

Miniatura vocală italiană. Ottorino Respighi, reper al muzicii italiene din prima jumătate a secolului XX

Asist.univ. drd.Ricardo Nori
Universitatea de Arte „Dunărea de Jos”, Galați
norigeorgericardo@yahoo.com

Abstract

The life and work of the composer were interesting in the scientific endeavor. Contrast, symmetry, asymmetry, conciseness, national-European-universal trialism, unity in diversity, broad tonality, sometimes atonalism, the presence of the musical theme, divisional rhythm, traditional dynamics, already established timbres, language syntheses, syncretism, pragmatic music, pluri- modalism, the presence of the quotations, often folk writings, stylization, familiar forms and genres define a particularly vast sonorous universe that we find in Ottorino Respighi.

In his numerous creations, the voice is on a fundamental place, whether we are talking about large works (operas) or vocal miniatures (lieds), we can also notice a special sensitivity about the meaning of the word, whereas the chosen texts are organically appropriate to the orchestral speech. The frequent presence of the recitative, of the declamation, of the rhythmic-melodic structures dependent on the text, the so-called intoned recitation (Speechgesang) render a unique imprint to Respighi's miniature creation.

Keywords: *composer, particularly, musical language.*

Născut la Bologna și având rădăcini în muzică (bunicul său era organist și violonist), Ottorino Respighi studiază muzica mai întâi la un liceu bolognez, sub îndrumarea profesorilor Giuseppe Martucci și Luigi Torchi (Daniele Spini, 1985, pag. 7). La 20 de ani se impune mai întâi ca virtuoz violonist, dar mai ales ca un promițător creator, în acest sens lucrarea *Variațiuni simfonice* „atrăgând atenția măștrilor săi prin talentul viguros și prin conținutul dinamic al muzicii sale” (Popovici, 1975, pag. 10). Își continuă studiile de orchestrație și compoziție în Rusia cu Rimsky-Korsakov, colaborare extrem de benefică dacă luăm în considerare *Preludio, corale e fuga* P 030 pentru orchestră mare, din 1901, ce apare în catalogul *Elenco delle opere di Ottorino Respighi* realizat de Potito Pedarra, „plus o sumedenie de lucrări pentru instrumente cu coarde și orgă” (Popovici, 1975, pag. 10), dar mai ales, ceea ce interesează punctual în rândurile de față, miniatura vocală *Nebbie*, „concepută pentru voce și pian, plină de lirism, de o caldă melodicitate, specifică cantilenei larg accesibile a compozitorilor italieni” (Popovici, 1975, pag. 10).

Rândurile ce urmează identifică argumentele ce ar sta la baza încadrării stilistice a compozitorului Ottorino Respighi (1879-1936) între romantismul târziu, neoclasicism, folclorism și impresionism, prin menționarea unor lucrări muzicale sugestive în acest sens. În clasificarea creației lui Respighi realizată de muzicologul Potito Pedarra, în lista menționată anterior se regăsesc cele mai multe din lucrările compozitorului reunite sub indicativul P 001-199.

Primele sale răsunătoare succese au fost opera *Re Enzo/Regele Enzo* P 055 scrisă în 1905 și *Notturmo/Nocturnă* P 074 pentru orchestră, apărută în 1907. Anul 1908 înseamnă pentru Respighi mutarea sa la Berlin, unde în calitate de corepetitor (activitate deloc îndrăgită de compozitor) va învăța temeinic tehnica vocală și particularitățile de emisie sonoră a diferitelor voci, baza cunostințelor teoretice și practice atât de folosite în toată creația sa, în care a inserat vocea ca instrument de mare expresivitate în discursul sonor. Îndeletnicirea, măiestria de a face transcripții vor genera curând aprecieri atât din partea publicului (*Il lamento di Arianna/Lamentația Arianei* P 088, după Claudio Monteverdi, 1908), cât și din partea unor muzicieni remarcabili precum Max Bruch (după audiția transcripției la *Ciaccona* P 087, 1908, a lui Tomaso Antonio Vitali).

Întors la Bologna în anul 1910, Respighi compune câteva lucrări definitive pentru identitatea sa creatoare, precum opera *Semirama* P 094 sau poemul liric *Aretuza* P 095, însă abia Roma avea să îi aducă satisfacții uriașe: „La Roma, compozitorul cunoaște o sumedenie de artiști celebri. Aici a admirat arta marelui balet rus, tot aici a luat contact cu Stravinski, cu marii cântăreți ai vremii – soprana Tetrizzini, tenorul Marconi – cu interpreți desăvârșiți ca Horowitz și Casals și cu gigantica personalitate a vremurilor noastre, Arturo Toscanini” (Popovici, 1975, pag. 14). Aceste întâlniri aveau să îi aducă lui Respighi numeroase beneficii atât pe plan profesional, cât și personal: „Respighi leagă importante prietenii frecventând ambianțele culturale cele mai active ale capitalei, primind avantaje indubitabile, atât din punct de vedere al unei interpretări artistice de înalt nivel, cât și pentru potențiale conexiuni care ar fi putut să dea roade financiare vis a vis de operele sale sau de susținerea de concerte” (Gambaro, 2011). Cu alte cuvinte, marii interpreți ai vremii, impresionați de substanța creatoare respighiană, interpretau lucrările compozitorului, adesea dirijate de Toscanini.

Începutul Primului Război Mondial îi aduce multă suferință, dar și împlinirea personală prin căsătoria cu eleva sa Elsa Olivieri Sangiacono. Sfârșitul războiului readuce elanul creator în Ottorino Respighi, acesta finalizând *Fontane di Roma/Fântânele Romei* P 106, „primul poem simfonic în care stilul lui Respighi ne apare deplin cristalizat” (Popovici, 1975, pag. 16). Urmează baletul *La Boutique Fantasque/Magazinul fantastic* P 120,

1918 (după Rossini), baletul *Scherzo veneziano* P 130 (1920), *Poema autunnale* P146 (1925), cele trei suite rezultate în urma unor transcripții (*Suite No. 1* P 109, 1917, *Suite No. 2* P 138, 1923 și *Suite No. 3* P 172, 1931), urmate de *Trittico botticelliano* P 151 din 1927, suita *Gli uccelli/Păsărelele* P 154 din 1928, suita descriptivă *Impressioni brasiliane* P 153 din 1928. Memorabile sunt și concertele compozitorului *Concerto gregoriano* P 135 pentru vioară și orchestră (1921), *Concerto in modo misolidio* P145 (1925) și *Toccata* P 156 (1928), ambele pentru pian și acompaniament de orchestră.

În creația camerală se evidențiază în special *Quartetto dorico* P 144 (1924), suita *Rossiniana* P 148 (1925), *Lauda per la natività del Signore/Lauda Nașterii Domnului* P 166 (1930).

„Curențele tradiționaliste ca Romantismul târziu, Neoclasicismul, Impresionismul, Verismul, Folclorismul și alte grupuri naționale” (Chelaru, pag. 28), ce marchează sfârșitul de secol XIX și începutul de secol XX, desemnează „legătura, continuitatea pe care ele le păstrează cu tradiția muzicală europeană – mai apropiată ori mai îndepărtată în timp” (Chelaru, pag. 29). Limbajul muzical al primei jumătăți a secolului trecut cunoaște o expresie „organică” a drumului parcurs în creația romantică în curențele menționate.

Contrastul, simetria, asimetria, concizia, trialismul național-european-universal, unitatea în diversitate, tonalitatea lărgită, uneori atonalism, prezența temei muzicale, ritmica divizionară, dinamica tradițională, timbrurile deja consacrate, sintezele de limbaj, sincretismul, muzica programatică, plurimelodia, modalismul, prezența citatului, adesea scriituri în caracter popular, stilizarea, formele și genurile cunoscute definesc un univers sonor deosebit de vast, pe care îl întâlnim la un număr impresionant de compozitori din toate colțurile lumii.

Limbajul muzical specific compozitorilor din secolul al XIX-lea a fost străbătut în special de genul liric, opera: Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini. Aceștia „continuau tradiția melodismului cald și a virtuozității scilipitoare, frumusețea vocală fiind păstrată în opera seria și bufă”, așa cum aflăm din <https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/giuseppe-verdi>. Giuseppe Verdi „conferă din nou operei capacitatea de a traduce muzical drama libretului, realizând dramaturgia muzicală fără sacrificarea frumuseții muzicale și a cantabilității”, conform cu <https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/giuseppe-verdi>, un creator pentru care cântecul popular italian a fost sursă inepuizabilă de inspirație, melodia fiind caracterizată de un profund lirism și o deosebită frumusețe. Richard Wagner a manifestat un „temperament vulcanic, cu un caracter instabil și o fire dominatoare, după propria sa expresie, el a «cântat totdeauna în *fortissimo*,

pe toate coardele sufletului său», tinzând către o expresie muzicală cât mai elocventă și făurind un nou limbaj, capabil să redea intensitatea dramatică a luptei și a zbuciumului său sfâșietor”, aflăm de pe siteul <https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/richard-wagner>.

Începutul secolului al XX-lea aduce o nouă perspectivă în limbajul muzical prin inserarea unor ipostaze sonore în „genurile care dăduseră strălucire muzicii de odinioară” (Rațiu apud Popovici, 1975, pag. 7). Sintezele între curentele primei jumătăți a secolului al XX-lea le identificăm la compozitori precum: Scott Joplin, Charles Ives, George Gershwin, Duke Ellington, Randall Thompson (America de Nord), Heitor Villa Lobos (America de Sud).

În Europa apar Aleksandr Glazunov, Igor Stravinski, Aleksandr Skriabin, Serghei Prokofiev, Sergei Rahmaninov (Rusia), George Enescu (România), Edward Elgar, Gustav Holst, Frederick Delius, Carl Nielsen (Anglia și țările nordice), Gustav Mahler (Austria), Max Reger, Richard Strauss, Paul Hindemith, Carl Orff (Germania), Jean Sibelius (Finlanda), Franz Lehar, Ernst von Dohnanyi, Béla Bartók, Zoltán Kodály (Ungaria), Karol Szymanowski (Polonia), Leoš Janáček (Cehia), Paul Dukas, Erik Satie, Maurice Ravel (Franța), Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquin Turina (Spania).

În Italia îi enumerăm pe Ferruccio Busoni, Ermanno Wolf-Ferrari, Alfredo Casella sau Ottorino Respighi, acesta din urmă descris de George Bălan ca fiind compozitorul italian care „și-a câștigat faima prin felul sugestiv (uneori înclinat spre ilustrativism) de a evoca trecutul și peisajele Romei. Preocuparea sa de a orchestra într-un stil modern melodii din vremea Renașterii îl apropie de neoclasicism” (Bălan, 1965, pag. 302).

I persiani P 029 (1900), lucrare pentru solist, cor și orchestră, pare să fie prima compoziție scrisă de Respighi în limbajul romantismului târziu, însă o delimitare precisă este aproape imposibilă, dacă nu cumva chiar greșită, având în vedere cursivitatea expresiei muzicale pe durata celor aproximativ 150 de ani ai romantismului. Poate doar cronologic ar fi posibilă o astfel de încadrare, considerând romantismul târziu ca fiind între anii 1900-1950, însă așa cum deja am văzut, dinamica sonoră din prima jumătate a secolului XX este dată de limbaje de sinteză, totuși generic denumite curente *tradiționaliste*. În același spirit au fost scrise și alte lucrări pentru voce, solist și orchestră, precum *Christus* P 024 (1899) și *Salutazione angelica* P 017 (1897).

Pornind de la „reactualizarea unor vechi stiluri componistice în opere concepute de Gesualdo, Pergolesi, Bach, Haydn sau în maniera acestor compozitori, abordarea unor tematici arhaice legate de mituri ca Oedip,

Apollo, Orfeu, strădania de a atinge o maximă obiectivitate a expresiei prin reticență emoțională și minuțioasă premeditare a echilibrului arhitectonic” (Bălan, 1965, pag. 123), se poate spune că la Respighi apare neoclasicism „pur”. De exemplu, în *Antiche danze ed arie per liuto. Prima suite (secolo XVI)* P 109, din 1917, dar și suitele din 1923 și 1931 sau *Concerto gregorian* pentru vioară și orchestră P 135 din 1921, modelele sonore amintesc pregnant de muzica barocă, medievală, cu „expresive moduri medievale, cu iz arhaic și oriental” (Pascu și Boțocan, 2003, pag. 542). Același limbaj apare și în multe lucrări orchestrale, precum și în nu mai puțin renumitele sale opere *Re Enzo* P 055 (1905), *Semirama* P 094 (1910), *Marie Victoire* P 100 (1914), *Maria egiziaca* P 170 (1931), *La fiamma* P 175 (1933), *Lucrezia* P 180 (1935), unde întâlnim pronunțate accente din clasicism: „Redescoperirea și reprezentarea muzicii vechi (antice) era un fenomen comun întâlnit în climatul cultural de la acea vreme, fără a avea obiective practice” (Longo, 1912).

Modurile gregoriene utilizate de Respighi apar în *Concerto gregorian/Concertul gregorian* P 135 (1921), *Quartetto dorico/Cvartetul doric* P 144 (1924) sau *Trittico botticelliano/Trei melodii pe teme gregoriene* P 151 (1927): „Cât de frumos ar fi să poți face să trăiască, într-un nou limbaj al sunetelor, acele melodii uimitoare, cristalizate în regula rigidă a liturghiei catolice din *Graduale romano/Treptele romane* și să readuci la o nouă viață germenul indestructibil al valorilor reale și umane conținute în ele” (Respighi, 1982, pag. 107)... precizează Elsa Respighi despre destăinuirile Maestrului în anul 1919, când lucra la *Trittico botticelliano*.

În poemul simfonic *Fontane di Roma/Fântânile Romei* P 106 (1916), din *Trilogia romană* (care conține și *Pini di Roma/Pinii din Roma* și *Feste Romane/Sărbătorile romane*), Respighi utilizează masiv citatul folcloric, prin stilizări succesive în „limbaj impresionist și rafinate sonorități orchestrale” (Pascu și Boțocan, 2003, pag. 541), apelând la un limbaj de sinteză în care elementele impresioniste se îmbină cu cele neoclasiche. Impresionist în limbaj și apelând la muzica cu program, de exemplu în *Feste Romane*, Respighi, într-un „naturalism descriptiv” (Sandu Dediu, 2010, pag. 166), aduce cântecul gregorian (într-un modalism amplu, tensionat), „care se amplifică continuu până ia caracterul unui imn solemn”, conform cu <https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-10-neoclasicismul/>, ca în *Pini presso una catacomba/Pinii de la o catacombă* din suita *Pini di Roma*, 1924) și sonoritatea aspră a trompetei, pentru a sugera dramatismul obiceiului aruncării creștinilor în groapa în care așteptau leii înfomețați, utilizând „semnalele stridente ale trompetelor, melodia modală, amintind de străvechile cântece gregoriene, întretăiată de exclamațiile

amenințătoare ale alăturilor, mersul ritmic, procesual al corzilor grave” (Bălan, 1965, pag. 91).

Dacă tot apar mențiuni despre *Pini di Roma*, trebuie precizat aici ca element de justă importanță pentru ceea ce avea să devină limbajul muzical al secolului XX, că pentru prima dată se apelează la tehnologie pentru a obține un anumit timbru: trilul privighetorii este luat de pe un disc: „...armonii serene sunt traversate de cântecul privighetorii, realizat pentru prima oară în istoria muzicii cu un disc. Pe acest disc a imprimat trilul privighetorii, fiind inclus în țesătura orchestrală cu indicația «gramophono»” (Pascu și Boțocan, 2003, pag. 541).

Așadar, trăsătura fundamental definitorie a limbajului neoclasic este această stilizare „cu elemente ale felului contemporan de a gândi și scrie muzica, manifestate mai ales în structura armonică și orchestrală” (Bălan, 1965, pag. 150), adică reproducerea „caracteristicilor muzicii unei epoci trecute, de preferință din secolele XVII și XVIII (ceea ce nu-i împiedică pe unii compozitori să extindă stilizarea până la cântecul gregorian sau, mergând spre noi, până la Ceaikovski)” (Bălan, 1966, pag. 150).

Unul dintre pasionații cercetători ai creației și personalității lui Respighi a fost muzicologul Raffaello de Rensis (Faccio, 2016, pag. 8). Acesta, în numeroasele sale articole, surprinde atât tablouri din viața marelui compozitor, cât mai ales trăsături de limbaj propriu. Analizele și sintezele filosofice, structurale, timbrale și nu numai, îl plasează pe Respighi în ierarhia neoclasicilor mai ales prin *Trilogia romană*, dar și prin multitudinea lucrărilor miniaturale, concluzionând că: „Arta lui Respighi este eminent modernă în sens tradițional, se poate spune că este poezie unită cu o concepție strictă a realității și umanității” (Rensis, 1937, pag. 359).

Din considerentele deja menționate, la care se adaugă experiența muzicală căpătată de Respighi încă din perioada studiilor, „interesat foarte devreme de ideea renașterii muzicii instrumentale italiene” (Goléa și Marc, 2006, pag. 395), se poate aprecia că gândirea muzicală a compozitorului este una complexă, ancorată în limbaje diverse (național-italian și extranațional), într-o profundă preocupare de renaștere a muzicii instrumentale italiene, chiar dacă Giuseppe Verdi considera că italienii n-ar fi dotați pentru muzica instrumentală. În Italia „studiază vioara, pianul și compoziția cu Torchi și Martucci” (Pascu și Boțocan, 2003, pag. 540), în Rusia studiază Korsakov, de la care a deprins simțul culorii și măiestria gândirii pe verticală a vocilor, iar în Germania îl cunoaște pe tradiționalistul M. Bruch.

Dacă în Germania miniaturii vocale îi este conferită identitatea și grandoarea prin compozitori precum Franz Schubert, Robert Schumann, Joseph Haydn și alții, „În Ottocento-ul italian (1800) dominat de melodramă, compozițiile lirice de cameră s-au limitat la puține exemplare, acestea fiind

scrise de autori precum Verdi, Rossini, Donizetti, care pentru lucrările lor nu au ales aproape niciodată texte de înalt nivel cultural” (Viagrande, 2007, pag. 40), Respighi alege ca autori ai textelor nu pe marii poeți, ca Foscolo sau Manzoni (așa cum au făcut compozitorii germani cu Goethe sau Heine), ci poeți poate mai puțin cunoscuți, dar care au generat mai multă inspirație și chiar expresivitate în gândirea muzicală a compozitorului Ottorino Respighi.

Interesul lui Respighi pentru vocea umană, ca instrument de sine stătător în creația sa (cu referire la miniatura vocală), conform Anexei 3 *Primele creații ale lui Ottorino Respighi*, apare încă de la vârsta de 17 ani, când dedică vocii prima sa creație, *L'ultima ebbrezza!/Ultima beție* P 008, 1896, o miniatură vocală pentru voce și pian, pe versurile scrise de poeta italiană Ada Negri.

Astfel, există peste 60 de miniaturi vocal-instrumentale dedicate următoarelor tipuri de voci: contraalto, mezzosoprană, soprană, tenor, bariton și bas. Se dedică cu predilecție vocii de mezzosoprană, probabil pentru faptul că soția lui, Elsa Olivieri-Sangiaco Respighi, era mezzosoprană... (despre care am aflat anterior că a fost și eleva maestrului).

De altfel, Elsa Respighi și Chiarina Fino-Savia, două dintre vocile mezzo importante ale timpului, i-au fost maestrului Respighi colaboratoare devotate și destoinice. Dacă pe prima o aprecia și ca soție, dar și ca sprijin real în demersurile lui artistice, componistice, pe Chiarina Fino-Savia, „una dintre primele cântărețe italiene de muzică de cameră” (Respighi, 1982, pag. 33) o aprecia enorm, necondiționat, ca artistă, față de care a nutrit puternice sentimente de afecțiune, poate chiar de iubire: „Caut arii vechi nepublicate. Sigur voi găsi câteva frumoase și doar tu le vei cânta” (Respighi, 1985, pag. 45). Pasajul devine cu atât mai relevant, cu privire la sentimentele lui Respighi față de această faimoasă cântăreață, cu cât descoperim că acesta este completat de propoziția: „[...] am să pun această condiție specială”... (Respighi, 1985, pag. 45).

Unicitatea Chiarei Fino-Savia venea dintr-un timbru complet particular, o emisie vocală fluidă (respirație insesizabilă auditiv indiferent de forța coloanei de aer). Acesteia îi dedică o serie de cântece și poeme lirice, iar cu timpul devine și acompaniatorul ei la pian.

Se poate spune că Respighi a avut norocul de a descoperi voci potrivite care să îi cânte și să îi promoveze intens creația (în special miniaturală). Elsa Respighi consemnează că: „De mare importanță pentru răspândirea acestor compoziții a fost faptul că a găsit în Doamna Fino-Savia o interpretă inteligentă și entuziastă, iar prin vocea ei frumoasă liricile respighiene au dobândit repede succesul deplin” (Respighi, 1985, pag. 66), iar aceste lirice au ocupat un loc foarte important în creația respighiană, deoarece compozitorul „găsea în lirică o expresie proprie și, prin această

formă muzicală, personalitatea sa se afirmă clar și pe deplin” (Respighi, 1985, pag. 21).

Tot cu scopul de a defini termenii pe care îi folosea Respighi pentru lied, este de amintit aici un scurt fragment dintr-o scrisoare pe care Maestru i-o trimite mezzosopranei Fino-Savio: „[...] Celelalte romanțe sunt la tipar împreună cu alte două noi, care vor forma astfel o culegere de șapte lirici dedicate ilustrei Voastre Persoane!...” (Respighi apud Respighi, 1985, pag. 35) sau „Tocmai lucrez pentru a termina a doua serie de romanțe din care fac parte *Nocte/Noapte* și *Noël Ancien/Crăciun pe vechi*; sper să fie potrivite pentru vocea dumneavoastră” (Respighi apud Respighi, 1985, pag. 39), desigur, referindu-se la *Sei liriche/Șase liriche* P 097, 1912, prima serie fiind scrisă în 1909. Iată, așadar, că termenul de romanță și lirici desemnează unul și același lucru în gândirea muzicală a lui Respighi.

Critica de specialitate a adus mereu aprecieri cu privire la felul în care Respighi a valorificat instrumentul viu, vocea umană, dovedind o cunoaștere deosebită asupra particularităților tehnice și expresive ale vocii: „Avea o calitate rară prin rândul compozitorilor secolului curent – o înțelegere a vocii umane. Știa limitele și aprecia calitățile unice a celui mai expresiv și delicat instrument” (Beard, 1936, pag. 555-556). În numeroasele sale creații în care vocea ocupă un loc fundamental, fie că vorbim de lucrări de mari dimensiuni (opere) sau miniaturi vocale (lieder) se observă, de asemenea, o sensibilitate aparte în ceea ce privește însemnătatea cuvântului, textele alese fiind organic potrivite discursului orchestral.

Fără îndoială Respighi se „devoalează”, își lasă la vedere parcă intenționat sensibilitatea, încărcătura emoțională prin felul în care îi acordă vocii rolul suprem în partitură, chiar cu riscul de a „sacrifica” pianistul acompaniator: „Superioritatea acordată vocii limitează pianul care acționează din fundal, la un rol de subordonat și simplu acompaniator” (Viagrande, 2007, pag. 41).

Cu privire la miniatura vocală, muzicologul Alina Popovici apreciază că „Muzica sa vocală este mai puțin conturată, îndreptându-se când spre romanță, când spre liedul din perioada romantică. Mai convingătoare ni se înfățișează *Nebbie/Ceață*, prin melosul apropiat de cel al compozitorilor italieni, cantabil, fără artificii și progresii seci, cu fraze lungi, asemănătoare lui Puccini” (Popovici, 1975, pag. 21).

În lucrări precum *Ballata* (pe textul lui Giovanni Boccaccio), *Bella Porta di rubini/Frumoase buze de rubin* (pe textul lui Alberto Donini), *Stornellatrice* (text Carlo Zangarini și Alberto Donini), *Nebbie* (text Ada Negri), scriitura lui Respighi relevă un echilibru bine definit între limbajul antic și cel modern (universal, asimilat mai ales în Rusia), într-un discurs muzical inconfundabil.

Audiția cântecelor lui Respighi imprimă ascultătorului trăiri ce oscilează adesea între beatitudine și meditație, între nemulțumire și resemnare, durere și vindecare, un univers sonor profund, „lumea unde el se refugiază, lăsând inima să-i cânte în voie, pentru a spune tot ceea ce trebuie să țină ascuns în inima lui în viața cotidiană” (Respighi, 1985, pag. 65).

Paolo Longo apreciază că „Viziunea creatoare a lui Respighi este una clară, în care scopul în sine nu este analiza obiectivă având mai puțină cercetare filologică într-un anumit stil sau chiar absorbția altor muzici în dimensiunea sa poetică” (Longo, 1912), ceea ce ne duce cu gândul la o anumită estetică muzicală specifică perioadei romantismului târziu, neoclasicismului.

Prezența frecvenței recitativului, a declamației, a structurilor ritmico-melodice dependente de text, așa numita recitare intonată (*Speechgesang*) conferă creației miniaturale a lui Respighi o amprentă unică.

Bibliografia (References)

GOLÉA Antoine, VIGNAL, Marc (2006), *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București.

PASCU, George, BOȚOCAN, Melania (1995), *Popasuri în istoria muzicii*, Editura Spiru Haret, Iași.

PASCU, George (1977), *Căi spre marea muzică*, Editura Noel, Iași.

PASCU, George și BOȚOCAN, Melania (2003), *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana '98, Iași.

BĂLAN, George (1966), *Înnoirile muzicii*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București.

BĂLAN, George (1965), *Sensurile muzicii. Compozitor, interpret, ascultător. O introducere în estetica fenomenului muzical*, Editura Tineretului, București.

BEARD, Harry (1936), *Ottorino Respighi*, *The Musical Times*, Vol. 77, No. 1120, Musical Times Publications Ltd, London.

CHELARU, Carmen (2007), *Cui i-e frică de Istoria muzicii?!*, vol. III, Editura Artes, Iași.

DE RENSIS, Raffaele (1957), *Ottorino Respighi traduit et adapté par Gilbert Chapallaz*, Editions Gessler – Sion, Juin, Paris.

LONGO, Paolo (1912), *Ottorino Respighi. Antiche cantate d'amore per Voce e Pianoforte*, Editura Consonarte, Londra.

POPOVICI, Alina (1975), *Respighi*, Editura Muzicală, București.

RESPIGHI, Elsa (1982), *Ottorino Respighi*, Editura Muzicală, București.

SANDU-DEDIU, Valentina (2010), *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A, București.

VIAGRANDE, Riccardo (2007), *La generazione dell'Ottanta*, Casa musicale Eco, Monza.

Online references

<https://www.bach-cantatas.com/Lib/Martucci-Giuseppe.htm>, accesat la 10.01.2022.

https://it.frwiki.wiki/wiki/Liste_des_%C5%93uvres_d%27Ottorino_Respighi, accesat la 16.01.2022.

https://origin-production.wikiwand.com/it/Potito_Pedarra, accesat la 11.01.2022.

<https://doi.org/10.1093/gmo/article>, accesat la 10.01.2022.

<https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/giuseppe-verdi>, accesat la 14.08.2021.

<https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/richard-wagner/>, accesat la 22.08.2021.

<https://www.britannica.com/biography/Randall-Thompson>, accesat la 11.01.2022.

<http://sneezl.com/frederick-delius-full-biography/>, accesat la 11.01.2022.

<https://www.britannica.com/biography/Carl-Nielsen>, accesat la 11.01.2022.

<https://doi.org/10.1093/gmo/article.40117>, accesat la 12.01.2022.

https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002010, accesat la 12.01.2022.

<https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-10-neoclasicismul/>, accesat la 12.02.2022.