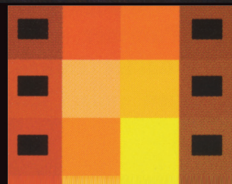


nino rota
KREMERATA MUSICA
with gidon kremer



ROTA, NINO (1911–79)

- 1 PICCOLA OFFERTA MUSICALE for wind quintet (1943) (*Leduc*) 3'40
FELIX RENGGLI *flute* · HEINZ HOLLIGER *oboe* · ELMAR SCHMID *clarinet*
KLAUS THUNEMANN *bassoon* · RADOVAN VLATKOVIC *horn*
- SARABANDA E TOCCATA for harp (1945) (*Ricordi*) 7'14
- 2 Sarabanda 4'59
- 3 Toccata 2'15
MARIA GRAF *harp*
- TRIO FOR FLUTE, VIOLIN AND PIANO (1958) (*Ricordi*) 12'20
- 4 I. *Allegro ma non troppo* 4'06
- 5 II. *Andante sostenuto* 5'01
- 6 III. *Allegro vivace con spirito* 3'10
SHARON BEZALY *flute* · GIDON KREMER *violin* · OLEG MAISENBERG *piano*
- 7 IPPOLITO GIOCA for piano (1930) (*Ricordi*) 1'22
MARINO FORMENTI *piano*
- 8 IL PRESEPIO for soprano and string quartet (1928) (*Schott Musik International*) 6'35
ANNA MARIA PAMMER *soprano* WORLD PREMIÈRE RECORDING
THE HAGEN QUARTET
LUKAS HAGEN & RAINER SCHMIDT *violins* · VERONIKA HAGEN *viola* · CLEMENS HAGEN *cello*

- | | | |
|------|--|-------|
| [9] | CANTILENA from ‘Sette pezzi per bambini’ for piano solo (1971) <i>(Ricordi)</i>
MASCHA SMIRNOV <i>piano</i> | 1'52 |
| [10] | INTERMEZZO for viola and piano (c. 1945) <i>(Ricordi)</i>
GÉRARD CAUSSÉ <i>viola</i> · ALENA CHERNUSHENKO <i>piano</i> | 8'40 |
| [11] | PUCCETTINO NELLA GIUNGLA from ‘Sette pezzi per bambini’ <i>(Ricordi)</i>
MASCHA SMIRNOV <i>piano</i> | 2'15 |
| | NONET (1959–77) <i>(Ricordi)</i> | 26'20 |
| [12] | I. <i>Allegro</i> | 5'00 |
| [13] | II. <i>Andante</i> | 4'54 |
| [14] | III. <i>Allegro con spirito</i> | 4'00 |
| [15] | IV. Canzone con Variazioni | 8'12 |
| [16] | V. <i>Vivacissimo</i> | 3'59 |
| | SHARON BEZALY <i>flute</i> · MARKUS DEUTER <i>oboe</i> · BERNHARD ZACHHUBER <i>clarinet</i>
LORELEI DOWLING <i>bassoon</i> · VOLKER ALTMANN <i>horn</i> · HANNA WEINMEISTER <i>violin</i>
FIRMIAM LERMER <i>viola</i> · HOWARD PENNY <i>cello</i> · ERICH HEHENBERGER <i>double bass</i> | |

TT: 71'52



Recorded live at the 1996 Lockenhaus Festival

THE CHAMBER MUSIC OF NINO ROTA: FROM BOURGEOIS SALON TO CONSERVATOIRE TEACHING

At the end of the nineteenth century, one of the landmarks of Genoese musical life was the house of Giovanni Rinaldi. Rinaldi was a highly esteemed musician: teacher, pianist and composer for keyboard, a friend of Giuseppe Verdi and Amilcare Ponchielli, and together with his wife Gioconda Anfossi (also a pianist) always ready to welcome musicians passing through the city. In this crowded home, with nine children and six pianos, it could be said that, between private lessons, musical evenings and children's activities, the sound of music never ceased. The nine children of Giovanni Rinaldi, every one of whom was started on the piano, also included Nino Rota's mother, Ernesta. The latter sacrificed her own concert career to link her destiny with that of the Rota family in Milan, finding in the process another environment conducive to music and art. Maria Rota, a refined and exacting singer, and Titina Rota, who was to become a respected painter and stage designer, were both attentive and affectionate cousins of the young Nino.

When Giovanni (Nino) Rota revealed his highly precocious musical talent, beginning to compose before he was ten and making his public début at the age of twelve, this seemed to everyone a natural consequence of the constant and enthusiastic music-making with which he was surrounded.

His parents were not entirely convinced of the soundness of an artistic career, however, and therefore decided to provide their son with a suitable humanist education at the same time as they let him follow a regular course of musical studies. Among Rota's teachers, Alfredo Casella was certainly the one who had the major influence on his artistic and, above all, personal development. Casella taught Rota to become a man of his time, and to regard composing as a normal part of contemporary life, with the same value and dignity as in any other profession.

One could say that the first work on this record, the *Piccola Offerta Musicale* for flute, oboe, bassoon and horn (dedicated to Casella) is not only a homage to the true master of neoclassicism himself, but also clear evidence of the passion for dignity and discipline which Casella transmitted. It was 1943, among the darkest years of the Second World War and perhaps of the whole century. In spite of an early unhappy experience, Rota was forced to return to the world of the cinema in order to survive. At the same time he composed this small but perfect mechanical toy in which the extension of the coda, which takes up the opening passage and makes it fade into silence, seems to suggest a toy windmill moving away lightly into the realm of music and leaving the horrors of the real world behind it.

The **Sarabande and Toccata** for harp from 1945 are dedicated to Clelia Gatti Aldrovandi, the great harpist and wife of Guido M. Gatti, distinguished musicologist and manager of the emergent Italian cinema industry, partly responsible for the introduction of Rota into the world of film soundtracks. This piece, together with the Concerto for Harp and Orchestra and Sonata for Flute and Harp, suggests a more than passing interest in the instrument and, notwithstanding its distinctly neo-classical idiom, pays great attention to the special qualities of the harp through writing of a virtuoso nature. The two movements – Sarabande and Toccata – counterbalance and reflect each other with formal stringency, whilst leaving the melody free to unfold.

The **Trio for Flute, Violin and Piano** is probably one of the most important works in Rota's entire chamber music output. Composed for the Klemm Trio, active in Rome during the 1960s, its first appearance was warmly greeted by the public, incidentally proclaiming – in an era of happenings and artistic provocations – an even clearer detachment from musical practice of the time. It reveals the work of a mature musician, already famous for his soundtracks to the early Fellini films, confident in his own ability and suggesting an idiom which, while far from avant-garde, is in no way impersonal or the result of simply rehashing the past.

In the first movement, dazzling in its tempo and thematic material, the instruments are presented as if they were part of a theatrical performance, each with an individual character, a personality of its own: solid and persistent the piano, light and rapid the flute, passionate – or simultaneously sweet and violent – the violin.

In the linear and contemplative second movement, the violin and flute contend with each other for the melody, with the piano in the middle to sustain them.

The work is completed by a joyful and brilliant third movement, in which the tension accumulated by the antagonism of the voices of the solo instruments gives way to virtuoso writing where, in a continuous crossing of parts, the triumphant balance of the entire work clearly emerges.

Ippolito gioca is another homage to former teachers. It was composed in 1930 to celebrate the fiftieth birthday of Ildebrando Pizzetti, whose classes Rota attended as an observer between the ages of 11 and 13. On this occasion, the reference to a musical toy is quite explicit in the title, and refers to Pizzetti's son, who was actually called Ippolito. Short as it is, the piece is one of Rota's most successful for solo piano, for its clarity and felicity of invention, as well as for its solid construction, rounded off by a slight harmonic diminution which leaves the bitter taste associated with the end of a beautiful game.

Il Presepio for soprano and string quartet, composed by Rota in 1928, when he was seventeen, takes us even further back towards the period of the child prodigy. Given its first public performance by the composer's cousin, Maria Rota, in 1929, *Il Presepio* enjoyed a certain popularity until the war and was much played throughout Europe, but later fell into oblivion. It is worth noting, then, that the Lockenhaus version is not only the first recording, but also the first performance for fifty years. It is a work that reveals a young Rota already quite assured in his writing for string quartet, but in a transitional stylistic phase. Or rather, *Il Presepio* recalls numerous lyrical pieces written since childhood and mostly dedicated to this same cousin; its

style is clearly influenced by a rather pretentious domestic musical environment, and remains under the spell of contemporary French music, with little evidence of that radiant and uninhibited outpouring of melody which was to become one of the chief stylistic features of Nino Rota's music.

Another long forgotten piece is the *Intermezzo* for viola and piano (c. 1945). In it we find a varied succession of musical episodes: dances, romanzas, marches and melancholy tunes – all linked by an expert hand – which not only anticipate subsequent developments in Rota's writing, but also reveal him as mature and confident in his own highly personal vein. In this piece it is already possible to discern the fully-fledged musician composing his most famous dramatic work, *Il Cappello di paglia di Firenze*, with the formative period and the shadow of the infant prodigy now behind him.

The last two pieces on the record belong finally to the mature and established composer, representing two important aspects of his musical life. Nino Rota devoted a large amount of time and energy to teaching. Beginning as a very young man in the 1930s, he later became director of the Bari Conservatory for twenty-five years. Within Rota's fairly meagre output for solo piano – perhaps a reaction to the total dedication to the instrument of his Rinaldi grandfather – the *Sette pezzi difficili per bambini* from 1971 are directly linked with this experience and were written for Conservatory pupils. These small pieces, with the word 'difficult' censured for publication in a series dedicated to easy pieces for children, present a number of difficulties in their deceptively clear and straightforward idiom, if they are regarded as material for young learners.

The two pieces chosen for this recording, *Cantilena* and *Puccettino nella giungla*, show variously the extraordinary maturity and rich musicality of Rota at the height of his powers. The disarming simplicity of the melody in the *Cantilena* should not be mistaken for slighthness of construction, for this elementary mechan-

ism is anything but ingenuous. It not merely transcends facile comparisons and approaches, but reveals Rota's characteristic artlessness, often mistaken for vagueness and artistic irony, but actually concealing a wisdom and iron determination in the development of his craft. *Puccettino nella giungla*, more complex and slightly sulphurous, with its title from a children's fairy-tale of another era, ushers in the last and most substantial piece on the record: the **Nonet** for flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, violin, viola, cello and double bass.

Written, revised and modified over the period between 1959 and 1977, this work undoubtedly represents the sum of Rota's experiences in the field of chamber music, and one of the happiest syntheses of his art. Everything that has contributed to the composer's musical formation finds its role and justification here. The late nineteenth-century musical salon of his grandparents and his own lessons in neoclassicism, the cheerfulness of his themes and his taste for extreme chromatic shifts, a capacity for imitation and concision sharpened by his work for the cinema, the control of a complex and extended form, are all now united and developed in writing which requires of its performers massive doses of virtuosity and understanding. Divided into five movements, of which the fourth – *Canzone* with (five) variations – is a kind of concerto within a concerto, the Nonet never has a dull moment in spite of its substantial twenty-six minutes, providing clear evidence that the irregular and solitary artistic course taken by Rota had strong roots and bore rich fruit. It is a course traced in the furrow of a search for beauty and formal harmony, delighting audience and performers alike.

© *Francesco Lombardi* 1997

KREMERATA MUSICA

Gidon Kremer is deeply devoted to chamber music, and his dream came true when he founded *his* chamber music festival in the small town of Lockenhaus in Austria. When confronted with the term ‘festival’ one usually thinks of women laden with jewellery and men dressed in suits. This does not apply to Lockenhaus. Located near the Hungarian border, the festival quickly developed into a kind of alternative to the high society image of larger festivals. The events are of course still festivals, but festivals of a different sort.

‘It has to do with something particularly human, with the pleasures of communication, the encounter, with harmony and friendship (while never neglecting the humorous or pedagogical qualities involved). We owe all this to our music, which is sought out, appreciated and loved by those on the stage and those in the audience alike.

Lockenhaus was, to a great extent, created by the population of Lockenhaus, a community that may be regarded as a promoter’s dream, welcoming those that share their enthusiasm from all over the world. Inspired by such a community of interests, it is possible for us, the musicians, to work intensively and without distraction. One could well say that we spoil one another. The Lockenhaus community and their guests give us their undivided attention and we endeavour to return their generosity in the form of music and a certain artistic omnipresence. This results in a programme involving thousands of performances of traditional and contemporary music, the well-known and the little-known, hours of work towards understanding and appreciation, or the total disbandment in sound and silence.

Our aim is to pass on this inspiration, to offer the music and the “spirit” of Lockenhaus to the whole world. This provides the basis for our tours. Whether in Australia or Japan, New York or Paris, St Petersburg or Liechtenstein, we have always sought to offer our audiences the qualities that were inspired by that town and that “family”, to function as their “voice”...

Spontaneity has always been of utmost importance. The (planned) improvisation and the principle of coincidence (spontaneous interaction) have resulted in the enrichment of the lives of most participants, both those on the stage and those in the audience, and was by no means restricted to the duration of a concert or a festival.

The idealism, the belief in a better world, was gained by music that sought to demonstrate that results are not necessarily always what counts, but rather aspiration, willingness and open-mindedness. We discovered the importance of not only the famous of yesterday, but also that of the forgotten and living composers for today's music. To mention only a few "discoveries" of the past years – who, for instance, can lay claim to previous knowledge of names like Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Ervin Schulhoff, Arthur Vincent Lourié and György Kurtág? – names that are now familiar. Furthermore, a new appreciation of that which is well-known widens our horizon, our hearing. Among our many "guests" at Lockenhaus have been Mozart, Schubert, Shostakovich, Schoenberg and Piazzolla.' (Gidon Kremer)

The music performed here reflects a veritable extravagance of intense imaginative and experimental energy necessary for its realization. It represents an intimate meeting of classics, jazz and avant-garde performed by internationally acclaimed and young, highly talented musicians. After a one-year pause for inspiration, the concept of Lockenhaus was adopted again in 1992 as KREMERATA MUSICA, a re-formation that prompted a series of world-wide tours. This inevitably involves a preconceived selection of composers as a central concept.

Of great concern to those involved in Gidon Kremer's festival is its 'work in progress' status. The extraordinary liveliness of the programmes, the often last-minute alterations involving spontaneous decision-making ensure the continuance of the exceptional and unique atmosphere at the Lockenhaus Chamber Music Festival.

DIE KAMMERMUSIK VON NINO ROTA: VOM BÜRGERLICHEN SALON ZUM KONSERVATORIUMSUNTERRICHT

Am Ende des 19. Jahrhunderts bildete das Haus des Giovanni Rinaldi ein Zentrum des Musiklebens von Genua. Rinaldi war ein hoch angesehener Musiker: Pädagoge, Pianist und Komponist von Musik für Tasteninstrumente, Freund von u.a. Giuseppe Verdi und Amilcare Ponchielli. Gemeinsam mit seiner ebenfalls klavierspielenden Gattin Gioconda Anfossi war er stets bereit, Musiker, die in der Stadt zu Gast waren, zu empfangen.

In diesem übervollen Haus mit neun Kindern und sechs Klavieren ertönte sozusagen ununterbrochen Musik, sei es bei Privatstunden, Musikabenden oder beim Treiben der Kinder. Giovanni Rinaldos neun Kinder hatten ohne Ausnahme Klavier gelernt, und unter ihnen war auch Ernesta, die Mutter von Nino Rota. Sie opferte eine eigene Konzertkarriere, um ihr Schicksal mit jenem der Familie Rota in Mailand zu verbinden, wo sie ein weiteres Umfeld vorfand, das der Musik und der Kunst gewogen war. Maria Rota, eine kultivierte, anspruchsvolle Sängerin, und Titina Rota, die eine angesehene Bühnenbildnerin und Malerin werden sollte, waren aufmerksame und liebevolle Kusinen des kleinen Nino.

Als Giovanni (Nino) Rota bereits in jungen Jahren seine musikalische Begabung offenbarte – zu komponieren begann er, noch bevor er zehn war; mit zwölf Jahren trat er erstmals öffentlich auf –, erschien dies allen als eine natürliche Folge des fortwährenden, leidenschaftlichen Musizierens, das ihn umgab.

Seine Eltern aber waren von der Solidität einer künstlerischen Karriere nicht vollends überzeugt und beschlossen daher, ihrem Sohn neben der regulären Musikausbildung auch eine probate humanistische Ausbildung mitzugeben. Unter Rotas Lehrern war Alfredo Casella sicherlich derjenige, der den größten Einfluss auf seine künstlerische und vor allem menschliche Entwicklung ausübte. Casella lehrte Rota,

ein Mensch seiner Zeit zu sein und das Komponieren als eine normale Facette des zeitgenössischen Lebens zu betrachten, der dieselbe Würde und derselbe Wert zustand wie jedem anderen Beruf.

Das erste Werk auf dieser CD, *Piccola offerta musicale* für Flöte, Oboe, Fagott und Horn (Casella gewidmet), huldigt daher nicht nur dem wahren Meister des Neoklassizismus, sondern bekundet zugleich auch die Leidenschaft für Würde und Disziplin, die Casella vermittelte. Wir schreiben das Jahr 1943, eines der finstersten Jahre des 2. Weltkrieges und vielleicht des ganzen Jahrhunderts. Trotz einer früheren, unerquicklichen Erfahrung war Rota um des Überlebens willen abermals genötigt, in die Welt des Kinos einzutauchen. Gleichzeitig komponierte er dieses kleine, perfekte mechanische Spielzeug, in dem die Erweiterung der Coda, die die Eingangspassage wieder aufgreift und in die Stille verklingt, wie eine Spielzeugwindmühle anmutet, die sich allmählich in die Welt der Töne begibt und das Schreckliche dieser Welt hinter sich lässt.

Sarabande und Toccata, 1945 komponiert, sind Clelia Gatti Aldrovandi gewidmet, der großen Harfenistin und Gattin von Guido M. Gatti, dem berühmten Musikwissenschaftler und Direktor in der wachsenden italienischen Filmindustrie, der zu jenen gehörte, die Rota mit der Welt der Filmmusik in Kontakt brachten. Zusammen mit dem Konzert für Harfe und Orchester und der Sonate für Flöte und Harfe zeugt dieses Stück von einem mehr als gelegentlichen Interesse an diesem Instrument; ungeachtet des entschieden neoklassizistischen Idioms zollt es mit seiner virtuosischen Schreibweise den besonderen Eigenschaften der Harfe Tribut. Die beiden Sätze ergänzen und spiegeln einander mit formaler Stringenz, wobei die Melodik sich frei entfalten darf.

Das **Trio für Flöte, Violine und Klavier** dürfte eines der wichtigsten Werke in Rotas Kammermusikschaffen sein. Es wurde für das in den 1960er Jahren in Rom tätige Klemm Trio komponiert; bei der Uraufführung wurde es vom Publikum

warm empfangen, wobei es im Zeitalter der Happenings und künstlerischen Provokationen eine noch klarere Distanz zu der damaligen musikalischen Praxis an den Tag legte. Es ist die Arbeit eines reifen Musikers, der durch die Soundtracks für die ersten Filme von Federico Fellini Berühmtheit erlangt hatte und der sich seiner Fähigkeiten bewusst war; ihr Idiom ist zwar alles andere als avantgardistisch, aber keineswegs unpersönlich oder traditionalistisch.

Im ersten Satz, schillernd in Sachen Tempo und thematischem Material, werden die Instrumente vorgestellt, als wären sie Teil einer Theateraufführung – ein jedes mit eigenem Charakter und eigener Persönlichkeit. Das Klavier ist beharrlich und solide, die Flöte leicht und geschwind, die Violine leidenschaftlich, zugleich sanft und brutal. In dem versonnen-linearen zweiten Satz wetteifern Violine und Flöte, grundiert vom Klavier, um die Melodie. Das Werk endet mit einem brillanten, freudigen dritten Satz, in dem die durch den Antagonismus der Soloinstrumente geballte Spannung in eine Virtuosität mündet, welche, bei unablässiger Stimmkreuzung, die gelungene Balance der Gesamtform deutlich zum Vorschein bringt.

Mit *Ippolito gioca* wenden wir uns wieder den Huldigungen an einstige Lehrer zu. Das Stück entstand 1930 zum 50. Geburtstag von Ildebrando Pizzetti, dessen Klassen Rota im Alter von 11 bis 13 Jahren als Zuhörer besucht hatte. Diesmal verweist der Titel, der Pizzettis Sohn Ippolito beim Namen nennt, explizit auf ein musikalisches Spielzeug. Trotz seiner Kürze ist dieses Stück eines von Rotas erfolgreichsten Werken für Klavier solo, was an seiner Klarheit und glücklichen Erfindung liegt, aber auch an seinem soliden Aufbau, der von einer leichten harmonischen Diminution abgerundet wird, die jenen etwas bitteren Nachgeschmack hinterlässt, welcher mit dem Ende eines schönen Spiels verbunden ist.

Il Presepio für Sopran und Streichquartett, von Rota 1928 im Alter von 17 Jahren komponiert, führt uns noch weiter zurück in die Wunderkind-Periode. Das 1929 von Maria Rota, der Cousine des Komponisten uraufgeführte Werk war bis zum

Krieg recht erfolgreich und wurde in ganz Europa gespielt, geriet jedoch dann in Vergessenheit. Es verdient mithin Erwähnung, dass diese Aufnahme aus Lockenhaus nicht nur die erste Einspielung überhaupt, sondern auch die erste Aufführung seit 50 Jahren ist. Der junge Rota erweist sich hier als ein Komponist, der bereits mit sehr sicherer Hand für Streichquartett schreibt, aber stilistisch noch im Werden ist. Anders gesagt, erinnert *Il Presepio* an zahlreiche lyrische Stücke, die Rota seit seiner Kindheit geschrieben und größtenteils derselben Cousine gewidmet hatte. Ihr Stil, deutlich von der musikalischen Atmosphäre des vornehmen Elternhauses beeinflusst, ist der französischen Musik der damaligen Zeit verpflichtet – jene strahlende, unbändige Melodik, die eines der Hauptmerkmale von Nino Rotas Musik werden sollte, findet sich indes noch kaum.

Ebenfalls in Vergessenheit geraten ist das um 1945 entstandene *Intermezzo* für Bratsche und Klavier, in dem wir einer vielfältigen, mit kundiger Hand verknüpften Folge musikalischer Episoden begegnen: Tänze, Romanzen, Märsche und melancholische Melodien, die nicht nur auf spätere Entwicklungen seiner Kompositionstechnik vorausgreifen, sondern ihn auch als einen reifen, souveränen und sehr individuellen Komponisten zeigen. Nach den Studien- und Wunderkindjahren gibt sich hier bereits der vollendete Musiker zu erkennen, der später *Il Cappello di paglia di Firenze (Der florentinische Strohhut)*, sein berühmtestes Bühnenwerk, komponieren sollte.

Die beiden letzten Titel der CD schließlich gelten dem reifen, anerkannten Komponisten und repräsentieren zwei wichtige Aspekte seines musikalischen Lebens. Nino Rota widmete dem Unterrichten viel Kraft und Zeit. Er begann als sehr junger Mann in den 1930er Jahren und leitete später 25 Jahre lang das Konservatorium in Bari. Für Schüler dieses Konservatoriums komponierte Rota, der ansonsten – vielleicht als Reaktion auf die totale Hingabe, die sein Großvater Rinaldi dem Instrument gewidmet hatte – nur wenige Werke für Klavier solo schrieb, die *Sette pezzi*

difficili per bambini (1971). Diese kleinen Stücke, die im Rahmen einer Reihe mit leichten Stücken für Kinder veröffentlicht wurden (weswegen man bei der Drucklegung das Adjektiv „difficili“ – schwierig – strich), bergen in ihrer scheinbar gradlinigen und klaren Schreibweise für junge Anfänger dennoch einige Schwierigkeiten.

Die zwei für diese Aufnahme ausgewählten Stücke, ***Cantilena*** und ***Puccettino nella giungla*** (*Däumling im Dschungel*), veranschaulichen auf unterschiedliche Weise die außerordentliche Reife und ausgeprägte Musikalität des Komponisten auf der Höhe seines Schaffens. Die entwaffnende Schlichtheit der Melodie der *Cantilena* sollte nicht als konstruktive Schwäche missverstanden werden, denn dieser elementare Aufbau ist alles andere als unbedarft: Er lässt nicht nur oberflächliche Vergleiche und Interpretationen vergessen, sondern zeigt auch jene ungekünstelte Natürlichkeit, die für Rota so charakteristisch ist: Oft als Unbestimmtheit und künstlerische Ironie missverstanden, verbirgt sie in Wirklichkeit eine Weisheit und eiserne Entschlossenheit in der Entfaltung seiner Kunst. Das komplexere und etwas hitzige *Puccettino nella giungla*, entlehnt seinen Titel einem Kindermärchen aus einem anderen Zeitalter und leitet über zum letzten und gewichtigsten Werk dieser Einspielung: dem **Nonett** für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Bratsche, Cello und Kontrabass.

Komponiert, revidiert und umgearbeitet in den Jahren 1959 bis 1977, stellt dieses Werk zweifellos die Summe von Rotas kammermusikalischen Erfahrungen und eine der gelungensten Synthesen seiner Kunst dar. Alles, was zum musikalischen Werdegang des Komponisten beigetragen hat, findet hier seinen Platz und seine Rechtfertigung: Der musikalische Salon seiner Großeltern am Ende des 19. Jahrhunderts, der neoklassizistische Unterricht, die Fröhlichkeit seiner Themen, die Vorliebe für extreme chromatische Wendungen, die durch die Filmmusik perfektionierte Fähigkeit der Imitation und des knappen Ausdrucks, die Kontrolle über eine komplexe und umfangreiche Form – all dies wird jetzt vereinigt und in einer

Schreibweise entwickelt, die von den Ausführenden beträchtliche Virtuosität und größtes Verständnis verlangt. Das Nonett hat fünf Sätze, von denen der vierte – *Canzone* mit (5) Variationen – eine Art Konzert im Konzert ist. Trotz seiner beachtlichen Länge von 26 Minuten kennt es keinen einzigen langweiligen Moment, sondern belegt eindringlich, dass Rotas ungewöhnliche und einzelgängerische künstlerische Laufbahn starke Wurzeln hatte und reiche Früchte trug. Es ist ein Schaffen auf der Suche nach Schönheit und harmonischer Form, das Publikum und Musiker gleichermaßen entzückt.

© *Francesco Lombardi* 1997

KREMERATA MUSICA

Der Kammermusik zutiefst verbunden, erfüllte sich Gidon Kremer einen Traum, als er 1981 in dem kleinen burgenländischen Dorf Lockenhaus (Österreich) sein Kammermusik-Festival gründete. Mit dem Begriff „Festival“ verbindet man häufig schmuckbeladene Damen in Abendkleidern und Herren im Smoking. Nicht so in Lockenhaus. Das Festival nahe der ungarischen Grenze entwickelte sich schnell zu einer Art Gegenentwurf zum Starrummel der großen Festivals. Natürlich sind es Festspiele, aber doch ganz anderer Art.

„Ein Begriff für etwas Menschliches. Für die Freuden der Kommunikation, der Begegnungen, der Stille und der Freundschaft (den Humor nie vergessend und das Lernen fordernd). Das alles dank der Musik, die von beiden Seiten der Rampe aus, auf der Bühne und im Saal, also von Künstlern und vom Publikum geliebt, gebraucht und genossen wird.

Lockenhaus entstand nicht zuletzt durch die Lockenhäuser selbst, die das bilden, was für viele Veranstalter ein Wunschtraum bleibt: eine Gemeinde, in die auch Gleichgesinnte aus aller Welt gerne aufgenommen werden. Durch diese Gemeinde

inspiriert, können wir, die Musiker, ungestört und intensiv arbeiten. Man könnte sagen, wir verwöhnen uns gegenseitig. Die Lockenhäuser und ihre Gäste schenken uns ihre ganze Aufmerksamkeit, wir versuchen, ihnen ihre Großzügigkeit in Tönen und durch unsere allgegenwärtige Präsenz zurückzugeben. Das Resultat sind mehrere tausend Aufführungen der alten und neuen Musik, des Bekannten und Gewagten, die Stunden des Ringens um Verständnis wie auch die der totalen Auflösung in Tönen und Stille.

Wir versuchen, diese Inspiration weiterzuvermitteln, die Musik und den Lockenhäuser ‚Geist‘ in die weite Welt zu tragen. Daher kam es zu den bekannten Tourneen. Ob in Australien oder Japan, New York oder Paris, Leningrad oder Liechtenstein, unterwegs wollten wir in den Programmen mit ‚Musik aus Lockenhaus‘ den Werten treu bleiben, zu denen uns der Ort und die ‚Familie‘ inspiriert hatten, um sozusagen deren ‚Sprecher‘ zu sein...

Das Spontane blieb das Wichtigste. Die (im Geheimen) geplante Improvisation, das aleatorische Prinzip (jeder mit jedem) haben bei den meisten Mitwirkenden Folgen hervorgerufen, durch die ihr Leben (auch nach den Festen oder Konzerten) bereichert wurde. Dies ebenso auf der Bühne und hinter den Kulissen wie auch im Saal.

Der Idealismus, der Glaube an eine gute Welt, wurde durch die Musik gewonnen, die vermitteln wollte, dass das Wichtigste nicht unbedingt das Resultat ist, sondern das Streben, die Bereitschaft, das Offen-Sein. Wir erfuhren, welche Bedeutung nicht nur die verstorbenen und berühmten, sondern gerade die vergessenen und lebenden Komponisten für die Musik haben. Ich will hier nur einige ‚Entdeckungen‘ der Jahre erwähnen – wem bedeuteten vorher schon Namen wie Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Erwin Schulhoff, Arthur Vincent Lourié oder György Kurtág soviel wie jetzt. Aber auch eine neue Einsicht in das Bekannte erweiterte unsere Sicht, unser Hören, Mozart, Schubert, Schostakowitsch,

Schönberg und Piazzolla waren unter vielen anderen auch zu Gast in Lockenhaus.“
(Gidon Kremer)

Intensiv auf die Sache bezogen, mit schier überbordender Fantasie und Experimentierlust wird hier musiziert. Ein intimes Treffen von Klassik, Jazz und Avantgarde in Besetzungen bestehend aus international bereits renommierten und jungen, hochbegabten Künstlern. Nach einjähriger schöpferischer Pause wurde die Idee Lockenhaus 1992 unter der Bezeichnung KREMERATA MUSICA fortgesetzt und in Tourneen weltweit vorgestellt. Immer wieder werden Werke bestimmter Komponisten in den Mittelpunkt gestellt.

Stets stellte sich Gidon Kremers Festival als „work in progress“ dar – gerade diese ungewöhnliche Lebendigkeit der Programmgestaltung, die manchmal spontane Änderungen bis fast zur letzten Minute mit sich bringen kann, macht den besonderen Reiz und die einzigartige Atmosphäre der Kammermusiktage in Lockenhaus aus.

LA MUSIQUE DE CHAMBRE DE NINO ROTA : DU SALON BOURGEOIS À L'ENSEIGNEMENT AU CONSERVATOIRE

À la fin du 19^e siècle, l'un des piliers de la vie musicale génoise était la maison de Giovanni Rinaldi. Rinaldi était un musicien hautement estimé : professeur, pianiste et compositeur pour le piano, un ami de Giuseppe Verdi et d'Amilcare Ponchielli. Lui et sa femme Gioconda Anfossi (pianiste également) accueillaient toujours volontiers les musiciens qui se rendaient dans leur ville. Dans cette maison bondée de neuf enfants et de six pianos, on peut dire qu'entre les leçons privées, les soirées musicales et les activités des enfants, on entendait toujours de la musique. Parmi les neuf enfants de Giovanni Rinaldi – qui ont tous commencé par apprendre le piano – se trouvait la mère de Nino Rota, Ernesta. Cette dernière sacrifia sa propre carrière pour unir son destin à celui de la famille Rota à Milan, trouvant par le fait un autre milieu propice à la musique et à l'art. Maria Rota, une cantatrice raffinée et exigeante, et Titina Rota, qui devait devenir un peintre et une décoratrice de théâtre, étaient toutes deux d'empresées et affectueuses cousines du jeune Nino.

Giovanni (Nino) Rota montra très tôt son talent musical, commençant à composer avant d'avoir dix ans et faisant ses débuts publics à douze ans, ce qui sembla naturel à tout le monde vu le milieu musical enthousiaste dans lequel il vivait.

Ses parents n'étaient cependant pas tout à fait convaincus de la justesse d'une carrière artistique et ils décidèrent de donner à leur fils une éducation humaniste appropriée tout en le laissant suivre des études musicales régulières. Parmi les professeurs de Rota, Alfredo Casella fut certainement celui qui exerça l'influence la plus importante sur son développement artistique certes, mais surtout sur sa personnalité. Casella apprit à Rota à devenir un homme de son temps et à considérer la composition comme une part normale de la vie contemporaine, ayant la même valeur et la même dignité que toute autre profession.

On peut dire que la première œuvre sur ce disque, la *Piccola offerta musicale* pour flûte, hautbois, basson et cor (dédiée à Casella) n'est pas seulement un hommage à l'honorable maître du néo-classicisme lui-même, mais aussi une nette évidence de la passion ressentie envers la dignité et la discipline transmises par Casella. C'était en 1943, l'une des années les plus noires de la deuxième guerre mondiale et peut-être même du siècle en entier. Malgré une première expérience ratée, Rota fut forcé de retourner au monde du cinéma afin de survivre. Il composa en même temps ce petit jouet mécanique parfait dans lequel l'extension de la coda, qui reprend le passage du début et le laisse s'éteindre, semble suggérer un moulin à vent jouet s'éloigner légèrement dans le royaume de la musique laissant derrière lui les horreurs du monde réel.

La **Sarabande et toccata** pour harpe de 1945 est dédiée à Clelia Gatti Aldrovandi, la grande harpiste épouse de Guido M. Gatti, le distingué musicologue et directeur de l'émergente industrie du cinéma italien ; c'est lui qui fut partiellement responsable de l'introduction de Rota dans le monde de la musique de film. Cette pièce, de même que le Concerto pour harpe et orchestre et la Sonate pour flûte et harpe, suggère un intérêt soutenu pour l'instrument et, malgré son idiome distinctement néo-classique, montre un grand intérêt pour les qualités spéciales de la harpe grâce à une écriture de nature virtuose. Les deux mouvements – Sarabande et Toccata – s'équilibrent et se reflètent avec une rigueur formelle tout en laissant la mélodie s'épancher librement.

Composé pour le Trio Klemm actif à Rome dans les années 1960, le **Trio pour flûte, violon et piano** est probablement l'une des œuvres les plus importantes de toute la production de musique de chambre de Rota. Sa création fut chaudement reçue par le public, proclamant incidemment – dans une ère de *happenings* et de provocations artistiques – un détachement encore plus clair de la pratique musicale de l'époque. Il révèle l'œuvre d'un musicien mûr, déjà célèbre pour sa musique des

premiers films de Fellini, sûr de lui et suggérant un idiome qui, loin de l'avant-garde, n'est aucunement impersonnel ou le résultat d'un simple remaniement du passé. Dans le premier mouvement, fulgurant par son tempo et son matériel thématique, les instruments sont présentés comme s'ils faisaient partie d'une pièce de théâtre, chacun avec un caractère individuel, une personnalité propre : le piano est solide et persistant, la flûte est légère et rapide, le violon est passionné – ou à la fois doux et violent. Dans le second mouvement, linéaire et contemplatif, le violon et la flûte s'entendent pour la mélodie et le piano au milieu leur apporte son soutien. L'œuvre se termine par un troisième mouvement gai et brillant où la tension accumulée par les voix des solistes fait place à de l'écriture virtuose où, dans un continuel croisement de voix, l'équilibre triomphant de l'œuvre en entier émerge clairement.

Ippolito gioca est un autre hommage à d'anciens professeurs ; il fut composé en 1930 pour célébrer le 50^e anniversaire de naissance d'Ildebrando Pizzetti dans la classe duquel Rota fut observateur à l'âge de 11 et 13 ans. La mention d'un jouet musical est ici explicite dans le titre et se réfère au fils de Pizzetti appelé incidemment Ippolito. Toute courte qu'elle soit, la pièce est l'un des plus grands succès de Rota pour piano solo, grâce à sa clarté et à l'à-propos de son invention ainsi qu'à sa solide construction terminée par une petite diminution harmonique qui laisse le goût amer associé à la fin d'un jeu merveilleux.

Il Presepio pour soprano et quatuor à cordes, composé par Rota en 1928 quand il avait 17 ans, nous ramène encore plus loin dans sa période d'enfant prodige. Créé par la cousine du compositeur, Maria Rota, en 1929, *Il Presepio* jouit d'une certaine popularité jusqu'à la guerre et il fut beaucoup joué partout en Europe mais il tomba ensuite en désuétude. On devrait remarquer que la version de Lockenhaus n'en est pas seulement le premier enregistrement mais encore la première exécution depuis 50 ans dans cette version. L'œuvre révèle un jeune Rota déjà sûr de son écriture pour quatuor à cordes mais dans une phase stylistique transitionnelle. Ou plutôt,

Il Presepio rappelle plusieurs pièces lyriques écrites depuis son enfance et pour la plupart dédiées à cette même cousine ; son style révèle clairement l'influence d'un milieu musical domestique assez prétentieux et il reste sous le charme de la musique française contemporaine ; il s'y trouve peu d'exemples de ce flot mélodique épanoui et excité qui devait devenir l'un des traits stylistiques principaux de la musique de Nino Rota.

Une autre pièce longtemps oubliée est l'*Intermezzo* pour alto et piano (env. 1945). On y trouve une succession variée d'épisodes musicaux : danses, romances, marches et airs mélancoliques – tous reliés par une main experte – qui non seulement annoncent les développements à venir de l'écriture de Rota, mais aussi le montrent comme mûr et confiant dans sa propre veine hautement personnelle. Il est possible dans cette pièce de discerner le musicien chevronné composant son œuvre dramatique la plus connue, *Il Cappello di paglia di Firenze*, avec la période de formation et l'ombre de l'enfant prodige maintenant derrière lui.

Les deux dernières pièces sur ce disque appartiennent finalement à la période mûre d'un compositeur établi, représentant deux aspects importants de sa vie musicale. Nino Rota consacra beaucoup de temps et d'énergie à l'enseignement. Débutant quand il était encore très jeune dans les années 1930, il fut ensuite directeur du conservatoire de Bari pendant 25 ans. Dans la production plutôt maigre de Rota pour piano solo – peut-être une réaction à la dédication totale à l'instrument de son grand-père Rinaldi – les *Sette pezzi difficili per bambini* de 1971 sont directement reliées à cette expérience et furent écrites pour les élèves du conservatoire. Ces petites pièces, avec le mot « difficile » censuré pour la publication dans une série dédiée à des pièces faciles pour enfants, présentent certaines difficultés dans leur idiome trompeusement clair et direct si elles sont vues comme matériel pour jeunes débutants.

Les deux pièces choisies pour cet enregistrement, *Cantilena* et *Puccettino nella giungla* montrent de différentes façons l'extraordinaire maturité et riche musicalité

de Rota au sommet de ses capacités. La simplicité désarmante de la mélodie dans *Cantilena* ne devrait pas être prise pour de la légèreté dans la construction car ce mécanisme élémentaire est loin d'être ingénu. Non seulement il transcende les comparaisons et approches faciles mais encore il révèle le manque caractéristique d'artifice chez Rota, souvent pris pour de l'imprécision et de l'ironie artistique, mais cachant en fait une sagesse et une détermination de fer dans le développement de son art. *Puccettino nella giungla*, plus compliqué et légèrement souffré, au titre de conte d'enfant d'une autre époque, conduit à la dernière pièce, la plus substantielle d'ailleurs, de ce disque : le **Nonet** pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, violon, alto, violoncelle et contrebasse.

Écrite, révisée et modifiée sur une période s'étendant entre 1959 et 1977, cette œuvre représente assurément la somme des expériences de Rota dans le domaine de la musique de chambre et est l'une des synthèses les plus réussies de son art. Tout ce qui a contribué à la formation musicale du compositeur y trouve son rôle et sa justification. Le salon musical de ses grands-parents à la fin du 19^e siècle et ses propres leçons en néo-classicisme, l'entrain de ses thèmes et son goût pour les changements chromatiques extrêmes, une capacité d'imitation et de concision exercée par son travail pour le cinéma, le contrôle d'une forme complexe et étendue, tous ces éléments sont maintenant unifiés et développés dans une écriture qui demande de ses exécutants des doses massives de virtuosité et de pénétration. Divisé en cinq mouvements dont le quatrième – *Canzona* avec (5) variations – est une sorte de concerto à l'intérieur d'un concerto, le Nonet n'a pas un seul moment ennuyeux malgré ses 26 minutes de durée ; il fournit la preuve irréfutable que le cours artistique irrégulier et solitaire adopté par Rota avait de longues racines et porta un fruit abondant. C'est un cours tracé dans le sillon d'une recherche de la beauté et de l'harmonie formelle qui ravit autant le public que les exécutants.

© **Francesco Lombardi 1997**

KREMERATA MUSICA

Gidon Kremer est profondément engagé dans la musique de chambre et son rêve se réalisa quand il fonda *son* festival de musique dans la petite ville de Lockenhaus en Autriche. Le terme « festival » évoque habituellement l'image de femmes couvertes de bijoux et d'hommes en habits. Cette image n'est pas celle de Lockenhaus. Localisé près de la frontière hongroise, le festival se développa rapidement en une sorte de solution de rechange à l'image de haute société reflétée par de plus grands festivals. Les événements sont néanmoins des festivals, mais la sorte en est différente.

« Il s'agit de quelque chose de particulièrement humain, des plaisirs de la communication et des rencontres, de l'harmonie et de l'amitié (sans jamais négliger les qualités humoristiques ou pédagogiques impliquées). Nous devons tout cela à notre musique qui est recherchée, appréciée et aimée autant par les artistes que par le public.

Lockenhaus fut créé, en grande partie, par la population de Lockenhaus, un centre qui peut être vu comme le rêve d'un organisateur, accueillant tout citoyen du monde qui partage son enthousiasme. Inspirés par une telle communauté d'intérêts, il est possible à nous, les musiciens, de travailler intensément et sans distraction. On pourrait bien dire que nous nous gâtons mutuellement. La ville de Lockenhaus et ses invités nous donnent leur entière attention et nous essayons de leur rendre leur générosité au moyen de la musique et d'une certaine omniprésence artistique. Il en résulte un programme impliquant des milliers d'exécutions de musique traditionnelle et contemporaine, la bien connue et la moins connue, des heures de travail pour la comprendre et l'apprécier, ou la dispersion totale dans le son et le silence.

Notre but est de transmettre cette inspiration, d'offrir au monde entier la musique et 'l'esprit' de Lockenhaus. Il est à la base de nos tournées. Que ce soit en Australie ou au Japon, à New York ou à Paris, St-Pétersbourg ou Liechtenstein, nous avons toujours cherché à offrir à notre public les qualités inspirées par cette ville et cette « famille », de servir de « voix »...

La spontanéité a toujours été d'importance primordiale. L'improvisation (planifiée) et le principe de coïncidence (interaction spontanée) ont donné lieu à l'enrichissement de la vie de la plupart des participants, sur la scène ou dans le public, et ne se limitèrent aucunement à la durée d'un concert ou d'un festival.

L'idéalisme, la foi en un monde meilleur, fut gagné par la musique qui chercha à démontrer que le résultat n'est pas nécessairement toujours ce qui compte, c'est plutôt l'aspiration, la bonne volonté et l'ouverture d'esprit. Nous avons découvert l'importance non seulement de la célébrité d'hier, mais encore celle des compositeurs oubliés et vivants pour la musique d'aujourd'hui. Pour ne mentionner que quelques « découvertes » des récentes années – qui, par exemple, peut prétendre avoir eu connaissance auparavant des noms d'Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Ervin Schulhoff, Arthur Vincent Lourié et György Kurtág? – des noms qui nous sont maintenant familiers. De plus, une nouvelle appréciation de ce qui nous est bien connu élargit nos horizons, notre écoute. Mozart, Schubert, Chostakovitch, Schoenberg et Piazzolla ont fait partie de nos « invités » à Lockenhaus. » (Gidon Kremer)

La musique interprétée ici reflète une véritable extravagance d'énergie intensément fantaisiste et expérimentale nécessaire à sa réalisation. Elle représente une rencontre intime des classiques, du jazz et de l'avant-garde joués par des musiciens de réputation internationale et des jeunes musiciens de grand talent. Après une relâche d'un an pour prendre de l'inspiration, le concept de Lockenhaus fut réadopté en 1992 sous le nom de KREMERATA MUSICA, une réformation qui incita à entreprendre une série de tournées mondiales. Ces activités impliquent un choix préconçu de compositeurs comme concept central. La statut de « travail en progrès » est d'un grand intérêt pour tous les participants du festival de Gidon Kremer. La vivacité extraordinaire des programmes, les changements souvent de dernière minute forçant des décisions spontanées assurent la survie de l'atmosphère unique et exceptionnelle du Festival de Musique de Chambre de Lockenhaus.

8 IL PRESEPIO

Maria lavava, Giuseppe stendeva,
Suo figlio piangeva dal freddo che aveva.
Sta zitto mio figlio,
adesso ti piglio.
Del latte t'ho dato,
del pane 'un ce n'è!
La neve sui monti cadeva dal cielo,
Maria col suo velo copriva Gesù.
Dormi o figlio, figlio tenerello,
Dormi, figlio vago e bello.
chiudi i lumi santi,
le rue stelle fiammegianti.
Dormi, dormi, cuor di mamma!
fai la ninna, fai la nanna!
Non si accende il nostro fuoco.
Noi viviamo in basso loco.
Io ti bacio le guancette, bianche
fresche e rotondette.
Bacia o figlio la tua mamma!
Non più ninna, non più nanna.

Mary was washing, Joseph was hanging the washing,
Her son was crying because he was cold.
Be quiet, my son,
Now I pick you up.
I have given you some milk,
There isn't any bread!
The snow was falling from the sky onto the mountains.
Mary covered Jesus with her veil,
Sleep, my son, my darling son,
Sleep, my sweet and lovely son,
Close your holy eyes,
Your flaming stars.
Sleep, sleep, mother's heart!
Lullaby, hushaby!
We mustn't light a fire.
We leave early.
I kiss your white cheeks,
So fresh and round.
My son, kiss your mother!
Lullaby no more, hushaby no more.



RECORDING DATA

Recorded in June and July 1996 at the Concert Hall of the Castle of Lockenhaus (Ritterburg Lockenhaus), Austria.

Live recordings from the Lockenhaus Festival

Recording producer and digital editing: Peter Laenger

Sound engineers: Peter Laenger, Annette Rauhaus

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Francesco Lombardi 1997

Translations: John Skinner (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: ENIS

Photo of Nino Rota: Public Domain

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-870 © 1996 & ® 1997, BIS Records AB, Åkersberga.



NINO ROTA