



Nino Rota

Symphonies No. 1 & No. 2



Norrköping Symphony Orchestra • Ole Kristian Ruud

ROTA, Nino (1911-1979)**Symphony No. 1 in G major** (1935-39) (*Ricordi*) **31'40**

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro con moto</i> | 10'15 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 8'37 |
| 3 | III. <i>Allegro vivace</i> | 4'12 |
| 4 | IV. <i>Largo maestoso – Poco più andante – Allegro</i> | 8'20 |
-

Symphony No. 2 in F major (1937-39-41/1975) (*Schott*) **30'44**

'Tarantina – Anni di pellegrinaggio'

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Allegro tranquillo</i> | 7'37 |
| 6 | II. <i>Allegro molto vivace</i> | 7'38 |
| 7 | III. <i>Andante con moto</i> | 7'39 |
| 8 | IV. <i>Allegro vivace</i> | 7'28 |
-

Norrköping Symphony Orchestra (leader: Tale Olsson)**Ole Kristian Ruud**, conductor

World Première Recordings

Nino Rota was by all accounts a fairly eccentric figure, extremely open and ingenuous, shy by nature and genuinely modest. These characteristics, confirmed by those who knew him personally, are perhaps the key to a closer approach and a better understanding of the three symphonies composed by Rota over a period slightly in excess of twenty years. It should be noted that Rota's opus list also includes a fourth symphony (*Sinfonia sopra una canzone d'amore*), but the latter is an anomaly in the composer's creative career. In actual fact, although sketched in 1947 and drawn on several times for film sound tracks such as *La Montagna di cristallo* (The Crystal Mountain) and *Il Gattopardo* (The Leopard), to cite the most famous titles, it was only completed and fully orchestrated in 1973; and then, arguably, more as a tribute to the cinematographic qualities of the work than from any conviction of intrinsic aesthetic coherence. The first two symphonies, on the other hand, originated almost simultaneously in the second half of the 1930s.

The *Symphony No. 1* can certainly be described as the composer's first offering in 'adult' guise. Nino Rota made his public début at a very early age; he was only twelve when one of his works received its first public performance, and the composer had trouble shaking off the label of child prodigy; and likewise that of eternal young man of promise which, with the passage of time, also risked becoming a serious liability. Goffredo Petrassi, dedicatee of the work and superintendent of Venice's Gran Teatro La Fenice at the time, inserted the first performance of Rota's symphony into a programme providing a stiff test for the composer's newly acquired maturity. The *Symphony No. 1* was in fact performed in a concert opened by Handel's *Water Music*, followed by the *Rhapsody for Piano and Orchestra* and the *Sonata for Two Pianos and Percussion* by Bartók, performed by the composer himself together with his wife, Ditta. The concert then concluded with Ravel's orchestrated version of Mussorgsky's *Pictures from an Exhibition*.

In this sumptuous frame, Rota's symphony won great public acclaim and a more than positive critical reception. It also led to further performances in Florence and Rome. As with many other twentieth-century compositions, however, the curtain of the Second World War ensured that the work fell into complete oblivion. It took four years, one for each movement of the symphony, for Rota to complete the work. During this period, Rota graduated in Philosophy and Letters with a thesis on the musical aesthetics

of the Venetian composer Giosaffo Zarlino, and, above all, accepted a post nobody else wanted – he was short-listed third among the applicants – to go and teach in the extreme south of Italy, at Taranto. The transfer to a place remote and isolated from the centres of Italian and international musical life, together with a choice of job which, however modest, guaranteed economic independence, are already a clear sign of that strong desire for autonomy which was to lead Rota ever further from historical and contemporary avant-gardes. The four movements of the symphony reflect the patient labour of composition and orchestration evident from the very beginning, but what creates the strongest impression is perhaps the sense of fresh invention throughout the work. The melodies that unfold are brightly coloured and distinctly Italian, impervious to the torments and proclamations of the time. If, at certain points, one seems to detect echoes of Puccini, the latter are nevertheless purged of any melodramatic element, just as in the clarity of sound and stringency of form one seems to glimpse the figure of Alfredo Casella, Rota's most important formative influence.

Although still far from the period of Rota's stylistic maturity, the *Symphony No. 1* is already a fully realized and accomplished work, to be regarded not merely as an artistic experiment, but rather as one of the most important chapters in the composer's creative development. The splendid melody which opens the first movement, as well as the lightness and freshness of the scherzo (third movement) and, above all, the perfect balance between form and intention in the second movement make this symphony a work of paramount value. There is one element, however, which is implicit throughout the course of the *First Symphony* and becomes quite explicit in the construction and development of the *Second*: that natural musical outpouring directed exclusively towards an immediacy of expression so remote from the artistic currents of the day. But the musical language, however much it is expressed in controlled and sophisticated terms, is always direct. The quotations and references are only functional in the formation of a personal musical idiom, which seems to distance itself increasingly from the accelerations and disintegrations of the twentieth century, to forge close links with the preceding one. The *Symphony No. 2* is, in fact, an explicit manifesto, almost embarrassing in its expressive candour. By sacrificing a rhythmically varied idiom and an orchestration intent on capturing the references and quotations suggested by the melodic material, the unfolding of the work seems transformed by this expressive

urgency. One almost senses that the *Second Symphony* was a kind of reaction to the slow process of constructing the first one. It is enough to consider the clear similarity between the respective two last movements, although these are now presented in reverse order. And furthermore, it is here that the subtitle of *Tarantina – Anni di Pellegrinaggio* comes to our aid. Rota began working on the *Second Symphony* in the very year of his transfer to Taranto, and separation from his family, together with a radical change in lifestyle, certainly made the composer more sensitive to new stimuli and more inclined to reflection on his own formative years. We find perhaps the most explicit example of this in the second movement with a tarantella recreating precisely the soundscape of a small town in Southern Italy and juxtaposed with a broad melodic theme recalling the Dvořák of the *New World Symphony*, or, quite literally, a film soundtrack. And the reference to the United States is not arbitrary, since Rota completed an advanced course at the Curtis Institute in Philadelphia at the beginning of the 1930s. Between Philadelphia and New York, where he spent weekends with Toscanini – whose advice was always eagerly sought by the young composer – Rota certainly came into contact with many artists of the English-speaking world, including his contemporary Samuel Barber, as well as Vaughan Williams and Aaron Copland, with his passion for folk music. Furthermore, the talking cinema had made its appearance and Rota saw and heard, before their arrival in Europe, the first great Hollywood soundtracks.

And now, in the *Second Symphony*, all these experiences emerge directly in a highly simplified rhythmic-melodic structure. This certainly produces a less balanced work, but one nevertheless endowed with its own internal force which, on a first hearing, leaves no doubt about the brilliant future awaiting Rota's music in the cinema. In contrast to its predecessor, this symphony remained, although complete and with full orchestral score, neglected for more than thirty years. It was Rota himself, in the middle of the 1970s, who revised the symphony and supervised its first performance in the very region, Puglia, where he had seen it born.

The long creative process traced by Rota's symphonies confronts us finally with the question of aesthetic choices in a composer who not only never hesitated to come to terms with the greatest musical form of Western history, but did so with total candour, and, in some cases, with a 'naïvety' of attachment to past models seldom encountered

in the music of our century. We may thus return to the initial portrait of Rota, highly similar to the chief characteristics of his symphonies, and conclude with a fragment from the *Dialogues on Music* (VI) of Wilhelm Furtwängler, with its interesting reflection on ingenuousness and self-consciousness in the process of artistic creation.

'An artistic situation is not created only by the awareness of its necessity. It is impossible, it is love lost, to try to recreate in the present a situation belonging to the past, even a very recent one, by reason alone, however profound and universal. Whatever the degree of desirability in such a situation, the fact that we are conscious of this desirability and necessity initially compromises its rebirth. Lost innocence is not reacquired through any form of consciousness, and all true creativity is born from an original ingenuousness.'

© **Francesco Lombardi 1998**

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

Ole Kristian Ruud originally trained as a clarinettist at the Norwegian State Academy of Music, before studying conducting under Jorma Panula at the Sibelius Academy in Helsinki. His earliest conducting experiences were with the Oslo Philharmonic Orchestra and a production of *Peer Gynt* with the Norwegian National Theatre. He regularly conducts eminent symphony and chamber orchestras in the Nordic countries, Europe and the USA; since 1990 he has also been a frequent visitor to Japan. He made his début at the Norwegian National Opera in 1992. From 1987 until 1995 he was chief conductor and artistic director of the Trondheim Symphony Orchestra (Norway) and since 1996 he has been principal conductor of the Norrköping Symphony Orchestra (Sweden). This is his second BIS recording.

Nino Rota war allen Berichten zufolge eine ziemlich exzentrische Gestalt, äußerst offen und erfinderisch, von Natur aus scheu und echt bescheiden. Diese Charaktereigenschaften, die von jenen bestätigt werden, die ihn persönlich kannten, sind vielleicht ein Schlüssel zu einem engeren Verhältnis und besseren Verständnis der drei Symphonien, die Rota im Zeitraum von etwas über zwanzig Jahren komponierte. Zu beachten ist, daß Rotas Werkverzeichnis auch eine vierte Symphonie umfaßt (*Sinfonia sopra una canzone d'amore*), die allerdings eine Anomalie in der schöpferischen Karriere des Komponisten ist. Sie wurde in Wirklichkeit bereits 1947 entworfen und mehrmals als Material für Filmmusiken verwendet, wie *La Montagna di cristallo* (Der kristallene Berg) und *Il Gattopardo* (Der Leopard), um die berühmtesten Titel zu nennen. Erst 1973 wurde sie vollendet und zur Gänze orchestriert, dies wohl eher als Tribut an die kinematographischen Eigenschaften des Werkes als aus der Überzeugung von einer wesentlichen ästhetischen Kohärenz. Die ersten beiden Symphonien haben andererseits einen nahezu simultanen Ursprung in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre.

Die *Symphonie Nr. 1* kann gewiß als erstes Erscheinen des Komponisten als „Erwachsener“ bezeichnet werden. Nino Rota debütierte in einem sehr frühen Alter in der Öffentlichkeit: er war nur zwölf Jahre alt, als erstmals eines seiner Werke öffentlich aufgeführt wurde, und der Komponist hatte Schwierigkeiten, den Ruf eines Wunderkindes loszuwerden, sowie auch den Ruf eines ewigen, vielversprechenden jungen Mannes; im Laufe der Zeit drohte dieser Ruf, eine ernsthafte Belastung zu werden. Goffredo Petrassi, Widmungsträger des Werkes und damaliger Leiter des Venediger Gran Teatro La Fenice, brachte die Uraufführung von Rotas Symphonie in einem Programm, das die neuerworbene Reife des Komponisten auf eine harte Probe stellte. Sie wurde nämlich bei einem Konzert aufgeführt, das mit Händels *Wassermusik* begann, von Bartóks *Rhapsodie für Klavier und Orchester* und *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* gefolgt, die noch dazu vom Komponisten selbst und seiner Frau Ditta gespielt wurde. Das Konzert endete dann mit Ravels Orchesterfassung von Musorgskijs *Bildern einer Ausstellung*.

In dieser vornehmen Umgebung wurde Rotas Symphonie vom Publikum mit Begeisterung und von den Kritikern mehr als positiv empfangen. Dies führte auch zu weiteren Aufführungen in Florenz und Rom. Wie bei vielen anderen Kompositionen im

20. Jahrhundert bewirkte aber der Vorhang des zweiten Weltkrieges, da das Werk in völlige Vergessenheit geriet. Rota brauchte vier Jahre, eines für jeden Satz, um das Werk zu vollenden. Während dieser Zeit absolvierte er akademische Prüfungen in Philosophie und Literatur mit einer Arbeit über die musikalische Ästhetik des venezianischen Komponisten Giosaffo Zarlino, und vor allem nahm er einen Posten an, den sonst niemand haben wollte – in der engeren Wahl stand er an dritter Stelle – als Lehrer im äußersten Süden Italiens, in Taranto. Die Übersiedlung nach einem fernen Ort, von den Zentren des italienischen und internationalen Musiklebens isoliert, und die Wahl einer Beschäftigung, die in aller Bescheidenheit immerhin eine ökonomische Unabhängigkeit garantierte, sind bereits ein klares Zeichen des starken Dranges nach einer Autonomie, die Rota immer mehr von den historischen und zeitgenössischen Avantgarden entfernen sollte. Die vier Sätze der Symphonie spiegeln sofort die geduldige Kompositions- und Orchesterationsarbeit wider, aber der stärkste Eindruck wird vielleicht vom Gefühl frischer Erfindung im ganzen Werk erweckt. Es entfalten sich Melodien mit hellen Farben, die deutlich italienisch sind, unberührt von den Qualen und Verkündungen der Zeit. Wenn man an manchen Stellen glaubt, Echos von Puccini zu empfinden, sind diese aber von jeglichen melodramatischen Momenten gesäubert, und in den eigenartigen Klängen und der stringenten Form meint man, die Gestalt des Alfredo Casella zu erkennen, der auf Rota den wichtigsten formenden Einfluß ausübte.

Obwohl die *Symphonie Nr. 1* noch weit von Rotas stilistischer Reifephase entfernt war, ist sie bereits ein voll durchgeführtes und vollendetes Werk, das nicht nur als künstlerisches Experiment betrachtet werden darf, sondern eher als eines der wichtigsten Kapitel in der schöpferischen Entwicklung des Komponisten. Die großartige Melodie, mit welcher der erste Satz beginnt, sowie die Leichtigkeit und Frische des Scherzos (dritter Satz), und vor allem das perfekte Gleichgewicht zwischen Form und Intention im zweiten Satz machen diese Symphonie zu einem Werk von höchstem Wert. Es gibt aber ein Element, das im Laufe der *ersten Symphonie* unausgesprochen bleibt, aber im Aufbau und in der Entwicklung der *zweiten* explizit wird: den natürlichen musikalischen Erguß, der ausschließlich eine Unmittelbarkeit des Ausdruckes anstrebt, die von den künstlerischen Strömungen des Tages denkbar weit entfernt ist. Selbst wenn die musikalische Sprache auf eine kontrollierte und kultivierte Weise zum Ausdruck gebracht wird, ist sie aber stets direkt. Die Zitate und Anspielungen sind lediglich beim Schaffen

eines persönlichen musikalischen Idioms funktionell, das sich immer mehr von den Tendenzen der Eile und des Zerfalls im heutigen Jahrhundert zu entfernen scheint, um enge Verbindungen mit dem vorigen zu schmieden. In Wirklichkeit ist die *Symphonie Nr. 2* ein unverhülltes Manifest, beinahe peinlich in ihrer ausdrucksmäßigen Offenheit. Durch das Opfer eines rhythmisch vielfältigen Idioms und einer Orchestration, die mit großer Entschlossenheit die Anspielungen und Zitate des melodischen Materials einfängt, scheint die Entfaltung des Werkes von diesem ausdrucksmäßigen Drang umgestaltet zu werden. Man spürt beinahe, daß die *zweite Symphonie* eine Art Reaktion auf den langsamen Konstruktionsvorgang bei der ersten war. Es genügt, die deutliche Ähnlichkeit zwischen den letzten zwei Sätzen beider Symphonien in Betracht zu ziehen, obwohl sie nun in umgekehrter Reihenfolge gebracht werden. Hier kommt uns außerdem der Untertitel *Tarantina – Anni di pellegrinaggio* zu Hilfe. Rota begann die Arbeit an der *zweiten Symphonie* im selben Jahr, in dem er nach Taranto übersiedelte, und die Trennung von seiner Familie, sowie ein radikaler Wechsel des Lebensstils, machten den Komponisten gewiß empfindlicher neuen Stimuli gegenüber, und mehr geneigt zu Betrachtungen seiner formenden Jahre. Das vielleicht deutlichste Beispiel dafür finden wir im zweiten Satz, wo eine Tarantella die Klangwelt einer Kleinstadt in Süditalien präzise nachbildet, im Gegensatzverhältnis zu einem breiten, melodischen Thema, das an den Dvořák der „*Neuen Welt*“-*Symphonie* erinnert, oder, ganz buchstäblich, an eine Filmmusik. Und die Anspielung auf die Vereinigten Staaten ist nicht willkürlich, denn Anfang der 1930er Jahre hatte Rota einen Kursus für Fortgeschrittene am Curtis Institute in Philadelphia absolviert. Zwischen Philadelphia und New York, wo er Wochenenden mit Toscanini verbrachte – dessen Ratschläge der junge Komponist stets eifrig suchte – kam Rota in Kontakt mit vielen Künstlern der englischsprechenden Welt, darunter seinem Zeitgenossen Samuel Barber, außerdem Vaughan Williams und dem leidenschaftlich an Volksmusik interessierten Aaron Copland. Außerdem hatte der Tonfilm seinen Einzug gemacht, und Rota sah und hörte die ersten großen Tonfilme aus Hollywood, noch bevor sie nach Europa kamen.

Und jetzt, in der *zweiten Symphonie*, treten all diese Erfahrungen in einer höchst vereinfachten rhythmisch-melodischen Struktur direkt an den Tag. Dadurch entsteht gewiß ein weniger ausgewogenes Werk, aber es besitzt trotzdem eine eigene innere Kraft, die schon beim ersten Anhören keinen Zweifel darüber läßt, daß im Kino eine

große Zukunft auf Rotas Musik wartete. Obwohl sie komplett und in voller Orchesterpartitur vorlag, blieb diese Symphonie im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin mehr als dreißig Jahre lang unbeachtet. Es war Rota selbst, der Mitte der 1970er Jahre die Symphonie revidierte und die Erstaufführung in Puglia überwachte, in derselben Gegend, wo sie entstanden war.

Der lange schöpferische Vorgang der Symphonien von Rota stellt uns schließlich vor die Frage der ästhetischen Entscheidungen eines Komponisten, der nicht nur nie zögerte, sich mit der größten musikalischen Form der abendländischen Geschichte auseinanderzusetzen, sondern dies noch dazu mit völliger Offenheit tat, in manchen Fällen mit einer „naiven“ Zuneigung zu Modellen der Vergangenheit, die in der Musik unseres Jahrhunderts selten anzutreffen ist. Wir können somit zum ursprünglichen Portrait Rotas zurückkehren, das den wichtigsten Charakteristika seiner Symphonien sehr ähnlich ist, um mit einem Fragment aus Wilhelm Furtwänglers *Gesprächen über Musik* (VI) abzuschließen, mit ihren interessanten Überlegungen über Genialität und Selbstbewußtsein im Prozeß des künstlerischen Schaffens.

„Eine künstlerische Situation entsteht nicht nur durch das Bewußtsein um ihre Notwendigkeit. Es ist unmöglich, es ist verlorene Liebe, nur durch die Vernunft, egal wie tief und universell sie ist, eine Situation der Vergangenheit (selbst der jüngsten Vergangenheit) in der Gegenwart wieder gestalten zu versuchen. Ungeachtet des Grades der Wünschbarkeit in so einer Situation, verhindert der Umstand, daß wir uns dieser Wünschbarkeit und Notwendigkeit bewußt sind, von Anfang an ihre Wiedergeburt. Verlorene Unschuld wird nicht durch irgendeine Form des Bewußtseins wieder erworben, und jegliche wahre Kreativität entstammt einer ursprünglichen Genialität.“

© **Francesco Lombardi 1998**

Das **Symphonieorchester Norrköping** (SON) wurde 1912 gegründet und ist heute ein Symphonieorchester von Vollgröße mit 87 Mitgliedern, eines der sieben Berufsorchester in Schweden. Es wird als eines der interessantesten Orchester in Skandinavien eingestuft, und spielte zahlreiche Uraufführungen. Das Orchester arbeitete auch häufig mit Jazzmusikern, Rockgruppen, Volksmusikgeigern, Tänzern und Schauspielern zusammen. Zu den Chefdirigenten gehörten Heinz Freudenthal (1936-52), Herbert Blomstedt (1954-62), Everett Lee (1962-72), Franz Welser-Möst (1986-91, Ehrenmitglied seit

1996), Jun'ichi Hirokami (1991-96) und Ole Kristian Ruud (seit 1996). Zu den wichtigsten Gastdirigenten gehören Leif Segerstam (1995-97) und Daniel Harding (seit 1997); andere Gastdirigenten, die regelmäßig mit dem Orchester erschienen, sind Andrew Litton, James Judd, Roy Goodman, Sixten Ehrling, Okko Kamu, Paavo Järvi, Joseph Swensen und Yuzo Toyama. Das Symphonieorchester Norrköping spielt häufig im Stockholmer Konzerthaus, erschien zweimal beim Brucknerfest in Linz (1991 mit Orffs *Carmina burana* vor einem Publikum von 100.000 an den Donauufeln) und unternahm eine Tournee in Japan (1994). Seit 1994 hat das Orchester ein neues Konzerthaus in Norrköping, eigens für die Bedürfnisse des Orchesters erbaut.

Ole Kristian Ruud bildete sich zunächst als Klarinettist an der Norwegischen Staatlichen Musikakademie aus, bevor er bei Jorma Panula an der Sibeliusakademie in Helsinki Dirigieren studierte. Seine frühesten Dirigentenerfahrungen waren mit dem Osloer Philharmonischen Orchester und bei einer Inszenierung von *Peer Gynt* mit dem Norwegischen Nationaltheater. Er dirigiert regelmäßig hervorragende Symphonie- und Kammerorchester in den nordischen Ländern, Europa und den USA; seit 1990 besucht er auch Japan regelmäßig. 1992 debütierte er an der Norwegischen Nationaloper. 1987-95 war er Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Trondheimer Symphonieorchesters in Norwegen, und seit 1996 ist er Chefdirigent des Symphonieorchesters Norrköping in Schweden. Dies ist seine zweite Aufnahme für BIS.

Nino Rota était en fin de compte un homme assez excentrique, très ouvert et ingénieux, de nature timide et vraiment humble. Ces caractéristiques, confirmées par ceux qui l'ont connu personnellement, sont peut-être la clé d'une approche et compréhension meilleures pour les trois symphonies composées par Rota au cours d'une période d'un peu plus de vingt ans. On doit noter que la liste d'opus de Rota inclut aussi une quatrième symphonie (*Sinfonia sopra una canzone d'amore*) mais cette dernière est une anomalie dans la carrière créatrice du compositeur. En fait, quoique esquissée en 1947 et utilisée plusieurs fois pour des films dont les plus connus sont *La Montagna di cristallo* (La Montagne de cristal) et *Il Gattopardo* (Le Léopard) elle ne fut terminée et entièrement orchestrée qu'en 1973; et même là, plus comme un apport aux qualités cinématographiques de l'œuvre qu'à partir de quelque conviction de cohérence esthétique intrinsèque. D'un autre côté, les deux premières symphonies furent composées presque simultanément dans la seconde moitié des années 1930.

On peut certainement décrire la *Symphonie no 1* comme étant la première apparition de Rota en habits "d'adulte". Nino Rota fit ses débuts publics très tôt; il n'avait que douze ans quand l'une de ses œuvres fut créée et le compositeur eut peine à se débarrasser de l'étiquette d'enfant prodige; et aussi de celui d'éternel jeune homme prometteur qui, avec le temps, risquait aussi de devenir une sérieuse responsabilité. Goffredo Petrassi, dédicataire de l'œuvre et surintendant du Gran Teatro La Fenice de Venise à ce moment-là, mit la création de la symphonie de Rota au programme d'un concert mettant à rude épreuve la maturité nouvellement acquise du compositeur. La *Symphonie no 1* fut en fait jouée lors d'un concert s'ouvrant sur *Water Music* de Haendel suivi de la *Rhapsodie pour piano et orchestre* et de la *Sonate pour deux pianos et percussion* de Bartók avec la compositeur lui-même et sa femme Ditta. Le concert se termina ensuite avec la version orchestrée par Ravel des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky.

Dans ce cadre somptueux, la symphonie de Rota gagna l'hommage du public et la réception fut plus que positive de la part des critiques. L'œuvre fut subséquemment jouée à Florence et à Rome. Mais, comme ce fut le cas de plusieurs autres compositions du 20^e siècle, la seconde guerre mondiale lui jeta un voile d'oubli complet. Rota mit quatre ans à terminer l'œuvre, un pour chaque mouvement de la symphonie. Au cours de cette période, il obtint un diplôme en philosophie et en lettres avec une thèse

sur l'esthétique musicale du compositeur vénitien Giosaffo Zarlino et, par-dessus tout, il accepta un poste dont personne ne voulait – il fut listé troisième parmi les candidats – pour aller enseigner à Taranto, dans l'extrême sud de l'Italie. Le transfert à un endroit lointain et isolé des centres musicaux italiens et internationaux, ainsi que le choix d'un travail qui, bien que modeste, garantissait une indépendance financière, sont déjà une signe clair de ce fort désir d'autonomie qui devait mener Rota toujours plus loin de l'avant-garde. Les quatre mouvements de la symphonie reflètent le patient labeur de composition et d'orchestration évidents dès le tout début mais, ce qui produit l'impression la plus forte est peut-être le sens de fraîcheur d'invention tout au long de l'œuvre. Les mélodies aux couleurs brillantes sont typiquement italiennes, imperméables aux tourments et aux proclamations de l'époque. Si, à certains moments, ou semble détecter des échos de Puccini, ces derniers sont néanmoins purgés de tout élément mélodramatique, tout comme la clarté du son et la vigueur de la forme nous donnent l'impression d'entrevoir Alfredo Casella, l'influence formative la plus importante chez Rota.

Quoiqu'elle soit encore loin de la période de maturité stylistique de Rota, la *Symphonie no 1* est déjà une œuvre accomplie et entièrement réalisée qui n'est pas seulement une expérience artistique mais plutôt l'un des chapitres les plus importants du développement créateur du compositeur. La splendide mélodie qui ouvre le premier mouvement ainsi que la légèreté et la fraîcheur du scherzo (troisième mouvement) et, surtout, le parfait équilibre entre la forme et l'intention dans le second mouvement donnent à cette symphonie une valeur souveraine. Il existe cependant un élément qui est implicite tout au long de la *première symphonie* et devient assez explicite dans la construction et le développement de la *seconde*: cette effusion musicale naturelle dirigée exclusivement vers un immédiat d'expression si éloigné des courants artistiques du jour. Mais le langage musical est toujours direct, même s'il est exprimé en termes contrôlés et raffinés. Les citations et références ne sont fonctionnelles que dans la formation d'un idiome musical personnel qui semble se distancer de plus en plus des accélérations et désintégrations du siècle présent, pour former des liens étroits avec le précédent. La *Symphonie no 2* est en fait un manifeste explicite, presque embarrassant dans sa candeur expressive. En sacrifiant un idiome au rythme varié et une orchestration appliquée à déterminer les références et les citations suggérées par le matériel

mélodique, le déroulement de l'œuvre semble transformé par cette urgence expressive. On sent presque que la *seconde symphonie* était une sorte de réaction au lent processus de construction de la *première*. Il suffit de considérer la claire ressemblance entre les deux derniers mouvements respectifs quoiqu'ils soient maintenant présentés dans l'ordre inverse. Et de plus c'est ici que le sous-titre de *Tarantina – Anni di Pellegrinaggio* vient à notre aide. Rota commença à travailler sur la *seconde symphonie* l'année même de son transfert à Taranto et la séparation d'avec sa famille, ainsi qu'un changement radical de mode de vie, sensibilisèrent certainement le compositeur à de nouveaux stimuli et le poussèrent à réfléchir sur ses années de formation. On en trouve peut-être l'exemple le plus explicite dans le second mouvement à la tarentelle recréant exactement le paysage sonore d'une petite ville du sud de l'Italie et juxtaposée à un large thème mélodique rappelant le Dvořák de la *symphonie du "Nouveau Monde"* ou, assez littéralement, d'une piste sonore de film. Et la référence aux Etats-Unis n'est pas arbitraire puisque Rota compléta un cours avancé à l'Institut Curtis à Philadelphie au début des années 1930. Entre Philadelphie et New York, où il passa des fins de semaine avec Toscanini – dont le jeune compositeur recherchait toujours l'avis – Rota vint certainement en contact avec plusieurs artistes de langue anglaise dont son contemporain Samuel Barber ainsi que Vaughan Williams et Aaron Copland, avec sa passion pour la musique folklorique. De plus, le cinéma parlant avait fait son apparition et Rota vit et entendit les premières grandes pistes sonores de Hollywood et ce, avant leur arrivée en Europe.

Et maintenant, dans la *seconde symphonie*, toutes ces expériences émergent directement dans une structure rythmique-mélodique fortement simplifiée. Il en résulte certainement une œuvre moins équilibrée mais néanmoins dotée de sa propre force intérieure qui, à la première écoute, ne laisse aucun doute quant au brillant avenir qui attendait la musique de Rota au cinéma. Contrairement à la précédente, cette symphonie resta négligée pendant plus de trente ans quoique terminée et entièrement orchestrée. Ce fut Rota lui-même qui, vers 1975, révisa la symphonie et en surveilla la création à Puglia, sa région natale.

Le long processus créateur tracé par les symphonies de Rota nous confronte finalement avec la question de choix esthétiques chez un compositeur qui non seulement n'hésita jamais à s'accomoder de la plus grande forme musicale de l'histoire occiden-

tale mais encore qui le fit avec une franchise totale et, dans certains cas, avec une "naïveté" d'attachement aux modèles du passé, attachement rarement vu dans la musique de notre siècle. Nous pouvons ainsi revenir au portrait initial de Rota, très semblable aux caractéristiques principales de ses symphonies, et terminer avec un fragment des *Dialogues sur la musique* (VI) de Wilhelm Furtwängler, avec sa réflexion intéressante sur l'ingénuité et la conscience du procédé de création artistique:

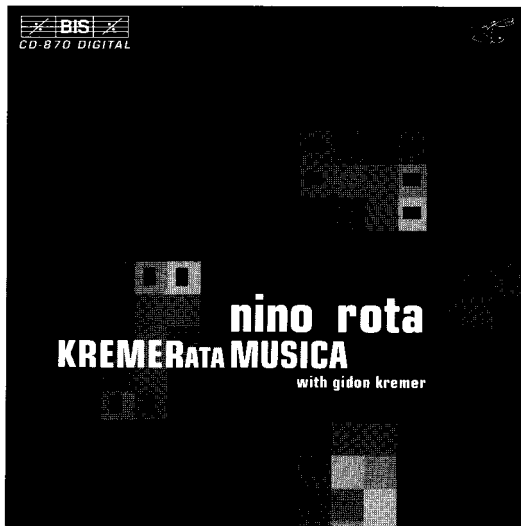
"Une situation artistique n'est pas créée seulement par la conscience de sa nécessité. Il est impossible, voire perte perdue, d'essayer de recréer dans le présent une situation appartenant au passé, pas même une situation récente, au moyen de la raison seule, quoique profonde et universelle. Quel que soit le degré du souhait dans une telle situation, notre conscience de ce souhait et de la nécessité en compromettent initialement la renaissance. L'innocence perdue ne revient pas à travers quelque forme de conscience que ce soit et toute créativité authentique naît d'une ingénuité originale."

© **Francesco Lombardi 1998**

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

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

ALSO AVAILABLE



BIS-CD-870

Nino Rota: Chamber Music

Petite offrande musicale for wind quintet; Sarabande e Toccata for harp;
Trio for Flute, Violin and Piano; Ippolito gioca for piano; Il Presepio for soprano & string quartet;
Cantilena & Puccettino from 'Per Bambini' for piano; Intermezzo for viola & piano; Nonet.

KREMERATA MUSICA.

Recording data: May 1998 at the Louis de Geer Hall, Norrköping, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Assistant balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann

Neumann microphones; Studer Mic AD 19 pre-amplifier; Yamaha O2R mixer; Genex GX8000 MOD recorder;
Spendor loudspeakers; Stax headphones

Producer: Robert Suff

Digital editing: Oliver Curdt

Cover text: © Francesco Lombardi 1998

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

Front cover: Einar Jolin (1890-1976), *Begravning i Florens*, 1921.

By kind permission of Norrköpings Konstmuseum

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ® 1998, BIS Records AB



Ole Kristian Ruud