


CD-1070 DIGITAL

Nino Rota



**Symphony
No. 3**

**Concerto
festivo**

**Le Molière
imaginaire,
ballet suite**

**Norrköping
Symphony
Orchestra**

**Ole Kristian
Ruud**

**Hannu
Koivula**

ROTA, Nino (1911-1979)**Symphony No. 3** in C major (1956-57) (*Schott Musik International*) **21'12**

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 5'11 |
| 2 | II. <i>Adagio con moto</i> | 7'25 |
| 3 | III. <i>Allegretto mosso</i> | 4'00 |
| 4 | IV. <i>Vivace con spirito</i> | 4'16 |

Concerto festivo (1958-61) (*Schott Musik International*) **16'53**
(**Concerto for Orchestra in F major**)

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. Overture. <i>Allegro</i> | 3'20 |
| 6 | II. Aria. <i>Andante sostenuto e cantabile</i> | 4'08 |
| 7 | III. Cabaletta. <i>Andante con moto e scherzando</i> | 2'26 |
| 8 | IV. Elegia. <i>Andante sostenuto</i> | 3'12 |
| 9 | V. Finale. <i>Allegro</i> | 3'26 |

Le Molière imaginaire – Ballet Suite (1976/78) (*Schott Musik International*) **20'43**

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | I. Overture. <i>Un poco lento – Allegro marcato – Un poco maestoso – Tempo I – Allegro marcato – Vivacissimo</i> | 3'07 |
| 11 | II. Molière. <i>Andante – Animato non troppo – Tempo I – Animatissimo</i> | 3'30 |
| 12 | III. Danse des comédiens. <i>Allegro</i> | 2'21 |
| 13 | IV. Armande. <i>Allegretto calmo</i> | 1'39 |
| 14 | V. Danse du roi. <i>Allegretto sostenuto</i> | 2'01 |
| 15 | VI. La Nature. <i>Quasi Adagio – Un poco più animato, ma cantabile e rubato – Tempo I – Con maestà</i> | 3'25 |
| 16 | VII. Pont Neuf, le Roi. <i>Galop – Andante maestoso – Con solennità</i> | 4'10 |

Norrköping Symphony Orchestra

(SymfoniOrkester Norrköping) (leader: Tale Olsson)

conducted by [1-4] **Ole Kristian Ruud** and [5-16] **Hannu Koivula**

Nino Rota's *Symphony No. 3 in C major* (1956-57) has only one feature in common with its two predecessors (BIS-CD-970), composed between 1937 and 1941, namely its four-movement structure. In respect of style, however, the duality of Rota's tonal language – combining immediacy of feeling with elaboration of form – has in the *Third Symphony* reached full maturity; a perfectly balanced personal synthesis has been achieved. It is a synthesis which allowed the composer to use, with complete freedom and facility, the same musical materials in the field of applied music (film soundtracks) as in an orchestral symphony for the concert hall. Paradoxically, however, Rota's *Symphony No. 3*, which was to be his last, although dating from the period of his most intense activity for the cinema, is in fact the least cinematographic of the three. If we wish to find an external point of reference for this work, it is Prokofiev who springs to mind, above all the Prokofiev of the *Classical Symphony* (1917).

The forty years separating Rota's work from Prokofiev's – a period that saw the October Revolution and successive World Wars – might well make comparison of his work with the symphony by the young Prokofiev sound as though Rota's symphony was hopelessly outdated. By listening to these works side by side, however, the originality and modernity of Rota's music emerges very sharply. In the *Symphony No. 3*, the neo-classical idiom is very clear, but it is equally evident that – even if it functions perfectly – this idiom is damaged beyond repair, casting shadows that are anything but reassuring. We find a restlessness which, beneath the veneer of a perfectly executed formal structure, drives a mechanism where agonizing and fleeting melodies alternate with bold, harmonic leaps sustained by insistent rhythms.

In Rota's music, references to the past are not used to establish a continuity with tradition, to treat former conventions ironically or to revisit them in a critical manner. Instead, such references function as an appeal to our historical memory, to the memory of a music and a cultural tradition which, after the horrors and catastrophes of the 20th century, can never again be simply absorbed as before. But, as Rota could not approach music as a clean slate, this appeal to memory and tradition may have seemed the only possible path that he could follow. Even if the music of Rota's *Symphony No. 3* might sound very familiar, the personality and originality of the composer remain very much in evidence; this 'candid and conscious' adherence to classical models thus contains the key to a compositional process which, long before the advent of the postmodern, anticipates its aesthetic effects.

This productive and expressive maturity of approach is also found in a work that Rota worked on together with the *Symphony No. 3* – the *Concerto festivo* (*Concerto for Orchestra in F major*) (1958-61). This was originally conceived for a musical competition and was subjected

to a series of revisions over the years: with each new performance of one of his pieces, Rota's ideas developed further. The concerto was premièred in Rome in 1962 at the Accademia di Santa Cecilia, Italy's most prestigious musical institution.

The form of the concerto, looser and freer in its development than that of the symphony, gives Rota a chance to place greater emphasis upon another remarkable aspect of his composing skills. The *Concerto festivo* may be regarded as a kind of musical 'shell' in which the *Ouverture* and the *Finale* provide a framework within which the three remaining movements – the *Aria*, the *Cabaletta* and the *Elegia* – are placed. These three middle movements, all relatively concise, inhabit a more flexible and fragmentary musical world than that of the symphony: despite their brevity, they are powerful musical miniatures. Overall, the concerto is a finely chiselled work, less a complex vision of form than a small series of 'pictures from an exhibition', demonstrating Rota's truly remarkable ability to exploit the resources of the orchestra. Melodic ideas, almost provocative in their simplicity, thus acquire a solidity and seriousness in a process which is never an end in itself, but is perfectly integrated with the idea of allowing the orchestra to display its virtuosity. The comparison with Mussorgsky's *Pictures from an Exhibition*, in the masterful orchestral version by Ravel, is not meant irreverently, but serves to highlight two of Rota's favourite composers, whom he always regarded with respect and admiration.

The third work on this recording belongs to Rota's last creative period which, like his beginnings as a child prodigy in the 1920s, reflects very close links with France. In 1976 Maurice Béjart, probably the most important choreographer of the second half of the 20th century, a great admirer of Fellini's films and of the music Rota wrote for them, asked the composer to take part in his project to celebrate the tercentenary of the death of Molière. A deep friendship and fruitful collaboration evolved between Rota and Béjart, which reflected the cultural background that they shared. On 3rd December 1976, the ballet-comedy *Le Molière imaginaire* had its first performances simultaneously at the Comédie Française in Paris and the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels. This was the greatest of Béjart's many triumphs and the production enjoyed an equally successful European tour the following year before being eclipsed by newer projects. Shortly before his death, Rota prepared a suite from the ballet music, and this was first performed under his own direction in Naples on 15th December 1978. After his death, however, the suite was never played again in its entirety until the present recording was made.

The ballet music was once described as '...a celebration with tragic pauses', and the subsequent selection and elaboration of items for the suite might be regarded as a 'celebration

veiled by a gentle and irreverent melancholy'. The suite from *Le Molière imaginaire* omits the moments of sadness and more intense melancholy that, in the ballet, accompanied the many fluctuations in Molière's own life. Instead, it lays greater emphasis upon the theatrical synthesis which originally inspired Béjart and Rota: in Béjart's own words: 'For him [Molière] a grimace, a burst of laughter, a song are as important as a beautiful line. Nature is life. Molière is alive.' The suite from *Le Molière imaginaire* is one of the late Rota's happiest scores, where the composer demonstrates his ability to mix different styles quite naturally, while maintaining a poetic and expressive idiom uniquely his own – even when he is recreating 17th-century France in music.

Adapted from notes © Francesco Lombardi 2001

The **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) was founded in 1912, and is today a full-sized symphony orchestra of 87 members. One of Sweden's seven professional orchestras, it is regarded as one of the most exciting in Scandinavia, and has given numerous world première performances. The orchestra has also collaborated frequently with jazz musicians, rock groups, folk fiddlers, dancers and actors. Among its chief conductors have been Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91; honorary conductor since 1996), Jun'ichi Hirokami (1991-96), Ole Kristian Ruud (1996-1999) and Lü Jia (since 1999). Among the principal guest conductors are Leif Segerstam (1995-97) and Daniel Harding (since 1997); other renowned guest conductors who have appeared regularly with the orchestra include Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu, Paavo Järvi, Joseph Weynens and Yuzo Toyama. The Norrköping Symphony Orchestra often performs at the Stockholm Concert Hall, has played twice at the Linz Bruckner Festival (in 1991 with Orff's *Carmina Burana* to an audience of 100,000 people on the banks of the River Danube) and has toured Japan (1994). Since 1994 the orchestra has been based in a new concert hall in Norrköping, built especially to the orchestra's requirements.

Ole Kristian Ruud originally trained as a clarinetist at the Norwegian State Academy of Music, before studying conducting under Jorma Panula at the Sibelius Academy in Helsinki. His earliest conducting experiences were with the Oslo Philharmonic Orchestra and a production of *Peer Gynt* with the Norwegian National Theatre. He regularly conducts eminent symphony and chamber orchestras in the Nordic countries, Europe and the USA; since 1990 he has also been a

frequent visitor to Japan. He made his début at the Norwegian National Opera in 1992. From 1987 until 1995 he was chief conductor and artistic director of the Trondheim Symphony Orchestra (Norway) and since 1996 he has been artistic director of the Norrköping Symphony Orchestra (Sweden).

One of the most gifted Finnish conductors of his generation, **Hannu Koivula** was born in Lapland in 1960. After gaining first class diplomas in trumpet and conducting from the Sibelius Academy in Helsinki, where he studied in Jorma Panula's conducting class – he attended conducting masterclasses under Gennady Rozhdestvensky in Siena. He won first prize at the Nordic Conducting Competition in Stockholm in 1990. He has conducted most of the major orchestras in the Nordic countries and, in his native Finland, he is chief conductor and artistic director of the Lohja City Orchestra and Joensuu City Orchestra, having previously been chief conductor of the Pori Sinfonietta and principal guest conductor of the Oulu Symphony Orchestra. He has also been principal conductor of the Gävle Symphony Orchestra in Sweden and of the Danish Radio Sinfonietta. He also conducts major orchestras elsewhere in Europe and enjoys a growing reputation as an opera conductor.

Nino Rotas *Symphonie Nr. 3 C-Dur* (1956-57) teilt mit ihren zwischen 1937 und 1941 entstandenen beiden Vorgängerinnen (BIS-CD-970) ein einziges Merkmal – die vier-sätzig Form. In stilistischer Hinsicht aber ist die Dualität der Tonsprache Rotas, die spontanen Gefühlsausdruck mit formaler Gediegenheit verbindet, in der *Dritten Symphonie* zu voller Reife gelangt und zu einer vollkommen ausgewogenen persönlichen Synthese geworden. Es handelt sich um eine Synthese, die es dem Komponist erlaubte, mit großer Freiheit und Leichtigkeit sowohl im Bereich der „angewandten Musik“ – Filmmusik – wie bei einer Symphonie für den Konzertsaal dasselbe musikalische Material zu verwenden. Paradox freilich scheint, daß Rotas dritte und letzte Symphonie trotz des Umstands, daß sie während seiner intensivsten Arbeit für das Kino entstand, tatsächlich seine am wenigsten „cineastische“ Symphonie ist. Sucht man einen äußeren Bezugspunkt für dieses Werk, so stößt man auf Prokofjew, vor allem auf den Prokofjew der *Symphonie classique* (1917).

Ein Vergleich mit der Symphonie des jungen Prokofjew könnte angesichts der vierzig Jahre, die Rotas Werk von dem Prokofjews trennen – ein Zeitraum, der die Oktoberrevolution und sukzessive Weltkriege sah –, den Eindruck erwecken, als ob Rotas Symphonie hoffnungslos unzeitgemäß sei. Bei genauerem Hinsehen indes erweist sich deutlich die Originalität und Modernität von Rotas Musik. Das neoklassizistische Idiom ist in der *Dritten Symphonie* unverkennbar, doch genauso offenkundig ist, daß dieses Idiom – obschon es perfekt „funktioniert“ – unrettbar beschädigt ist und Schatten wirft, die alles andere als beruhigend sind. Wir finden eine Rastlosigkeit vor, die im Verein mit einer perfekt disponierten Form einen Mechanismus antreibt, bei dem quälende, flüchtige Melodien mit kühnen harmonischen Sprüngen abwechseln und von insistenter Rhythmen in Gang gehalten werden.

Rota zitiert vergangene Stile nicht, um eine Kontinuität mit der Tradition zu suggerieren, nicht, um einstige Konventionen zu ironisieren und auch nicht, um sie in kritischer Weise neu zu sichten. Stattdessen fungieren solche Verweise als ein Appell an unser historisches Gedächtnis, an die Erinnerung an eine musikalische und kulturelle Tradition, welche nach den Schrecken und Katastrophen des 20. Jahrhunderts niemals wieder so einfach wie zuvor rezipiert werden kann. Da Rota die Musik aber nicht als eine *tabula rasa* vorfand, mag dieser Appell an das Gedächtnis und die Tradition der einzig mögliche Weg für ihn gewesen sein. Selbst wenn Rotas *Dritte Symphonie* musikalisch sehr vertraut erscheint, so sind Persönlichkeit und Originalität des Komponisten gleichwohl sehr prägnant; dieses „offene und bewußte“ Festhalten an klassischen Modellen birgt somit den Schlüssel zu einer Kompositionsweise, die – lange vor dem Aufkommen der „Postmoderne“ – deren ästhetische Effekte vorwegnimmt.

Eine solche produktive und expressive Reife der Herangehensweise findet man auch in einem Werk, an dem Rota zur gleichen Zeit wie an der *Symphonie Nr.3* arbeitete – dem **Concerto festivo** (*Konzert für Orchester F-Dur*) aus den Jahren 1958 bis 1961. Ursprünglich für einen Kompositionswettbewerb entstanden, wurde es über die Jahre einer Reihe von Revisionen unterzogen; mit jeder neuen Aufführung eines seiner Werke entwickelten sich Rotas Gedanken weiter. Die Uraufführung des *Concerto festivo* fand 1962 in der Accademia di Santa Cecilia in Rom statt, der renommiertesten musikalischen Institution Italiens.

Die Form des Konzerts, lockerer und freier in ihrer Gestaltung als die der Symphonie, gibt Rota die Chance, einen anderen bemerkenswerten Aspekt seiner kompositorischen Fertigkeiten hervorzukehren. Man kann das *Concerto festivo* als eine Art musikalischer „Muschel“ betrachten, bei der die *Ouverture* und das *Finale* den Rahmen bilden, in den die drei übrigen Sätze – die *Aria*, die *Cabaletta* und die *Elegia* – gebettet sind. Diese drei Mittelsätze, allesamt relativ kurz, leben in einer nachgiebigeren und fragmentarischeren musikalischen Welt als die Symphonie; trotz ihrer Kürze sind es kraftvolle musikalische Miniaturen. Das Konzert ist in allen Teilen ein differenziert gearbeitetes Werk, weniger eine komplexe Formvision denn eine kleine Reihe von „Bildern einer Ausstellung“, die Rotas wahrlich bemerkenswerte Fähigkeit demonstrieren, die Möglichkeiten des Orchesters auszunutzen. In einem Prozeß, der nie Selbstzweck ist, sondern vollkommen mit der Absicht ineins geht, die Virtuosität des Orchester zur Schau zu stellen, erhalten die in ihrer Einfachheit beinahe provokanten melodischen Gedanken daher Solidität und Bedeutung. Der Vergleich mit Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* (in der meisterlichen Orchesterfassung von Ravel) ist dabei nicht belanglos, sondern benennt zwei von Rotas Lieblingskomponisten, für die er stets Verehrung und Bewunderung hegte.

Das dritte Werk auf dieser CD gehört zu Rotas letzter Schaffensphase, die, wie seine Anfänge als Wunderkind in den Zwanzigern, enge Verbindungen zu Frankreich aufweist. 1976 bat Maurice Béjart – wahrscheinlich der bedeutendste Choreograph der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ein großer Bewunderer der Filme Fellinis sowie der Musik, die Rota für sie schrieb – den Komponisten, bei seinem Projekt mitzuwirken, den dreihundertsten Todestag von Molière feierlich zu begehen. Zwischen Rota und Béjart entstand eine tiefe Freundschaft und eine fruchtbare Zusammenarbeit, die ihren gemeinsamen kulturellen Hintergrund widerspiegelte. Am 3. Dezember 1976 erlebte die Ballettkomödie *Le Molière imaginaire* ihre Uraufführung gleichzeitig in der Comédie Française in Paris und dem Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Sie stellte den größten unter vielen Triumphen Béjarts dar und ging im folgenden Jahr gleichermaßen erfolgreich auf Europatournee, bevor sie neuen Projekten wich. Kurz vor seinem Tod fer-

tigte Rota aus der Ballettmusik eine Suite an, die unter seiner eigenen Leitung am 15. Dezember 1978 in Neapel uraufgeführt wurde. Nach seinem Tod und bis zur vorliegenden Einspielung ist diese Suite nie mehr in ihrer Gesamtheit gespielt worden.

Die Ballettmusik wurde einmal als eine „Feier mit tragischen Pausen“ bezeichnet; die nachfolgende Auswahl und Ausarbeitung einzelner Teile für die Suite könnte als „Feier, gehüllt in eine sanfte und ehrfurchtslose Melancholie“ bezeichnet werden. Die Suite aus *Le Molière imaginaire* verzichtet auf die Momente der Traurigkeit und Schwermut, die im Ballett die zahlreichen Veränderungen in Molières eigenem Leben begleiteten. Stattdessen legt sie größeren Wert auf die dramatische Synthese, die Béjart und Rota ursprünglich inspiriert hatte – in Béjarts eigenen Worten: „Für ihn [Molière] ist eine Grimasse, eine Lachsalve, ein Lied genauso wichtig wie eine schöne Zeile. Natur ist Leben. Molière lebt.“ Die Suite aus *Le Molière imaginaire* ist eines der gelungensten Werke des späten Rota; hier demonstriert er noch einmal seine Kunst, unterschiedliche Stile auf natürliche Weise zu mischen und dabei eine poetische und expressive Tonsprache von ganz eigener Prägung zu behaupten – selbst wenn er das Frankreich des 17. Jahrhunderts musikalisch neu erschuf.

Aus Anmerkungen von © **Francesco Lombardi** 2001

Das **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) wurde 1912 gegründet und ist heute ein großes Symphonieorchester mit 87 Musikern. Das Orchester – eines von sieben Berufsorchestern in Schweden – gilt als eines der aufregendsten in ganz Skandinavien und hat zahlreiche Welturaufführungen gegeben. Außerdem hat das Orchester häufig mit Jazzmusikern, Rockgruppen, Folk-Ensembles, Tänzern und Schauspielern zusammengearbeitet. Zu seinen Chefdirigenten gehören Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welsler-Möst (1986-91; Ehrendirigent seit 1996), Jun'ichi Hirokami (1991-96), Ole Kristian Ruud (1996-99) und Lü Jia (seit 1999). Zu den Ständigen Gastdirigenten zählen Leif Segerstam (1995-97) und Daniel Harding (seit 1997); andere renommierte Gastdirigenten, die das Orchester regelmäßig leiten, sind Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu, Paavo Järvi, Joseph Swensen und Yuzo Toyama. Das Norrköping Symphony Orchestra spielt häufig in der Stockholm Concert Hall, ist zweimal beim Linzer Bruckner Festival aufgetreten (1991 mit Orffs *Carmina Burana* vor 100.000 Menschen am Ufer der Donau) und war 1994 auf einer Japan-Tournee. Seit 1994 ist das Orchester in einem neuen Konzertsaal in Norrköping beheimatet, das speziell auf die Anforderungen des Orchesters zurechtgeschnitten wurde.

Ole Kristian Ruud wurde an der Staatlichen Musikakademie Norwegens zum Klarinettenisten ausgebildet, bevor er bei Jorma Panula an der Sibelius-Akademie in Helsinki Dirigieren studierte. Seine frühesten Dirigiererfahrungen machte er mit dem Oslo Philharmonic Orchestra bei einer *Peer Gynt*-Produktion mit dem Norwegischen Nationaltheater. Regelmäßig dirigiert er bedeutende Synchronie- und Kammerorchester Skandinaviens, Europas und den USA; seit 1990 ist er außerdem häufig in Japan zu Gast. Sein Debut an der Norwegischen Nationaloper hatte er 1992. Von 1987 bis 1995 war er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Trondheim Symphony Orchestra (Norwegen); seit 1996 ist er Künstlerischer Leiter des Norrköping Symphony Orchestra (Schweden).

Hannu Koivula, einer der begabtesten Dirigenten seiner Generation, wurde 1960 in Lappland geboren. Nachdem er erstrangige Künstlerdiplome in den Fächern Trompete und Dirigieren von der Sibelius-Akademie in Helsinki erhalten hatte (wo er in Jorma Panulas Dirigierklasse studierte), besuchte er Meisterkurse bei Gennadi Roschdestwensky in Siena. 1990 gewann er den ersten Preis beim Nordeuropäischen Dirigierwettbewerb in Stockholm. Er hat die meisten größeren Orchester Nordeuropas geleitet und ist in seiner finnischen Heimat Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Lohja City Orchestra und des Joensuu City Orchestra, nachdem er zuvor Chefdirigent der Pori Sinfonietta und Ständiger Gastdirigent des Oulu Symphony Orchestra gewesen war. Außerdem war er Chefdirigent des Gävle Symphony Orchestra in Schweden und der Danish Radio Sinfonietta. Hannu Koivula leitet darüber hinaus große Orchester in ganz Europa und hat sich als Operndirigent einen geachteten Namen gemacht.

La *Symphonie no 3 en do majeur* (1956-57) de Nino Rota n'a qu'un trait en commun avec ses deux précédentes (BIS-CD-970), composées entre 1937 et 1941, soit sa structure en quatre mouvements. En ce qui a trait au style cependant, la dualité du langage tonal de Rota alliant l'immédiateté de sentiment à l'élaboration de la forme a acquis une maturité complète dans la *troisième symphonie*; une synthèse personnelle parfaitement équilibrée a été atteinte. C'est une synthèse qui permet au compositeur d'utiliser, avec complète liberté et facilité, les mêmes matériaux musicaux dans le domaine de la musique appliquée (pistes sonores de films) que dans un orchestre symphonique pour la salle de concert. Paradoxalement cependant, quoiqu'elle date de sa période d'activité la plus intense pour le cinéma, la *troisième symphonie* de Rota, qui devait être sa dernière, est en fait la moins cinématographique des trois. Si nous souhaitons trouver un point externe de référence pour cette œuvre, c'est Prokofiev qui nous saute à l'esprit, surtout le Prokofiev de la *Symphonie Classique* (1917).

Les 40 ans séparant l'œuvre de Rota de celui de Prokofiev, une période qui vit la Révolution d'octobre et les deux guerres mondiales, pourraient bien laisser supposer, en comparant cette symphonie à celle du jeune Prokofiev, que la symphonie de Rota est désespérément passée de mode. L'écoute côte à côte de ces œuvres fera émerger très clairement cependant l'originalité et la modernité de la musique de Rota. Dans la *Symphonie no 3*, l'idiome néo-classique est très clair mais il est tout aussi évident que, même s'il fonctionne parfaitement, cet idiome est trop endommagé pour être réparé, jetant une ombre qui est loin d'être rassurante. On trouve une agitation qui, sous le vernis d'une structure formelle parfaitement exécutée, actionne un mécanisme où des mélodies agonisantes et en fuite alternent avec des sauts harmoniques osés soutenus par des rythmes insistants.

Dans la musique de Rota, des références au passé n'ont pas l'habitude d'établir une continuité avec la tradition, de traiter ironiquement des conventions du passé ni d'y retourner de manière critique. De telles références font plutôt appel à notre mémoire historique, à la mémoire d'une musique et d'une tradition culturelle qui, après les horreurs et catastrophes du 20^e siècle, ne pourront jamais plus être simplement absorbées comme avant. Mais, comme Rota ne pouvait pas traiter la musique comme une ardoise propre, il semble que la mémoire et la tradition pourraient avoir été le seul chemin qu'il lui était possible de suivre. Même si la musique de la *Symphonie no 3* de Rota peut sembler très familière, la personnalité et l'originalité du compositeur restent très évidentes; cette adhérence candide et consciente aux modèles classiques renferme ainsi la clé du procédé compositionnel qui, bien avant la survenue du post-moderne, annonce ses effets esthétiques.

Cette maturité productive et expressive d'approche est aussi trouvée dans une œuvre sur laquelle Rota travailla parallèlement à la *Symphonie no 3: le Concerto festivo* (*Concerto pour orchestre en fa majeur*) (1958-61). Il fut d'abord conçu pour un concours musical et soumis à une série de révisions au cours des années: à chaque nouvelle exécution de ses pièces, les idées de Rota se développaient. Le concerto fut créé à Rome en 1962 à l'Accademia di Santa Cecilia, l'institution musicale la plus prestigieuse d'Italie.

La forme du concerto, au développement plus relâché et libre que celui de la symphonie, donne à Rota une chance de mettre plus de poids sur un autre aspect remarquable de son talent de compositeur. Le *Concerto festivo* peut être vu comme une sorte de coquille où l'*Ouverture* et le *Finale* fournissent un cadre dans lequel les trois autres mouvements sont placés: l'*Aria*, la *Cabaletta* et l'*Élégie*. Ces trois mouvements centraux, tous relativement concis, habitent un monde musical plus souple et plus fragmentaire que celui de la symphonie: malgré leur brièveté, ce sont de puissantes miniatures musicales. En général, le concerto est une œuvre finement ciselée, moins une vision complexe d'une forme qu'une petite série de "tableaux d'une exposition", démontrant l'habileté vraiment remarquable de Rota à exploiter les ressources de l'orchestre. Les idées mélodiques, presque provocatrices dans leur simplicité, acquièrent ainsi une solidité et un sérieux dans un procédé qui n'est jamais une fin en soi mais est parfaitement intégré à l'idée de permettre à l'orchestre d'étaler sa virtuosité. La comparaison avec les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky, dans la version orchestrale magistrale de Ravel, n'est pas une pensée irrespectueuse; elle sert plutôt à mettre en lumière deux des compositeurs préférés de Rota, compositeurs qu'il a toujours respectés et admirés.

La troisième œuvre sur cet enregistrement appartient à la dernière période créatrice de Rota qui, comme ses débuts comme enfant prodige dans les années 1920, reflète des liens très étroits avec la France. En 1976, Maurice Béjart, le chorégraphe probablement le plus important de la seconde moitié du 20^e siècle, un grand admirateur des films de Fellini et de la musique que Rota écrivit pour eux, demanda au compositeur de participer à son projet pour célébrer le tricentenaire de la mort de Molière. Une profonde amitié et une collaboration féconde se développèrent entre Rota et Béjart, un reflet du bagage culturel qui leur était commun. Le 3 décembre 1976, la comédie-ballet *Le Molière imaginaire* fut donnée pour la première fois simultanément à la Comédie Française à Paris et au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles. Ce fut le plus grand des nombreux succès de Béjart et la production récolta un succès égal l'année suivante lors d'une tournée européenne avant d'être éclipsée par de nouveaux projets. Peu avant sa mort, Rota prépara une suite tirée de la musique du ballet et elle fut créée sous sa propre direction à Naples

le 15 décembre 1978. Après sa mort cependant, la suite ne fut plus jamais jouée dans son entité jusqu'à ce que ce disque fût enregistré.

La musique de ballet fut décrite un jour comme "une célébration avec des pauses tragiques" et le choix suivant ainsi que l'élaboration des mouvements pour la suite peuvent être considérés comme une "célébration voilée d'une mélancolie douce et irrévérencieuse". La suite du *Molière imaginaire* omet les moments de tristesse et de mélancolie plus intense qui, dans le ballet, accompagnèrent les nombreuses fluctuations dans la vie propre de Molière. Elle met plutôt l'accent principal sur la synthèse théâtrale qui inspira d'abord Béjart et Rota: dans les mots mêmes de Béjart: "Pour lui [Molière], une grimace, un éclat de rire, une chanson sont aussi importants qu'une ligne ravissante. La nature est vie. Molière est vivant." La suite du *Molière imaginaire* est l'une des partitions les plus joyeuses de la dernière période de Rota, où le compositeur montre son adresse à mêler différents styles tout à fait naturellement tout en maintenant un idiome poétique et expressif à lui propre même quand il recrée en musique la France du 17^e siècle.

Adaptation de notes © **Francesco Lombardi 2001**

L'Orchestre Symphonique de Norrköping (SON) fut fondé en 1912 et il est aujourd'hui un orchestre symphonique complet de 87 membres. L'un des sept orchestres professionnels de la Suède, il est considéré comme l'un des plus enthousiasmants de la Scandinavie et il a donné de nombreuses créations mondiales. L'ensemble a collaboré fréquemment avec des musiciens de jazz, groupes de rock, violoneux, danseurs et acteurs. Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91); chef honoraire depuis 1996), Jun'ichi Hirokami (1991-96), Ole Kristian Ruud (1996-99) et Lü Jia (depuis 1999) comptent parmi ses chefs principaux. Leif Segerstam (1995-97) et Daniel Harding (depuis 1997) sont deux de ses principaux chefs invités. D'autres chefs invités illustres ont travaillé régulièrement avec l'orchestre; nommons entre autres Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu, Paavo Järvi, Joseph Swensen et Yuzo Toyama. L'Orchestre Symphonique de Norrköping joue souvent à la salle de concerts de Stockholm, s'est produit deux fois au festival Bruckner de Linz (en 1991 avec *Carmina burana* de Carl Orff devant un public de 100.000 personnes sur les rives du Danube) et il a fait une tournée au Japon (1994). Depuis 1994, l'orchestre a sa résidence dans une nouvelle salle de concerts à Norrköping bâtie expressément pour répondre aux besoins de la formation.

Ole Kristian Ruud fit d'abord des études de clarinette à l'Académie Nationale Norvégienne de Musique avant de travailler la direction avec Jorma Panula à l'Académie Sibelius à Helsinki. Il fit ses premières expériences de direction avec l'Orchestre Philharmonique d'Oslo dans une production de *Peer Gynt* avec le Théâtre National Norvégien. Il dirige régulièrement d'éminents orchestres symphoniques et de chambre dans les pays nordiques, en Europe et aux Etats-Unis; il visite fréquemment le Japon depuis 1990. Il fit ses débuts à l'Opéra National Norvégien en 1992. De 1987 à 1995, il fut chef principal et directeur artistique de l'Orchestre Symphonique de Trondheim (Norvège) et depuis 1996, il est directeur artistique de l'Orchestre Symphonique de Norrköping (Suède).

L'un des chefs d'orchestre finlandais les plus doués de sa génération, **Hannu Koivula** est né en Laponie en 1960. Après avoir obtenu ses diplômes de première classe en trompette et direction à l'Académie Sibelius à Helsinki où il avait étudié dans la classe de direction de Jorma Panula, il fréquenta les classes de maître en direction de Gennady Rojdestvensky à Sienna. Il gagna le premier prix du Concours Nordique de Direction à Stockholm en 1990. Il a dirigé la plupart des grands orchestres dans les pays nordiques et, dans sa Finlande natale, il est principal chef d'orchestre et directeur artistique de l'Orchestre de Lohja et de l'Orchestre de Joensuu, ayant auparavant été principal chef de la Sinfonietta de Pori et principal chef invité de l'Orchestre Symphonique d'Oulu. Il a aussi été principal chef de l'Orchestre Symphonique de Gävle en Suède et de la Sinfonietta de la Radio Danoise. Il dirige aussi des orchestres majeurs en Europe et sa réputation de chef d'orchestre d'opéra ne fait que s'accroître.

Recording data: May 1998 (tracks 1-4) and August 1999 (tracks 5-16) the De Geer Hall, Norrköping, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Producer: Robert Suff

Neumann microphones; Studer AD 19 microphone pre-amplifier; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Jeffrey Ginn

Booklet sub-editing: Andrew Barnett, Leif Hasselgren, William Jewson

Cover text: adapted from notes © Francesco Lombardi 2001

English translation: John Skinner

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover painting (1955) by Einar Jolin (1890-1976) (private collection)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 •

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 1998 & 1999; © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.



Ole Kristian Ruud



Hannu Koivula