Son admiration pour des compositeurs aussi différents que Bach et Rossini témoigne de son remarquable éclectisme musical.

Brillant violoniste et altiste, pianiste et harpiste plus que compétent, élève de Rimski-Korsakov, professeur de composition à l'Académie Santa Cecilia de Rome (il épousera l'une de ses élèves, Elsa Olivieri Sangiacomo), timide, mais doté d'une réputation d'homme à femmes, lisant abondamment dans pas moins de onze langues qu'il parlait couramment, Respighi

possède une personnalité véritablement protéiforme. Compositeur italien le plus adulé de sa génération, défendu par des personnalités telles qu'Arturo Toscanini, Serge Koussevitzky et Fritz Reiner, il connaît aujourd'hui une réhabilitation musicale qui, quoique tardive, est désormais irrépensible.

Les quatre œuvres enregistrées ici témoignent des multiples facettes de son génie – doué d'une apparente facilité mélodique, il ne craint pas, dès ses débuts, de dépasser les conventions de son époque et du mode d'expression compositionnel qu'il choisit. Très différentes de par leur caractère, leur inspiration et leur couleur instrumentale, elles sont également fascinantes en ce qu'elles révèlent la maturation du spécialiste de l'orchestration au fil d'une trentaine d'années. Il est honteux et regrettable qu'un grand nombre de ses œuvres de chambre ou orchestrales soient encore rarement, voire jamais, données en concert ou enregistrées commercialement.

Appartenant à la génération dite "dell'Ottanta" (des années 1880), Respighi, en tant que compositeur, est à cheval sur les dix-neuvième et vingtième siècles. Par certains côtés, c'est un "archaïsant", qui se tourne vers le passé musical italien à une époque où une telle attitude n'est pas à la mode; par d'autres, c'est un compositeur remarquablement novateur et hardi sur

le plan harmonique. C'est pourquoi il est difficile et, en fin de compte, vain d'user des qualificatifs stylistiques traditionnels du vingtième siècle – que ce soit "néoclassique", "néoromantique" ou quoi que ce se soit d'autre – pour le caractériser. S'il semble imiter des styles musicaux anciens, il n'en utilise pas moins son propre langage original; ce qui a conduit un critique à dire qu'il écrivait de la "nouvelle musique ancienne". Les influences musicales sont très nombreuses dans son œuvre: plain-chant grégorien, monodie italienne du début du dix-septième siècle ou baroque instrumental italien côtoient les influences "modernes" de Brahms, Rimski-Korsakov et Richard Strauss. Comme Respighi l'écrivit en 1925:

Je crois que la musique européenne tout entière est sur le point de connaître une crise radicale dont elle ressortira transformée et renouvelée. Je crois à la recherche d'un nouveau langage commun pour la musique européenne et, qu'en la matière, l'Italie peut ouvrir la voie comme elle le fit il y a quatre cents ans.

Preludio, corale e fuga

Pour son diplôme de composition au Liceo musicale de Bologne, Respighi présente son *Preludio, corale e fuga* (Prélude, choral et fugue), à l'écriture précocement fleurie et inventive; l'œuvre est donnée pour la première

fois en public dans le cadre des épreuves finales, le 24 juin 1901. En l'entendant, son professeur, Giuseppe Martucci (1856–1909), se serait exclamé: "Respighi n'est pas un élève, c'est un maître."

En 1900, Respighi, alors instrumentiste à cordes dans l'orchestre du Teatro comunale de Bologne, s'est présenté pour un poste au sein de l'orchestre du Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg et l'a obtenu. Au cours de son séjour en Russie, il fait la connaissance du grand Nicolai Rimski-Korsakov (1844–1908) et prend avec lui des cours de composition dont il dira par la suite qu'ils ont eu "une importance vitale" pour lui. C'est sous sa supervision qu'il écrit son *Preludio, corale e fuga*. Les critiques ont eu tendance à exagérer l'influence de Rimski-Korsakov sur les premières compositions de Respighi, dans la mesure où le jeune Italien, même d'aussi bonne heure, marque indubitablement son œuvre de son sceau personnel. On pourrait dire la même chose de toutes ses partitions, qu'il s'agisse des transcriptions tardives et brillantes du Prélude et Fugue en ré majeur, BWV 532 (1920; CHAN 10081), ou de la Passacaille et Fugue en do mineur, BWV 582 (1930; CHAN 9835), de Bach, ou de cette œuvre de jeunesse originale, où l'on détecte des échos de la Symphonie avec orgue de Saint-Saëns et d'*Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss, même si le choix du titre

est peut-être une de ses premières réponses intentionnelles au précédent établi par Bach. Mais Bach n'est pas la seule influence allemande qui se soit exercée sur lui. Le Quintette avec piano en fa mineur de 1902 (CHAN 9962), composé à peu près la même époque que le *Preludio, corale e fuga* a, par endroits, des accents brahmsiens.

Le *Preludio* débute par des accords solennels suivis de rythmes dansants et syncopés évoquant Saint-Saëns, cordes et bois se mêlant de manière fort plaisante. Sans solution de continuité, cette écriture laisse la place à une phrase de choral de sept notes, insistante, proche de l'*anthem*, qui retentit tout d'abord de façon stridente aux cuivres, majestueux, avant de prendre une couleur plus en demi-teintes. Un joli solo de violon s'entrelace avec l'orchestre, le grand thème de choral restant toujours présent. Suit une fugue complexe, avec un dialogue magique entre les cordes et les bois jacassants, tandis que la phrase de choral est développée une dernière fois à son maximum; les cuivres prédominent, les cordes assurent un accompagnement lyrique. Comme si souvent chez Respighi, la harpe ajoute ses accents plaintifs. Un passage plus calme, *diminuendo*, où les trompettes jouent avec sourdine, prépare la voie à la coda monumentale et éclatante dans l'esprit de Zarathoustra.

Pour un compositeur en herbe de vingt et un ans, c'est une œuvre stupéfiante.

Burlesca

Les années immédiatement postérieures à la composition du *Preludio, corale e fuga* sont productives pour le jeune Respighi. Il fera montre de sa précoce maîtrise dans différents genres avec, notamment, un concerto pour piano en la mineur (1901), une suite quasi symphonique en mi majeur (1903), une fantaisie "Slave" pour piano et orchestre en sol mineur (1904), un opéra-comique, *Re Enzo* (1905), et une suite pour cordes et orgue en sol majeur (1905).

La *Fantasia slava* semble citer l'une des Danses slaves de Dvořák, avec quelques allusions possibles à Smetana. La *Burlesca* (1906) pour orchestre est, elle aussi, partiellement inspirée par Dvořák, décédé seulement deux ans auparavant et l'un des compositeurs favoris de Respighi à l'époque. Ajoutez à cela quelques touches de Sibelius, et vous avez une nouvelle preuve du remarquable talent de Respighi pour assimiler le style d'autres compositeurs et même faire allusion à leur œuvre, sans pour autant jamais renoncer à ce qui fait l'individualité de son expression et de son invention.

Le mot "burlesque" suggère l'imitation, le faussement sérieux, une tendance à la parodie, voire à la caricature. *Burleske*

(1885–1886), pour piano et orchestre, de Richard Strauss, est un exemple éblouissant de réalisation musicale de ce phénomène. Quant à Respighi, il fait l'étalage de sa virtuosité et de son audace orchestrales dans sa propre *Burlesca*. L'œuvre débute aux cors d'harmonie, prédominants tout au long du morceau, sur fond de miroitement insistant des cordes. À maintes reprises, cette partition vibrante et colorée donne toute liberté aux bois, célesta et harpe dansants, alternant sans effort entre *lento* et *presto*, les registres aigu et grave, un sombre sol mineur et un sol majeur enjoué, le tout constamment sous-tendu par un ostinato rythmique.

C'est le plus bel exemple qui soit de musique "impressionniste", ses effets "aquatiques" hypnotiques annonçant *Trittico botticelliano* (1927) parmi d'autres œuvres plus tardives de Respighi.

Rossiniana

Respighi aimait à citer cette affirmation de Rossini, dont il aurait pu être lui-même l'auteur:

La musique est un art sublime car, ne pouvant imiter la réalité, elle s'élève au-dessus de la nature jusqu'à un monde idéal. Elle exprime le fatum qui poursuit l'humanité, l'espoir qui l'anime, l'abîme dans lequel elle est sur le point de plonger. [...] Le compositeur doit le ressentir, il n'y a pas de règles pour

l'enseigner, et cela passe entièrement par le rythme; le rythme informe l'expression musicale, et c'est sur le rythme que repose tout le pouvoir de la musique.

Rien de surprenant à ce que les rythmes dansants utilisés par Respighi dans tant de ses œuvres orchestrales se prêtent de manière saisissante au ballet – notamment dans *Gli uccelli* (Les Oiseaux), *Antiche danze ed arie* (Airs et danses d'antan; CHAN 9415) et *Belkis, regina di Saba* (Belkis, reine de Saba; suite orchestrale disponible sous référence CHAN 8405). L'un de ses succès les plus durables est la partition brillante du ballet *La Boutique fantasque* (1918; CHAN 10081), que Respighi a construit sur quelques pièces pour piano de son compatriote Rossini, et qui fut créé à Londres en juin 1919.

Dans sa biographie de son mari (*Ottorino Respighi*, Ricordi, 1962), Elsa Respighi écrit que, vers 1920, elle a vu sur son piano un volume de pièces pianistiques de Rossini intitulé *Les Riens*, et que ce sont celles-ci qui l'ont inspiré pour sa merveilleuse Suite orchestrale *Rossiniana* (1925). Créée à Hambourg en 1925, cette suite est, inexplicablement, très rarement donnée en concert.

Caractéristique de l'orchestration respighienne de par son climat, sa couleur et ses changements de tempo éblouissants, cette partition comporte quatre mouvements – en fait cinq, car il semble que

deux mouvements aient été fondus en un seul au début de la suite. C'est un mélange subtil de pastiche rossinien et d'hommage affectueux aux rythmes traditionnels des danses et des chants italiens, du doux balancement de la barcarolle, de la chanson des gondoliers vénitiens et de l'élégante sicilienne du premier mouvement à la tarentelle pleine d'allant des Napolitains dans le dernier. Malgré une plainte obsédante, dans le deuxième mouvement, Respighi rend l'hommage qui leur est dû aux aspects enjoués, voire satirico-scabreux de Rossini. Tout au long de la pièce, on retrouve des échos persistants de son immense succès, *La Boutique fantasque*.

Les cuivres entonnent la courte fanfare initiale, aux sonorités de cloches, tandis que l'orchestre est balancé de mystérieux rythmes de batelier. La sombre tonalité sous-jacente est caractéristique d'une œuvre dont le matériau mélodique oppose l'ombre et la lumière. Puis vient le thème de la "Sicilienne", proche de la valse et magnifiquement soutenu, joué d'abord *lento*, puis dans un tempo un peu plus hardi et plus vif. Les flûtes amènent ce délicieux mouvement à son terme.

Le thème principal mélancolique du "Lamento" est introduit par les percussions avec sourdine et par les cordes graves. L'aspect presque menaçant de cette mélodie

nous rappelle que la personnalité musicale de Rossini, le "Cygne de Pesaro", superficiellement bon vivant et brillamment mondain, a aussi son pan d'ombre. Des percussions et des cuivres insistants, mais retenus, se mêlent à la harpe et au célesta que Respighi aimait tant, tandis que tambourin, xylophone et timbales ajoutent au brio de l'orchestre. La clarinette se voit confier une mélodie dansante avant le retour du thème principal, dans une veine plus ample et plus lyrique. Le mouvement s'achève en grande partie comme il a commencé, *sotto voce* avec un beau passage aux cordes et aux percussions avec sourdines. On ne saura cependant pas ce que pleurerait cette musique magnifique.

Le court "Intermezzo" enjoué est le mouvement le plus ouvertement "rossinien", regorgeant de trouvailles, notamment aux bois.

La tarentelle, qui occupe une place de choix dans *La Boutique fantasque*, est une danse tourbillonnante du Sud de l'Italie, à 6/8 (traditionnellement réputée souveraine contre les piquûres de tarentule). Avec une ironie typiquement rossinienne, Respighi donne une introduction faussement sérieuse à la "Tarentelle" exubérante par laquelle se conclut *Rossiniana*. Puis vient une démonstration de pyrotechnie soudaine, prolongée et rythmiquement sautillante, le compositeur "lâchant la bride" à toutes les sections de l'orchestre tour à tour: Respighi s'est

manifestement beaucoup amusé à composer ce mouvement à l'humour contagieux. Après la "Tarentelle", et introduisant un changement d'atmosphère radical, une mystérieuse sonnerie de cloches annonce l'approche d'une procession religieuse solennelle. Ce passage a suscité diverses interprétations: peut-être cette procession dit-elle des prières pour l'âme d'une victime de la tarentule, à moins qu'elle n'exprime l'indignation religieuse devant tout ce galimatias "païen". Quoi qu'il en soit, la danse est bientôt de retour, et *Rossiniana* s'achève dans un embrasement de couleurs orchestrales.

Elsa Respighi souligne que des œuvres plus tardives d'autres compositeurs, comme *Scarlattiana* (1926) et *Paganiniana* (1942) d'Alfredo Casella, pourraient avoir été inspirées par Respighi.

Cinq Études-tableaux

Le premier recueil d'*Études-tableaux* (op. 33) de Rachmaninov date de l'été 1911, tandis que le second (op. 39) a été achevé en 1917. Ces œuvres évocatrices pour piano solo sont essentiellement des pièces virtuoses que Rachmaninov prévoyait de jouer lui-même au cours de ses tournées internationales de soliste, et celles de l'opus 39 sont les dernières qu'il ait composées en Russie avant d'émigrer. Il semble qu'aucune n'ait été publiée de son vivant, et seules quelques-unes

ont été imprimées dans les années qui ont immédiatement suivi sa mort en 1943.

Si Rachmaninov a peut-être lui-même songé à orchestrer ces pièces, c'est le chef d'orchestre Serge Koussevitzky, récemment nommé à la tête du Boston Symphony Orchestra et fervent défenseur de Respighi, qui à la fin 1929 lui suggère ce dernier comme l'orchestrateur idéal de ces *Études* pour piano.

Tout un réseau de relations se décerne ici : c'est Koussevitzky qui en 1921 a commandé à Ravel l'orchestration des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, œuvre composée de "poèmes symphoniques" miniatures inspirés par des sujets picturaux, et en ce sens annonciatrice des *Études-tableaux* du compatriote de Moussorgski. De plus, la version pour piano originale des *Tableaux* de Moussorgski a été éditée par Rimski-Korsakov, ancien professeur de Respighi, et aussi bien ce dernier que Rachmaninov, qui l'a souvent jouée, admiraient cette œuvre.

Koussevitzky suggère à Respighi d'orchestrer cinq pièces empruntées aux deux volumes d'*Études*; lorsque le compositeur italien accepte, Rachmaninov lui écrit, en janvier 1930 (en français), que cette nouvelle le réjouit, car il est certain que dans ses mains magistrales ces *Études* sonneront merveilleusement bien. Il propose ensuite de lui donner

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. Voici le programme de ces Études :

- La première Étude en la mineur [opus 39 no 2] représente la mer et les mouettes.
- La deuxième Étude en la mineur [opus 39 no 6] fut inspirée par le Conte du petit chaperon rouge et du loup.
- La troisième Étude en mi bémol majeur [opus 33 no 4] représente une scène de foire.
- La quatrième Étude en ré majeur [opus 39 no 9] lui ressemble et se rapproche du style d'une marche orientale.
- La cinquième Étude en do mineur [opus 39 no 7] est une marche funèbre...

Rachmaninov conclut sa lettre en proposant de développer ces explications si Respighi les juge utiles. Les cinq pièces ne sont généralement pas jouées dans l'ordre indiqué ci-dessus, mais dans l'ordre observé dans le présent enregistrement, conforme à celui de la partition publiée.

Elles sont créées en décembre 1931, par le Boston Symphony Orchestra dirigé par Koussevitzky. Celui-ci écrit à Rachmaninov que ces orchestrations sont "très bonnes", mais qu'elles "demandent beaucoup de travail" et qu'elles ont exigé huit répétitions.

Il est difficile de juger dans quelle mesure Respighi a été fidèle aux indications programmatiques de Rachmaninov, mais il

est indubitable qu'à sa manière unique il a pénétré l'esprit de cette musique avec une finesse remarquable, et l'a réinterprétée. Dans la première *Étude*, par exemple, qui évoque la mer et les mouettes, le sombre balancement rythmique rappelle de manière saisissante le début obsédant de *L'Île des morts* (1909) de Rachmaninov. La transcription de Respighi fait aussi penser au motif du "Dies Irae" qui se glisse dans plus d'une œuvre du compositeur russe. On notera avec intérêt que le chef d'orchestre germano-américain Frederick Stock, qui détient le record de longévité comme directeur musical du Chicago Symphony Orchestra (1905–1942), a d'ailleurs donné à la fois *L'Île des morts* et les transcriptions respighiennes des *Études-tableaux* lors d'un concert à Chicago en 1932.

L'orchestration du ravissant premier mouvement est dominée par l'ondulation des cordes et des bois dans l'aigu, et par les envolées des clarinettes notamment, l'effet de cette concentration des instruments dans le registre élevé frisant parfois la dissonance. Ce mouvement se termine par une reprise lyrique du thème initial.

Comme il en a si souvent l'habitude, Respighi opte pour un climat et un tempo totalement différents dans le mouvement suivant, description urgente et enfiévrée d'une foire. Un passage de virtuosité aux cuivres

mène cette deuxième *Étude* à une conclusion abrupte, mais magnifique.

Le troisième mouvement, substantiel, en do mineur, présenté par Rachmaninov comme une marche funèbre, est le cœur musical de cette suite. Implacablement sombre, dominé par les cuivres et la percussion, il maintient un climat ouvertement funèbre. Respighi semble avoir percé avec une empathie particulièrement imaginative le "mystère des intentions" de Rachmaninov concernant cette *Étude*, évoquant ingénieusement la sonorité d'un chœur au travers des timbres orchestraux, et une fine pluie incessante par le biais d'un ostinato rythmique aux cordes et aux bois. En dehors de Rachmaninov, peu de compositeurs savent restituer la sonorité des cloches de manière aussi poétique que Respighi, comme il le fait dans *Fontane di Roma* et dans *Vetrata di chiesa* (Vitreaux d'église, 1925–1926); c'est ce qu'il fait ici aussi, vers le milieu du mouvement, avant de revenir à la marche funèbre initiale.

Le quatrième mouvement, qui retrace l'histoire du Petit Chaperon rouge et du Loup, est une pure poésie instrumentale, invitant inévitablement la comparaison avec *Pierre et le Loup* de Prokofiev, qui lui est postérieur (1936). Le grondement des cuivres et de la percussion et les rythmes sautillants incessants des bois suggèrent de manière frappante le claquement des mâchoires du

loup prédateur, talonnant de près sa proie qui s'enfuit.

Avec ses échanges rythmiques insistants entre les cuivres, les bois babillards et le martèlement de la percussion, le tout culminant en une fanfare tonitruante, la marche orientale finale présente un caractère similaire à celui de "La Foire".

On ne peut s'empêcher de penser que cette orchestration imaginative de ses *Études-tableaux* par son confrère italien aurait beaucoup plu à Rachmaninov.

© 2006 David Heald

Traduction: Josée Bégau

Reconnu partout comme l'un des meilleurs orchestres de Grande-Bretagne, le **BBC Philharmonic** est basé à Manchester et se produit régulièrement au magnifique Bridgewater Hall, la salle de concerts de la ville, parallèlement à ses tournées dans le monde entier et ses enregistrements pour la BBC Radio 3. L'ensemble s'est forgé une réputation internationale pour l'excellence de ses interprétations passionnées dans un vaste répertoire. En septembre 2002, Gianandrea Noseda succéda à Yan Pascal Tortelier (chef principal depuis 1991) lorsque ce dernier fut nommé chef lauréat. Vassili Sinaïski est chef principal invité et Sir Edward Downes (chef principal de 1980 à 1991) en

est le chef honoraire. Le BBC Philharmonic s'est produit sous la direction de nombreux chefs distingués et, par suite de sa politique d'introduire dans ses programmes des œuvres nouveaux et innovateurs, plusieurs des grands compositeurs du monde ont également dirigé l'orchestre. En 1991, Sir Peter Maxwell Davies devint le premier compositeur/chef du BBC Philharmonic; James MacMillan lui succéda au poste en 2000.

Gianandrea Noseda est reconnu dans le monde entier pour ses talents exceptionnels de chef d'orchestre. C'est dans sa ville natale de Milan qu'il commença ses études musicales, se partageant entre le piano, la composition et la direction avant de suivre des cours de direction à Vienne et en Italie. Après avoir remporté des concours internationaux en 1994, il fut invité à faire ses débuts avec l'Orchestre symphonique Giuseppe Verdi de Milan. Il travailla ensuite comme chef principal invité au Théâtre Mariinski, résidence de l'Opéra Kirov et des Ballets Kirov à Saint-Pétersbourg, chef principal de l'Orchestre de Cadaqués (ensemble espagnol regroupant des musiciens d'orchestres symphoniques européens), chef principal invité de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam et de l'Orchestre symphonique national de la RAJ

et directeur artistique du festival international Settimane Musicali di Stresa. Gianandrea Nosedà a collaboré avec des compagnies lyriques comme le Los Angeles Opera et le Metropolitan Opera, New York, et dirigé des orchestres de renom international tels le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre de chambre d'Europe, l'Orchestre

symphonique de la Radio suédoise, l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestre de chambre de Vienne, le Tokyo Symphony Orchestra, le New York Philharmonic, le Toronto Symphony Orchestra et l'Orchestre national de France. Il est depuis septembre 2002 chef principal du BBC Philharmonic et il enregistre en exclusivité pour Chandos depuis 2003.



Jonathan Keenan

Gianandrea Nosedà

Also available



Respighi
La Boutique fantasque
Prelude and Fugue in D major • La pentola magica
CHAN 10081

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

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

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producers Brian Pidgeon and Mike George

Sound engineer Stephen Rinker

Assistant engineer Sharon Hughes

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Studio 7, New Broadcasting House, Manchester; 15 and 16 September 2005

Front cover 'Farmhouse in pastoral landscape, Tuscany', photograph © PunchStock/Goodshoot

Back cover Photograph of Gianandrea Nosedà by Jonathan Keenan

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2006 Chandos Records Ltd

© 2006 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU



CHAN 10388



Ottorino Respighi (1879–1936)

- | | | |
|--------|--|-------|
| 1 | Burlesca, P 59 (1906)
for Orchestra | 7:30 |
| 2 - 4 | Preludio, corale e fuga, P 30 (1901)
for Orchestra | 17:03 |
| 5 - 8 | Rossiniana, P 148 (1925)
Suite for Orchestra
from <i>Les Riens</i> by Gioachino Rossini (1792–1868)
Free transcription by Ottorino Respighi | 23:04 |
| 9 - 13 | Five Études-tableaux, P 160 (1930)
from <i>Études-tableaux</i> , Opp. 33 and 39
by Sergey Vasil'yevich Rachmaninov (1873–1943)
Orchestrated by Ottorino Respighi | 24:58 |

TT 73:04

BBC Philharmonic

Yuri Torchinsky leader

Gianandrea Noseda