

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

Introduzione, Passacaglia e Finale (1934)

Hochgradig begeisterte Lobgesänge auf vergessene Werke sind vielleicht inzwischen ein allzubeliebter Bestandteil der Schriften über Orchestermusik des mittleren 20. Jahrhunderts. Im allgemeinen weisen sie mehr auf persönliche Interessen als auf vergrabene Schätze. Im Fall des höchst unbekanntesten *Introduzione, Passacaglia e Finale* (1934) von Giovanni Salviucci haben wir es allerdings mit einem Werk zu tun, das selbst die kühnsten Köpfe in einen wahren Taumel der Begeisterung versetzte. John C. G. Waterhouse zum Beispiel (1939–1998), der wohl bedeutendste britische Experte für italienische Musik jener Epoche, war besonders angetan von dem »außergewöhnlichen Ende« der »Introduzione« (Ziffer 8, genauer gesagt), wo Holzbläser und Kontrabässe das Thema des nachfolgenden Satzes antizipieren. Diese Stelle mit ihren »zackigen Melodiefragmenten gegen ein hypnotisch insistierendes G der Streicher« zeigt, wie Waterhouse in seinem Salviucci-Artikel für den *New Grove* schrieb, »die ganze visionäre Einzigartigkeit des Genies«. Auf Fedele D'Amico (1912–1990), einem der profiliertesten italienischen Musik-Kritiker der Nachkriegsjahre, machte wohl der Schluß der »Passacaglia« (Ziffer 15) den tiefsten Eindruck: »Zu Beginn scheint das Thema dieser Passacaglia – in langen Noten und sehr langsam – nichts mehr als ein skizzenhaftes, harmonisches Grundgerüst. Doch wenn es nach der trüben polyphonischen Verwicklung dreier Variationen allein wiederkehrt, zu schlichten Akkorden gesetzt, denkt man, das könne doch unmöglich ein- und dasselbe Thema sein: es wurde plötzlich eine echte und regelrechte melodische Auflösung, von außergewöhnlich eindrucksvoller Gewalt, üppig durch all die dramatische Wut zuvor, doch immer noch durch Liedhaftigkeit abgemildert. Es sind nur zehn Takte, aber ihr Gewicht für das Werk als Ganzes, ihre klärende Kraft sind geradezu explosiv.«
« D'Amico war der erste, der bekannte, das Werk in der Tat nicht objektiv beurteilen zu können, denn er war ein enger Freund des Komponisten. (Vergl. sein Artikel »Giovanni Salviucci, vent'anni dopo«, in: Fedele D'Amico, *I casi della musica*, Il-Saggiatore-Verlag, Mailand 1962, S. 171–5.) Doch in jeder guten Aufführung – wie zum Beispiel dem vorbildlichen Rundfunkmitschnitt durch niemand geringeren als die Berliner Philharmoniker unter Carlo Maria Giulini, erhalten im *British Sound Archive* – kann man hören, warum er und Waterhouse so aufgeregt waren: Es ist Musik von großer Originalität, äußerst sorgfältig gearbeitet, doch berstend vor Erfindungsgabe, und beständig aufstrebend zu einer eindrucksvollen Intensität des Ausdrucks.

Es ist jedoch zu bezweifeln, daß das Werk jemals eine Nische im Standard-Repertoire von Orchesterwerken nach 1930 zu besetzen vermag, angesichts solcher Zeitgenossen Salviuccis wie Schostakowitsch, Copland oder Britten. *Introduzione, Passacaglia e Finale* macht kaum ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack. Die Textur ist weitgehend streng kontrapunktisch; und obwohl Salviucci 1932–33 in Respighis Meisterklasse für Komposition an der *Accademia di Santa Cecilia* war, ist nicht die Spur programmatischer Bildhaftigkeit darin zu finden. (Man muß darauf hinweisen, daß Respighis farbige Tondichtungen der Zwanziger Jahre die einzigen Werke aus den Jahren des italienischen Faschismus sind, die heute überhaupt noch regelmäßig aufgeführt werden.) Der Mangel an unmittelbarem stilistischen Kontext hilft auch nicht weiter, Salviuccis Errungenschaften in diesem Werk anzuerkennen. Will meinen: wäre *Introduzione, Passacaglia e Finale* von Schostakowitsch, Copland oder Britten – oder einem Landsmann Salviuccis wie Luigi Dallapiccola (1904–1975) oder Goffredo Petrassi (1904–2003) –, wäre es Teil eines Gesamtschaffens, entstanden über einen Zeitraum von vierzig bis fünfzig Jahren. Dies Werk eines Siebenundzwanzigjährigen sollte man als eins des frühen Salviucci anerkennen, in mancher Hinsicht charakteristisch für den Reifestil des Komponisten, in anderer Hinsicht nicht. Leider wurde es zum orchestralen Hauptwerk eines Komponisten, der starb, bevor er seinen dreissigsten Geburtstag erreichte.

Diesen Mangel an unmittelbarem Kontext spürt man umso mehr, wenn man bedenkt, wie weit abseits Introdutione, Passacaglia e Finale vom Mainstream italienischer Modernisten jener Zeit steht. Vor kurzem setzte Stefan König (»Tradizione e innovazione in Petrassi e Salviucci nei primi anni trenta«, Nuova rivista musicale italiana, 10/2006, S. 149–79) das Werk neben Petrassis Partita von 1932 und stellte beide in einen Zusammenhang mit dem dominanten Neo-Klassizismus von Alfredo Casella (1883–1947). Casellas Introdutione, Aria e Toccata (1933) – also nicht César Franck – liefert sicherlich ein Modell für Salviuccis dreisätzige Form, während Petrassis zentrale »Ciaccona« seines preisgekrönten frühen Stückes offenkundig ein Vorbild für Salviuccis »Passacaglia« ist: Sicher sind die Themen beider Sätze hoch chromatisch, wie König unterstrich. Doch wenn auch Introdutione, Passacaglia e Finale einiges von der Erhabenheit des Casella-Stückes hat, gibt es darin nur wenig von dessen neo-barocker Rhythmik und melodischen Formelhaftigkeit, noch viel weniger von dessen faschistischem Bombast oder gar der scharfkantigen Brillanz des Petrassi-Stücks. Vielmehr bestätigt diese wie auch jede andere Komposition von Salviucci die Charakterisierung der Atmosphäre dieser Musik durch Ferdinando Ballo (1906–1959) als »grundlegend tragisch, düster oder öd«. »Brennende Erregung und qualvolle Gewissensbisse durchziehen sie«, schrieb der Kritiker, »und die Ruhe künstlerischer Auflösung enthält immer zugleich den Geschmack bitterer Tränen«. (Ferdinando Ballo, »Giovanni Salviucci«, in: La rassegna musicale: antologia, hrsg. von Luigi Pestalozza, Feltrinelli-Verlag, Mailand 1966, S. 309–14.) König schenkt dem dunkel-dramatischen Orchesterklang und der breiten harmonischen Palette Salviuccis besondere Aufmerksamkeit. Das beinahe vollständig diatonische, linear-kontrapunktische Idiom der Sinfonia da camera (1933) wird keineswegs einfach über Bord geworfen, ist aber nurmehr eine Komponente einer komplexen kompositorischen Synthese. Es bleiben tonale Zentren, doch sind sie selten eindeutig. Dies zeigt zum Beispiel ein Blick auf das d-moll des »Passacaglia«-Themas ebenso wie das c-moll des Blech-Chorals im Höhepunkt der »Introdutione« (Ziffer 4). König erwähnt außerdem Wagner, und dies sicher nicht zu Unrecht, vorausgesetzt, man erkennt, das Wagners Harmonik hier durch die Erfahrung mit Debussy und Ravel gleichsam gefiltert wird. Besonders auffällig sind Ganzton-Konstruktionen, doch gibt es auch Konfigurationen, die auf der oktatonischen Skala und der »Akustischen Reihe« beruhen. Individuelle Harmonien mögen eine motivische Funktion zugewiesen bekommen. So zum Beispiel der Höhepunkt-artige Blechbläser-Akkord fünf Takte vor Ziffer 31 (gis-moll mit hinzugefügter Sept und Non, ruhend auf zwei reinen Quarten), der in gleicher Tonart als Anfangsklang der Adagio-Coda des Stückes wiederkehrt (Ziffer 32).

Bezüglich der formalen Artikulierung dieser Musik bleibt die vielsagendste Meinung dazu die von D'Amico (zitiert nach Renato Badali, »Profilo di Giovanni Salviucci«, in: Agostino Ziino (Hrsg.), Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico, 2 Bände, Olschki-Verlag, Florenz 1991, ii, S. 675–84). »Salviucci war ein geborener Kontrapunktiker«, schrieb er, »aber wozu?«. Im Gegensatz zu historischer Norm, in der Kontrapunkt »ein Mittel zur Vermeidung direkten Ausdrucks ist«, ist bei Salviucci, wie D'Amico nahelegt, der dissonante Kontrapunkt explosiv und dient »im Moment höchster Spannung« der Auflösung »wesentlicher, zwingender Aufstellungen«. So ein Prozeß ist deutlich zu beobachten in der »Passacaglia«, deren Variationen in ihrer kontrapunktischen Komplexität sukzessive verdichtet werden. Die Erste (Ziffer 10) steht im doppelten, die Zweite (Ziffer 11) im dreifachen, die Dritte (Ziffer 13) im vierfachen Kontrapunkt, zumindest bis zu der Zäsur bei Ziffer 14. Dort kehrt Salviucci zum doppelten Kontrapunkt zurück, hält aber die Spannung bis zwei Takte vor Ziffer 15, wo eine beißende Dissonanz sich plötzlich in ein strahlendes E-Dur auflöst. D'Amicos »echte und regelrechte melodische Auflösung« (Ziffer 15) folgt als Codetta. Die »Introdutione« hat ein ähnliches Design: Nach dem rätselhaften, eröffnenden Lento molto baut das nachfolgende Allegro vivace rasch eine Textur von beachtlicher Dichte durch enge Imitationen skalischer Figuren auf; eine Höhepunkt-artige Klärung tritt mit dem Blech-Choral bei Ziffer 4 ein. Das »Finale« ist formal komplexer, beginnt jedoch mit einer Miniatur-Version des gleichen Prozesses. Ein rascher, dichtgewebter polyphonischer Aufbau, der vielfache Eintritte eines strengen Fugenthemas und Gegenthemas beinhaltet, löst sich nach sechseinhalb Takten

plötzlich in Akkordschlägen auf, eine Reprise des Fugenthemas begleitend, die nun frei von kontrapunktischen Anfechtungen ist (Ziffer 18). Thema und Gegenthema werden über das nächste Dutzend Takte weiter ausprobt und ein zweites Gegenthema wird eingeführt, in Gestalt eines chromatischen ›Keils‹ (zwei Takte vor Ziffer 19). All diese Materiale werden ab zwei Takte vor Ziffer 28 repristiniert, überlagert und auch kombiniert mit Figuren, die einer lyrischeren, fließenden Idee entstammen, in enger Imitation drei Takte nach Ziffer 20 eingeführt. Diese entstammt dem am Anfang begegneten Thema, genauso wie das thematische Material der Marsch-ähnlichen Episode bei Ziffer 22, die wiederum ihrerseits in eine weitere Episode hinüberleitet, welche *con slancio* bezeichnet ist (Ziffer 23). Die Spannung läßt auch dann kaum nach, wenn bei Ziffer 26 der Anfang des ›Passacaglia‹-Themas Höhepunkt-artig in der Solo-Trompete wiederkehrt. Die Reprise baut sich dann zum Haupt-Höhepunkt des Satzes bei Ziffer 30 auf; auch dort spüren wir keine Einlösung. Im zweiten Takt nach Ziffer 30, reduziert Salviucci seine Textur auf zwei Bestandteile: die hohen Streicher und Holzbläser werden gleichsam eingefroren, wie sie sind, eine kurze, synkopierte Figur beständig wiederholend, während akzentuierte Viertel der Bässe die chromatisch absteigenden Figuren der ›Passacaglia‹ heraufbeschwören (zwei Takte vor Ziffer 13 und bei Ziffer 14). Inmitten von all dem schmettert das Blech schon jene Harmonie heraus, die die Coda eröffnet (wie wir bereits früher gesehen haben); erst dann schraubt sich die Musik allmählich herab. Auflösung bietet eine letzte, reich harmonisierte Präsentation des ›Passacaglia‹-Themas (Ziffer 32), die das Werk in Cis-Dur abrundet.

Introduzione, Passacaglia e Finale wurde am 29. Dezember 1935 vom Orchestra dell'Augusteo in der gleichnamigen berühmten Konzerthalle Roms uraufgeführt, die auf Befehl von Mussolini ein Jahr später abgerissen werden sollte. Es dirigierte der Widmungsträger des Werks, Mario Rossi. Das Monats-Magazin *Musica d'oggi* beurteilte es in ihrer Ausgabe vom Januar 1936 (S. 21) als »gut gemacht, ausbalanciert und klar«. Dem anwesenden Komponisten »wurde viel Applaus zuteil«.

Ben Earle, © 2008 Übertragung ins Deutsche: Benjamin-Gunnar Cohrs, © 2008 (Kontakt: bruckner9finale@web.de)

Aufführungsmaterial ist von Ricordi, Mailand zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Musikabteilung der Leipziger Städtische Bibliotheken, Leipzig.

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

Introduzione, Passacaglia e Finale (1934)

Wildly enthusiastic appreciations of forgotten repertory are an all too common feature of writing on orchestral music of the mid-twentieth century. Generally they speak more of axes being ground than of buried treasure. But in the present, remarkably obscure case of the *Introduzione, passacaglia e finale* (1934) by Giovanni Salviucci, we are dealing with a work that has sent even the most level-headed of commentators into raptures. John C. G. Waterhouse (1939–98), the foremost British expert on Italian music of the period, was especially struck by the »extraordinary end« of the ›Introduzione‹ (figure 8, to be precise), where woodwind and double basses anticipate the theme of the following movement. This passage, with its »jagged melodic fragments set against a hypnotically reiterated G on the strings«, Waterhouse wrote in his article on Salviucci for the *New Grove*, has »the visionary uniqueness of genius«. For Fedele D'Amico (1912–90), one of the most prominent voices in Italian music criticism of the post-war period, it seems to have been the close of the ›Passacaglia‹ (figure 15) that made the deepest impression. »When it is stated at the beginning«, he declared, »the theme of this passacaglia – a theme in long notes, very slow – seems no more than a harmonic outline, a skeleton. But when, after the murky polyphonic involution of three variations, this theme

reappears alone, laid out over simple chords, it seems impossible that it should be one and the same: it has become a true and proper melodic release, of an extraordinary expressive violence, thick with all the dramatic anguish that preceded it and yet smoothed out in song. They are only ten bars, but their weight within the totality of the piece, their clarifying force, are almost explosive.»

As D'Amico was the first to admit, he was in no position to offer anything like an objective judgement: he was a close friend of the composer. (For his article, »Giovanni Salviucci, vent'anni dopo«, see Fedele D'Amico, *I casi della musica*, Milan: Il saggiatore, 1962, pp. 171–5.) But in a good performance, such as the exemplary broadcast by none other than the Berlin Philharmonic under Carlo Maria Giulini, held in the British Sound Archive, one can hear why he and Waterhouse should have become so excited. This is music of great originality, meticulously crafted yet bursting with invention, and rising frequently to a striking intensity of expression.

One doubts, though, that it will ever find a niche in the standard repertory of orchestral music from the 1930s, alongside works by such contemporaries of Salviucci as Shostakovich, Copland or Britten. The *Introduzione, passacaglia e finale* makes few concessions to the taste of concert-going audiences. The musical texture is, for the most part, severely contrapuntal; despite the fact that Salviucci attended Respighi's masterclass in composition at the Accademia di Santa Cecilia in 1932–3, there is not a hint here of programmatic imagery. (Respighi's colourful tone poems of the 1920s, it might be pointed out, are the only Italian music composed during the fascist period that is still regularly performed today.) Nor is appreciation of Salviucci's achievement in this work helped by its lack of immediate stylistic context. That is to say, had the *Introduzione, passacaglia e finale* been composed by Shostakovich, Copland or Britten – or indeed by one of Salviucci's Italian contemporaries, Luigi Dallapiccola (1904–75) or Goffredo Petrassi (1904–2003) – it would take its place within an oeuvre stretching over forty or fifty years. The work of a twenty-seven-year-old, this ought to be recognizably early Salviucci, characteristic of the mature composer in some ways, in others not. It turned out, alas, to be the major orchestral statement of a composer who was dead before his thirtieth birthday.

This lack of immediate context is felt all the more strongly when one considers how far apart the *Introduzione, passacaglia e finale* stands from the mainstream of Italian modernist composition of the period. In a recent article (»Tradizione e innovazione in Petrassi e Salviucci nei primi anni trenta«, *Nuova rivista musicale italiana*, 10/2006, pp. 149–79), Stefan König sets the work alongside Petrassi's *Partita* of 1932, placing both compositions in the context of the then dominant neoclassicism of Alfredo Casella (1883–1947). Casella's *Introduzione, aria e toccata* (1933) – and not César Franck – surely provides the model for Salviucci's three-part form, while the central ›Ciaccona‹ of Petrassi's prize-winning early piece is an obvious precedent for Salviucci's ›Passacaglia‹: certainly, as König points out, the subjects of both movements are highly chromatic. And yet the *Introduzione, passacaglia e finale*, though it has some of the grandeur of the Casella, has little of that work's overtly neo-Baroque rhythmic and melodic patterning, still less of its fascist bombast, or indeed of the hard-edged brilliance of the Petrassi. This composition of Salviucci's, as much as any other, confirms Ferdinando Ballo's (1906–59) characterization of the atmosphere of his music as »vigorously tragic or sombre and bleak«. »Fervid excitement and anguished remorse pervade it,« the critic wrote, »and the serenity of artistic resolution always retains the bitter taste of tears«. (See Ferdinando Ballo, »Giovanni Salviucci«, in Luigi Pestalozza (ed.), *La rassegna musicale: antologia*, Milan: Feltrinelli, 1966, pp. 309–14.)

König pays particular attention to the darkly dramatic sound of Salviucci's orchestra and to his wide-ranging harmonic palette. The almost wholly diatonic linear-contrapuntal idiom of the *Sinfonia da camera* (1933), it should be noted, is by no means simply jettisoned, but is now just one component in a complex compositional synthesis. Tonal centres remain, yet they are

scarcely unambiguous, as a look at the ›Passacaglia‹ subject or the C minor of the brass chorale at the climax of the ›Introduzione‹ (figure 4) will reveal. König mentions Wagner, which seems fair enough, provided one recognizes that Wagnerian harmony here has been filtered through the experience of Debussy and Ravel. Whole-tone constructions are particularly prominent, but there are also configurations based on the octatonic and ›acoustic‹ scales. Individual harmonies may take on a motivic function. Thus the climactic brass chord five bars before figure 31 (G sharp minor with seventh and ninth resting on two perfect fourths) reappears, at the same pitch, as the opening sonority of the Adagio coda to the work (figure 32).

As to the medium-scale formal articulation of this music, the most telling account remains that of D'Amico (cited in Renato Badali, ›Profilo di Giovanni Salviucci‹, in Agostino Ziino (ed.), *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, 2 vols., Florence: Olschki, 1991, ii, pp. 675–84). ›Salviucci was a born contrapuntist‹, he writes, ›but to what end?‹ In contrast to the historical norm, whereby counterpoint is a ›means to avoid direct expression‹, in Salviucci, D'Amico suggests, dissonant counterpoint is explosive, serving, ›at the height of tension‹ to release ›elemental, peremptory statements‹. Such a process is clearly to be observed in the ›Passacaglia‹, whose variations increase progressively in contrapuntal complexity. The first (figure 10) is written in two-part, the second (figure 11) in three-part, and the third (figure 13) in four-part counterpoint, or at least, up until the caesura at figure 14. At this point, Salviucci returns to two parts, but maintains tension until two bars before figure 15, where a grinding dissonance suddenly resolves to a blazing E major. D'Amico's ›true and proper melodic release‹ (figure 15) follows as a codetta. The ›Introduzione‹ has a similar design. After the enigmatic opening *Lento molto*, the *Allegro vivace* quickly builds up a texture of considerable density by means of close imitation of scalic figures; climactic clarification arrives with the brass chorale at figure 4.

The ›Finale‹ is formally more complex, but starts with a miniature version of the same process. A rapid and tight-knit polyphonic build-up, involving multiple entries of a vigorous fugal subject and countersubject, suddenly resolves, after six-and-a-half bars, into punchy chords, accompanying a restatement of the fugal subject, now free of contrapuntal entanglements (figure 18). Subject and countersubject are further tested out over the next dozen bars and a second countersubject introduced, in the form of a chromatic ›wedge‹ (two bars before figure 19). These materials will all be recapitulated at two bars before figure 28 onwards, juxtaposed and also combined with figures deriving from a more lyrical, flowing idea, introduced in close imitation three bars after figure 20. The latter is, in fact, derived from the opening subject, as is the thematic material of the march-like episode at figure 22, which itself leads into another episode, marked *con slancio* (figure 23). Nor is there much of a letting-up of tension when, at figure 26, the opening of the ›Passacaglia‹ subject reappears climactically on a solo trumpet. The recapitulation builds to the principal climax of the movement, at figure 30; again there is no immediate release. In the second bar of figure 30, Salviucci reduces his texture to two parts: upper strings and woodwind get ›stuck‹, as it were, repeating a short, syncopated figure, while accented crochets in the bass recall chromatic descending figures from the ›Passacaglia‹ (at two bars before figure 13 or at figure 14). In the midst of this, the brass blast out the harmony that will open the coda (as we saw earlier); only then does the music begin to wind down. Resolution comes with a final presentation of the ›Passacaglia‹ subject (figure 32), richly harmonized to round off the work in C sharp major. Giovanni Salviucci's *Introduzione, passacaglia e finale* was first performed on 29 December 1935 by the Orchestra dell'Augusteo in the famous concert hall in Rome from which the orchestra took its name (torn down on the orders of Mussolini the following year). The conductor was the work's dedicatee, Mario Rossi. The monthly journal *Musica d'oggi*, in its January 1936 issue (p. 21), judged the work ›well conceived, balanced and clear‹. The composer, present, ›was much applauded‹.

For performance material please contact the publisher Ricordi, Milano. Reprint of a copy from the Musikabteilung der Leipziger Städtische Bibliotheken, Leipzig.