

Giovanni Salviucci

(geb. Rom, 26. Oktober 1907 - gest. Rome, 4. September 1937)

Ouverture in do diesis minore

Vorwort

Junge Komponisten brauchen Vorbilder, schon alleine darum, um sich später davon abgrenzen zu können. Was wir als „individuellen“ Stil bezeichnen, kommt nicht von irgendwo her. Aber warum wird der eine Vorgänger oder Zeitgenosse als mustergültig angesehen und der andere nicht? Konventionelle Vorstellungen von „Einfluss“ suggerieren, dass diese Wahl nicht irgendeine Wahl ist, das die Auswahl passiv, ja unbewusst passiert. In vielen Fällen jedoch ist sicher eine Teil bewusster Auswahl beteiligt. Im Rom der frühen 1930er Jahre standen junge Komponisten einer stilistischen Gegensätzlichkeit gegenüber. An der Spitze des lehrenden Establishments stand Ottorino Respighi (1879-1936), seinen corso di perfezionamento in Komposition am Konservatorium Santa Cecilia leitend. Unter seinen Schülern in dieser Klasse findet man Carlo Alberto Pizzini (1905-1981) und Ennio Porrino (1910-1959), beide in den 1930er Jahren erfolgreich, seitdem jedoch vergessen. Dem Beispiel ihres Lehrers folgend, komponierten sie strahlend-farbige Sinfonische Dichtungen, die heimatliches Brauchtum und die italienischen Landschaften in neo-romantischem und impressionistischem Idiom feierten, der Filmmusik der Zeit verwandt. Respighi's Beispiel wurde in der Tat weithin durch die jüngere Generation imitiert, wie die frühe Orchestermusik von Komponisten wie Barbara Giuranna (1898-1998), Gian Luca Tocchi (1901-1992) und Lino Liviabella (1902-1964) bezeugen würde, wenn nur einer von ihnen heutzutage zu hören wäre. Dennoch war Respighi's Weg nicht der einzige. Ebenfalls in Rom war Alfredo Casella (1883-1947) aktiv, ein Komponist, der, während er in der Jugend die Rhapsodie Italia op.11 (1909) komponierte, in den frühen 1920er Jahren beharrlich eine resolute, abstrakte Sprache in neoklassizistischem Gewand kultivierte. Auch er hatte prominente Schüler, von denen einige, wie etwa Virgilio Mortari (1902-1993), Gino Contilli (1907-1978) und Riccardo Nielsen (1908-1982) ebenso wie Pizzini und Porrino vergessen sind. Andere, wie Vittorio Rieti (1898-1994) und insbesondere Goffredo Petrassi (1904-2003) machten Karrieren von internationaler Bedeutung. Casella saß ebenfalls einem corso di perfezionamento am Konservatorium Santa Cecilia vor, obgleich seine Kompetenz nicht in Komposition, sondern in Klavier lag. Es scheint, dass er nur eine Hand voll Kompositionsstudenten hatte, die er privat unterrichtete. Wenn Casellas Modell dennoch weithin imitiert wurde, dann war es zweifellos teilweise bedingt durch seine dynamische Persönlichkeit, aber vor allem durch seinen Neoklassizismus, der die lokale Variante des damals aktuellen musikalischen Stils repräsentierte. Junge Komponisten, die auf Casella schauten, hätten auch auf Strawinsky und Hindemith schauen können. Das neoklassizistische Idiom war „modern“ und – ungeachtet Casellas durch Mussolini inspirierte Beteuerung vom „auf die Menschen zugehen“ - eindeutig unpopulär, für eine musikalisch gebildete Elite bestimmt, die die historischen Ironien der neuen/alten Formen würdigen konnte.

Das war das Feld, auf dem sich Giovanni Salviucci zurechtfinden musste. Er begann mit Sinfonischen Dichtungen. Zwischen 1927 und 1931 komponierte er vier, überwiegend mit religiöser Thematik. Sie sind unveröffentlicht geblieben. Eine frühe Orientierung an Respighi scheint zu einer Periode privater Studien bei Casella 1931/2 umgeleitet worden zu sein. Wie die Ouverture in do diesis minore aus 1932, als Salviucci an Respighi's corso di perfezionamento 1932/3 teilnahm, demonstriert, schrieb er schon musikalisch-stilistisch weit entfernt von dem seiner Kommilitonen Pizzini und Porrino. Im Gegensatz zu der brillanten Orchestrierung ihrer Musik, deren Besonderheit in der Behandlung der Holz- und Blechbläser-Soli, des Schlagwerks und auch neuer In-strumente liegt (Pizzini's Strapaese von 1932 z.B. weist ein Akkordeon auf), verwendet Salviucci mehr oder weniger ein Standard-Orchester ohne Schlagwerk (abgesehen von Pauken und großer Trommel) und Klangfarben, die zumeist düster und ernst sind, hervorgehoben durch tiefe Holzbläser und Blechbläser. Im Gegensatz zu

den häufigen Rückgriffen auf volkstümliche Melodien (echte oder erfundene) in italienischen Sinfonischen Dichtungen der 1930er Jahre, arbeitet Salviucci mit neutralem, schlichten Material, dessen Quelle (wenn es eine gab) die Polyphonie des 16. Jahrhunderts gewesen sein könnte, die er bei seinem ersten Kompositionslehrer Ernesto Boezi (1856-1946) studiert hatte. Im Gegensatz zu den eingeteilten, collageartigen Formen, die typischerweise bei Respighi, Pizzini oder Porrino zu finden sind, komponiert Salviucci eine langgezogene Sonatenform mit einer langsamen Einleitung und einer Coda, deren Material schwerlich näher in den Hauptteil des Werkes eingebunden werden konnte. Im Gegensatz zur generellen homophonen Struktur der italienischen Sinfonischen Dichtungen (in denen der Kontrapunkt hauptsächlich als Reaktion auf die illustrativen Erfordernisse erscheint), entwickelt die Ouvertüre eine strukturell dichte Komplexität, ein Merkmal in Salviuccis Werk, dass – wie Pizzini sagte – Respighi provozierte, seinem Schüler scherzhaft zu raten, nicht immer in „acht Teilen“ zu denken. Das Bemerkenswerteste an der Partitur aber ist die Art und Weise, wie sie sich eindeutig vom Idiom Respighis distanziert (für diese Richtungsänderung mag Casella verantwortlich gewesen sein), ohne sich auf den Neoklassizismus (oder sogar den Neobarock) zurückzubedenken. Eine Anlehnung an den Stil des 18. Jahrhunderts wird man hier vergeblich suchen. Die sinfonische Poesie der Jahre 1927-31 zurücklassend, begann Salviucci in der Ouvertüre in *do diesis minore* Musik in authentischer stilistischer Originalität zu schreiben. Seine Zeitgenossen waren beeindruckt. Die Ouvertüre gewann 1932 den Concorso Sinfonico Nazionale und wurde für eine Aufführung in Italiens damals angesagtestem Konzertsaal, dem Augusteo in Rom, ausgewählt, wo sie unter der Leitung von Bernardino Molinari (1880-1952) am 26. März 1933 uraufgeführt wurde. Aber wie die meisten Werke Salviuccis ist auch dieses längst von den Konzertprogrammen verschwunden. Man kann nur hoffen, dass die folgenden Anmerkungen, als vorbereitende Orientierung für Leser der Partitur angeboten, Dirigenten ermutigen werden, sich wieder dieses Werkes anzunehmen.

Diese großartig konzipierte Konzertouvertüre, die knapp unter einer Viertelstunde dauert, ist abwechselnd sowohl erregend wie auch kraftvoll-ausdrucksstark. Sie ist sehr sorgsam komponiert. Besonders geschickt ist die Verwendung der thematischen Verarbeitung (ähnlich den oben angemerkt übrigen stilistischen Besonderheiten, ist dies typisch für Salviucci). Das Hauptthema ist in unbegleiteter Form auf die Celli und Bässen fünf Takte nach Ziffer 3 verteilt. Es erscheint allerdings schon bei Ziffer 1 in der Einleitung als langsamer Diskant über einer variierten Wiederholung von sanft fließenden Eröffnungstakten. Im Höhepunkt des ersten Teils der Exposition tritt das Hauptthema mit starken Akzenten zweimal in der Tonika auf: zuerst in den Trompeten (an die Streicher abgebend), dann (in Augmentation) in den Hörnern und der ersten Posaune. Siehe Takt 4 in Ziffer 7, dann Takt 4 in Ziffer 8 und vergleiche diese Angaben mit den Ziffern 1 bis 3 in den ersten Violinen. Der Höhepunkt nach Ziffer 7 ist die erste Punkt in der Exposition, an dem das Hauptthema die Tonika erreicht. Unkonventionell wird es mit dem Beginn des Allegro (5 Takte nach Ziffer 3) in *dis* präsentiert. Bei Ziffer 4 folgt der komplexe Aufbau eines für Salviucci charakteristischen dissonant-modalen Kontrapunkts, der zu dem eben genannten Trompeteneinsatz hinführt und von kraftvollen Dur-Dreiklängen sowie einem ausgehaltenen *ais*, das die Harmonie hin zur Dominante wendet, begleitet wird. Das Hauptthema besteht aus zwei ausgeglichenen, viertaktigen Phrasen, die erste von I zu V, die zweite (hierin der Klimax) von V zu I. Im reinen melodischen Ausdruck transponiert die zweite Phrase die erste um eine Quarte aufwärts, mit einer geringen Modifizierung am Ende, um eine Kadenz zu ermöglichen. Dem Horn- und Posaunen-Einsatz folgend, komponiert Salviucci eine kurze Überleitung für Celli und Bässe, die im vierten Takt von Ziffer 9 beginnt. Dies scheint hinsichtlich eines klassischen Modulationsschemas unnötig, da Hörner und Posaune, die nur die erste Phrase des Hauptthemas angeben, die Musik bereits zur Dominante geführt haben. Allein das breite lyrische zweite Thema bewegt sich schnell weg von diesem konventionellen harmonischen Standort, wenn es in Flöten und Oboe auf dem zweiten Schlag bei Ziffer 10 eintritt. Was dann tatsächlich passiert ist, dass das zweite Thema zwei Anläufe in Flöten und Oboe, dann in der Klarinette (beginnend im vierten Takt der Ziffer 10) benötigt, um in Gang zu kommen, bevor es endgültig in Ziffer 11 ankommt. Inzwischen ist die Tonalität von

modal Gis zu Es-Dur gewandelt, eine Entscheidung, die logisch erscheint, wenn man sich erinnert, dass die Exposition in den enharmonischen Entsprechungen begann. Salviucci untergräbt früh die neue Tonart, beginnend mit einer Des-Dur-Harmonie drei Takte vor Ziffer 12, und die Musik sinkt langsam. Wenn Es-Dur am Ende der Exposition zurückkehrt (Ziffer 13), ist die Stimmung nicht mehr so frohlockend.

Die folgende kraftvolle Durchführung (Ziffer 14) teilt sich in sechs Hauptabschnitte, von denen der längste der erste ist, ein kontrapunktischer Aufbau, gekennzeichnet durch akzentuierte Varianten des Hauptthemas (in Umkehrung und Augmentation ebenso wie in Grundform), mit demselben Themenrhythmus, der ständig als dreitaktiges Orgelpunkt-Ostinato in Celli, Bässen und Pauken, später verbunden mit der großen Trommel anwesend ist. Die Tonalität (bzw. die Modalität) ist zu Anfang Dorisch E, das sich über eine Bassrückung nach Cis (Takt 4 in Ziffer 15) im Höhepunkt zu Äolisch H wandelt (ab Takt 6 von Ziffer 16). Ein chromatischer Aufstieg im Diskant ab dem vierten Takt in Ziffer 17 führt zum zweiten Abschnitt (Ziffer 18), der mit einer dynamischen Verwandlung des Hauptthemas in den 6/4-Takt (Violen, Hörner und Bassklarinetten), noch in h-Moll, eröffnet. Sobald die erste Phrase präsentiert wurde, wird es umgekehrt (Violinen) und verbindet beides mit dem zweiten Thema (Violen, Hörner und Bassklarinetten) und der Augmentation (Trompeten) der Originalfassung des Themas (ab Takt 4 in Ziffer 18). Eine weitere lebhaft kontrapunktische Durchführung führt zum dritten Abschnitt (beginnend ab Takt 6 in Ziffer 19), eine zerstückelte Durchführung des 6/4-Themas in modal d-Moll, ohne den punktierten Rhythmus des ersten Auftretens, jedoch mit zahlreichen Akzenten. Bei Ziffer 21 landet das Orchester unisono auf Eis, das den Beginn des vierten Abschnittes (Takt 3 in Ziffer 21) vorbereitet: ein plötzlich kulminierender Ausbruch von Homophonie, doch noch eine akzentuierte Transformation des Hauptthemas, nun in Fis, präsentierend. Kontrapunktische Durchführung wird erneut mit dem fünften Abschnitt bei Ziffer 22, einem deutlichen Wiedereintritt des punktierten Rhythmus' aus Abschnitt 2, aufgenommen. Es bildet sich ein umgekehrter Orgelpunkt auf E und D (dritter Takt in Ziffer 23), der wiederum in den sechsten Abschnitt führt (Ziffer 24), mit einem letzten dissonanten Höhepunkt der Durchführung in B-Dur eröffnet. Die Musik sinkt rasch mit Varianten des Hauptthemas in den tiefen Holzbläsern und mit Pizzicato in den Streichern, von B-Dur nach a-Moll zwei Takte vor Ziffer 26 wechselnd.

Salviucci beginnt seine Reprise konventionell (Ziffer 27): das Hauptthema erscheint in der Tonika. Sogar die Spannung steigt schnell. Ab Ziffer 28 wiederholt sich der Aufbau des Beginns der Exposition (vergleiche die tiefen Stimmen weiter ab den zweiten Takt von Ziffer 6), um einen Halbton transponiert. Das bedeutet, dass der erste Höhepunkt der Reprise nicht in der Tonika, sondern in D (Takt 4 in Ziffer 29) ankommt. Es gibt einige Moll-Alterationen (die Überleitung bei Ziffer 31 z.B., nun für Holzbläser instrumentiert, ist um eine kleine Terz höher transponiert), jedoch bleibt Salviucci größtenteils genau im tonalen Schema. Folglich tritt das zweite Thema bei Ziffer 33 einen Halbton höher ein als in der Exposition: in E, dem parallelen Dur der Tonika. Was sich hingegen ändert sind das Tempo, die Struktur und die Instrumentierung. Bei Ziffer 32, wenn das zweite Thema zum ersten Mal vorläufig auftritt, halbiert Salviucci das Tempo seiner Musik und erlaubt dem Material der Holzbläser-Überleitung sich weiter auszudehnen. So besitzt der E-Dur-Eintritt des zweiten Themas eine beachtliche Erhabenheit. Ziffer 33 ist jedoch nicht der Höhepunkt der Reprise. Bei Ziffer 34 schreibt Salviucci die Harmonie nach Gis, die zu einer dominantischen Vorbereitung für eine weitere Darstellung des zweiten Themas wird, strahlend in der Durvariante. Dieser Eintritt korrespondiert eher mit dem Es-Dur-Höhepunkt der Exposition. Wie dort benötigt die Musik Zeit abzuklingen und kommt nun auf E zur Ruhe. Die folgende Coda, eine Erweiterung der Einleitung, beginnt in Gis, um bei Ziffer 38 und dann bei Ziffer 39 einen a-due-Satz eine Quarte höher zu erlauben. Der ausgedehnte Höhepunkt der Einleitung, der ursprünglich in Takt 5 von Ziffer 2 gehört, ist in Takt 5 von Ziffer 39 neu zusammengesetzt und führt hin zum finalen Höhepunkt bei Ziffer 40: einer großen Kadenz in der Tonika, nach der sich die Musik zu einem ruhigen, düsteren Ende hin entspannt.

Aufführungsmaterial ist von Ricordi, Mailand zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars aus der Conservatoire de musique Genève, Genf.

Giovanni Salviucci

(b. Rome, 26 October 1907 - d. Rome, 4 September 1937)

Ouverture in do diesis minore

Preface

Young composers need models, if only so as later to be able to reject them. What we think of as ›individual‹ styles do not come from nowhere. But why is one predecessor or peer selected as exemplary and not another? Conventional notions of ›influence‹ suggest that this choice may not be a choice at all, that the selection is passive, even unconscious. In many cases, though, there must be an element of conscious decision involved. In the Rome of the early 1930s, young composers faced a stylistic dichotomy. At the pinnacle of the Italian teaching establishment sat Ottorino Respighi (1879–1936), leading his corso di perfezionamento in composition at the Conservatorio di Santa Cecilia. His pupils in this class included Carlo Alberto Pizzini (1905–1981) and Ennio Porrino (1910–1959), both successful in the 1930s, though forgotten since. Following the example of their master, they composed brightly coloured symphonic poems, often in celebration of the customs and landscape of the Italian regions, employing ›popular‹ neo-romantic and impressionist idioms closely related to the film music of the period. Respighi's example was in fact widely imitated by the younger generation, as the early orchestral music of such figures as Barbara Giuranna (1898–1998), Gian Luca Tocchi (1901–1992) and Lino Liviabella (1902–1964) would bear witness, were any of it available to be heard today. Yet Respighi's was not the only way. Also active in Rome was Alfredo Casella (1883–1947), a composer who, while he had in younger days composed the rhapsody *Italia*, Op. 11 (1909), had been assiduously cultivating since the early 1920s a resolutely abstract neoclassical idiom. He too had prominent followers, some of whom, such as Virgilio Mortari (1902–1993), Gino Contilli (1907–1978) and Riccardo Nielsen (1908–1982), are now as forgotten as Pizzini and Porrino. Others, such as Vittorio Rieti (1898–1994) and especially Goffredo Petrassi (1904–2003), went on to careers of international significance. Casella too presided over a corso di perfezionamento at the Conservatorio di Santa Cecilia, though his responsibility was not composition but the piano. He seems to have had only a handful of composition pupils, whom he taught privately. If Casella's model was nevertheless widely imitated, this was doubtless due partly to the effect of his dynamic personality, but above all because his neoclassicism represented the local variant of what was then the most up-to-date fashion in musical style. Young composers who looked to Casella could also look to Stravinsky and Hindemith. The neoclassical idiom was ›modern‹ and—Casella's Mussolini-inspired protestations about »going to the people« notwithstanding—decidedly non-popular, catering to a musically educated elite who could appreciate the historical ironies of its new/old forms.

This was the field in which Giovanni Salviucci had to find his bearings. He began with symphonic poems. Between 1927 and 1931 he composed four, with a preponderance of religious subject matter. They have remained unpublished. An early orientation towards Respighi would seem to have been diverted by a period of private study with Casella in 1931/2. As the 1932 *Ouverture in do diesis minore* demonstrates, when Salviucci joined Respighi's corso di perfezionamento in 1932/3, he was already writing music stylistically far removed from that of his classmates Pizzini and Porrino. In contrast to the brilliant orchestration of their

music, which makes a special feature of woodwind and brass solo writing, of percussion, and also of novelty instruments (Pizzini's *Strapaese* of 1932, for example, features an accordion), Salviucci employs a more or less standard orchestra with no percussion apart from timpani and bass drum, and a palette that is mostly dark and sober, emphasising low woodwind and brass. In contrast to the frequent recourse to folk melodies (real or invented) in Italian symphonic poems of the 1930s, Salviucci works with neutral, plain material, whose source (if there was one) could have been the sixteenth-century polyphony he had studied with his principal composition teacher Ernesto Boezi (1856–1946). In contrast to the sectional, collage-like forms typically found in Respighi, Pizzini or Porrino, Salviucci composes a sustained sonata Allegro, with a slow introduction and coda whose material could scarcely be more closely integrated with the main body of the work. In contrast to the generally homophonic textures of Italian symphonic poems (in which counterpoint appears primarily in response to illustrative requirements), the Overture cultivates a dense textural complexity, a feature of Salviucci's work that (as Pizzini recalled) provoked Respighi teasingly to advise his pupil not always to be thinking in »eight parts«. But what is most remarkable about this score is the way in which, while it clearly distances itself from the Respighian idiom (and for all that Casella may have had a hand in this change of direction), it does so not by recourse to neoclassicism (or indeed the neo-Baroque). There is little here of mock eighteenth-century style. Leaving behind his symphonic poetry of 1927–31, Salviucci began in the Overture in *do diesis minore* to produce music of genuine stylistic originality. His contemporaries were impressed. The Overture won the Concorso Sinfonico Nazionale for 1932 and was selected for performance in what was then Italy's most prestigious concert venue, the Augusteo in Rome, where it was given its premiere under Bernardino Molinari (1880–1952) on 26 March 1933. But like most of Salviucci's output, it has long disappeared from concert programmes. One can only hope that the following remarks, offered as a preliminary orientation to score readers, will also encourage conductors to look once more at the work.

This grandly conceived concert overture, which lasts just under a quarter of an hour, is by turns both exciting and powerfully expressive. It is also very carefully composed. Particularly ingenious is the use of thematic transformation (like the other stylistic features noted above, this is typical of Salviucci). The principal theme is given out in unaccompanied form by cellos and basses at 5 bars after figure 3. It has, however, already appeared at figure 1 in the introduction as a slow-moving descant over a varied repetition of the gently flowing opening bars. At the climax of the first section of the exposition, the principal theme appears twice in the tonic, heavy with accents: first on trumpets (passing to strings), then (in augmentation) on horns and first trombone. See bar 4 of figure 7, then bar 4 of figure 8, and compare these statements to figures 1–3 in the first violins. This climax after figure 7 is the first place in the exposition where the principal theme appears in the tonic. Unconventionally, at the start of the Allegro (5 bars after figure 3), it is presented in D sharp. At figure 4, there follows a complex build-up in Salviucci's characteristically dissonant modal counterpoint, which leads to the trumpet entry just referred to, accompanied by powerful tonic triads, plus a sustained A sharp that directs the harmony towards the dominant. The principal theme consists of two balanced four-bar phrases, the first moving from I to V, the second (in this climactic presentation) from V to I. In purely melodic terms, the second phrase simply transposes the first up a fourth, with a slight modification at the end to provide a cadence. Following the horn and trombone statement, Salviucci composes a short transition for cellos and basses, beginning at the fourth bar of figure 9. This appears redundant with respect to classical modulatory schemes, since the horns and trombone, which give only the first phrase of the principal theme, have already taken the music to the dominant. But the broadly lyrical secondary theme, when it enters on flutes and oboe on the second beat of figure 10, quickly moves away from this conventional harmonic location. What happens, in fact, is that the secondary theme makes two attempts to get going, on flutes and oboe, and then on clarinet (beginning in the fourth bar of figure 10), before arriving definitively at figure 11. By now the tonality has moved from a modal G sharp to E flat major, a choice that seems logical when it is recalled that the exposition began in its enharmonic equivalent. Salviucci soon undermines the new key, however, beginning with the

D flat major harmony 3 bars before figure 12, and the music slowly subsides. When E flat major harmony returns at the close of the exposition (figure 13), the mood is no longer so exultant.

The ensuing forceful development (figure 14) falls into six main sections, of which the longest is the first, a contrapuntal build-up featuring accented versions of the principal theme (in inversion and augmentation as well as prime form), with this same theme's rhythm constantly present as a three-bar pedal ostinato on cellos, basses and timpani, later joined by bass drum. The tonality (or rather, the modality) is a Dorian E to start with, moving to an Aeolian B at the climax (from bar 6 of figure 16) via a bass shift to C sharp (bar 4 of figure 15). A chromatic ascent in the treble from bar 4 of figure 17 leads to section 2 (figure 18), which opens with an energetic transformation of the principal theme in 6/4 time (violas, horns and bass clarinet), still in a modal B minor. As soon as the first phrase has been presented, it is inverted (violins) and combined both with the second phrase (violas, horns and bass clarinet) and an augmentation (trumpets) of the original version of the theme (from bar 4 of figure 18). Further vigorous contrapuntal development leads to section 3 (beginning at bar 6 of figure 19), a fragmented development of the 6/4 theme in a modal D minor, minus the dotted rhythm of its first appearance, but full of accents. At figure 21, the orchestra lands on a unison E sharp, which prepares the arrival of section 4 (bar 3 of figure 21): a sudden climactic outburst of homophony, presenting yet another accented transformation of the principal theme, now in F sharp. Contrapuntal development resumes with section 5 at figure 22, with a notable reappearance of the dotted rhythm from section 2. This builds to an inverted pedal on E and D natural (third bar of figure 23), which in turn leads into section 6 (figure 24), opening with the final dissonant climax of the development, in a modal B flat minor. The music swiftly subsides, with versions of the principal theme heard on low woodwind and pizzicato strings, shifting from B flat to A minor two bars before figure 26.

Salviucci begins his recapitulation conventionally (figure 27): the principal theme appears in the tonic. Yet tension quickly mounts. From figure 28, the build-up from the opening of the exposition is repeated (compare the lower parts from the second bar of figure 6 onwards), transposed up a semitone. This means that the first climax of the recapitulation arrives not in the tonic but in D (bar 4 of figure 29). There are some minor alterations (the transition at figure 31, for example, now scored for woodwind, is transposed up a minor third), but for the most part Salviucci remains faithful to this tonal scheme. Thus the secondary theme enters at figure 33 a semitone higher than in the exposition: in E, the relative major of the tonic. What has changed here is the tempo; also the texture and scoring. At figure 32, as the secondary theme makes the first of its preliminary appearances, Salviucci halves the speed of his music and allows the material of the woodwind transition to continue forward. So the E major statement of the secondary theme already possesses considerable grandeur. But figure 33 is not the climax of the recapitulation. By figure 34, Salviucci has pushed the harmony towards G sharp, which becomes a dominant preparation for a further statement of the secondary theme, resplendent in the tonic major. This entry corresponds more closely to the E flat major climax of the exposition. As there, the music takes its time to subside, coming to rest now on E. There follows a coda, an expansion of the introduction, beginning in G sharp so as to permit a two-fold movement up a fourth: at figure 38 and then at figure 39. The broad climax of the introduction, originally heard at bar 5 of figure 2, is recomposed at bar 5 of figure 39 to lead to a final climax at figure 40 onwards: a grand cadence in the tonic, after which the music winds down to a quiet, sombre conclusion.

Benjamin Earle, 2011

For performance material please contact the publisher Ricordi, Milano. Reprint of a copy from the library of the Conservatoire de musique Genève, Geneva.

