



ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE  
JOHN NESCHLING

RESPIGHI

SINFONIA  
DRAMMATICA

BELFAGOR  
OVERTURE





## RESPIGHI, OTTORINO (1879–1936)

### SINFONIA DRAMMATICA (1913–14)

58'29

1 I. *Allegro energico*

22'38

2 II. *Andante sostenuto*

16'48

3 III. *Allegro impetuoso*

18'41

4 BELFAGOR, ouverture per orchestra (1924)

10'52

*Allegro*

TT: 70'03

## ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE

JURAJ CIZMAROVIC *leader*

JOHN NESCHLING *conductor*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

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

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

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

## **John Neschling**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Jean-Pascal Vachon 2015*



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

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

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

## **John Neschling**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

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



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

*www.oprl.be*

## **John Neschling**

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

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

## MORE RESPIGHI FROM THE SAME PERFORMERS:



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

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

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

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

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

## BRAZILIAN IMPRESSIONS

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

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

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

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

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

## THE ROMAN TRILOGY

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

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

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

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

---

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

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

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

#### RECORDING DATA

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

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

Original format: 24-bit / 96 kHz

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

**Executive producer:** Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se    www.bis.se

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



John Neschling and the OPRL in rehearsal, April 2015