

Ottorino Respighi

FANTASIA SLAVA (1903)

per pianoforte e orchestra

Andante

Ottavino

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Sib

2 Fagotti

4 Corni in Fa

2 Trombe in Sib

Percussione

Timpani

Pianoforte

Andante

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

pizz.

p

Ottorino Respighi
(geb. Bologna, 9. Juli 1879 – gest. Rom, 18 April 1936)

Fantasia slava
für Klavier und Orchester
(1903)

Vorwort

Als sich Ottorino Respighi in den Jahren 1902 und 1903, also kurz nach Abschluss seines Kompositionsstudiums in Bologna, am Schreiben von Konzerten und Konzertstücken für Klavier, für Cello sowie für Violine versuchte (nicht alle davon zu Ende komponiert oder orchestriert), begab er sich auf ein in der italienischen Musik des 19. Jahrhunderts nur selten betretenes Terrain. Wie die Instrumentalmusik insgesamt, so befand sich auch das Instrumentalkonzert im Mutterland der Oper seit dem 18. Jahrhundert in einer Art von Dornröschenschlaf. In der Generation vor Respighi hatten zwar Giuseppe Martucci und Giovanni Sgambati um 1880 Klavierkonzerte von bemerkenswerter Qualität geschrieben, doch das italienische Publikum reagierte skeptisch und attestierte ihnen eine zu große Abhängigkeit von deutschen Vorbildern. Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik nach Jahrzehnten der Vernachlässigung wieder internationales Niveau zu erreichen und dabei zugleich ein eigenes italienisches Profil zu entwickeln, das war die wichtigste Aufgabe von Respighis Generation.

Die ab August 1903 entstandene *Fantasia slava* für Klavier und Orchester¹ – im maßgeblichen Werkverzeichnis von Potito Pedarra als P 050 geführt – zeigt einen charakteristischen Schritt auf dem Wege der Emanzipation von den erdrückenden deutschen Instrumentalmusiktraditionen: die Auseinandersetzung mit slawischer Musik. (Bald darauf sollte sich Respighi als komplementären zweiten Schritt die Beschäftigung mit französischer Musik vornehmen.) Zumindest zu russischer Musik hat Respighi sehr engen Kontakt gehabt, als er zwischen 1901 und 1903 als Violinist und Bratschist in Opernorchestern von St. Petersburg und Moskau gearbeitet und zugleich ein paar Privatstunden bei Rimski-Korsakow erhalten hatte, deren genauer Umfang und Inhalt allerdings im Dunkeln liegt. Das Klavierspiel hat sich Respighi überwiegend autodidaktisch beigebracht und dabei ein professionelles Niveau erreicht, das ihm später die öffentliche Aufführung seiner eigenen Konzerte ermöglichte, ähnlich wie es bei Strawinsky der Fall war.

Die *Fantasia slava* wurde am 31. Januar 1904 nicht durch den Komponisten, sondern durch den Pianisten Filippo Ivaldi uraufgeführt, der mit Respighi gemeinsam bei Martucci studiert (und schon 1902 Respighis *Klavierkonzert a-Moll* P 040 aus der Taufe gehoben) hatte. Respighi spielte an diesem Tag eine Violinsonate von Marco Enrico Bossi, Ivaldi außer der *Fantasia slava* noch Stücke von Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt sowie einige eigene Kompositionen. Die Leitung hatte Bruno Mugellini, der Initiator der Konzertreihe und Gründer eines erfolgreich konzertierenden Klavierquintett-Ensembles, in dem auch Respighi einige Jahre an der Viola saß. Der Kritiker der Zeitung „Avvenire d'Italia“ schrieb von einer gelungenen und stark applaudierten Uraufführung: „Die Fantasia g-Moll von Respighi ist ein ziemlich originelles Werk; offensichtlich ist er ein eifriger Anhänger der russischen Schule, sei es in der Wahl der Themen, die aus slawischen Tänzen oder Chorälen entnommen sind, sei es wegen der lautstarken Bizarrieren in der Instrumentalbehandlung. Es ist insgesamt eine Komposition von angenehmer Wirkung, das Klavier brilliert und trägt dazu bei, die lebhaftere Klangpalette zu vergrößern, in der auch glockenartige Effekte zu hören sind.“²

Dass das Hauptinteresse des Komponisten auf der pianistischen Brillanz und Instrumentalfarben lag, bestätigt sich beim Blick in die Partitur. Es war wohl gerade die Abkehr weg vom mehrsätzigen, zyklisch konzipierten Konzert hin zum einsätzigen Konzertstück, das Respighi eine Entlastung von den symphonisch gewordenen Gattungsansprüchen gestattete, um stattdessen Spielfreude, instrumentale Virtuosität, aber auch orchestrales Kolorit in den Vordergrund rücken zu können. An der *Fantasia slava* ist dies geradezu exemplarisch ablesbar: Eigentliche motivisch-thematische Prozesse treten so gut wie nirgends auf, allenfalls Themenkombinationen; stattdessen dominiert das solistische Klavier durch ständig eingestreute Kadenzen, Passagen, Überleitungen und Einwürfe, die in erster Linie eine Zurschaustellung spieltechnischer Virtuosität ermöglichen. Es handelt sich formal also um eine rhapsodische Folge von insgesamt vier verschiedenen Themen, die durch ein zyklisch wiederkehrendes Motiv zusammengehalten werden. Zwar ist der Wunsch nach einer „exotischen“ Couleur locale erkennbar, doch entspricht die Art der Verarbeitung folkloristischer oder pseudo-folkloristischer Weisen zum einen nicht dem Modell, das Respighi in Petersburg bei Rimski-Korsakow hätte kennenlernen können, und zum anderen wird ein eigentlich „russischer“ Tonfall in der *Fantasia slava* kaum oder gar nicht angeschlagen.

So beginnt das Werk mit einem von Klarinette und Fagott vorgetragenen melancholischen Liedthema, das durch chromatische Elemente einen schmerzlichen Beiklang erhält. Die quadratische Periodenstruktur und der große Ambitus der Melodie stehen russischer Volksmusik eher fern, dagegen scheinen die Seufzer der zweiten Themenhälfte eher dem ungarischen Verbunkos verwandt. Das zyklisch wiederkehrende Motiv, welches die verschiedenen Themen verbindet, ist

ein fanfarenartiger Akkordwechsel, der nur mit viel gutem Willen als russischer Einfall interpretiert werden kann (eine gewisse Nähe mag zu Rimski-Korsakows *Shéhérazade* bestehen); seine Aufgabe besteht darin, ein Gegengewicht zu den melodisch kantablen, klar harmonisierten und periodisch geschlossenen Themen der Fantasie zu bilden.

Das zweite Thema bringt die Aufhellung von Moll nach Dur. Auch diese Melodie ist gewiss kein ‚Souvenir de la Russie‘, sondern, wie Sergio Martinotti erkannte,³ eine Variante des Furiant aus Smetanas komischer Oper *Die verkaufte Braut* (Akt II/1):



Das dritte Thema der Rhapsodie, das Respighi als dritten Tonartenbereich B-Dur etabliert, besteht in seinem ersten Element aus einer herabstürzenden Akkordlinie des Solisten, die zunächst mit dem Furiant-Themenkopf kombiniert wird und dann zu einem polyrhythmisch den 2/4-Takt überlagernden Pauken-Ostinato erklingt. Über diesem Ostinato setzt das zweite Themenelement ein, ein tänzerischer Vierton mit Wiederholung. Die stampfende Motorik dieses dritten Themas mit russischer Musik zu assoziieren fällt leicht und schwer: leicht, weil vermutlich jede Don-Kosaken-Revue ähnliche Elemente aufweist, schwer, weil derart generische Muster nirgends exakt festzumachen sind. Am Ende dieses Abschnittes hat Respighi in das Autograph der Partitur den Hinweis „Cadenza“ eingetragen, doch da die Klavier-Solostimme verschollen ist, lässt sich nicht sagen, ob diese Kadenz auskomponiert oder – weniger wahrscheinlich – von Ivaldi improvisiert wurde.

Das vierte und letzte Thema der *Fantasia slava* wird vom Solisten allein exponiert (Lento). Es führt in Tempo und Charakter weg von den lebhaften Tanzweisen des Mittelteils und zurück in die Melancholie des Werkbeginns sowie zur Grundtonart g-Moll. Potito Pedarra bringt dieses episch gedehnte Thema mit Borodin in Verbindung⁴, Sergio Martinotti bezeichnet es schlicht als „ein weiteres Thema russischen Charakters“⁵. Aber in der zweiten Themenhälfte scheint sich eher ein ungarischer Einschlag bemerkbar zu machen: Bartóks Volksliedsammlungen zeigen derartige Muster auf Schritt und Tritt. Zur Schlussbildung steigert sich dieses Lento bis zum Orchester-Grandioso, dann besorgt eine Stretta (Allegro) den virtuellen Kehraus.

Mit russischer oder allgemeiner ostslawischer Folklore hat diese *Fantasia slava* wenig zu tun. Typisch russisch in ihrer Themenwahl wie auch in der Art der Volksmusik-Verarbeitung wären etwa Rimski-Korsakows einsätziges *Klavierkonzert op. 30* (1883) oder Sergej Ljapunows *Rhapsodie sur des thèmes de l'Oukraïne op. 28* (1907). Was Respighi dagegen vor Augen hatte, war eher westslawischen Ursprungs: bereits zur Kunstmusik stilisierte Lieder und Tänze wie Smetanas Furiant, und möglicherweise spielen selbst ungarische Elemente – die auf eine vage Orientierung an Liszt deuten mögen – mit in den Themenreigen hinein. Weder die durch ausgiebigen Einsatz des Triangels und des Schellentamburins erzeugten koloristischen Klangeffekte, noch die häufigen modalen Veränderungen der Tonleitern verleihen der Musik einen wirklich slawischen Charakter: Sie tragen nur allgemein zu einem exotischen, wenn nicht gar orientalischen Flair bei, nicht sehr weit entfernt etwa von Albert W. Ketelbeys *In a Persian Market* (1920). Vermutlich aus ähnlichen Erwägungen heraus kritisiert Sergio Martinotti die *Fantasia slava* für ihr „exzessives folkloristisches Anhäufen, das nur ‚Farbe‘ erzeugt“⁶. Was überhaupt an russische Musik erinnert, ist zum einen die Instrumentation: der Bläseranfang ruft tatsächlich Rimski-Korsakow in Erinnerung, und auch Ljapunows Rhapsodie beginnt ganz analog mit zarten Holzbläserlinien. Zum anderen sind weder der gelegentlich aufscheinende, salonartig-elegische Tonfall noch die Liszt'sche Grandezza des Akkord- und Oktavendonners den Konzerten beispielsweise von Tschaikowsky und Rachmaninow fremd, doch ist das auch bei diesen nicht als „russisches“ Kolorit zu werten.

Wie man es auch dreht und wendet, das ‚Slawentum‘ der *Fantasia slava* liegt auf der musikalischen Landkarte denkbar weit im Westen. Von einer Umsetzung russischer Eindrücke kann keine Rede sein, im Gegenteil, ein Komponist mit Respighis direkt vor Ort gewonnenen Hörerfahrungen hätte ein ganz anderes Konzert schreiben müssen, während seine so unspezifisch und heterogen Folklore bemühende *Fantasia slava* klingt, als wäre sie der Vorstellung eines Daheimgebliebenen entsprungen. Das macht sie übrigens noch lange nicht zu einem wertlosen Stück: Respighis feine Instrumentation,

die wie nebenher entstehenden Themenkombinationen oder -ableitungen und selbst sein mitunter kreativer Einsatz des Solo-Klaviers (zumal in den harmonisch so schillernden Läufen und Übergangspassagen) weisen es als durchaus ansprechenden, farbigen und interessanten Beitrag zu einem auf geistreiche Unterhaltung angelegten Konzertmusik-Repertoire der Jahrhundertwende aus. Dass es nach seiner Uraufführung bis Mitte der 1980er Jahre völlig in Vergessenheit geriet, ist schwer verständlich.⁷

Christoph Flamm, 2014

¹ Eine ausführliche Beschreibung des Werkes einschließlich seiner Entstehung, Überlieferung und Rezeption findet sich bei Potito Pedarra, *Il pianoforte nella produzione giovanile di Respighi*, Mailand 1995, S. 167–184.

² Zitiert nach ebd., S. 170.

³ Sergio Martinotti, 'La musica per pianoforte di Respighi', in: AA.VV., Ottorino Respighi, Turin 1985, S. 193.

⁴ Pedarra 1995, S. 182.

⁵ Martinotti 1985, S. 193.

⁶ Ebd.

⁷ Dieser Text basiert teilweise auf: Christoph Flamm, *Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus*, Laaber 2008, Bd. 2, S. 499–510.

Wegen Aufführungsmaterial wenden Sie sich bitte an *Ricordi*, Mailand.

Ottorino Respighi

(b. Bologna, 9 July 1879 — d. Rome 18 April 1936)

Fantasia slava

for piano and orchestra

(1903)

Preface

In 1902-03, just after finishing his studies of composition in Bologna, Ottorino Respighi set out to write *concertante* pieces for piano, cello, and violin (not all of them reached completion or were fully orchestrated). Here he ventured onto territory seldom tread by nineteenth-century Italian composers. Like instrumental music as a whole, since the eighteenth century the concerto had entered a state of limbo in the native land of opera. True, around 1880 the preceding generation had produced piano concertos of remarkable quality in the hands of Giuseppe Martucci and Giovanni Sgambati; but Italian audiences responded to them with diffidence, finding them overly dependent on German models. The principal task of Respighi's generation was to regain international stature in instrumental music after decades of neglect while developing their own distinctively Italian profile.

Fantasia slava, for piano and orchestra,¹ listed as P 050 in Potito Pedarra's definitive catalogue, was begun in August 1903. It marks a characteristic step toward emancipation from the burden of German instrumental traditions by turning to Slavic music. (Shortly thereafter, as a complementary second step, Respighi would undertake a study of French music.) Respighi maintained very close contacts at least with Russian music ever since 1901 and 1903, when he played violin and viola in the opera orchestras of St. Petersburg and Moscow and took a few private lessons (of uncertain duration and topic) from Rimsky-Korsakov. Though largely self-taught as a pianist, he attained a professional level that later enabled him to play his own concertos in public, much like his slightly younger contemporary Stravinsky.

Fantasia slava was premièred on 31 January 1904, not by its composer, but by the pianist Filippo Ivaldi, who was Respighi's fellow-student with Martucci and had already given the première of Respighi's *A-minor Piano Concerto* (P 040) in 1902. At the première Respighi played by a violin sonata by Marco Enrico Bossi, and Ivaldi added pieces by Beethoven, Schumann, Chopin, and Liszt as well as several from his own pen. The conductor was Bruno Mugellini, the initiator of the concert series and the founder of a successful piano quintet in which Respighi played viola for several years. The critic of

the newspaper *Avvenire d'Italia* called the première successful and rousing received: “Respighi’s G-minor *Fantasia* is a quite original work; he is evidently a zealous adherent of the Russian school, whether in his choice of themes, which are taken from Slavic dances and hymns, or in his raucously bizarre handling of the instruments. All in all, the piece is pleasantly effective; the piano exudes brilliance, thereby widening the lively palette of sounds, not excluding bell-like effects.”²

A glance at the score confirms that Respighi’s main interest lay in brilliant pianism and rich instrumental colors. Perhaps it was precisely his *volte-face* from the multi-movement cyclical concerto toward the single-movement concert piece that allowed him to discard the genre’s by now symphonic grandeur and to focus instead on playfulness, instrumental virtuosity, and orchestral color. *Fantasia slava* offers a prime example of these very features: thematic-motivic development is practically nowhere to be found, at best thematic combinations. Instead, the piano dominates by constantly interspersing cadenzas, passage-work, transitions, and interpolations designed primarily to display virtuoso technique. The work is thus laid out as a rhapsodic series of four themes held together by a cyclically recurring motif. True, the desire for “exotic” local color is impossible to overlook; but Respighi’s handling of the folk (or pseudo-folk) tunes departs from any model he might have learned from Rimsky-Korsakov in St. Petersburg. Rarely, if ever, does he strike an actual “Russian” inflection.

The work opens with the clarinet and bassoon stating a melancholy theme whose chromatic elements project a mood of sadness. The melody’s four-square periodic structure and wide ambitus are far removed from Russian folk music; indeed, the sighs in the second half of the theme seem more closely related to the Hungarian *verbunkos*. The recurring motif that unites the various themes is a fanfare-like chordal progression that sounds Russian only with a great stretch of the imagination (though it might bear a certain proximity to Rimsky-Korsakov’s *Shéhérazade*). Its task is to form a counterweight to the cantabile, clearly harmonized, and formally self-contained themes of the *Fantasy*.

The second theme brightens the mood from major to minor. This melody, too, is certainly no *souvenir de la Russie*, but rather, as Sergio Martinotti recognized,³ a variant of the *furiant* from Act 2, Scene 1 of Smetana’s comic opera *The Bartered Bride*:



The rhapsody’s third theme establishes the tonal area of B-flat major. Its first element consists of a plunging chordal line from the soloist that is initially combined with the head of the *furiant* theme and then resounds in a timpani ostinato polyrhythmically superposed on the 2/4 meter. The second thematic element enters above this ostinato – a lilting four-bar unit with repeat. To associate the driving momentum of this third theme with Russian music is both easy and difficult: easy because similar elements can be found in practically every Don Cossack revue, difficult because such generic patterns can never be precisely pinned down. At the end of this section Respighi entered the note “*Cadenza*” in the autograph score. But since the solo piano part is lost, it is impossible to say whether the cadenza was written out or – as is less likely – improvised by Ivaldi.

The fourth and final theme of *Fantasia slava* is stated by the soloist alone (*Lento*). In tempo and character it leads away from the lively dance tunes of the central section and back to the melancholy mood and tonic G minor of the opening. Pedarra specifically associates this expansive theme with Borodin,⁴ while Martinotti simply calls it “another theme of Russian character.”⁵ But the second half of the theme seems to evince a more Hungarian tinge: Bartók’s folk-song collections present patterns of this sort at every turn. In the final section this *Lento* escalates into a grand orchestral outburst, after which the dance floor is swept clear with a virtuosic stretta (*Allegro*).

Fantasia slava has little in common with Russian or eastern Slavic folk music. More typically Russian in their choice of themes and their handling of folk music are, for example, Rimsky-Korsakov’s single-movement *Piano Concerto*, op. 30 (1883), or Sergey Lyapunov’s *Rhapsody on Ukrainian Themes*, op. 28 (1907). What Respighi had in mind was more likely of western Slavic origin: songs and dances akin to Smetana’s *furiant*, already stylized into art music. Hungarian

elements with a vague nod to Liszt may also impinge on the chosen themes. Neither the timbral effects brought about by the extensive use of triangle and tambourine, nor the frequent modal alterations of the scales give this music a truly Slavic character; they merely contribute to an exotic, perhaps even oriental flair not very far removed from, say, Albert W. Ketèlbey's *In a Persian Market* (1920). It was presumably similar thoughts that led Martinotti to criticize *Fantasia slava* for its "excessive piling up of folk effects merely to generate color."⁶ The only thing that recalls Russian music at all is the orchestration: the wind opening actually does evoke Rimsky-Korsakov, and even Lyapunov's *Rhapsody* begins in much the same way with delicate lines in the woodwind. Moreover, neither the occasional salon-like elegiac inflection nor the Lisztian *grandezza* of thunderous chords and octaves are alien to the concertos of, say, Tchaikovsky and Rachmaninov, though in neither case can they be regarded as "Russian" coloration.

No matter how we look at it, the "Slavishness" of *Fantasia slava* lies far to the west on the musical map. There is nothing to suggest that he translated impressions of Russia into music; on the contrary, a composer who had gathered experiences on location, like Respighi, would have written an entirely different concerto, whereas *Fantasia slava*, intent on unspecific and heterogeneous folk tinges, sounds as if it emerged entirely from the brain of a man who stayed at home. This does not, however, make it valueless as music: Respighi's fine orchestration, his unobtrusive thematic combinations and derivations, and even his sometimes creative use of the solo piano (especially in the iridescent harmonies of its runs and transitional passages) reveal it to be a thoroughly appealing, colorful, and interesting contribution to a *fin-de-siècle* concert repertoire designed for brilliant entertainment. That it should have fallen completely into oblivion after its première until the mid-1980s is difficult to fathom.⁷

Christoph Flamm, 2014

¹ A detailed description of the piece, including its genesis, source tradition, and subsequent history, can be found in Potito Pedarra's *Il pianoforte nella produzione giovanile di Respighi* (Milan, 1995), pp. 167-84.

² Quoted from *ibid.*, p. 170.

³ Sergio Martinotti, "La musica per pianoforte di Respighi," in Elio Battaglia et al, *Ottorino Respighi* (Turin, 1985), p. 193.

⁴ Pedarra 1995, p. 182.

⁵ Martinotti 1985, p. 193.

⁶ *Ibid.*

⁷ This preface is partly based on the present author's *Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus 2* (Laaber, 2008), pp. 499–510.

For performance material please ask *Ricordi*, Milano.