

RESPIGHI OTTORINO

Compositore e strumentista italiano
(Bologna 9 VI 1879 - Roma 18 IV 1936)



Nato da una famiglia di musicisti (il nonno Tommaso era organista del duomo di Fidenza) fu avviato alla musica dal padre, ottimo pianista e didatta.

Iscritto al liceo musicale di Bologna (1891), studiò violino con F. Sarti, diplomandosi nel 1899, e contemporaneamente seguì le lezioni di contrappunto e fuga di C. Dall'Olio e di composizione di L. Torchi e G. Martucci.

Nel 1900 fu a Pietroburgo, come orchestrale nella stagione operistica italiana dei teatri imperiali e conobbe Rimskij-Korsakov dal quale ebbe varie lezioni di composizione rimaste essenziali (come dichiarò lo stesso Respighi) per la sua formazione artistica.

Tornato a Bologna, si diplomò in composizione nel 1901. L'anno dopo tornò in Russia come prima viola dell'Opera di Pietroburgo e vi rimase nove mesi, prendendo contatto con l'ambiente artistico che faceva capo ad A. Benois (il figlio Nicola sarà poi uno degli scenografi più cari a Respighi). Nel 1903 ritornò in Italia e l'anno dopo fu eseguita dal pianista F. Ivaldi a Bologna, sotto la direzione di B. Mugellini, la sua *Fantasia in Sol minore* per pianoforte ed orchestra che ottenne notevole successo.

Nel 1905 la sua opera *Re Enzo* fu rappresentata dagli studenti dell'università di Bologna ed in quello stesso anno Respighi entrò come viola nel quintetto Mugellini per il quale compose il *Quintetto in Fa*.

Nel 1908 R. Ferrari diresse al Metropolitan di New York il *Notturmo* per orchestra e A. Nikish, a Berlino, la sua trascrizione per orchestra del *Lamento di Arianna* di Monteverdi.

Trasferitosi per breve tempo a Berlino, Respighi fu accompagnatore di canto nella scuola del soprano E. Gester ed ebbe proficui contatti con M. Busoni. Tornato a Bologna, fece rappresentare al Teatro Comunale (1910) l'opera *Semirama* (che destò l'interesse di Pizzetti) e nel 1911 fu eseguito dal mezzosoprano C. Fino Savio (fedelissima interprete delle opere vocali di Respighi) il poemetto per voce ed orchestra *Aretusa* che mostrò un preciso consolidamento delle caratteristiche della scrittura sinfonica respighiana.

Vinto il concorso per la cattedra di composizione al conservatorio di Palermo, rinunciò al posto e nel 1913 fu nominato titolare di composizione al conservatorio di Santa Cecilia di Roma.

In questo periodo scrisse *Marie Victoire* su testo francese di E. Giraud (l'opera fu in seguito ripudiata e mai rappresentata) e la *Sonata in Si min.* per violino e pianoforte dedicata al violinista A. Serato.

CARICATURA DEL COMPOSITORE



Nel 1916 fu eseguito a Roma, sotto la direzione di A. Guarnieri, il poema sinfonico *Le fontane di Roma*, accolto con indifferenza, ma più tardi portato al successo da Arturo Toscanini.

Nel 1919 Respighi si unì in matrimonio con la cantante e compositrice Elsa Olivieri Sangiacomo, sua allieva, con la quale fece diverse tournées di concerti in Italia ed all'estero.

Nello stesso anno al teatro Alhambra di Londra, S. de Diaghilev metteva in scena il balletto *La boutique fantasque* (costruito da Respighi su musiche di Rossini) con la coreografia di L. Massine.

Il definitivo accostamento al teatro musicale avvenne con *Belfagor* (1923), dopo l'esperienza della *Bella addormentata* per il teatro dei piccoli di Podrecca.

Seguiranno le opere *La campana sommersa* (1927), *Maria Egiziaca* (1932), *La Fiamma* (1934) e l'incompiuta *Lucrezia*.

Nel 1924 Respighi fu nominato direttore del conservatorio di Santa Cecilia, ma dopo due anni diede le dimissioni per dedicarsi interamente alla composizione.

Nello stesso anno fu eseguito il secondo poema sinfonico del ciclo romano (*I pini di Roma*) concluso poi con *Feste romane* (1928).

Nel 1932 fu nominato accademico d'Italia e nello stesso anno fu eseguito a Milano il balletto *Belkis, regina di Saba*. Morì dopo una lunga malattia nella sua villa "I Pini" di Roma.

L'opera di Respighi può essere suddivisa in vari settori (la composizione sinfonica, quella operistica e di musica da camera nonché l'attività di trascrittore) e va proiettata nella situazione della cultura musicale italiana che, uscita dal secolo d'oro del melodramma, aveva tentato, in un primo tempo, di guardare alle esperienze europee per poi rinchiudersi nell'imposto nazionalismo del ventennio fascista.

Da un lato Respighi aderì coerentemente alle intenzioni di Martucci e di quel gruppo di musicisti italiani che tentarono, nella pratica musicale del nostro paese, un'apertura sinfonica.

Respighi tuttavia, che non aveva il senso cosmopolita di un Casella, lontano dalle problematiche europee, non poteva percepire quanto stava avvenendo nella musica fuori d'Italia ed afferrare così le profetiche affermazioni di Busoni sulla discriminazione e l'esaurimento degli schemi classici e sulla necessità di un nuovo linguaggio.

Radicato in una pur nobile tradizione accademica, bisogna riconoscere a Respighi d'aver affrontato con assoluta onestà di intenti e con

eccezionale capacità professionale il travaglio della cultura italiana del tempo che oscillava tra una tradizione cara alla borghesia dominante e nuove esigenze che andavano fermentando, ma alle quali si ponevano limiti continui.

Per questo i tre poemi sinfonici che descrivono le fontane, i pini e le feste di Roma, partendo, nel primo, da una partitura ricca di fascinosi colori,

IL COMPOSITORE CON LA MOGLIE



a poco a poco soffrono una fatale involuzione dovuta all'impoverita mancanza di contatti con le trasformazioni della storia che l'Italia fingeva d'ignorare.

Respighi tuttavia s'inserì proficuamente nel tardivo risveglio nazionale della musica da camera. I musicisti scoprirono, alle soglie del XX sec., il Lied tedesco, le Sonate di Beethoven, ma soprattutto la Sonata per pianoforte e violino di Franck e la musica di Brahms. In questo senso le liriche *Nebbie* e *Nevicata* rappresentano motivi di particolare interesse.

Vi è poi il Respighi autore di teatro. Il balletto *La boutique fantasque* rientra in quel programma di contaminazioni degli autori del passato

iniziato dal gruppo di S. de Diaghilev ed al quale aderì anche Stravinski. Ma l'attenzione va accentrata nelle opere: *Belfagor*, *La campana sommersa* e *La Fiamma* (*Lucrezia* è un'opera incompiuta, non revisionata dall'autore e quindi difficilmente valutabile).

All'inizio del secolo, il teatro lirico viveva in Italia un grande equivoco: da una parte si credeva di nobilitare l'opera con libretti che avessero una (almeno supposta) validità letteraria derivata in genere dalle strutture e dal lessico dannunziani; dall'altra la tardiva conoscenza del mondo sinfonico e la reazione alla scuola verista avevano trasferito nell'opera elementi di dissapore pseudoletterario o improntati ad un vago intellettualismo musicale, chiuso però alle molte novità del tempo.

Stretto da tutti questi elementi, il teatro di Respighi rimase sempre indeciso tra sinfonismo e melodramma tradizionale, senza mai riuscire ad optare per l'uno o per l'altro.

Rimane, infine, l'attività del trascrittore culminata con la revisione dell'*Orfeo* monteverdiano fastosamente eseguito alla Scala nel 1935.

Il concetto di trascrizione inteso come restituzione intatta di un testo, su basi puramente filologiche, è però conquista recente della musicologia italiana e le trascrizioni di Respighi sono invece intese come un rifacimento esornativo d'un antico testo, senza tener conto neppure dell'originaria destinazione strumentale.

La sensibilità del tempo non era avvezza a captare i significati dei testi antichi ed è qui la ragione delle trascrizioni respighiane oggi inaccettabili ma che ebbero tuttavia il merito di ridestare l'attenzione su autori ormai dimenticati.

ADAGIO E VARIAZIONI PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA, P 133

Musica: Ottorino Respighi

1. Adagio (Si maggiore)
2. Poco meno adagio
3. Quasi recitativo

Organico: violoncello solo, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, arpa, archi

Edizione: Bologna, Pizzi, 1922

Dedica: Antonio Certani

Respighi è stato il più popolare e amato dei musicisti della cosiddetta generazione dell'Ottanta, con Pizzetti, Malipiero e Casella, perché seppe creare un tipo di musica fatta di chiarezza di immagini e di immediatezza di espressione, oltre che ricca di una intuizione e di una sensibilità di raffinata educazione classicista. Allievo di Torchi e di Martucci nel 1899 a Bologna, di Rimskij-Korsakov nel 1900 in Russia (ebbe da quest'ultimo lezioni di composizione e di orchestrazione) e di Max Bruch nel 1902 in Germania, Respighi non si legò rigidamente ad alcuna scuola e non fu seguace di alcuna corrente; evitò atteggiamenti intellettualistici e posizioni polemiche verso questa o quella tendenza musicale e mirò ad un'arte essenzialmente descrittiva e decorativa, spiritualmente sana e senza tormenti interiori, improntata ad una visione chiara e precisa per tutto ciò che di pittoresco e di fantasioso avvolge e circonda la vita dell'uomo.

Anche se il suo teatro non rivela una forte e incisiva personificazione stilistica e drammaturgica ed è sostanzialmente statico e declamatorio (si pensi soprattutto a *La Fiamma*, ritenuta la sua opera più ambiziosa, condizionata dall'estetismo decadente del libretto in cui la parola risuona con enfasi dannunziana possedendo quel "taglio scenico" prepotentemente comunicativo e necessario per il teatro musicale), bisogna riconoscere che Respighi si adoperò non solo a parole per lo svecchiamento dell'opera in musica, ponendosi in posizione polemica nei confronti dell'esperienza verista della Giovane Scuola, mascagnana o

pucciniana che fosse, specie per la diversa impostazione e soluzione dei problemi della vocalità.

ANTONI ROS-MARBÀ



Egli, pur essendo meno riformatore, almeno in teoria, dei suoi coetanei Pizzetti, Malipiero e Casella, mostrò un'ansia di ricerca e una curiosità culturale anche al di fuori della tematica tradizionale, percorrendo una strada non sempre facile e sul versante opposto a quello occupato dalla "quadruplica alleanza" formata da Martucci, Sgambati, Bossi e Sinigaglia, che si propose invece di favorire e rinverdire la civiltà strumentale nel nostro paese guardando principalmente ai modelli tedeschi, al quadrilatero Beethoven, Mendelssohn, Wagner, Brahms.

Comunque, oggi come ieri, è evidente che è il suono, il timbro, il colore della sua strumentazione quello che distingue e distanzia Respighi da ogni altro musicista italiano del suo tempo, oltre alla ben nota e indiscussa abilità di orchestratore (non per nulla Puccini, che fu un attentissimo osservatore del "fenomeno" orchestrale e della sua evoluzione tecnica, lo ebbe in alta considerazione). Questa intuizione e tipizzazione del timbro strumentale, che è suo e di nessun altro, nei lavori orchestralmente ideati e realizzati, a cominciare dai migliori poemi sinfonici, pone Respighi in una posizione unica nella storia musicale del primo Novecento. Egli fece tesoro delle esperienze armoniche e strumentali più avanzate in rapporto alla tradizione nazionale, mostrando un interesse e un'apertura mentale verso certe correnti tecnicistiche europee, pur nel rispetto di un italianismo formale, ma nello stesso tempo espresse nella musica la propria personalità, assorbendo e riequilibrando le influenze specialmente russo-francesi, con Rimskij-Korsakov e Debussy in posizione di privilegio.

Per ragioni diverse e dettate o da diatribe polemiche di carattere musicale o da invidie personali, inevitabili nel mondo dell'arte in cui è facile trovarsi a fianco un personaggio di statura superiore alla propria, si è voluto etichettare la figura di Respighi con qualifiche restrittive e diminutive, specialmente negli anni successivi al secondo conflitto mondiale, quando più forte e massiccio si scatenò l'assalto dei movimenti di avanguardia contro alcune prese di posizione culturali e linguistiche della musica italiana del trentennio precedente. Volta a volta Respighi venne definito "un conservatore", "un restauratore", "un dannunziano", "un crepuscolare", "un retore", "un acquarellista di cartoline illustrate" e altre aggettivazioni del genere.

Da allora molti giudizi su compositori del recente passato si sono modificati anche per merito di pubblicazioni e di convegni molto qualificati sulla musica italiana del primo Novecento da cui, tra l'altro, è scaturito un contributo positivo alla conoscenza più dettagliata e criticamente aggiornata di Respighi, un compositore che ha svolto un ruolo di primaria importanza nel rinnovamento della vita musicale nel nostro paese nel periodo che va dal 1915 al 1935 e che non è rimasto insensibile, è vero, alle sirene del mito bifronte, carducciano e dannunziano (ma seppe schivare il pericolo di musicare il libretto

abbozzato su "La vergine e la città" di D'Annunzio), senza tuttavia sposarne "toto corde" la retorica nazionalistica di una romanità vista secondo aggiornati scopi politici e propagandistici.

LYNN HARRELL



Si può essere d'accordo in misura maggiore o minore con i risultati e gli obiettivi artistici raggiunti da Respighi (il discorso vale in questo caso più sulla sua opera teatrale), ma non si possono negare al suo sinfonismo una cifra e una dimensione chiaramente definite e distinte dal sanguigno gesto sonoro straussiano e dalla sfumata mezza tinta della musica debussiana.

Di questa opinione, pur con diversità di accenti e di valutazioni critiche, sono studiosi di rango, come Gavazzeni, Mila, d'Amico e Martinetti secondo quanto risulta da un libro su Respighi edito nel 1985 dalla ERI e che costituisce un valido vademecum musicale e culturale sul musicista.

L'Adagio con variazioni per violoncello e orchestra è un pezzo giovanile di Respighi e originariamente è il tempo lento di un *Concerto* per violoncello in tre movimenti scritto nel 1902.

L'Adagio è dedicato al violoncellista Antonio Certani, amico del compositore e bolognese anche lui. Il tema si ispira ad un canto popolare romagnolo dalla calda linea melodica e secondo una scrittura strumentale rapsodica, lontana dai virtuosismi di una certa scuola ottocentesca. La frase musicale in Si maggiore si esprime in maniera affettuosamente cordiale, con i legni in controcanto come un "continuo" in pizzicato.

Si passa quindi da un tempo "*Poco meno adagio*" ad un vigoroso e fortissimo su accordi e note doppie. Il discorso orchestrale si allarga e il violoncello sviluppa il tema su eleganti terzine arpeggiate. Nel "*Quasi recitativo*" il solista dialoga insieme all'orchestra con gli a solo del corno inglese sino a riproporre la tonalità principale nel "*Lento a fantasia*". Ritorna il tema dell'*Adagio* iniziale e il pezzo si conclude felicemente, tra le brillanti figurazioni dell'arpa.

Ennio Melchiorre

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 1 novembre 1992, direttore Antoni Ros-Marbà, violoncello Lynn Harrell

ANTICHE DANZE ED ARIE PER LIUTO.

PRIMA SUITE (SECOLO XVI), P 109

Trascrizione libera per orchestra

Musica: Ottorino Respighi

1. Balletto detto "Il conte Orlando" (Simone Molinaro)
2. Gagliarda (V. Galilei)
3. Villanella (Ignoto)
4. Passo mezzo e mascherada (Ignoto)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 fagotti, 2 corni, tromba, clavicembalo, arpa, archi

Prima esecuzione: Roma, Augusteo, 16 dicembre 1917

Edizione: Milano, Ricordi, 1920

Questo testo è tratto dal programma di sala della prima esecuzione assoluta del brano

Queste quattro composizioni - in cui scintilla la freschezza e la vivacità della nostra anima musicale popolare nel Rinascimento - sono state tolte da Ottorino Respighi da antiche danze e arie italiane per liuto, e da lui liberamente trascritte per un complesso strumentale adatto, rispettando anche tutte le caratteristiche di armonia proprie del tempo e della natura di queste musiche, nelle quali molte cose considerate come errori dai grammatici si facevano «senza scrupolo».

Il liuto (i cui ultimi discendenti degeneri sono oggi gli strumenti della famiglia, dei mandolini e delle chitarre) fu un istrumento molto in voga nei secoli passati: di origine remotissima (lo avevano già gli antichi Egiziani) il suo dominio prima del secolo XVI era più largo di quello degli strumenti ad arco; poi quando questi ultimi, per merito dei famosi fabbricanti cremonesi raggiunsero la definitiva perfezione di forma, le due famiglie di strumenti si contesero per un certo periodo a parità di forze il campo (tant'è vero che detti fabbricanti sono noti col doppio nome di liutai o violinai); finalmente con l'affermarsi trionfale degli

strumenti ad arco, verso cui sempre maggiormente si orientò nei secoli XVII e XVIII la predilezione dei compositori, il liuto perdette rapidamente terreno e cadde in disuso.



Era un strumento a molte corde (se ne avevano anche di varie grandezze, per esempio l'arciliuto, che era il «basso» della famiglia: una specie di grosso liuto era anche la tiorba); cosicché si prestava assai bene al sonar polifonico: così noi abbiamo, specialmente del secolo XVI, una quantità di composizioni polifoniche vocali (villanella, canzonette, madrigali) trascritte per liuto; il quale aveva anche una scrittura speciale (intavolatura).

Il compianto Oscar Chilesotti, che era profondo conoscitore della materia liutistica, ha rievocato (ridotte in notazione moderna dalle originali intavolature) molte composizioni per liuto.

Le musiche che oggi si eseguono appartengono a quella produzione popolaesca (villanelle, canzonette) di cui ci fu una ricca, mirabile fioritura nel Rinascimento: produzione che in gran parte circolava anonima.

Ma gli autori del tempo non mancarono di dedicarsi a questo genere, immedesimando l'anima loro con l'anima musicale del popolo.

Vincenzo Galilei è il padre del grande Galileo. Fu appassionato sonatore di liuto e di viola.

Il suo nome è rimasto legato alle origini del melodramma, avendo egli fatto parte del gruppo di artisti che è rimasto nella storia sotto il titolo di «Camerata fiorentina» e che introdusse quella nuova arte che Emilio De' Cavalieri chiamò, con bellissima espressione, «recitar cantando».

Fu appunto Vincenzo Galilei che compì i primi tentativi nel nuovo stile, musicando dei frammenti del Conte Ugolino di Dante e delle Lamentazioni di Geremia (del che ci rimane soltanto la notizia).

Galilei fu anche autore di libri importanti sulla musica, e cioè: «Discorso dell'antica musica e moderna» e «Il Fronimo, dialogo del bene intavolare et rettamente suonare la musica».

Di Simone Molinaio sappiamo che visse in Genova, dove nel 1599 fu eletto maestro di Cappella della Cattedrale. Di lui son rimaste Messe, Mottetti, Madrigali, Canzonette: e varie composizioni in intavolatura di liuto.

«Gagliarda» era una danza marcata a gruppi ternari molto in voga nel Cinque-Seicento. «Passo mezzo» o «Passammezzo» si chiamava una specie di Pavana in tempo più rapido: quello che oggi si esegue è detto nel codice ond'è tolto «Passo mezzo bonissimo».

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio dell'Augusteo, 16 dicembre 1917

**ANTICHE DANZE ED ARIE PER LIUTO,
TERZA SUITE (SECOLI XVI-XVII)**

Trascrizione libera per orchestra d'archi, P 172

Musica: Ottorino Respighi

1. Italiana (Ignoto)
2. Arie di corte (Jean-Baptiste Besard)
3. Siciliana (Ignoto)
4. Passacaglia (Lodovico Roncalli)

Organico: archi

Composizione: Novembre 1931

Prima esecuzione: Milano, Conservatorio "G. Verdi", Gennaio 1932

Edizione: Milano, Ricordi, 1932

Le antiche musiche e gli antichi strumenti, che è una delle caratteristiche della personalità di Respighi, è alla base delle tre *Suites* di *Antiche danze e arie per liuto* trascritte dal compositore, con finezza ed equilibrio, per orchestra. Le *Suites* risalgono rispettivamente al 1917, al 1924 e al 1932. Esse hanno avuto frequenti esecuzioni nelle sale da concerto internazionali, con costante successo. Nel 1937 furono anche utilizzate per un balletto a cura di Elsa Respighi, con scenario di Claudio Guastalla, dato alla Scala di Milano.

La terza *Suite* è formata dalla trascrizione per orchestra d'archi di tre brani per liuto del secolo XVI e di uno del secolo XVII. La serie si apre

con una *Italiana* di autore ignoto, che è un *Andantino* dall'incedere pacato e austero.



Si ha poi una *Aria di corte* di Jean-Baptiste Besard, dotto scrittore, compositore e liutista francese, il quale fu allievo a Roma del liutista Lorenzini e pubblicò, fra l'altro, il *Thesaurus harmonicus divini Laurencini romani* e il suo seguito *Novus partus*, importanti collezioni contenenti composizioni del Besard, pezzi di vari autori e trascrizioni per liuto; in questa *Aria di corte*, fra due riprese di un *Andante cantabile* all'inizio e alla fine, si alternano sezioni di diversa intonazione, e cioè un *Allegretto*, un *Vivace*, un *Lento con grande espressione*, un *Allegro vivace*, un *Vivacissimo*.

Costituisce la terza parte della *Suite* una dolce e nostalgica *Siciliana* di autore ignoto, dalla bellissima melodia.

Infine, compare una *Passacaglia* di Lodovico Roncalli, musicista vissuto a Bologna sulla fine del Seicento ed autore nel 1692 di una raccolta di brani in notazione per liuto intitolata *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola*, ecc.; la *Passacaglia* si apre con accenti maestosi, introducendo poi episodi più energici ed animati e concludendosi in *Largo*.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 25 Maggio 1963, direttore Pierluigi Urbini

CONCERTO GREGORIANO

PER VIOLINO E ORCHESTRA, P 135

Musica: Ottorino Respighi

1. Andante tranquillo
2. Andante espressivo e sostenuto
3. Finale (Alleluja), Allegro energico

Organico: violino solista, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, celesta, arpa, archi.

Composizione: Agosto 1921

Prima esecuzione: Roma, Augusteo, 5 febbraio, 1922

Edizione: Wien, Universal, 1922

Fra i compositori appartenenti alla generazione dell'Ottanta, Respighi e Malipiero si sentirono più direttamente, seppur in modi assai diversi, sollecitati dalla corrente del gregoriano. Oltre che con il *Concerto per violino e orchestra* (1922), Respighi si richiama esplicitamente al canto gregoriano col Quartetto dorico, il Concerto misolidio, i tre Preludi per pianoforte. Ma tutta l'opera sua appare in qualche modo legata a elementi e a suggestioni derivanti dalle melodie medievali. Come già i compositori francesi usciti dal «renouveau», il Maestro italiano se ne vale per un fine puramente artistico, corrispondente a un bisogno di libera euritmia del discorso, di una trasparenza riguadagnata alla diatonicità, dopo l'ancor recente esperienza del cromatismo postromantico.

Nel *Concerto per violino* queste premesse si attuano con una invenzione fondata su temi gregoriani o arieggianti il gregoriano, vivacemente articolati, con svolgimenti che alle volte assumono un andamento rapsodico. Nel primo tempo dominano due motivi ariosi presentati nell'andante introduttivo, l'uno calmo, su accordi di quinte e ottave, l'altro a ritmo puntato e di un sapore pastorale.

Il discorso è principalmente fondato sulla libera variazione e la parafrasi della melodia.

ANTONIO PEDROTTI



Principio che viene più strettamente mantenuto nel secondo movimento, dove lo spunto tematico insiste alle volte nell'orchestra a guisa di un «ostinato», consentendo al solista di svolgervi intorno dei disegni espressivi, di natura felicemente violinistica (Respighi, come è noto, è stato in giovinezza un violinista brillante); oppure la variazione si compie in senso coloristico, rinnovando la melodia attraverso il timbro e la disposizione strumentale.

Il finale è una brillante parafrasi sul motivo dell'Alleluja.

PINA CARMINELLI



Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 2 Maggio 1965, direttore Antonio Pedrotti, violino Pina Carminelli

GLI UCCELLI

Suite per piccola orchestra, P 154

Musica: Ottorino Respighi

1. Preludio (B. Pasquini)
2. La colomba (J. De Gallot)
3. La gallina (J. Ph. Rameau)
4. L'usignolo (anonimo inglese)
5. Il cuccú (B. Pasquini)

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), oboe, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, celesta, arpa, archi.

Composizione: Febbraio 1928.

Prima esecuzione: São Paulo, Teatro Municipal, 6 Giugno 1928.

Edizione: Milano, Ricordi, 1928

La suite *Gli uccelli* di Ottorino Respighi, composta nel 1927 ed eseguita per la prima volta nel giugno dello stesso anno al Teatro Municipal di San Paulo del Brasile, sotto la direzione dell'autore, si riallaccia alla serie fortunatissima delle *Antiche arie e danze* e, sotto un certo aspetto, anche a taluni lavori originali del compositore delle *Fontane di Roma*, in quanto unisce il gruppo di trascrizioni che ne forma la base con un filo conduttore d'ordine, per così dire, contenutistico. La scelta di Respighi si è qui indirizzata infatti a musiche dei secoli XVII-XVIII che per cembalo o liuto stilizzassero il canto o il verso degli uccelli, fermo peraltro restando il principio di tradurne i modi liberamente, sia per quel che riguarda gli sviluppi, che per l'apporto coloristico dell'orchestra moderna.

Già il *Preludio* introduce quel filo conduttore; unico dei cinque pezzi che si fonda su di una composizione puramente clavicembalistica. Un *Allegro* di Bernardo Pasquini (1637-1710), accenna tuttavia nel suo corso alcuni motivi tematici dei pezzi successivi. Quindi, ecco *La Colomba*, desunta da un brano del liutista francese Jacques de Gallot (sec. XVII). Segue *La Gallina* che trasferisce in orchestra una tra le più celebri pagine dei *Pièces de Clavecin* di Rameau (1633-1768), rispettandone l'impostazione sul verso del volatile sino all'epilogo, aggiunto dal trascrittore. La

presenza di questi s'accentua maggiormente nel quarto movimento. Dell'esile trama lasciata da un anonimo inglese del Seicento, per raffigurare in musica l'*Usignolo*, Respighi ha svolto con eleganza canto e paesaggio, introducendovi anche la nota caricaturale di un wagneriano «mormorio della foresta» in miniatura.

IGOR GJADROV



Chiude la suite l'elaborazione di un altro pezzo clavicembalístico di Pasquini, la ben nota "*Toccata sul verso del cucco*", che nella chiusa si riallaccia al *Preludio*.

Emilia Zanetti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 31 gennaio 1960, direttore Igor Gjadrov

LA BOUTIQUE FANTASQUE

Balletto su musiche di G. Rossini, P 120

Musica: Ottorino Respighi

- Tarantella: Allegro con brio, Vivo
- Mazurka: Vivo. Lento. Moderato. Vivacissimo
- Danse cosaque: Allegro marcato. Vivo. Allegretto brillante, Vivace
- Can-Can: Allegretto grottesco. Vivacissimo. Andantino mosso
- Valse lente: Andantino moderato. Con brio, Allegretto moderato
- Nocturne: Andantino
- Galop: Vivacissimo. Allegro brillante, Prestissimo. Tempo I

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, tamburo, triangolo, xilofono, campane, piatti, celesta, arpa, archi

Composizione: 1918

Prima esecuzione: Londra, Teatro Alhambra, 5 Giugno 1919

Edizione: London, Chester, 1919

Non si sottolineerà mai abbastanza quanto Sergej Djaghilev, il geniale impresario dei Ballets Russes, sia stato determinante per gli sviluppi della musica del nostro secolo, pur non essendo direttamente coinvolto nella creazione artistica. Senza di lui probabilmente il giovane Stravinsky non avrebbe nè scritto tra il 1911 e il 1913 i tre rivoluzionari balletti che sarebbero rimasti tra le sue creazioni più originali, nè effettuato nel 1919-1920 la sorprendente virata dal fauvisme al neoclassicismo sancita dal balletto *Pulcinella* su musiche di Pergolesi.

Poi è andata a finire che Stravinsky è stato considerato l'iniziatore del neoclassicismo, ma in realtà questo titolo spetterebbe a Djaghilev, che prima di coinvolgere Stravinsky aveva già commissionato analoghe rivisitazioni della musica del passato a Vincenzo Tommasini e a Ottorino Respighi: il primo aveva rielaborato alcune Sonate clavicembalistiche di Domenico Scarlatti per un balletto di soggetto goldoniano, *Le donne di buon umore*, rappresentato a Roma nel 1917, mentre il secondo nel 1918 aveva "arrangiato e trascritto" musiche di Rossini per il balletto *La boutique fantasque*, che venne rappresentato in forma di balletto al teatro

Aihambra di Londra il 5 giugno 1919, precedendo quindi d'un anno la prima del *Pulcinella* di Stravinsky all'Opera di Parigi.

SERGEJ DJAGHILEV



Tutti e tre i compositori convinti da Djaghilev a scrivere basandosi su una musica preesistente (quella che è stata poi definita musica al quadrato) ricevettero da lui delle indicazioni vincolanti quanto alle linee generali ma molto elastiche quanto alla concreta realizzazione, cosicché l'abilità d'orchestratore, la ricchezza d'idee e il distacco ironico di ciascuno dei tre poterono emergere chiaramente dalle musiche da loro composte.

Va dunque a Djaghilev il merito d'aver catalizzato questa tendenza neoclassica, che tuttavia, pur stentando a precisarsi ed a svilupparsi, era già nell'aria, come dimostra il fatto che proprio Respighi aveva appena scritto la prima delle sue tre *suites* intitolate *Antiche arie e danze per liuto* (1917), libere trascrizioni di musiche italiane dei secoli sedicesimo e diciassettesimo. Respighi era già autore di opere teatrali, di liriche vocali, di musica da camera e di trascrizioni e revisioni (praticamente vere e proprie riscritture) di musiche del passato, ma soprattutto era noto per *Pini di Roma*, il primo dei tre poemi sinfonici ispirati alla sua città d'adozione: insomma era un compositore che aveva dimostrato di sapersi muovere in vari generi e in vari stili, ma era soprattutto ammirato per la portentosa abilità di orchestratore.

Per Respighi, come per il suo maestro Nikolaj Rimskij-Korsakov e per ogni musicista che abbia una profonda sensibilità per il colore orchestrale, un effetto strumentale non era fine a se stesso ne era buono a tutti gli usi ma era strettamente correlato alla melodia, all'armonia e al ritmo: per questo l'orchestrazione della *Boutique fantasque* è meno sgargiante e ricca (ma tutt'altro che inferiore) di quella dei tre poemi sinfonici romani, cui è universalmente legata la sua fama d'insuperato maestro dell'orchestrazione.

L'ispirazione rossiniana si rivela inoltre il più efficace antidoto contro i rischi del turgore e della retorica, cui non sempre Respighi riuscì a sfuggire in altre situazioni; infatti, come si è già detto, per questo suo balletto rielaborò musiche di Rossini, precisamente una serie di pezzi pianistici e di liriche da camera tratti dalle *Soirées musicales* e dai *Pêches de vieillesse*, scritti dall'autore del *Barbiere di Siviglia* a Parigi dopo essersi ritirato dall'attività d'operista. Rossini è per Respighi un punto di partenza, su cui intervenire non solo con la sua orchestrazione ma anche con numerose modifiche, particolarmente importanti per

quanto riguarda armonia e ritmo, mentre talvolta si riconosce ancora chiaramente qualche melodia dell'originale; insomma la musica rossiniana viene completamente smontata e rimontata da Respighi. Il risultato è un intrigante e stimolante gioco di scambi e di rimandi, in cui Rossini non è più Rossini, Respighi non è più Respighi e diventa difficile se non impossibile capire a chi dei due attribuire la paternità di ciò che si sta ascoltando, se al compositore dell'Ottocento o a quello del Novecento.

JEFFREY TATE



Non bisogna dimenticare che *La boutique fantasque*, sebbene venga prevalentemente eseguita come pezzo da concerto, è nata come balletto, con la coreografia di Leonide Massine (che ne fu anche il primo protagonista) e con le scene e i costumi di André Derain: era ambientata in un negozio di giocattoli e i vari episodi si prestavano ad essere musicati come una suite di danze caratteristiche.

La durata complessiva è considerevole, eppure gli otto agili pezzi hanno la precisione e la luminosità di dettagli proprie delle miniature e tengono sempre viva l'attenzione con la varietà di ritmi e di motivi (il merito va

diviso grosso modo in parti uguali tra Rossini e Respighi), e soprattutto con un fuoco di fila d'originali invenzioni timbriche (in questo caso il merito è tutto di Respighi), di cui non si può nemmeno tentare di dar conto.

L'*Ouverture* è chiaramente composta da due parti: una vivace marcia, punteggiata dai tocchi degli strumenti a fiato, che sembra venire da lontano e avvicinarsi con un leggero ma costante crescendo, è seguita da un brioso *Allegretto*, che s'interrompe brevemente per lasciare spazio a un'espressiva e cullante melodia dell'oboe, quindi riprende e conclude l'*Ouverture*, conducendo alla *Tarantella*, un'esplosione gioiosa e spumeggiante, ma allo stesso tempo controllata e al riparo da qualsiasi cedimento popolare.

Anche la *Mazurka* è divisa in due parti; la prima alterna un tema volteggiante e leggero dei violini agli interventi pesanti e goffi dei fagotti, tuba e contrabbassi, la seconda, dopo un breve intermezzo in tempo lento, viene introdotta da un velocissimo staccato dei violini e prosegue con un dialogo tra un pettegolo ottavino e gli archi disinvolti ed eleganti.

I cosacchi della *Danse cosaque*, nonostante qualche ritmo rudemente scandito e qualche cadenza dal leggero sentore di Russia, sembrerebbero essersi ormai dimenticati delle steppe e piroettare a proprio completo agio nei saloni della buona società ottocentesca.

L'approccio ironico e deformante è evidente anche nell'*Allegretto grottesco* del *Can-can*, brulicante e frenetico, in cui risuonano anche i clacson delle automobili (se ne ricordò probabilmente Gershwin all'inizio del suo *Un americano a Parigi*).

Il *Can-can* s'intenerisce poi in un *Andantino*, che porta senza scosse alla *Valse lente*, il brano di maggiori dimensioni del balletto: ci si alternano vari valzer, languidi e malinconici, delicatamente orchestrati, un po' cajkovskiani: sarebbe facilmente intuibile che l'atmosfera è notturna, anche se non ci fossero i rintocchi della campana ad annunciare, proprio all'inizio, che sono le dieci.

La notte è ormai fonda nel *Nocturne*, l'ennesimo prodigio d'orchestrazione di Respighi, che dipinge una notte incantata, sospesa e arcana con pochi, magici tocchi: una melodia del violino e del violoncello soli, aureolata dall'eco lontana degli strumenti a fiato, dai placidi arpeggi dell'arpa e dal lieve tintinnare argenteo della celesta, col sottofondo delle note tenute dagli archi gravi.

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Con un cambio repentino d'atmosfera attacca il brillante *Galop* finale, vorticoso e inarrestabile, orchestrato in modo sempre leggero, nitido, luminoso, un vero caleidoscopio di timbri.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 17 Aprile 2004, direttore Jeffrey Tate

LAUDA PER LA NATIVITÀ DEL SIGNORE

per soli, coro, strumenti pastorali e pianoforte a 4 mani, P 166

Musica: Ottorino Respighi

Testo: attribuito a Jacopone da Todi

Solisti:

- L'Angelo (soprano)
- Maria (mezzosoprano)
- Il Pastore (tenore)
- Coro misto

Organico: ottavino, 2 flauti, oboe, corno inglese, 2 fagotti, triangolo, pianoforte a 4 mani.

Composizione: Roma, 20 giugno 1930

Prima esecuzione: Siena, Sala "Micat in Vertice", 22 Novembre 1930

Edizione: Milano, Ricordi, 1931

Respighi occupa un posto importante nel panorama musicale italiano del primo trentennio del Novecento e gode ancora oggi di meritata popolarità per il suo repertorio sinfonico e le sue trascrizioni e reinvenzioni strumentali delle partiture del Seicento e del Settecento, a cominciare dalla intelligente trasposizione moderna dell'*Orfeo* monteverdiano. Inoltre, anche se il suo teatro non rivela una precisa e forte personificazione stilistica, bisogna riconoscere che Respighi si adoperò non solo a parole per lo svecchiamento dell'opera in musica, ponendosi in posizione polemica nei confronti dell'esperienza verista della Giovane scuola, mascagnana o pucciniana che sia, specie per una diversa impostazione e soluzione dei problemi della vocalità.

Senza entrare nel merito su ciò che è vivo e ciò che è caduco della produzione respighiana, si può affermare tranquillamente che è il suono, il colore della sua orchestra quello che distanzia e distingue questo autore da ogni altro musicista italiano del suo tempo, oltre alla ben nota e indiscussa abilità di orchestratore (non per nulla Puccini, che fu un attentissimo osservatore del linguaggio orchestrale e della sua evoluzione, lo ebbe in alta considerazione).

L'intuizione e la tipicizzazione del timbro strumentale, che è suo e di nessun altro, nei lavori orchestralmente ideati e realizzati, a cominciare dai migliori poemi sinfonici, pone Respighi in una posizione unica nella vita musicale primonovecentesca. Egli naturalmente fece tesoro delle esperienze armoniche e strumentali più avanzate in rapporto alla tradizione nazionale, mostrando una apertura verso certe correnti tecnicistiche europee, pur nell'italianismo delle forme, ma nello stesso tempo impresse alla musica la propria personalità, assorbendo e riequilibrando le influenze specialmente russo-francesi (Rimskij-Korsakov e Debussy in testa).

GIULIO BERTOLA



Lo stesso Casella, che non mancò di avvertire in Respighi una tendenza alla pigrizia spirituale, perché, a suo dire, non era riuscito a superare e ad andare oltre i confini linguistici ed estetici dell'impressionismo, riconobbe al musicista bolognese «magnifiche doti di colorista e di immaginista», racchiuse in un'orchestra dal suono fisicamente trasparente e luminosamente mediterraneo, dove naturalismo e immaginazione si compenetrano a vicenda, sia che si tratti di musiche ispirate ad un elegante arcaismo, come le *Antiche arie e danze* o la suite *Gli uccelli*, due componimenti esemplari nella loro misurata rivisitazione strumentale, e sia che ci si riferisca ai più sostanziosi e altisonanti lavori sinfonici.

Un altro aspetto della sensibilità respighiana che va messo in evidenza è quel ripensamento del canto gregoriano e dei modi della musica antica, visti come reperti della coscienza musicale sepolta del nostro paese e cercando di innestare le moderne relazioni tonali sulle vecchie costruzioni melopeiche. In tal senso la *Lauda per la Natività del Signore* costituisce un esempio di come Respighi sentisse dentro di sé «il primitivo» e riuscisse a tradurlo musicalmente. La composizione, scritta nel 1929 per soprano, mezzosoprano, tenore, coro e otto strumenti (flauto, ottavino, oboe, corno inglese, due fagotti, triangolo e pianoforte a 4 mani), vuole essere una rievocazione sonora di un antichissimo testo religioso, fatta con semplicità e schiettezza di sentimenti e senza alcuna riserva intellettualistica.

Egli, da appassionato ricercatore di musiche del passato qual'era, utilizza in modo personale caratteristici moduli linguistici: un polifonismo scarno e rudimentale, un senso ritmico salmodiante, un melos liturgico piuttosto fisso ed estatico, un tessuto armonico di gusto madrigalistico e una strumentazione sobria e trasparente negli effetti timbrici. Le voci soliste e il coro concorrono a determinare l'atmosfera da presepe e di intonazione pastorale, caratterizzante questa *Lauda* dai contorni di un pittoricismo sfumato e volutamente naif, quasi una riproduzione di una preziosa tela di scuola giottesca.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 8 aprile 1983, direttore Giulio Bertola

VETRATE DI CHIESA

Quattro impressioni sinfoniche per orchestra, P 150

Musica: Ottorino Respighi

1. La fuga in Egitto
2. S. Michele Arcangelo
3. Il mattutino di S. Chiara
4. S. Gregorio Magno

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, tromba interna, 3 trombe, 3 tromboni, bassotuba, timpani, piatti, 3 tam-tam, grancassa, campana, celesta, pianoforte, organo, archi

Composizione: Roma, 8 Ottobre 1926

Prima esecuzione: Boston, Symphony Hall, 25 Febbraio 1927

Edizione: Milano, Ricordi, 1927.

Ottorino Respighi è famoso per la sua "trilogia romana", i poemi sinfonici *Le fontane di Roma*, *I pini di Roma* e *Feste romane*, scritti rispettivamente nel 1916, nel 1924 e nel 1926. Ma la sua produzione musicale è segnata soprattutto da uno straordinario interesse per le forme e i modi della musica antica: come musicologo si occupò di musica italiana del periodo rinascimentale e barocco; pubblicò e revisionò madrigali di Claudio Monteverdi, e varie composizioni di Antonio Vivaldi e Benedetto Marcello; trascrisse numerose musiche antiche e spesso le rielaborò in alcune composizioni originali, ad esempio nelle *Antiche danze e arie per liuto* (tre suites per orchestra d'archi composte tra il 1917 e il 1931) e negli *Uccelli*, suite per piccola orchestra del 1927, basata su brani di Bernardo Pasquini, Jacques de Gallot e Jean Philippe Rameau.

Elsa Olivieri Sangiacomo, una sua allieva della classe di composizione, che nel 1919 divenne sua moglie, contribuì poi ad alimentare l'interesse di Respighi per il canto gregoriano e per i modi antichi, fonti primarie di ispirazione per molte composizioni come il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra, composto nel 1921, il *Concerto in modo misolidio* per pianoforte e orchestra del 1925, *Metamorphoseon - Modi XII*, tema e

variazioni per orchestra del 1930, ma anche il *Quartetto dorico* del 1924, e i *Tre preludi sopra melodie gregoriane* per pianoforte che Respighi scrisse a Capri nel 1919.

SERGEJ KUSEVITZKIJ



Elsa ricorda la composizione di questo ciclo pianistico nella sua biografia: «Questa composizione rispecchia lo stato d'animo di Respighi in quel periodo: gioiosa meraviglia di una rivelazione (la scoperta del gregoriano) e insieme mistica esaltazione di un profondo senso religioso».

Da questi Preludi Respighi ricavò, sette anni dopo, una più ampia composizione sinfonica che intitolò *Vetrata di chiesa*, "quattro impressioni per orchestra": trascrizione per grande orchestra dei tre pezzi pianistici con l'aggiunta di un quarto movimento composto *ex novo*. In questa partitura, portata a termine l'8 ottobre del 1926 (la prima esecuzione fu diretta da Sergej Kusevitzkij a Boston il 25 febbraio 1927), Respighi dà sfoggio della sua maestria orchestrale, ereditata da Rimskij-Korsakov: con un materiale tematico modale, piuttosto semplice, crea un efficace gioco di contrasti, alternando pieni e vuoti, sfruttando abilmente gli slittamenti armonici, e i continui trascoloramenti timbrici.

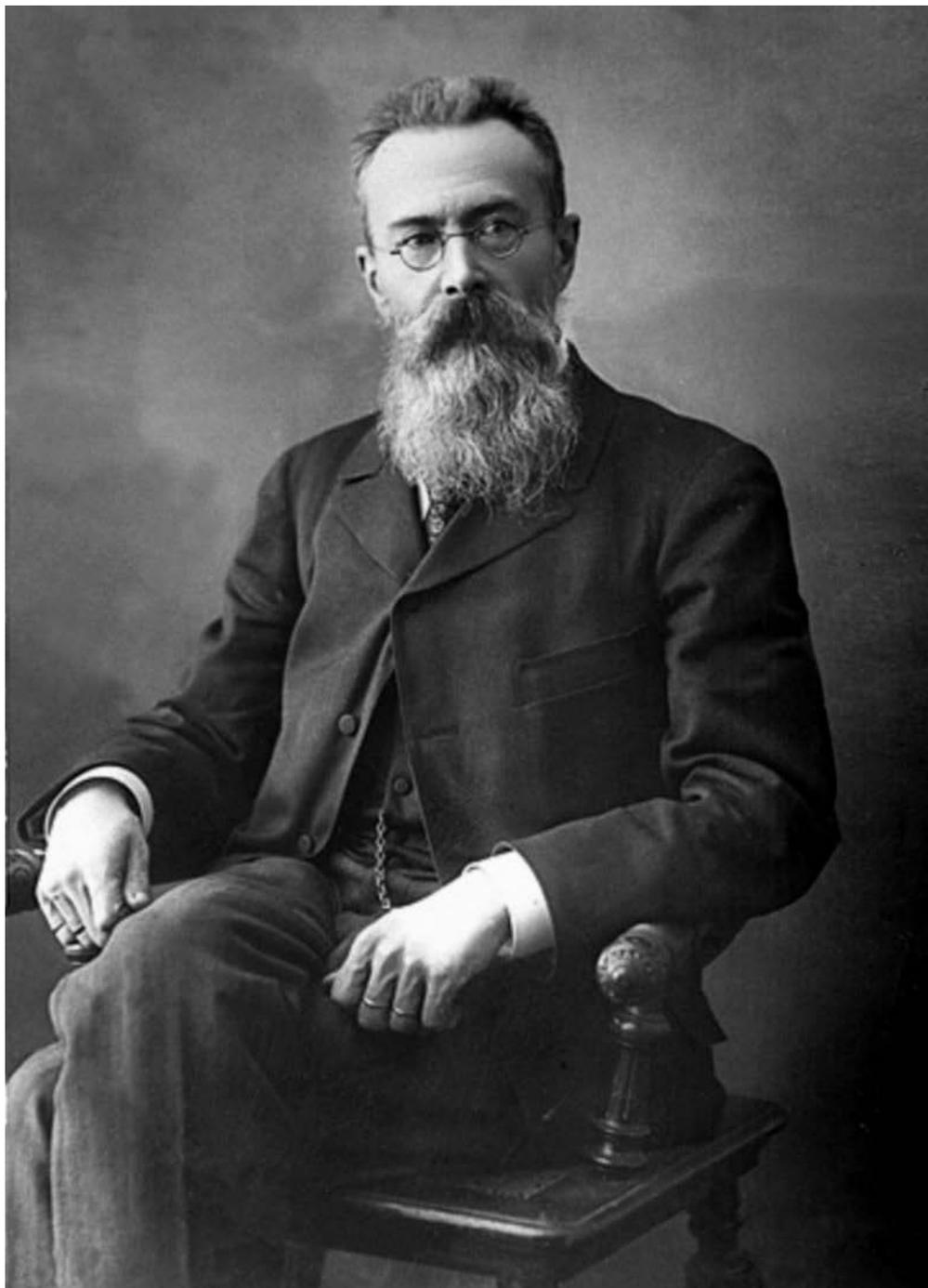
L'uso del *cantus planus* si unisce qui ad espliciti richiami al mondo religioso e liturgico (evidenti in tante altre sue composizioni, nei riferimenti ad esempio alle catacombe, ai santi, ai luoghi sacri). Ma non si tratta di musica descrittiva o a programma, perché il titolo della composizione, così come quelli dei singoli movimenti, furono decisi a posteriori, grazie anche ai suggerimenti dell'amico e librettista Claudio Guastalla.

Il primo movimento fu così intitolato *La fuga in Egitto* - con riferimento al *Vangelo di Matteo* (II, 14) e a queste parole riportate in partitura: «... La piccola carovana andava per il deserto, nella notte vivida di stelle, portando il Tesoro del mondo» - probabilmente per l'atmosfera nostalgica e un po' orientaleggiante che avvolge il primo dei tre Preludi (*Molto lento*). Le sue meloee per gradi congiunti, punteggiate da melismi, hanno un andamento ondeggiante, privo di scansioni ritmiche, sottolineato dall'accompagnamento sincopato, dal metro di 5/4, da un'orchestrazione languida, che ricorda *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov.

Il movimento si apre con una linea del clarinetto ("piano e con grande espressione") seguita da uno slancio lirico del violoncello ("ben cantato") e dalle ampie volute ancora del clarinetto, dalle frasi degli archi piene di

pathos. Nella sezione centrale (*Meno lento*) - contrassegnata anche da un improvviso cambio di tonalità - emerge un tema espressivo più gioioso, imperniato su una triade di Sol maggiore, e accompagnato da continui rigonfiamenti orchestrali.

NIKOLAJ RIMSHIJ-KORSAKOV



Nella ripresa (*Tempo I*) il tema principale viene ripresentato in una dimensione timbrica straniante, raddoppiato in registri estremi dal flauto e dal clarinetto basso, con la frase lirica di risposta affidata questa volta ai violini, che hanno anche spazio per una breve perorazione (*Largamente*), prima che il movimento si concluda spegnendosi sugli echi di oboe e clarinetto e dei disegni sincopati degli archi.

L'atmosfera cambia radicalmente nel secondo movimento (*San Michele Arcangelo*), per il quale Respighi e Guastalla hanno scelto uno dei sermoni di *San Gregorio Magno* (il XII, sul *Vangelo di Matteo* 7-8), che evoca la lotta tra gli angeli e i demoni: «E si fece un gran combattimento in cielo: Michele e i suoi Angeli pugnavano col dragone, e pugnavano il dragone e i suoi angeli. Ma questi non prevalsero, né più vi fu luogo per essi nel cielo». La scena di battaglia è suggerita dal carattere drammatico di questa pagina (*Allegro Impetuoso; Tempestoso* nella versione pianistica) nella quale si scatena tutta l'orchestra intorno a due temi principali: il primo, esposto fragorosamente da tromboni, tuba, fagotti e archi gravi, è un tema stentoreo che si staglia contro le fanfare dei corni e le scale cromatiche dei legni e degli archi.

Questo primo tema poi si frantuma in brevi cellule ritmiche, e quindi si trasforma in una pura superficie timbrica (*Più vivo*) che funge da ponte verso il secondo tema. Questo viene esposto dai corni nel registro acuto e dal corno inglese con un carattere insieme epico e dolcemente espressivo (pur legandosi ancora al primo per la caratteristica figura di terzina). In un improvviso squarcio meditativo (*Lento*) la tromba sola, fuori scena ("molto lontana"), riprende il tema principale per aggravamento, con gli echi del flauto, dei clarinetti e dei violini, prima del crescendo finale che si conclude con un *fortissimo* (fff) di tutta l'orchestra.

Il terzo movimento riprende il melodizzare modale e il tempo di 5/4 del primo movimento, con un'intonazione intimistica, quasi di una preghiera. Il riferimento letterario e religioso qui è a Santa Chiara, fondatrice della Monache Clarisse, e ai *Fioretti* di San Francesco (XXXIV): «Ma Gesù Cristo suo sposo, non volendola lasciare così sconsolata, la fece miracolosamente portare dagli angeli alla chiesa di Sancto Francesco, et essere a tutto l'ufficio del Matutino...». Le sonorità delicate dell'arpa, della celesta, delle campane, gli improvvisi slittamenti tonali, il semplice melodizzare, l'incedere ieratico di tutte le linee strumentali che si

intrecciano per poi spegnersi in un progressivo rallentando, contribuiscono a creare un'atmosfera rapinosa e contemplativa, come in un chiostro.

VASILY PETRENKO



Il finale (*San Gregorio Magno*) è concepito come una grande fantasia sul Gloria della *Missa VIII "de Angelis"* e porta in epigrafe una frase tratta dal *Graduale Romanum (Commune Sanctorum, 33)*: «Ecco il Pontefice Massimo!... Benedite il Signore... intonate l'inno a Dio. Alleluia!».

Da un iniziale sfondo sonoro carico di mistero, dominato dalle risonanze delle campane e di altri strumenti (*Lento*), prende forma il tema gregoriano introdotto dai corni con sordina ("lontani") accompagnati dallo scampanio di arpa, celesta e pianoforte.

Un nuovo episodio (*Moderato*), che sovrappone una specie di *cantus firmus* a valori lunghi e disegni di crome, genera un rapido crescendo e una progressione dal grave all'acuto che porta a un culmine di densità e di tensione.

Un lungo assolo dell'organo reintroduce il tema del Gloria, che viene ripreso prima dai violini (contrappuntato da un movimento frenetico delle trombe e dei legni), poi dai legni (con un accompagnamento cristallino, affidato ad archi con sordina, arpa e celesta).

Il movimento si conclude con un epilogo grandioso ("come un'incoronazione papale in suoni" secondo Edward Johnson): l'ennesimo crescendo che prende le mosse da un *Lento* e che esibisce in maniera stentorea il tema principale, affidato alle trombe e ai tromboni.

Gianluigi Mattiotti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 15 Gennaio 2011, direttore Vasily Petrenko**

TOCCATA PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, P 156

Musica: Ottorino Respighi

- Grave, Allegro moderato - Andante lento ed espressivo - Allegro vivo

Organico: pianoforte solista, 3 flauti, 3 oboi, fagotto, controfagotto, 3 corni, archi

Composizione: Capri, Agosto 1928

Prima esecuzione: New York, Carnegie Hall, 24 Novembre 1928

Edizione: Milano, Ricordi, 1929

Composta nel 1928 - ossia dopo i lavori del Respighi «europeo»: «Le Fontane» e «I Pini» -, la «Toccata» per pianoforte ed orchestra assume un significato «italiano»: nel senso che essa si caratterizza in relazione ad una situazione musicale propria, allora, soltanto di un'Italia a cui Martucci aveva proposto il problema della rinascita del sinfonismo, e che essa andava risolvendo, per opera di un manipolo di compositori, in direzioni ovviamente diverse e tuttavia convergenti nell'esigenza di un recupero più o meno largo dei valori storici del nostro strumentalismo, che, com'è noto, fu all'origine e alimentò quello europeo.

Nella situazione musicale italiana che s'è detta, il problema prioritario da risolvere non era specificamente linguistico - ossia strutturale -, ma, per così dire, sovrastrutturale, cioè formale. Bisognava, cioè, ristabilire la possibilità di esistenza, da noi, di una forma sinfonica da contrapporre a quella melodrammatica, prima di impegnarsi a rinnovare le strutture di tale discorso o, quanto meno, di aggiornarle con quelle della contemporanea musica strumentale europea: cosa, quest'ultima, che cercarono di fare Casella, Malipiero e, fino a un certo punto, Pizzetti, ma non Respighi.

Ad Ottorino Respighi, interessò, in questa «Toccata», di stabilire che un discorso sinfonico, in Italia, era possibile e dettato da una precisa necessità storica, senza preoccuparsi, per realizzarlo, di usare parole assolutamente nuove, ancora inassimilate allora dal nostro pubblico dei concerti. Così si spiega come nel 1928 - l'anno della «Toccata» - non vi sia traccia in questo lavoro delle rivoluzioni linguistiche musicali

avvenute molti anni prima in Europa ad opera di Schoenberg, Strawinsky, Hindemith, Bartòk. Questi autori, allora, non ancora, da noi, «facevano linguaggio»; e quindi conveniva riprendere da prima di loro il filo di un discorso interrotto.

IL COMPOSITORE



E così: quali sono i punti di riferimento storici della «Toccata» respighiana? La prima presenza evocata - nel «Grave» iniziale - è quella di Bach: del Bach che ha assimilato dagli Italiani, e specialmente da Vivaldi, il gusto di un fare orchestrale che trae alimento dalle invenzioni tematiche commisurate alle specifiche possibilità degli strumenti ad arco e dal gioco dinamico delle alternanze fra «pieni» e «vuoti», proprie dei «Concerti» vivaldiani.

Intramezzano questa prima sezione delle sortite solistiche, a volte «recitative» e a volte di bravura, del pianoforte: ed in tali tratti virtuosistici lo stile bachiano sembra ripensato al modo di Max Reger, cioè in chiave armonica vagamente wagneriana. La prima sezione della «Toccata» si svolge in una forma libera che fa pensare a Frescobaldi, anche per il carattere «modale» più che tonale degli episodi ritmicamente ed agogicamente vari che la costituiscono. La seconda sezione, abbastanza sviluppata, è formata da un «Andante» di carattere lirico nel quale la densa corposità dell'introduzione acquista delle trasparenze che ben mettono in rilievo i prevalenti tratti in cui il pianoforte dialoga con singoli strumenti dell'orchestra.

La vera e propria «Toccata», nel significato brillante del termine, occupa l'ultima sezione. Questa inizia con un mosso tema del pianoforte - di sapore vivaldiano nel suo andamento da «moto perpetuo» - che dà luogo ad una sorta di «Giga» aerea e scintillante.

Un'ampia «cadenza» del solista; quindi una solenne conclusione, dove Respighi, riprendendo a tutta orchestra e variando il motivo dell'ultima sezione, dà un saggio poderoso della sua bravura orchestrale.

Nicola Costarelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 4 dicembre 1966**

TRITTICO BOTTICELLIANO

per piccola orchestra, P 151

Musica: Ottorino Respighi

1. La Primavera - allegro vivace, allegretto, vivo
2. L'adorazione dei Magi - andante lento, moderato
3. La nascita di Venere - allegro moderato, un poco animato, poco più mosso, allegro moderato

Organico: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, tromba, triangolo, campanelli, celesta, arpa, pianoforte, archi

Prima esecuzione: Vienna, Konzerthaus, 28 Settembre 1927

Edizione: Milano, Ricordi, 1928

Nel «Trittico Botticelliano», composto nel 1927, Respighi abbandona la grande orchestra dei suoi celebri «poemi sinfonici» per meglio evocare, con una formazione strumentale di proporzioni ridotte, la delicata, lirica tavolozza del Botticelli.

La prima impressione del «Trittico» si ispira all'«Allegoria della Primavera». Con trilli e tremoli, il musicista - come dice il De Rensis - evoca il boschetto animato dagli zeffiri primaverili e il gorgoglio delle sorgenti, mentre con la soavità di antichi motivi e coi ritmi di perdute danze suggerisce l'estatico sorriso della «Primavera» e le figure danzanti delle tre Grazie.

Il secondo brano, ispirato all'«Adorazione dei Magi», «crea un'atmosfera pastorale al suono di un'antica cantilena popolare natalizia». Il terzo quadro, «La nascita di Venere», si svolge su un movimento ondeggiante, «quasi ad evocare la visione del mare che rabbrivisce al soffio degli zeffiri. Da questo sfondo emerge un ampio motivo costruito sulle antiche scale greche, come a rendere la suggestione pagana del soggetto».

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 marzo 1961

FONTANE DI ROMA

Poema sinfonico, P 106

Musica: Ottorino Respighi

1. La fontana di valle Giulia all'alba - Andante mosso
2. La fontana del tritone al mattino - Vivo, un poco meno allegretto, Più vivo gaiamente
3. La fontana di Trevi al meriggio - Allegro moderato, Allegro vivace, Più vivace, Largamente, Calmo
4. La fontana di villa Medici al tramonto - Andante, Meno mosso, Andante come prima

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatti, carillon, celesta, campana, 2 arpe, pianoforte, organo (ad libitum), archi

Prima esecuzione: Roma, Augusteo, 11 Marzo 1917

Prima edizione: Milano, Ricordi, 191

Note comuni della Trilogia

I testi in corsivo riportano le note esplicative che Respighi ha posto sulle partiture, come premessa ai singoli brani.

Tra tutti i compositori della “generazione dell’80” che nell’Italia del primo novecento propongono un rinnovamento del linguaggio musicale, Ottorino Respighi ha forse il maggior respiro culturale a livello europeo. Dopo gli studi musicali compiuti presso il conservatorio di Bologna sotto la guida di Giuseppe Martucci e Luigi Torchi, nel 1900 occupa il posto di prima viola presso il Teatro di Pietroburgo dove segue i corsi di Rimski-Korsakov. Trasferitosi a Berlino nel 1902 si perfeziona alla Hochschule sotto la guida di Max Bruch ed entra in contatto con l’ambiente di Richard Strauss. Rientrato in Italia nel 1913 diventa prima insegnante e poi dal 1924 direttore del Conservatorio di S. Cecilia a Roma. Nel 1925 si ritira dall’attività didattica per dedicarsi esclusivamente alla composizione.

La sua produzione sinfonica coniuga il suo senso della natura, il suo interesse per l'animo e le tradizioni popolari e il gusto delle antiche forme liturgiche del Canto Gregoriano con vasti richiami alla contemporanea cultura musicale europea.

MAX BRUCH



In questo contesto nasce il ciclo dei poemi sinfonici romani in cui Respighi sfruttando le sue straordinarie doti di orchestratore, riporta le sensazioni provate nella visita della città di Roma. In queste composizioni ritroviamo tutta l'atmosfera romana purtroppo in buona parte oggi scomparsa.

Chi di noi ricorda *“gli strilli dei bambini come rondini a sera”* a Villa Borghese, l'usignolo che canta *“nel plenilunio sereno”* del Gianicolo, *“lo scampanio di tutte le chiese”*, gli *“echi di caccia, tintinnii di sonagliere”* sui Castelli Romani, *“la voce dell'organo meccanico d'un baraccone e l'appello del banditore, il canto rauco dell'ubriaco e il fiero stornello”* a Piazza Navona?

E ancora dove ritrovare *“la salmodia accorata”* dei fedeli che *“si diffonde solenne come un inno”*, *“il ritmo di un passo innumerevole”* allo squillare delle buccine sull'antica Via Appia, la folla che ondeggia nel Circo Massimo, lo squillare dei corni di Tritone e Nettuno?

Forse solo chi è stato sul Monte della Gioia percorrendo il cammino di Santiago di Compostella può comprendere i pellegrini che *“si trascinano per la lunga via”* ed il loro giubilo alla vista della Città Santa.

Accanto all'animo popolare romano troviamo però anche le citazioni della contemporanea cultura europea.

La fontana di Valle Giulia ricorda il ruscello della Moldava di Smetana, la fontana di Trevi ha assonanze con la Mer di Debussy, tra i pini del Gianicolo si sentono le belle favole di *Ma Mère l'oye* di Ravel, il *Petruska* di Stravinskij impazza sia a Piazza Navona che a Villa Borghese, mentre lo spirito della Sagra della Primavera è presente nei *Circenses* e nell'*Ottobrata*.

Il ritmo ostinato della marcia nei pini della via Appia abbinato al suo clamoroso crescendo orchestrale, richiama il Bolero ma Ravel non lo aveva ancora scritto! Che abbia voluto rendere la cortesia a Respighi?

Fontane di Roma (1916)

"In questo poema sinfonico l'autore ha inteso di esprimere sensazioni e visioni suggeritegli da quattro fontane di Roma, considerate nell'ora in cui il loro carattere è più in armonia col paesaggio circostante o in cui la loro bellezza appare meglio suggestiva a chi le contempi".

La fontana di Valle Giulia all'alba

"La prima parte del poema, ispirata alla fontana di Valle Giulia, evoca un paesaggio pastorale: mandrie di pecore passano e dileguano nella bruma fresca e umida di un'alba romana."



Il brano si apre con il tranquillo gocciolare dell'acqua della fontana di villa Giulia (violini secondi) e col canto degli uccelli nell'alba romana (violini primi). Le melopee degli zampognari che accompagnano le mandrie, sono esposte dal timbro dell'oboe cui risponde il clarinetto. L'oboe dopo una serie di note ribattute riprende il suo tema a terzine. Il corno inglese crea un clima di attesa nel quale si inseriscono l'ottavino ed il fagotto che riprendono il tema iniziale dell'oboe. Il sorgere del sole è affidato ad un cambio di tonalità mentre l'oboe ed il violoncello solo

enunciano un tema di intensa cantabilità che viene poi ripreso dal clarinetto. Nella fase conclusiva le mandrie si allontanano accompagnate dal tema iniziale esposto questa volta dal flauto cui rispondono l'oboe ed il clarinetto.

La fontana del Tritone al mattino

“Un improvviso squillare fortissimo dei corni sui trilli di tutta l'orchestra inizia la seconda parte. È come un richiamo gioioso cui accorrono frotte di naiadi e tritoni che s'inseguono e fra gli spruzzi d'acqua intessono una danza sfrenata”.



Le note di Respighi lasciano poco spazio per un'illustrazione di questo quadro, da notare la presenza quasi continua dei corni fin dalla prima battuta che richiamano il suono della conchiglia in cui soffia la divinità marina rappresentata nella fontana. L'elemento tematico del brano esposto da flauti, clarinetti ed arpe viene ripreso dagli archi e dà luogo ad un primo crescendo. Dopo un intermezzo cromatico affidato a flauti e trombe l'atmosfera si fa ancora più viva grazie ai glissando delle arpe che conducono ad uno sfavillante fortissimo. L'atmosfera si smorza e la ripresa del tema cromatico delle trombe ci porta al brano successivo.

La fontana di Trevi al meriggio

“Un tema solenne appare intanto sul mareggiare dell'orchestra. È la fontana di Trevi al meriggio. Il tema solenne passando dai legni agli ottoni assume un aspetto trionfale. Echeggiano fanfare: passa sulla distesa radiosa delle acque il carro di Nettuno tirato da cavalli marini e seguito da un corteo di sirene e tritoni. E il corteo si allontana mentre squilli velati echeggiano a distanza”.



La maestosità della scena ci è presentata subito dal tema principale affidato a fagotti, clarinetti e corni e dialogato poi dagli ottoni. Il crescendo continuo fino al fortissimo coronato dall'ingresso dell'organo ci trasmette l'immagine del passaggio del carro di Nettuno. Il corteo quindi si allontana mentre la melodia dei clarinetti ridà tranquillità alla scena.

La fontana di Villa Medici al tramonto

“La quarta parte si annunzia con un tema triste che si leva su di un sommesso chiocciolo. È l'ora nostalgica del tramonto. L'aria è piena di rintocchi di campane, di bisbigli di uccelli, di brusii di foglie. Poi tutto si quieta dolcemente nel silenzio della notte”.



Questo brano è tutto un intrecciarsi di suoni della natura con il gocciolio dell'acqua della fontana. Il "*sommesso chiocciolo*" al quale alludono le note di Respighi è affidato ai suoni dell'arpa e della celesta che richiamano gli zampilli della fontana di Villa Medici mentre il "*tema triste*" è presentato dai flauti e dal corno inglese.

Dopo i primi passaggi si fa sentire il rintocco di una campana che la partitura prescrive "molto lontana" e che sarà presente a sprazzi per tutto il brano. Un tema secondario ancora più triste è affidato al violino solo ed ai violini secondi cui rispondono poi i violoncelli.

I "*bisbigli di uccelli*" ed i "*brusii di foglie*" si ascoltano nell'episodio successivo in cui i trilli degli archi ed i brevi motivi dei fiati sono ispirati al canto degli uccelli.

Nella parte conclusiva riascoltiamo il tema principale ed il secondario entrambi affidati ai violini.

L'immagine si spegne lentamente finché muore sulle note dei secondi violini.

Terenzio Sacchi Lodispoto

**Tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma,
Auditorio di Via della Conciliazione, 4 Novembre 2000, direttore
Georges Prêtre**

FESTE ROMANE

Poema sinfonico, P 157

Musica: Ottorino Respighi

1. Circenses - Moderato, Molto allegro, Moderato, Allegro molto, Moderato, Molto allegro, Pesante, Andante, Più mosso, Ancora più mosso, Precipitando, Allegro, Allegro vivo, Largo
2. Il Giubileo - Doloroso e stanco, Poco più mosso, Allegro moderato, Allegro festoso, Più calmo, Allegro
3. L'Ottobrata - Allegro gioioso, Allegretto vivace, Meno mosso, Andante sostenuto, Più Lento, Andante lento ed espressivo
4. La Befana - Vivo, Vivacissimo, Vivo, Tempo di Saltarello, Tempo pesante di Valzer, Tempo più moderato di Saltarello, Molto vivo, Meno vivo, Vivacissimo, Molto vivo, Sostenuto, Presto, Prestissimo

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 4 trombe, 2 tromboni, trombone basso, bassotuba, timpani, tamburo basco, raganella, sonagliera, tamburo piccolo e grande, triangolo, piatti, grancassa, tam-tam, campanelli, xilofono, 2 tavolette, 1 pianoforte (a 2 e 4 mani), organo, 3 buccine, mandolino, archi

Composizione: Capri-Roma, Ottobre 1928

Prima esecuzione: New York, Carnegie Hall, 21 Febbraio 1929

Prima edizione: Milano – Ricordi, 1929

I testi in corsivo riportano le note esplicative che Respighi ha posto sulle partiture, come premessa ai singoli brani.

Feste romane (1928)

Circenses

“Il cielo è torvo sul Circo Massimo, ma la plebe è in festa: “Ave Nerone!”. Si schiudono le ferree porte, e viene per l’aria un canto religioso e l’urlo delle belve. La folla ondeggia e freme: impassibile, il canto dei martiri si diffonde, vince, naufraga nel tumulto”.



Le acclamazioni della plebe in festa e lo squillo di tre trombe all'unisono annunciano l'ingresso dell'imperatore; la folla acclama prima che gli strumenti dal suono più grave imitino il ruggito delle fiere. Dal centro dell'arena si leva l'inno dei martiri che si mischia con i ruggiti delle belve. La folla si eccita, freme ed il tumulto diventa generale.

Il Giubileo

“I pellegrini si trascinano lungo la via, pregando. Finalmente, dalla vetta di Monte Mario, appare agli occhi ardenti e alle anime anelanti la città santa: “Roma! Roma!”. Un inno di giubilo prorompe, e gli risponde lo scampanio di tutte le chiese”.

I pellegrini scendono stancamente lungo la via Romea cantando un inno di preghiera affidato al clarinetto ed al fagotto. Tutti gli strumenti entrano a poco a poco in un crescendo chiuso da una brusca strappata di tutta l'orchestra. Dopo che il corno inglese sostenuto dal tremolo dei violini ha ripresentato il canto liturgico, l'andamento si anima gradualmente mentre la salita a Monte Mario rende finalmente vicina la meta. La visione improvvisa di Roma libera gli animi in un canto di gioia mentre la città eterna presenta il suo panorama con lo scampanio di tutte le chiese in uno sfavillare di colori. L'atmosfera si spegne lentamente mentre il suono della campana di San Pietro vibra fortissimo nell'aria ed il richiamo dei corni ci introduce al brano successivo.

L'Ottobrata

“Festa d'ottobre nei Castelli inghirlandati di pampini: echi di caccia, tintinnii di sonagliere, canti d'amore. Poi, nel vespro dolce, trema una serenata romantica”.

L'atmosfera di festa sui Castelli romani è introdotta dal tema esposto dai corni e ripreso poi dalle trombe *“echi di caccia”*. Si parte per la gita, il trotto del cavallo fa tintinnare a lungo i suoi sonagli finché si leva nell'aria una melodia d'amore affidata prima al registro acuto dei violini e poi al clarinetto. Si avvicina l'imbrunire e mentre in lontananza si odono i richiami dei corni da caccia, il mandolino ci propone una *“serenata romantica”* che viene poi ripresa e rielaborata dai violini, dai

corni e via via da quasi tutti i solisti dell'orchestra. Cala la sera ed il suono della sonagliera ci accompagna nel rientro.

La Befana

“La notte dell'Epifania in piazza Navona: un ritmo caratteristico di trombette domina il clamore frenetico: sul mareggiare fragoroso galleggiano, a quando a quando, motivi rusticani, cadenze di saltarello, la voce dell'organo meccanico d'un baraccone e l'appello del banditore, il canto rauco dell'ubriaco e il fiero stornello in cui s'espande l'anima popolaresca: “Lassàtece passà, semo Romani!”.

Lo sfondo iniziale della festa è caratterizzato dalle trombette popolari che affidate al ritmo petulante ed un po' acido del clarinetto piccolo, emergono e poi naufragano nella baraonda della piazza. Una serie di motivi rusticani emergono dal dialogo tra le trombe ed i corni prima che la folla accompagnata dai clarinetti si abbandoni ad una danza di saltarello. Un organo meccanico suona un valzer accompagnato da squilli di tromba che rappresentano le grida del banditore.

Il canto dell'ubriaco è affidato ad un trombone quasi jazzistico che precede la vasta sezione nella quale sentiamo affiorare il tema del fiero stornello popolaresco *“Lassàtece passà, semo Romani”*. La ripresa sempre più frenetica del ritmo del salterello ci avvia verso la gioiosa conclusione su un motivo vigorosamente scandito da tutta l'orchestra.

Terenzio Sacchi Lodispoto

PINI DI ROMA

Poema sinfonico, P 141

Musica: Ottorino Respighi

1. I pini di villa Borghese - Allegretto vivace. Vivace
2. I pini presso una catacomba - Lento
3. I pini del Gianicolo - Lento
4. I pini della Via Appia - Tempo di marcia

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 4 tromboni, timpani, triangolo, 2 piatti piccoli, tamburino basco, raganella, piatti, grancassa, tam-tam, arpa, campanelli, celesta, grammofono, pianoforte, organo, tromba interna, 6 buccine, 2 flicorni soprani, 2 flicorni tenori, 2 flicorni bassi, archi

Composizione: Giugno 1924

Prima esecuzione: Roma, Augusteo, 14 Dicembre 1924

Prima edizione: Milano, Ricordi, 1925

I testi in corsivo riportano le note esplicative che Respighi ha posto sulle partiture, come premessa ai singoli brani.

Pini di Roma (1924)

I pini di Villa Borghese

“Giuocano i bimbi nella pineta di Villa Borghese: ballano a giro tondo, fingono marce soldatesche e battaglie, s’inebriano di strilli come rondini a sera, e sciamano via”.

Tutto il brano affidato ad una coloratissima orchestra, è un intrecciarsi di girotondi e di infantili fanfare militaresche. Dopo la rapida introduzione compare il tema principale (*Oh quante belle figlie Madama Dorè*) affidato al corno inglese, ai fagotti ed ai corni.

Un improvviso cambio di ritmo caratterizza il secondo motivo che flauti, ottavino e pianoforte cantano su uno sfondo costituito dai trilli degli archi. Con il ritorno all'andamento iniziale ricompare il tema principale questa volta affidato agli oboi ed ai clarinetti.

La parte successiva costruita sulla melodia di un nuovo girotondo sfocia in una fanfara di trombe. La successiva ricomparsa del girotondo viene ripresa ed intrecciata con squilli di marce, dall'intera orchestra che successivamente si avvia verso l'ultimo vorticoso crescendo.



Pini presso una catacomba

"Improvvisamente la scena si tramuta ed ecco l'ombra dei pini che coronano l'ingresso di una catacomba: sale dal profondo una salmodia accorata, si diffonde solenne come un inno e si dilegua misteriosa".

L'atmosfera diventa improvvisamente cupa e ci porta nei pressi di una catacomba. Dal profondo emerge sommessa la voce degli archi intercalata da un mesto cantabile dei corni e dai rintocchi gravi di una campana quasi a ricordarci la memoria di antichi martiri. Una tromba sola in controcanto con i violini rischiarà l'ambiente con un inno

mariano. Dal profondo si leva una salmodia affidata a clarinetti, corni e violoncelli che si trasforma gradualmente con l'entrata degli altri strumenti in un maestoso ed austero crescendo. Dopo il rapido spegnersi della salmodia una coda ci riporta alla cupa atmosfera iniziale.

I pini del Gianicolo

“Trascorre nell'aria un fremito: nel plenilunio sereno si profilano i pini del Gianicolo. Un usignolo canta”.

Il gocciolio dell'acqua dalla fontana introduce il brano con gli arpeggi del pianoforte mentre il clarinetto espone un tema sognante nel plenilunio che sovrasta i pini del Gianicolo. Gli archi che riprendono questo tema sono interrotti dalla celesta che ripropone il gocciolio della fontana. L'oboe presenta un nuovo tema che viene ripreso da un violoncello solo e sviluppato poi dagli archi con un ampio crescendo. Gli arpeggi del pianoforte, dell'arpa e della celesta ci ripropongono ancora una volta il gocciolio dell'acqua e ci portano verso la sezione conclusiva quando il clarinetto prepara il canto dell'usignolo che si perde fra i rami dei pini.



I pini della via Appia

“Alba nebbiosa sulla via Appia. La campagna tragica è vigilata da pini solitari. Indistinto, incessante, il ritmo di un passo innumerevole. Alla fantasia del poeta appare una visione di antiche glorie: squillano le buccine ed un esercito consolare irrompe, nel fulgore del nuovo sole, verso la via Sacra, per ascendere al trionfo del Campidoglio”.



Il ritmo del passo di marcia dell'esercito consolare è scandito da timpani, pianoforte, violoncelli e contrabbassi.

I corni ci presentano frammenti di fanfare mentre i clarinetti introducono quello che sarà il tema conduttore di tutto il brano.

Il corno inglese si inserisce con una melodia esotica, quasi una danza orientale, prima che i corni diano avvio al poderoso amplissimo crescendo cui si uniscono progressivamente tutti gli altri strumenti per preparare la sfarzosa conclusione.

Da notare l'impiego di sei flicorni che sono uno strumento tipicamente bandistico poco usato in orchestra.

Terenzio Sacchi Lodispoto

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 4 novembre 2000, direttore Georges Prêtre



CONCERTO ALL'ANTICA IN LA MINORE

PER VIOLINO E ORCHESTRA, P 075

DENOMINATO ANCHE "CONCERTO IN LA MINORE PER VIOLINO E ORCHESTRA, STILE ANTICO"

Musica: Ottorino Respighi

1. Allegro
2. Adagio non troppo
3. Scherzo: Vivace, tempo di minuetto

Organico: violino solista, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, fagotto, 2 corni, archi

Prima esecuzione: Bukarest, 1925

Edizione: Milano, Ricordi, 1990

Respighi ne ha fatto anche una riduzione per violino e pianoforte rimasta anche lei inedita

Nell'accingersi all'ascolto e all'analisi di questo progetto discografico, interamente dedicato all'opera violinistica di Ottorino Respighi, sarà bene prendere in considerazione un paio di elementi che, opportunamente messi in connessione, ritroveremo alla base degli esiti musicali. Il primo, più specifico, è dato dalla predilezione che il compositore ebbe nei confronti del violino: molto giovane, Respighi entrò a far parte dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, la sua città, e in seguito fu ingaggiato come violinista al Teatro Imperiale di Pietroburgo per la stagione d'opera italiana (1898-1900). Questa esperienza in Russia, aggiungiamo, lo pose a confronto diretto con Rimskij-Korsakov, il quale avrebbe influenzato in maniera significativa lo stile di Respighi, specie per quanto riguarda il trattamento dell'orchestra e la ricerca espressiva di effetti cromatici fuori dall'ordinario.

L'altro aspetto da considerare va riferito all'amore che il compositore bolognese nutrì per i classici e, segnatamente, per l'antico in musica; un amore evoluto in ricerca priva di eccessi filologici ma perseguita

tenacemente e con coerenza nel tentativo di giungere a un linguaggio che, nel segno di una tradizione nobile e italiana, evolvesse in forme altre, personali e attuali.

INGOLF TURBAN



Questo specifico approccio respighiano, confortato da una predilezione violinistica assodata, conduce alla genesi del *Concerto "all'antica" in La minore per violino e orchestra P075*. Scritto tra il 1905 e il 1908, costituisce, a ben vedere, forse il primo esempio compiuto di riflessione intorno al passato attuata da Respighi. Sarà solo dopo l'esecuzione a

Berlino (1909) de *Il lamento di Arianna*, trascrizione fantasiosa sull'originale di Monteverdi, che pubblico e stampa tedeschi prenderanno a lodare la mano felice del giovane autore italiano, capace di ridare luce, con gusto e personalità, a capolavori qualche volta dimenticati.

Il *Concerto in La minore* è pagina persino un po' misteriosa cui la storia, ad onta della bellezza oggettiva della materia musicale, non ha concesso fortuna e fama adeguate. Eseguito per la prima volta a Budapest, da Remy Principe (già Primo violino dell'Orchestra di Santa Cecilia) negli anni Venti del secolo scorso, il Concerto quasi scompare, successivamente, dal grande repertorio per lo strumento. Riapparirà negli anni Novanta, grazie a un'intuizione del violinista tedesco Ingolf Turban, che a Respighi concederà assidua attenzione discografica. Ma entrare in possesso della parte solistica, ancora oggi non è possibile: del *Concerto* esiste una sola edizione a stampa ed è limitata al noleggio delle parti orchestrali.

Stimolato da un ascolto casuale alla radio, pochi anni fa, Davide Alogna si è posto, infine, sulle tracce del manoscritto respighiano, e lo ha trovato muovendosi tra Monaco e Bologna. Di più: tra le mani gli è capitato pure l'autografo della riduzione originale per violino e pianoforte, questa assolutamente inedita, che di fatto apparenta ancor più esplicitamente la pagina, per questioni di gusto e scrittura, ai quasi coevi *Sei Pezzi P031* (1901-1905) e ai *Cinque Pezzi P062* (1906).

Prima del *Concerto "all'antica"*, Respighi si era già cimentato nella produzione per violino e orchestra, tra l'altro privilegiando la stessa tonalità in La minore; ma aveva lasciato incompiuto quel primo lavoro, che sarebbe poi stato completato addirittura nel 2009 da Salvatore Di Vittorio. In seguito, Respighi avrebbe poi composto il *Concerto gregoriano* (1921) e il *Poema autunnale* (1925), per violino solista. Il *Concerto "all'antica"*, tra tutti, è il brano forse più ortodosso nell'approccio e nei risultati, almeno per quanto concerne la struttura generale (articolata in tre movimenti) e l'adesione a uno schema che rimanda a quello del concerto grosso, sia pure attraverso la mediazione della forma sonata. Qualcuno, nella volontà di rifarsi a una prassi formale consolidata, non ha saputo cogliere i segni di una personalità originale e di un progetto audace. Una considerazione, questa, che suona tuttavia ingenerosa.

Contestualizzando, infatti, l'opera, ci si rende conto di come Respighi qui appaia precursore di uno stile di là da venire, quasi pervenendo a un "neoclassicismo" ante litteram (Stravinskij non ha ancora svelato il suo *Pulcinella*) che sfocia nell'adozione di un linguaggio, per certi versi (e solo a tratti), neobarocco.



Alla fine, il *Concerto* si pone quale tappa significativa nell'ambito di un percorso strumentale che prova a scrollarsi di dosso il retaggio del grande Ottocento europeo, e nel farlo non disdegna di guardare indietro, ad archetipi inossidabili, in modo comunque non pedissequo.

Il primo movimento del *Concerto* (Allegro) si apre con un tema in minore evocato dall'orchestra e subito ripreso dal solista, al quale la partitura lascia, in seguito, varie chances di visibilità durante lo sviluppo del secondo tema, in maggiore, e durante la corposa cadenza finale.

Il secondo tempo (Adagio non troppo) è quello che, con ogni probabilità, fa pensare allo stile "antico" del titolo: un'ampia melodia si imprime nella memoria dell'ascoltatore, proiettata su uno sfondo di rassicurante rigore formale.

Il più complesso dei tre movimenti è quello finale (Scherzo. Vivace, tempo di minuetto), disegnato in modo da assicurare al racconto un brillante finale cui concorre, per contrasto, l'inserimento del Minuetto, ultimo omaggio alla tradizione.

Stefano Valanzuolo

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 298 della rivista Amadeus

CINQUE PEZZI PER VIOLINO E PIANOFORTE, P 062

Musica: Ottorino Respighi

1. Romanza (Fa diesis minore)
2. Aubade (Re maggiore)
3. Madrigale (Sol maggiore)
4. Berçeuse (Fa diesis minore)
5. Humoresque (Sol minore)

Organico: violino, pianoforte

Composizione: 1906

Edizione: Trieste, Schmidl, 1906

Del 1906 sono i *Cinque Pezzi P062*, pubblicati a Vienna, dove la casa editrice Mozarthaus, gestita dal triestino Carlo Schmidl, dava impulso notevole alla diffusione degli autori italiani. Rappresentativi di una fase evolutiva più matura, in cui il violinista va lasciando spazio creativo sempre più ampio al compositore, questi sketches non impongono un ascolto in sequenza, come dimostra il fatto che siano stati pubblicati singolarmente.

Insieme, piuttosto, formano una sorta di polittico articolato in sei miniature, ognuna in grado di esibire la propria carica inventiva - formale e melodica - in margini ridotti.

I titoli, la cui funzione sembra essere più allusiva che didascalica, forniscono delle coordinate emotive, mentre i brevi racconti si snodano in un sapiente equilibrio di luci e ombre che contribuirà a fare dell'*op. 62* uno dei punti di riferimento della letteratura cameristica di inizio Novecento.

Gran tessitore di temi melodici, Respighi fornisce un pregevole esempio di questa sua qualità nella Romanza che apre il ciclo. Aubade è appena uno schizzo, attraversato da echi popolari.

Con Madrigale l'autore si addentra con chiara consapevolezza nel territorio classico, ma la traccia di base è trasformata fino a dare sviluppi sorprendenti. Ancora una melodia dolcissima per la Berçeuse, sostenuta da una trama pianistica fitta e sapiente. L'ultimo brano, Humoresque, è

anche il più lungo dei cinque, trovando sviluppo in tre sezioni che si intersecano, facendo seguito alla brillante cadenza violinistica di esordio.

Stefano Valanzuolo

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 298 della rivista Amadeus

SEI PEZZI PER VIOLINO E PIANOFORTE, P 031

Musica: Ottorino Respighi

1. Berçeuse - Andantino (Re minore)
2. Melodia - Andantino mosso, Agitato, Largamente, Largo, Tempo I (Mi maggiore)
3. Leggenda - Lento, Più mosso, Agitato, Largamente, Tempo I (Sol minore)
4. Valse caressante - Tempo lento di valzer (Re maggiore)
5. Serenata - Andante calmo (Mi maggiore)
6. Aria - Lento, Più mosso (Sol minore)

Organico: violino, pianoforte

Composizione: 1901 (il n. 2 Pietroburgo – novembre 1902)

Prima esecuzione: n. 6 Monghidoro, Chiesa della Madonna dei Boschi, agosto 1901

Edizione: Bologna, Bongiovanni, 1905

I Sei pezzi per violino e pianoforte P031 proiettano Respighi in una dimensione cameristica entro la quale, specie in anni giovanili, egli si mosse spesso e volentieri, dando spazio importante alla produzione per violino. In questo caso, però, il semplice discorso di rivalutazione e/o riscrittura del passato non appare sufficiente a esaurire l'impeto creativo e la novità profusi dall'autore bolognese. Il quale si muove, specie a inizio carriera, in un'Italia musicale assillata soprattutto dall'ansia di seppellire il verismo, troppo poco radicato per non essere condannato a un rapido esaurirsi.

Scriva Casella - che alla produzione di Respighi guardò con cura non casuale - nel 1941: «*Per reagire contro il verismo l'unica via possibile era quella di appoggiarsi sulle avanguardie europee nate dall'impressionismo. E in questo, Respighi fu con noi tutti. Ma gli mancò, a un dato momento, il coraggio di andare avanti su quella via, che doveva portare, e infatti portò, a una totale reazione contro l'impressionismo... Vi erano in lui due nature: una sensibilità sinceramente orientata verso il modernismo... e una seconda natura che lo portò ad adagiarsi comodamente sulle posizioni del successo, impedendogli di superare l'impressionismo franco-russo dal quale era partito e che rimase sempre, assieme con un certo carattere romantico alquanto intedescato ereditato dal suo maestro Martucci, la base della sua arte*».

Disamina acuta, come si vede, che giustifica pure l'amore di Respighi nei confronti di quel poema sinfonico "intedescato", appunto, di ascendenza Straussiana, cui accederà in varie occasioni, cedendo a una tendenza, per altro dichiarata, al descrittivismo.

Ma non è questo che ci interessa, nel caso specifico, quanto, piuttosto, quel passaggio in cui Casella sottolinea il peso, nella vicenda respighiana, del modello impressionista franco-russo (in questa prima fase, più franco che russo... Rimskij arriverà poi), motore e freno dell'impulso creativo.

I *Sei pezzi per violino e pianoforte P031*, infatti, vanno ricondotti nei margini di una visione europea cui Respighi si adegua, specie agli esordi del Ventesimo secolo, quasi a cercare - nel caleidoscopio di suggestioni ricavate da viaggi, studi e ascolti - i segni di un idioma originale.

Proprio per questo, i sei tasselli in questione, ai quali l'autore riserva attenzione particolare in termini violinistici, sembrano tratteggiare nostalgicamente le vestigia di una mitteleuropa musicale incarnata da Schumann e specialmente da Brahms, meglio ancora se filtrato attraverso il magistero di Martucci; oppure guardare a un certo universo francese, imperversante all'epoca presso autori emergenti, curiosi e borghesi, fissato in atmosfere che definiremmo addirittura proustiane, come quelle del *Valse Caressante* o della *Serenata*. Che sia *Hausmusik* o *musique de*

chambre, parliamo di musica niente affatto superficiale, al di là della patina gradevolmente salottiera e dell'impatto melodico accattivante.

Stefano Valanzuolo

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 298 della rivista Amadeus



QUINTETTO IN SOL MINORE

PER STRUMENTI A FIATO, P 21

Musica: Ottorino Respighi

1. Allegro
2. Andante con variazioni

Organico: flauto, oboe, clarinetto, corno, fagotto

Composizione: 1897 - 1898

Edizione: Bologna, Bongiovanni, 1982

Senza dubbio Respighi occupa un posto importante nel panorama musicale italiano del primo trentennio del Novecento e gode ancora oggi di meritata popolarità per il suo repertorio sinfonico, per diverse pagine cameristiche e per le trascrizioni e reinvenzioni strumentali di alcune partiture del Seicento e del Sette-Ottocento, a cominciare dalla equilibrata e intelligente trasposizione moderna dell'*Orfeo* di Monteverdi. Si può dire tranquillamente che Respighi è stato il più popolare e amato dei musicisti della cosiddetta generazione dell'Ottanta con Pizzetti, Malipiero e Casella in testa, perché seppe creare un tipo di musica fatta di chiarezza di immagini e di immediatezza di espressione, oltre che ricca di vivaci colori timbrici e orchestrali, frutto di intuizione e di una sensibilità di raffinata educazione classicista.

Allievo di Torchi e di Martucci nel 1899 a Bologna, di Rimskij-Korsakov nel 1900 in Russia (ebbe da quest'ultimo lezioni di composizione e di orchestrazione) e di Max Bruch nel 1902 in Germania, Respighi non si legò rigidamente ad alcuna scuola e non fu seguace di alcuna corrente; evitò atteggiamenti intellettualistici e posizioni polemiche verso questa o quella tendenza musicale e mirò ad un'arte essenzialmente descrittiva e decorativa, spiritualmente sana e senza tormenti interiori, improntata ad una visione chiara e precisa per tutto ciò che di pittoresco e di fantasioso avvolge e circonda la vita dell'uomo.

Per ragioni diverse e dettate o da diatribe polemiche di carattere musicale o da invidie personali, inevitabili nel mondo dell'arte in cui è facile trovarsi a fianco un personaggio di statura superiore alla propria, si è

voluto etichettare la figura di Respighi con qualifiche restrittive e diminutive, specialmente negli anni successivi al secondo conflitto mondiale, quando più forte e massiccio si scatenò l'assalto dei movimenti di avanguardia contro alcune prese di posizioni culturali e linguistiche della musica italiana del trentennio precedente.

NIKOLAJ RIMSHIJ-KORSAKOV



Volta a volta Respighi venne definito "un conservatore", "un restauratore", "un dannunziano", "un crepuscolare", "un rètore", "un acquarellista di cartoline illustrate" e altre aggettivazioni del genere.

Da allora molti giudizi su compositori del recente passato si sono modificati anche per merito di pubblicazioni e di convegni molto

qualificati sulla musica italiana del primo Novecento, da cui, tra l'altro, è scaturito un contributo positivo alla conoscenza più dettagliata e criticamente aggiornata di Respighi, un compositore che ha svolto un ruolo di primaria importanza nel rinnovamento della vita musicale del nostro paese nel periodo che va dal 1915 al 1935 e che non è rimasto insensibile, è vero, alle sirene del mito bifronte, carducciano e dannunziano (ma seppe schivare il pericolo di musicare il libretto abbozzato su "La vergine e la città" di D'Annunzio), senza tuttavia sposarne "toto corde" la retorica nazionalistica di una romanità vista secondo aggiornati scopi politici e propagandistici.

Si può essere d'accordo in misura maggiore o minore con i risultati e gli obiettivi artistici raggiunti da Respighi (il discorso vale in questo caso più sulla sua opera teatrale), ma non si può negare al suo sinfonismo una cifra e una dimensione chiaramente definite e distinte dal sanguigno gesto sonoro straussiano e dalla sfumata mezza tinta della musica debussiana.

Anche nella produzione strumentale da camera Respighi dispiega il suo stile classicista, in ottemperanza a quella chiarezza di linguaggio armonico che resta l'elemento base del suo modo di comporre. Ciò si avverte principalmente nei vari Quartetti per archi e nel *Quintetto* per strumenti a fiato, scritto nel 1898 e costituito da due soli movimenti, arricchiti da una serie di variazioni di scorrevole fattura e di elegante inventiva tematica.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 18 maggio 1889

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**

BELFAGOR

di Ottorino Respighi (1879-1936)

libretto di Claudio Guastalla, dalla commedia omonima di Ercole Luigi Morselli

Commedia lirica in un prologo, due atti ed un epilogo

Prima:

Milano, Teatro alla Scala, 26 aprile 1923

Personaggi:

Belfagor (Bar), Mirocletto (B), madonna Olimpia (Ms), Candida (S), Fidelia (S), Maddalena (S), Baldo (T), don Biagio (B), Menica (Ms), due vagabondi (S, B); invitati, paesani

Quando, nell'autunno 1919, Respighi ebbe l'incarico dalla Casa Ricordi di comporre la sua prima vera opera (dopo i tentativi e le acerbe prove di *Re Enzo*, 1905 e *Semirâma*, 1910), pensò immediatamente alla collaborazione di Ercole Luigi Morselli ed all'«arcidiavoleria» comica *Belfagor*, alla quale egli stava lavorando in quell'epoca, a completamento di una sorta di trilogia, avviata con *Glauco e Orione*; anche per l'aggravarsi della malattia del drammaturgo (che lo avrebbe prematuramente tratto a morte nel marzo 1921, lasciando incompiuto il suo ultimo lavoro), nella stesura del libretto intervenne fin dai primi mesi del 1920 il letterato e poeta romano Claudio Guastalla, pressoché esordiente in campo operistico.

La trama

Il soggetto della commedia di Morselli, che mette in scena la vicenda del diavolo Belfagor, inviato in un piccolo borgo del litorale toscano a far esperienza delle faccende umane attraverso il matrimonio, contava su non pochi precedenti letterari e drammatici, a partire dalla novella *Il demonio che prese moglie (Belfagor arcidiavolo)* di Niccolò Machiavelli. Secondo la tradizione, anche in Morselli-Guastalla l'umanizzazione del diavolo si fa tangibile nelle sue pene d'amore, rendendolo soltanto un povero diavolo «con grandissime orecchie, con

lunghissima coda, ma senza corna», esposto allo scherno dei mortali («un diavolo ammogliato, innamorato e scornato», appunto).

Belfagor, *alias* signor Ipsilon, prende in moglie la scaltra Candida, una delle figlie dello speciale Mirocleto, che lo tiene in scacco ed alla fine fugge tra le braccia del giovane marinaio Baldo, attratta dalla sua canzone ("Han sete di rugiada").

BOZZETTO



Nel libretto si perde un poco dell'ironia mordace nella quale Morselli cala le invenzioni grottesche, tipicamente antieroiche, di *Belfagor*: ironia e spirito giocoso che risultano stemperati nell'ispirazione dannunziana della versificazione di Guastalla, che non disdegna neppure l'inserito arcaicizzante col madrigale di Alfonso del Vasto "Ancor che col partir", intonato a mo' di serenata da Baldo nel duetto con Candida incluso nel prologo.

Respighi, seguendo più da vicino Morselli, tentò di farne una fiaba lirica rapida e divertente, giocata sulla vena sentimentale dei due giovani amanti, Baldo e Candida, e sulla connotazione grottesca e scanzonata di Belfagor-Ipsilon: quest'ultima affidata perlopiù ai ritmi incisivi ed alla ricchezza delle soluzioni timbriche (all'epoca Respighi era celebre

soprattutto per il poema sinfonico *Fontane di Roma*); tuttavia a tratti non manca una *verve* comica quasi rossiniana, come nella divertente filastrocca di presentazione di Ipsilonne a Candida ("Sono un grosso mercante ritirato"), in cui il musicista ripercorre alcune suggestioni rossiniane del coevo balletto *La Boutique fantasque*.

Nell'insieme ne risultò un'opera piuttosto disomogenea dal punto di vista stilistico e non particolarmente fortunata, che visse la sua breve stagione in palcoscenico grazie al baritono Mariano Stabile, a cui si deve l'interpretazione del ruolo del protagonista con la medesima ironia un poco amara per la quale fu acclamatissimo nel *Falstaff* verdiano.

LA BELLA ADDORMENTATA NEL BOSCO

di Ottorino Respighi (1879-1936)

libretto di Gian Bistolfi, da Perrault

Fiaba musicale in tre atti

Prima:

Roma, Teatro Odescalchi, 12 aprile 1922

Personaggi:

il re (Bar), la regina (S), la bella infante (S), il principe (T), la fata verde (Ms)

Raggiunta la notorietà a livello internazionale come autore di sgargianti poemi sinfonici (le *Fontane di Roma*), all'inizio degli anni Venti Respighi ne raccolse i frutti anche in campo teatrale, con collaborazioni importanti, quale quella con Djagilev per le musiche di due balletti dati anche in Italia (*La Boutique fantasque* nel 1920 e *Le astuzie femminili* nel 1921, in cui il musicista rielaborò brani di Rossini e di Cimarosa), e con la realizzazione dell'opera *Belfagor*, andata in scena alla Scala nell'aprile 1923.

Sono gli anni durante i quali Respighi affrontò con particolare entusiasmo anche la composizione dell'operina *La bella addormentata nel bosco*, per le marionette del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca.

FOTO DI SCENA



Fin dagli esordi il teatrino di Podrecca aveva puntato su un repertorio diverso da quello popolare dei marionettisti, abituati da generazioni a recitare vecchi drammoni o a far ballare i loro personaggi su musiche spesso da fiera: erano spettacoli caratterizzati dalla stretta cooperazione di musica e marionette, tra i quali anche l'allestimento di melodrammi di repertorio, con marionette in palcoscenico, orchestra (magari ridotta al minimo indispensabile) e cantanti nella fossa (*La serva padrona* di Pergolesi, ad esempio, fu uno dei numeri previsti nella serata inaugurale del 22 febbraio 1914).

Respighi fu senza dubbio il musicista più importante tra quelli che lavorarono con Podrecca, il quale - in questa come in altre collaborazioni

- poté contare sulla conoscenza procuratagli dal suo ruolo di segretario del Liceo musicale di Santa Cecilia di Roma.

Nella *Bella addormentata nel bosco* la musica di Respighi, affidandosi senz'altro al soggetto fiabesco, abbandona preoccupazioni di omogeneità di stile e si fa eclettica, per seguire passo passo il decorso caleidoscopico del racconto.

Ne risulta un'opera costruita per somma di frammenti, nei quali vengono di volta in volta messi in parodia le figure ed i fatti. Respighi vi si muove su alcuni registri prevalenti: quello del sentimento; quello dell'idillio, là dove la vicenda evoca direttamente le voci della natura; quello della burla e dell'umorismo; infine, quello della caricatura, là dove il tono si fa serio e solenne, e la musica si lancia nella parodia dell'opera.

FOTO DI SCENA



In tal modo Respighi colse la natura delle marionette di Podrecca, le quali, come scrisse Silvio D'Amico, «muovono dalla imitazione umana, ma per superarla, in un primo momento nell'ironia e nella parodia, in un secondo momento nel capriccio, nella fantasia, nel lirismo».

E ciò per Respighi segnò l'unica occasione di confronto con le tendenze antiveristiche, che in Italia all'epoca percorrevano il teatro musicale maggiore; un'occasione propiziata tanto dall'impersonalità, dalla salvaguardia da ogni cedimento naturalistico e sentimentale, garantita dai personaggi marionetta, quanto dal clima culturale - tra futurismo e grottesco - in cui si collocavano in generale le produzioni del teatrino di Podrecca.

L A CAMPANA SOMMERSA

di Ottorino Respighi (1879-1936)

libretto di Claudio Guastalla, da Gerhart Hauptmann

Opera in quattro atti

Prima:

Amburgo, Stadttheater, 18 novembre 1927

Personaggi:

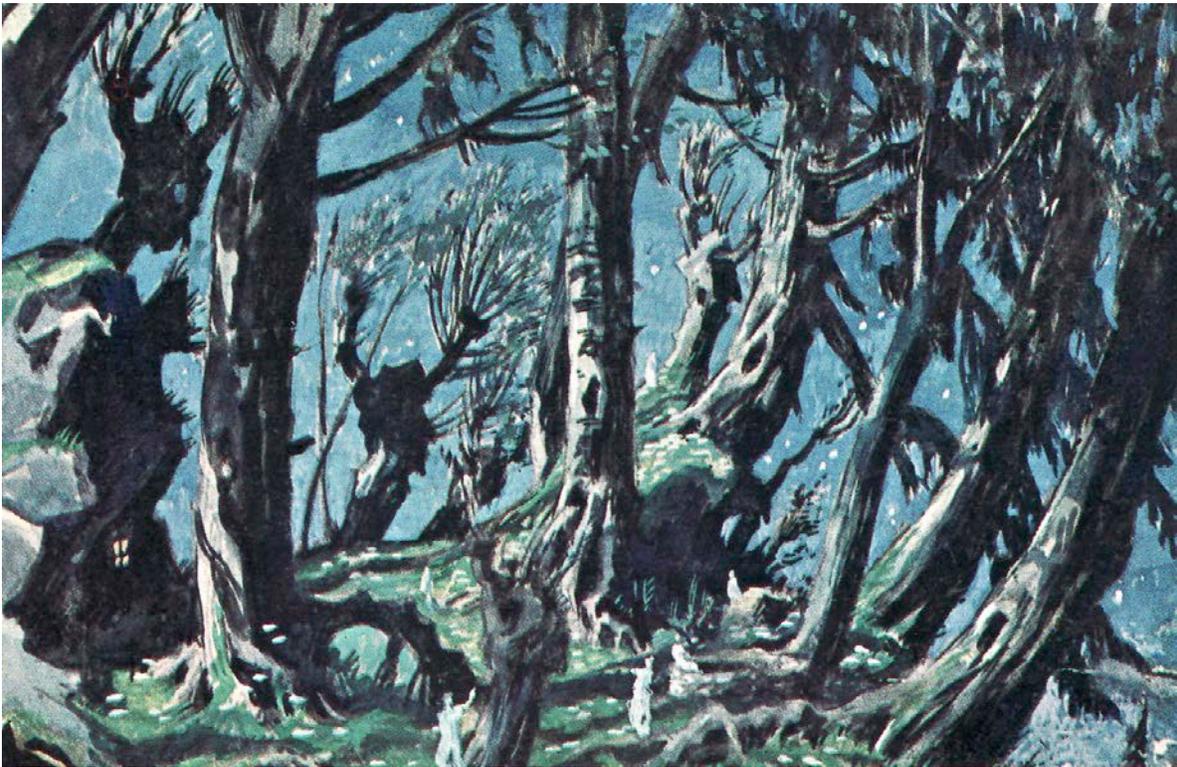
Rautendelein (S), Magda (S), la strega (S), Enrico (T), l'ondino (T), il fauno (Bar), il curato (B), il maestro (Bar), il barbiere (B)

Nonostante il mancato successo dell'arcidiavoleria *Belfagor*, negli anni Venti Ottorino Respighi e Claudio Guastalla continuarono ad occuparsi di soggetti in cui la componente fantastica ha il sopravvento su quella sentimentale. Per il lavoro successivo la scelta cadde sul poema drammatico *Die versunkene Glocke* di Gerhart Hauptmann, che suscitò l'immediato entusiasmo del musicista: «Tutto mi parve musicale (...); in ogni quadro, in ogni personaggio, reale o irreali, in quella stessa strana mescolanza di umanità e favola, io sentivo aleggiare la musica».

Guastalla compì pochi interventi sul testo di Hauptmann, che si limitò per lo più a tradurre il libretto in italiano. In un gioco sottile di simboli,

in sospeso tra azione e sogno, egli trasporta intatti la vicenda ed il significato del poema di Hauptmann: la storia del fonditore di campane Enrico, della sua più bella creazione finita in fondo al lago per intervento dispettoso dei folletti, della piccola fata Rautendelein, che prima ridona ad Enrico la volontà di creare, poi lo avvince col suo fascino misterioso e, quindi, abbandonata e rinnegata, lo trae a morte per mano della nonna strega.

BOZZETTO



Nella *Campana sommersa* si fronteggiano mondi in aperta dialettica: uomini e creature fiabeschi, amore coniugale ed avventura misteriosa, invenzione e paralisi creativa.

Tutta l'opera vive così su due registri espressivi: quello dei personaggi fantastici, veri e propri figli della natura come Rautendelein, il fauno, lo spirito delle acque Ondino; e quello dei personaggi umani, come l'indeciso Enrico e la sua umanissima moglie Magda.

Due registri che vengono strettamente a contatto nei duetti tra Enrico e Rautendelein e, soprattutto, in quello dell'incontro e del riconoscimento misterioso nell'atto secondo ("Scintilletta, che ti celi"), tutto intessuto di magiche risonanze strumentali.



LA FIAMMA

di Ottorino Respighi (1879-1936)

libretto di Claudio Guastalla, da Anne Pedersdotter, ovvero La strega di G. Wiers Jenssen

Melodramma

Prima:

Roma, Teatro dell'Opera, 23 gennaio 1934

Personaggi:

Eudossia (Ms), Basilio (Bar), Donello (T), Silvana (S), Agnese (Ms), Monica (S), Agata (S), Lucilla (Ms), Sabina (Ms), Zoe (Ms), il vescovo (B), l'esorcista (B); ancelle, turba, clero, fedeli

Tra i firmatari nel 1932 del Manifesto dei musicisti italiani più tradizionalisti, nel quale tra l'altro si propugnava il ritorno ad «ogni libera espansione lirica» ed a «tutte le veemenze della drammaticità», nel periodo 1931-33 Ottorino Respighi intese realizzare con *La fiamma* un vero e proprio 'melodramma', che desse una risposta alla crisi dell'opera innescata dallo sperimentalismo novecentesco.

Una scelta di campo, quella di Respighi e del suo librettista di sempre, Claudio Guastalla, che va inserita nel clima restaurativo dell'opera italiana degli anni Trenta. Ad essa tengono dietro alcune opzioni obbligate, che determinano uno stacco tra *La fiamma* e lavori della prima produzione teatrale del musicista come *Belfagor* e *La campana sommersa*. Sul piano del libretto, con *La fiamma* Guastalla fornisce per la prima volta a Respighi personaggi ben delineati e non soltanto sagome simbolicamente allusive; inoltre, vi predispone un intreccio di passioni in cui, con ritmo melodrammatico, si intersecano maledizioni, invettive, morti e roghi di streghe.

Un libretto in cui la spettacolarizzazione dei sentimenti adulterini della protagonista si coniuga con l'accentuazione del dannunzianesimo di seconda mano, per il quale Guastalla non aveva mai nascosto le sue simpatie.

Dal punto di vista musicale, la ritrovata via melodrammatica conduce Respighi al pieno recupero della struttura dell'opera a numeri, con arie, duetti, terzetti ed elaborati finali d'atto, nonché all'accentuazione lirica dell'elemento vocale a tutto svantaggio della scrittura sinfonica, che in alcune pagine delle opere precedenti aveva raggiunto livelli di brillantezza e di icasticità pittorica pari a quelli dei poemi sinfonici coevi.

Il tutto nel contesto di un lavoro che del sincretismo stilistico, letterario e musicale, fa il punto di forza di una ricerca dell'effetto che rimane prioritaria sulla reale qualità drammatica.

FOTO DI SCENA



«La favola della *Fiamma* - scrive Guastalla nelle sue memorie - non pretendeva affatto d'esser nuova e, per ogni buon conto, io m'ero fatto premura di dire a tutti che il mio libretto ed il dramma da cui lo aveva rilevato e derivato ripetevano un eterno motivo quanto quello di Fedra e di Parisina, già trattato da Euripide, da Racine, da Byron, da D'Annunzio e da cento altri minori».

L'«eterno motivo della *Fiamma*, quello dell'amore della protagonista (Silvana) per il figlio di prime nozze (Donello) di suo marito (Basilio), si involupa nella protagonista con il motivo della presa di coscienza della sua vera natura di strega; l'uno e l'altro alimentano quella 'fiamma' dell'inquietudine che arde dentro di lei e che la porterà al supplizio finale.

Fu Respighi a pretendere un cambiamento di ambientazione all'argomento del dramma di stampo ibseniano del norvegese Wiers Janssen dal quale è desunto il libretto, trasportandone l'azione dalle lande cupe e sinistre del nord alle ville grandiose e solenni della Ravenna bizantina, dal XIX secolo agli ultimi anni del VII secolo. Nell'operare il cambiamento di luogo ed epoca, Guastalla modificò anche gli equilibri drammatici, puntando, alla maniera melodrammatica, sull'intreccio dei drammi personali di tre figure tragiche: quella di Eudossia, la vecchia madre di Basilio, implacabile nella sua ostilità verso Silvana; quella della stessa Silvana, arsa da un'inquietudine ambigua e senza scampo; quella del vecchio esarca Basilio, prigioniero di un amore troppo tardivo, che lo espone alle malie di Silvana che lentamente lo consumano.

Nelle scelte compositive di Respighi, *La fiamma* si configura anche come ritorno esemplare alle fonti dell'opera, per via del calco mimetico in essa attuato di alcuni veri e propri emblemi della tradizione lirica: la quasi citazione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* monteverdiano negli accenti di dolore del lamento di Silvana ("Dolce la morte"); i toni cupi da Azucena verdiana nell'aria della maledizione della strega Agnese ("Ah, salvami! Io sono innocente"); il colore wagneriano, vagamente tristaneggiante, della scena del bacio tra Donello e Silvana e del loro duetto ("Io sono nata quella notte").

Su tutto, compresa la patina arcaicizzante, retaggio del Respighi elegante trascrittore di musiche antiche, s'impone però il colore bizantino,

ricostruito nella riproduzione di scale e melodie orientali. Un colore che si avverte come nota dominante di ambiente già nella scena della vecchia madre Eudossia e delle ancelle in apertura dell'opera e che si incastona come macchia preziosa nei grandi finali d'atto, nei versetti innodici dei chierici in quello del primo atto, come nei cori policromi del finale ultimo.

Un colore che giustamente ha fatto intravedere nella *Fiamma* una sorta di «poema sinfonico intitolato a San Vitale, con cori e solisti».

BOZZETTO



LUCREZIA

di Ottorino Respighi (1879-1936)

libretto di Claudio Guastalla

Istoria in un atto e tre quadri

Prima:

Milano, Teatro alla Scala, 24 febbraio 1937

Personaggi:

la Voce (S), Lucrezia (S), Servia (A), Venilia (S), Collatino (T), Bruto (T), Sesto Tarquinio (Bar), Tito (T), Arunte (B), Spurio Lucrezio (B), Valerio (Bar)

Lucrezia, ultima opera teatrale di Respighi, si colloca nel filone fortunato negli anni Trenta dei lavori ispirati al mito della romanità, accanto, tra gli altri, al *Nerone* di Pietro Mascagni, a *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra* di Gian Francesco Malipiero. La leggenda alla quale in questo caso s'ispirò il librettista Claudio Guastalla è quella narrata da Tito Livio, poi ripresa da Shakespeare.

La trama

La casta Lucrezia, moglie di Collatino, subisce violenza da parte di Tarquinio e si suicida, protestando col suo gesto per l'omissione di vendetta del padre e dello sposo; ma la sua salma, portata per le vie di Roma, spinge il popolo alla sollevazione contro il tiranno Tarquinio, che viene scacciato dalla città.

Come già in *Maria Egiziaca*, anche in *Lucrezia* l'argomento dell'antica leggenda ispira sia a Guastalla sia a Respighi scelte arcaicizzanti. Il primo fa ampio uso nel libretto di soluzioni metriche classiche. Da parte sua Respighi stende sulla partitura un velo vocale e strumentale di antica essenzialità; tendendo inoltre ad attenuarne la natura drammatica con l'impiego di una parte di narratore ('la Voce') che dall'orchestra, quasi in dialogo con gli strumenti, commenta ed integra le fasi dell'azione rappresentata per 'momenti scenici', culminanti nella preghiera di Lucrezia prima del suicidio ("Lare, non me che salvata non

hai"). Nelle intenzioni degli autori *Lucrezia* avrebbe dovuto costituire una sorta di dittico con *Maria Egiziaca*; come scrisse Guastalla, due lavori centrati su figure femminili «egualmente e diversamente esemplari: l'una per fede e l'altra per castità». La partitura rimase però incompiuta alla morte del musicista (17 aprile 1936) e toccò alla moglie Elsa Respighi - insieme ad un giovane allievo, Ennio Porrino - portarla a termine, sulla base degli appunti lasciati dal maestro.



MARIA EGIZIACA

di Ottorino Respighi (1879-1936)

libretto di Claudio Guastalla

Mistero in tre episodi

Prima:

New York, Carnegie Hall, 16 marzo 1932 (in forma di concerto)

Personaggi:

Maria (S), il pellegrino (Bar), l'abate Zosimo (Bar), il marinaio (T), un compagno (S), un altro compagno (A), il lebbroso (B), il povero (A), la cieca (S), la voce dell'angelo (S); coro di angeli

Respighi e Guastalla trassero ispirazione per *Maria Egiziaca* da una leggenda medioevale, tramandata nell'anonimo poema agiografico della *Vida de Santa Maria Egipciaca*.

La trama

Vi si narra la vita di una donna (Maria) vissuta in gioventù nella più sfrenata libertà di costumi, la quale improvvisamente sentì un'irresistibile quanto inspiegabile attrazione per la croce di Cristo, che poté contemplare a Gerusalemme dopo essersi profondamente pentita della sua condizione di peccato; purificata, sarebbe poi scomparsa nel deserto, dove visse in preghiera fino a tarda età e dove fu trovata morente da un monaco santo (Zosimo), che provvide alla sua sepoltura.

Nell'opera si sommano numerose suggestioni: dalle citazioni francescane di Guastalla (ad esempio il coro finale degli angeli "Laudato sii, Signore"), alle ricostruzioni in stile gotico delle scenografie (la didascalia prevede che quella d'apertura riproduca in un trittico i luoghi della vicenda); dalla tinta gregoriana delle melodie che nel secondo quadro provengono dall'interno del tempio di Gerusalemme, alla vocazione sinfonica dell'ispirazione di Respighi (due intermezzi, illustrati da lunghe didascalie a mo' di poema sinfonico, collegano i tre episodi di cui si compone l'opera).

Le pagine più significative di questa ‘opera da concerto’ risultano tuttavia quelle in cui la ricca vena sinfonica respighiana si fonde con una vocalità intensamente drammatica; è ciò che accade soprattutto nel momento della redenzione di Maria, nell’aria "O bianco astore, angelo del Signore" e nella successiva esaltazione mistica "O Salutare, che non oso nomare"

Ottorino Respighi

Maria Egiziaca

RICORDI
OPERA VOCAL SCORE SERIES



Riduzione per canto e pianoforte