

Giovanni Salviucci

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

Sinfonia da Camera

für 17 Instrumente (1933)

Vorwort

Mit dem Tod von Goffredo Petrassi (1904–2003) und Gian Carlo Menotti (1911–2007) im Alter von 98 bzw. 95 Jahren ist nun jene Generation italienischer Komponisten, die erstmals in den Dreißiger Jahren auf sich aufmerksam machte, endgültig Geschichte. Unter ihnen befand sich zwar kein Verdi oder Puccini, doch einige machten ordentlich Karriere. Petrassi und der im gleichen Jahr geborene Luigi Dallapiccola (1904–1975) wurden international renommierte Modernisten. Menotti und Nino Rota (1911–1979) wurden im Musiktheater bzw. der Filmmusik gut bekannt. Wenngleich selten im Zusammenhang genannt, gehört auch der einsiedlerische Giacinto Scelsi (1908–1988) zu dieser Generation, der seit den Siebziger Jahren allmählich als Avantgardist entdeckt wurde. Und doch sind diese fünf Namen nur Spitze eines Eisbergs: Der New Grove Dictionary of Music and Musicians enthält nicht weniger als 47 Einträge für Komponisten, die in Italien zwischen 1898 und 1914 geboren wurden. Die meisten von Ihnen sind längst vergessen – und zu Recht, mag man denken. Doch kann man der Geschichte zutrauen, stets die rechte Entscheidung zu treffen?

Dem brillanten jungen Kritiker Ferdinando Ballo (1906–1959) zufolge gab es 1937 drei ungefähr mit ihm gleichaltrige Komponisten, auf die das Publikum vertrauensvoll setzen konnte – Dallapiccola, Petrassi und Giovanni Salviucci. Salviucci gewann nie den Ruf der beiden Mitgenannten, doch, so muß man fairerweise hinzufügen, nicht mangels Talent, sondern durch die grausame Realität, die seine Lebensdaten festhalten: Wenige Monate nach dem Erscheinen von Ballos Artikel war Salviucci schon tot, gerade erst 29 Jahre alt geworden. Er war nicht einmal der einzige Vielversprechende seiner Generation, der jung starb: Es ist besonders interessant, die Salviucci-Rezeption mit der von Mario Pilati (1903–1938) zu vergleichen, zumal diese beiden Figuren jeweils für die beiden großen, einander gegenüberstehenden Lager italienischer Komponisten jener Zeit stehen können. Pilati kam aus einer Richtung in den Mittzwanzigern, von der sich übrigens Dallapiccola rasch wieder distanzierte – nämlich dem ›neuromantischen Stall‹ von Ildebrando Pizzetti (1880–1968), der zu der Zeit, als Pilati ihm am engsten verbunden war, in Mailand unterrichtete. Salviucci dagegen gehörte wie Petrassi zu den neo-klassizistischen Komponisten um Alfredo Casella (1883–1947), der vorwiegend in Rom unterrichtete. Pilatis Werk wurde seit dem zweiten Weltkrieg völlig vernachlässigt, nicht aber das von Salviucci, zumindest nicht sofort. Denn seine Musik hatte mächtige Advokaten – zum einen seinen Freund, den einflußreichen Kritiker Fedele D'Amico (1912–1990), noch wichtiger jedoch den Dirigenten Carlo Maria Giulini (1914–2005), der Anfang der Siebziger Jahren Salviuccis *Introduzione, Passacaglia e Finale* (1934) für großes Orchester in seinem bekanntermaßen sehr begrenzten Repertoire hatte. Auch ein gewisses musikwissenschaftliches Interesse an Salviucci hält an. Und doch scheint sich heute das Blatt gewendet zu haben, denn nun werden Pilatis Stücke wiederentdeckt und eingespielt, während die von Salviucci im Niemandsland der Nicht-Aufführung dahindämmern (ähnlich übrigens wie die meisten Werke von Dallapiccola und Petrassi aus den Dreißiger Jahren).

Zweifellos werden Salviuccis Tage wiederkommen (– wir hoffen, diese Wiederveröffentlichung mag dazu beitragen –), doch bis dahin werden wir Zeuge einer seltsamen Situation – man könnte fast sagen, einer dialektischen Umkehrung – aufgrund der bis heute ungebrochenen Politisierung italienischer Schriften zur Musik: Schon in Ballos Artikel

(»Musicisti del nostro tempo: Giovanni Salviucci«, in: La rassegna musicale, 10/1937, S. 7–12) wird eine Linie von der revolutionären Links-Politik zu den Werken der zweiten Wiener Schule gezogen – bemerkenswerte Vorwegnahme einer kritischen Haltung, die sich Jahrzehnte später fest etablieren sollte. Für Autoren seit den Sechziger Jahren können Werke von Dallapiccola, Petrassi und Salviucci aus den Dreißiger Jahren nur dadurch vor der Tatsache ›gerettet‹ werden, dass sie Produkte einer selbstgemachten totalitären Diktatur gewesen sind, indem man ihnen neben einer gewissen qualvollen Ausdruckskraft verschiedene ›Neuerungs-Elemente‹ zuerkennt, und zwar vor allem Dissonanz und Chromatik. Entsprechende Schlüsselwerke Salviuccis waren in der Tat das bereits erwähnte *Introduzione, Passacaglia e Finale* und *Alceste* (1936/7) für Chor und Orchester. Musik von konservativen Figuren wie Pilati, in ihrer aufgeplüschten Neuromantik, nannte man dagegen unwiderruflich beschmutzt, da sie angeblich den kulturellen Forderungen des damaligen Regimes Zugeständnisse machten. Wenn nun inzwischen Musikwissenschaftler begonnen haben, solche Vorurteile zu überdenken, dann liegt es wohl vor allem an Musikern, die den Weg dafür gebahnt haben. Gleichwohl fragt man sich, ob eine solche Umkehrung des Dogmas vergangener Zeiten nicht auch nur das Kind mit dem Bade ausschüttet und nicht die eigentlich lobenswerten antifaschistischen Motive der Kritik wie jene von Ballo aus dem Blick verliert. Es ist nur eine Ausflucht, vor der Politisierung der Musik unter dem Faschismus die Augen zu verschließen, doch zugleich muß anerkannt werden, daß linke und liberale Autoren nur allzuleicht annahmen, der Modernismus sei ein Fluch für das Regime. Natürlich gab es Figuren in gehobener Stellung, die die Musik von Petrassi, Dallapiccola oder Salviucci nicht mochten, aber es gab auch viele andere, die sicherstellten, daß die jungen Modernen großzügig unterstützt wurden.

Freilich ist für Salviuccis *Sinfonia da camera* (1933) die Frage weitestgehend irrelevant, ob sie einem anti-faschistischen Modernismus frönt, denn sie ist weder qualvoll noch besonders modernistisch. Tatsächlich entspricht ihr heiterer Neo-Klassizismus dem Ideal der anti-modernen (oder besser: anti-expressionistischen) Reaktion, die der begeisterte Faschist Casella als musikalische Entsprechung der politischen Reaktion betrachtete. Die Behandlung des Ensembles folgt sicherlich dem Beispiel von Hindemiths Reihe ähnlich neo-klassizistischer Kammermusiken (1922–7), doch um Salviuccis Stil richtig zu erfassen, genügt schon ein Blick auf das Anfangs-Tutti, offenkundig geformt nach barocker Rhythmik und melodischen Vorgängern – so wie der erste Satz aus Casellas *Concerto per due violini, viola e violoncello* (1922/3) oder der aus seiner *Partita* (1924/5). Passenderweise war es Casella selbst, der am 23. April 1934 in der Accademia Filarmonica in Rom die Uraufführung der *Sinfonia da camera* dirigierte. So ist es auch nicht überraschend, dass Ballo dieses Werk ebenso wie Salviuccis unveröffentlichtes Streichquartett (1932) als Verrat an dem empfand, was er als expressionistische Essenz der Persönlichkeit des Komponisten betrachtete (im Bemühen, Salviucci von Casella zu distanzieren). Salviucci sei verführt worden durch die »verbale Illusion der Begriffe ›reine Form‹, ›Heiterkeit‹, ›Klarheit‹ und ›Konstruktion‹«, jammerte Ballo, Casellas eigene beliebte Schlagworte verwendend. Dadurch hätten spätere Kommentatoren keine Probleme gehabt, explizit politische Schlüsse zu ziehen, besonders im Licht der bemerkenswert diatonischen Harmonik der *Sinfonia da camera*: Abgesehen von einigen Übergängen ist kaum eine chromatische Note in dem Stück zu finden. Doch auch wenn die Idee eines anti-faschistischen Modernismus hier reines Wunschdenken bliebe, wäre es müßig, darauf zu bestehen, daß die eine stilistische Option jener Zeit mehr (oder weniger) als die andere politisch zensiert worden sei. Wenn man dies übrigens tut, würde man eins der attraktivsten Werke aus der Zeit des faschistischen Italiens übergehen.

Ballo spricht von Formen, die eher »gewählt« wurden als intuitiv zustande gekommen sind – und er hat recht. Die *Sinfonia da camera* ist zwar nicht völlig frei von Augenblicken modernistischer Brüche (zum Beispiel die bemerkenswerte Klimax im Finale, Ziffer 18 bis 22, wo die Musik innehält, das immer gleiche, kurze Melodiefragment endlos wiederholend). Doch haftet dem Werk auch ein gewisser akademischer Geschmack an, am deutlichsten in den fugierten Texturen des dritten Satzes. Dieses Scherzo enthält auch die offensichtlichste neo-

klassizistische Geste, und zwar (im Trio, Ziffer 6, und wieder am Ende des Satzes) eine unmißverständliche Allusion an Monteverdis *stile concitato* (besonders vertraut wohl aus *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* aus dem Achten Madrigalbuch). Anderswo sind die Formen traditioneller, nicht zuletzt in der Viersätzigkeit des Ganzen, mit einem Sonaten-Kopfsatz und einem Rondo-Finale. Freilich steht dieser Akademismus der Kreativität von Salviucci keineswegs entgegen. Man nehme nur den langsamen zweiten Satz, der etwa einer *Passacaglia* gleichkommt: Die ersten fünf Takte des anfänglichen Oboen-Solos bilden einen *cantus firmus*, der fünf Takte nach Ziffer 1 im Horn wieder auftritt, und dann bei Ziffer 2, ff, in Oktaven in Oboe, Horn, Trompete und Bratsche. Diese Melodie ist die Grundlage für ein komplexes Kontrapunkt-Netz – bei Eintritt des Hornsolos gibt es gar fünf unabhängige Stimmen –, das aber nie gekünstelt wirkt. Im Gegenteil erzielt Salviucci, wie D'Amico schrieb »direkten, ungehemmten Ausdruck«, eine Beurteilung, die nicht nur die flüssige kontrapunktische Satzkunst des Komponisten, sondern auch die fortschrittliche Behandlung der Metrik reflektiert. Anders als die so oft vorhersehbar viertaktige, neo-klassizistische Musik von Casella erzielt Salviucci in der ganzen Kammer-sinfonie ein flexibles, rhythmisches Profil. Regelmäßige Metrik fehlt ihr ebenso wie Chromatik.

Die Verwendung von Kontrapunktik in den Innensätzen mag auch mit Salviuccis Ausbildung zu tun haben: Anders als die meisten Komponisten seiner Generation war er nämlich kein Produkt des Konservatorium-Systems, sondern in Rom Privatschüler von Ernesto Boezi (1856–1946), dem Chorleiter der *Capella Giulia* am Petersdom, der großen Wert auf Kontrapunkt-Übungen im *Palestrina-Stil* legte. Abgesehen von den Episoden im *stile concitato* ist die gesamte *Sinfonia da camera* fast durchgängig polyphon, natürlich nicht im Stil des 16. Jahrhunderts, aber bezüglich dessen, was man – verweisend auf jüngere Musik von Hindemith, Casella und Stravinsky – »linearen Kontrapunkt« nannte: Die Stimmen begegnen sich in strukturell wichtigen Momenten, bewegen sich ansonsten jedoch im diatonischen Rahmen frei gegeneinander. Man sieht das schon auf der ersten Seite der Partitur: Das Werk beginnt mit einem *c-moll*-Dreiklang, Oberstimme (verdoppelt in Terzen und Oktaven) und Bass sind streng in *C-aeolisch* gehalten, doch die häufigen Dissonanzen dazwischen werden meistens nicht aufgelöst. Auch eine letzte Charakteristik von Salviuccis Idiom läßt sich hier erkennen, akademisch, doch zugleich frei gehandhabt – seine Behandlung thematischer Transformationen: Abgesehen von dem Übergangsthema (Klarinette, Ziffer 4) und dem zweiten Thema (Ziffer 5) stammen alle wichtigen melodischen Ideen des ersten Satzes aus der Violin-Stimme der Anfangstakte. Auch das »neue« Thema zu Beginn der Durchführung (Ziffer 8) ist nicht wirklich neu, und ebensowenig die *C-Dur*-Fanfare bei Ziffer 11. Besonders beeindruckend ist in dieser Hinsicht die Reprise: Obwohl Motive und rhythmische Elemente aus dem Satzbeginn in der aufregend vorbereiteten Klimax wiederkehren (Ziffer 16), sind wir noch nicht wieder in der Tonika. Sie tritt erst wieder in dem unerwarteten *Adagio* bei Ziffer 19 auf, wo das *c-moll* wie auch die melodische Prägung der ersten sechs Takte erneut zu hören sind, um dann eine herkömmliche Wiederholung des zweiten Themas in der Tonika vorzubereiten. Die gleiche Technik ist im Finale zu finden, das sich wie der Kopfsatz von *c-moll* nach *C-Dur* bewegt. Dort erscheint das anfangs bockige Hauptthema bei Ziffer 13 als klagende Melodie in *fis-moll*; seine Konturen sind auch in dem marsch-ähnlichen Material bei Ziffer 8 zu finden. Wie am Ende des *Allegro*-Kopfsatzes, wo eine Vergrößerung des zweiten Themas (Ziffer 25) die Musik zu einem ruhigen Abschluß bringt, verklärt Salviucci auch im Finale (dort bei Ziffer 28) das Anfangsthema, um sein Werk in einer Stimmung glücklicher Erfüllung abzurunden.

© der Übertragung ins Deutsche: Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen 2007
[Direktkontakt per e-mail: bruckner9finale@web.de]

Aufführungsmaterial ist von Ricordi, Rom zu beziehen.

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

Sinfonia da Camera
per 17 strumenti (1933)

Preface

With the deaths of Goffredo Petrassi (1904–2003) and Gian Carlo Menotti (1911–2007), at the ages of 98 and 95 respectively, the generation of Italian (or Italian-born) composers who first came to attention in the 1930s has finally passed into history. There was no Verdi or Puccini among them; several nevertheless had distinguished careers. Petrassi and his exact contemporary Luigi Dallapiccola (1904–1975) became internationally acclaimed modernists. Menotti and Nino Rota (1911–1979) won a more popular recognition in the fields of music theatre and film music. Rarely mentioned in their company, his music an avant-garde discovery of the late 1970s and 80s, the reclusive Giacinto Scelsi (1908–1988) belonged to this generation too. And yet these five reasonably well-known names are just the tip of an iceberg. The New Grove Dictionary of Music and Musicians has entries for no fewer than 47 composers born in Italy between 1898 and 1914. Most of them have long been consigned to oblivion – with justice, one might think. But can history always be trusted to make the right decisions?

In 1937, announced the brilliant young critic Ferdinando Ballo (1906–1959), there were three composers (of roughly Ballo's age) to whom the Italian public could point with confidence: Dallapiccola, Petrassi, and Giovanni Salviucci. That Salviucci never achieved the reputation of his two peers, it seems fair to say, is due not to any lack of compositional ability, but to the harsh reality recorded in his dates. Just a few months after the appearance of Ballo's article, Salviucci was dead: at the age of 29. Nor was he the only promising composer of his generation to die young. It is instructive to compare the after-life of Salviucci's work with that of Mario Pilati (1903–1938), particularly since these two figures can stand for the main opposing camps among Italian composers of the period. Like Dallapiccola (though the latter quickly distanced himself from this stylistic orientation), Pilati emerged from what, by the mid-1920s, could justly be called the neo-Romantic stable of Ildebrando Pizzetti (1880–1968), who, at the time Pilati was most closely in contact with him, taught in Milan. Salviucci, by contrast, belonged, like Petrassi, to the neoclassical group of composers associated with Alfredo Casella (1883–1947), who taught principally in Rome. While Pilati's work suffered total neglect after the Second World War, Salviucci's did not, or at least, not immediately. His music had powerful advocates: his friend, the critic Fedele D'Amico (1912–1990), for one, but more importantly the conductor Carlo Maria Giulini (1914–2005), who in the early 1970s had Salviucci's full orchestral *Introduzione, Passacaglia e Finale* (1934) in his famously restricted repertory. A certain musicological interest in Salviucci persists. And yet, today, the tables seem to have turned, for it is Pilati's work that is being rediscovered and recorded, while Salviucci's (and indeed, much of the 1930s music of Dallapiccola and Petrassi) languishes in unperformed obscurity.

No doubt Salviucci's day will return (let us hope the present republication helps towards that end), but in the meantime we are witnessing a curious situation – a dialectical reversal, one might say – brought about by the relentlessly politicized nature of Italian writing on twentieth-century music. Already in Ballo's article («Musicisti del nostro tempo: Giovanni Salviucci», *La rassegna musicale*, 10/1937, pp. 7–12) one can see the link being drawn between revolutionary left-wing politics and the work of the Second Viennese School: a remarkable anticipation of a critical line that would not become firmly established until decades later. For writers of the 1960s (and until very recently), the music composed by Dallapiccola, Petrassi

and Salviucci in the mid-to-late-1930s could be ›saved‹ from the fact that it was the product of a self-styled totalitarian dictatorship by the existence in it, alongside a certain anguished expressivity, of various ›modernist‹ elements: dissonance and chromaticism, above all. The key works in Salviucci's case are the *Introduzione, Passacaglia e Finale* mentioned above, and the choral and orchestral *Alcesti* (1936/7). Music by a conservative figure such as Pilati, in its well-upholstered neo-Romanticism, was viewed as irrevocably tainted, a compromise with the cultural demands of the regime.

If musicologists have now begun to question these assumptions, it is performers who have led the way. But one wonders whether such a revenge on the dogma of past decades does not throw the baby out with the bathwater: does not lose sight of the laudably anti-fascist motives that launched critiques such as Ballo's in the first place. To turn a blind eye to the politicization of music under fascism is evasive; at the same time, it must be acknowledged that left-wing and liberal writers were too quick to assume that modernism was anathema to the regime. Of course, there were figures in official positions who disliked the music of Petrassi, Dallapiccola and Salviucci, but there were plenty of others to make sure that the young modernists were supported generously.

When it comes to Salviucci's *Sinfonia da camera* (1933), though, the issue of any supposed anti-fascist modernism is largely irrelevant. For this music is neither anguished nor particularly modernistic. Indeed, its good-humoured neoclassicism conforms rather directly to the ideal of anti-modernist (more specifically: anti-expressionistic) reaction that the enthusiastic fascist Casella saw as a musical analogue to reaction in the political sphere. The make-up of the instrumental ensemble surely harks after the example of Hindemith's seminal neoclassical *Kammermusik* series (1922–7). But one only has to glance at the opening tutti of Salviucci's piece, with its obvious modelling after Baroque rhythmic and melodic precedents – in the manner of the first movement of Casella's *Concerto per due violini, viola e violoncello* (1922/3) or that of his *Partita* (1924/5) – to get the stylistic point. Appropriately, it was Casella himself who conducted the premiere of the *Sinfonia da camera*, on 23 April 1934 at the *Accademia Filarmonica* in Rome. Nor is it surprising that Ballo should have singled out this work, along with Salviucci's unpublished *String Quartet* (1932), as a betrayal of what (in an attempt to distance his subject from Casella) he declared to be the expressionistic essence of the composer's personality. Salviucci has been seduced by the »verbal illusion of ›pure form‹, ›serenity‹, ›clarity‹, ›construction««, Ballo cried – these being Casellian buzzwords. Later commentators would have had no difficulty in drawing explicit political conclusions, particularly in the light of the *Sinfonia da camera*'s remarkably diatonic harmonic language. Aside from moments of transition between one harmonic area and another, there is scarcely a chromatic note in the piece. But if the notion of anti-fascist modernism is little more than wishful thinking, it would be otiose to insist that one stylistic option of the period be censured politically more (or less) than any other. Besides, in continuing to do so, we would be missing out on one of fascist Italy's most attractive compositions.

Ballo speaks of forms being »chosen« rather than arising instinctively – and he is right. It is not that the *Sinfonia da camera* is entirely without moments of modernistic disruption (see, for example, the remarkable climactic passage in the finale (figures 18–22) where the music gets stuck, as it were, endlessly repeating the same short melodic fragment). But there is a certain academic flavour to the work, most obviously in the fugal textures of the third movement. This scherzo also contains the *Sinfonia da camera*'s one overtly neoclassical gesture, an unmistakable allusion, in the contrasting material – the trio – heard at figure 6 (and again at the end of the movement) to Monteverdi's *stile concitato* (most familiar, probably, from the *Combattimento di Tancredi e Clorinda* in the Eighth Book of Madrigals). Elsewhere there are more traditional forms, not least the four-movement design of the whole, of which (again conventionally) the first movement is a sonata and the last a species of rondo. It would surely be mistaken, though, to view such academicism as having inhibited Salviucci's creativity. Take

the slow second movement, a passacaglia of sorts. The first five bars of the opening oboe solo are treated as a cantus firmus, reappearing in the horn five bars after figure 1 and then, fortissimo in octaves, on oboe, horn, trumpet and viola, at figure 2. The melody is the basis for a complex contrapuntal web – at the horn’s solo entry there are as many as five independent voices – but one that never sounds artificial. Here, as elsewhere, Salviucci achieves »direct, unbound expression«, as D’Amico put it: a judgement that reflects not only the composer’s fluent contrapuntal skill, but also, it is suggested, his sophisticated handling of phrase rhythm. In contrast to the neoclassical music of Casella, so often predictably four-square, Salviucci achieves a flexible rhythmic profile throughout the Sinfonia da camera. Just as chromaticism is largely absent, so is regular phrasing.

That both middle movements make a feature of contrapuntal technique may reflect Salviucci’s training. Unlike most Italian composers of his generation, he was not a product of the conservatory system, instead studying privately in Rome with Ernesto Boezi (1856–1946), the choirmaster of the Capella Giulia at St Peter’s, who placed a heavy emphasis on exercises in sixteenth-century polyphony. The stile concitato episodes apart, the Sinfonia da camera sustains a polyphonic texture more or less continuously: not in sixteenth-century style, of course, but in what at the time – in reference to the recent music of Hindemith, Casella and Stravinsky – was called ›linear counterpoint‹. What this means in the Sinfonia da camera is that while the parts meet functionally at important structural moments, the rest of the time they move freely against each other within a diatonic framework. One can see this immediately on the first page: the work begins with a C minor triad; the treble (doubled in thirds and octaves) and bass conform strictly to an Aeolian C minor; but the frequent dissonances between them are generally left unresolved.

Still looking at the first page, we can indicate one last characteristic of Salviucci’s idiom in this work (again academic, but handled with freshness): his use of thematic transformation. Apart from the transition theme (clarinet, figure 4) and the second subject (figure 5), all the prominent melodic ideas in the first movement are derived from the violin line of the first few bars. The ›new‹ theme at the start of the development (figure 8) is not really new at all, nor is the C major fanfare at figure 11. Particularly striking in this respect is the moment of recapitulation. Although rhythmic and motivic elements from the opening reappear at the excitingly prepared climax (figure 16), Salviucci has not yet returned to the tonic. The true recapitulation occurs in the unexpected Adagio at figure 19, where both C minor and the melodic outline of bars 1–6 are heard again, leading directly to a tonic return of the second subject. The same technique is at work in the finale, which, like the first movement, moves from C minor to major. Thus the boisterous first theme appears as a plaintive melody in F sharp minor (figure 13); its contours are also recognizable in those of the march-like contrasting material (figure 8). As at the end of the opening Allegro, where an augmented version of the second subject (figure 25) leads the music to a serene conclusion, so at the end of the finale (figure 28) Salviucci transforms his opening theme to round off the work in a mood of happy fulfillment.

© Ben Earle 2007

For performance material please contact the publisher Ricordi, Rome.