

Giovanni Salviucci

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

Alcesti (1936/7)

Wieviele bekannte Werke für Chor und Orchester gibt es eigentlich, die nicht auch wenigstens ein Gesangs-Solo beschäftigen? Die Liste ist kürzer, als man denken möchte; und die Werke sind meistens nicht groß angelegt. Das Fehlen eines Soloparts ist sogar so ungewöhnlich, daß man dieser Tatsache besondere Bedeutung beimessen sollte. Im bekanntesten Beispiel aus dem 20. Jahrhundert, Stravinskys Symphonie de Psalms (1930), entspricht offenbar das Fehlen von Solostimmen ebenso wie von ›subjektiven‹ Klangfarben (zwei Klaviere ersetzen die hohen Streicher und Klarinetten) einer für Strawinsky typischen sozio-religiösen Vision – eine archaische Gemeinschaft, in der jegliche Individualität (wenn diese überhaupt je existierte) durch die kollektive Hingabe an ein einziges, all-umfassendes Prinzip ersetzt wird. Im Kontext der Zwanziger und Dreissiger Jahre ist dies auch eine politische Vision, wenn nicht gar allegorische Offenbarung. Man bedenke die Wirkung der Psalmen-Sinfonie im Konzertsaal: Das Prinzip der Unterordnung des großen, uniformen Kollektivs aus Chor und Orchester verkörpert der Dirigent, das einzige Individuum, dem erlaubt ist, nicht nur außerhalb der Massen zu stehen, sondern sie zur gleichen Zeit auch noch zu kontrollieren.

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert gab es wenige Vorläufer groß angelegter Werke für Chor und Orchester ohne Solisten, in der italienischen Tradition vielleicht noch weniger als anderswo. In Anbetracht des eben skizzierten politisierten Bildes jedoch ist vielleicht weniger verwunderlich, daß eben dieses seltene Sub-Genre von den drei führenden jungen Komponisten im Italien des Faschismus der Dreissiger Jahre bedient wurde. Gut – Luigi Dallapiccolas Terza serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane (1935/6), etwa 20 Minuten lang, ist wohl eher nicht ›groß angelegt‹. Dennoch ist es eins seiner bedeutensten, zugleich reichsten Stücke, dessen heutige Vernachlässigung bedauerlich ist – und wenn auch nur vom rein musikalischen Standpunkt aus. Das einzige je kommerziell aufgenommene dieser italienischen Chorwerke, Goffredo Petrassis Salmo IX (1934–6), dauert etwa eine Dreiviertelstunde; der Gegenstand unserer Betrachtung, Giovanni Salviuccis Alcesti (1936/7), eine gute halbe Stunde. Alcesti ist sein einzig veröffentlichtes, derart dimensioniertes Werk, und überhaupt sein letztes, denn die Fertigstellung im Juli 1937 erfolgte drei Monate vor dem, was sein dreissigster Geburtstag hätte werden sollen, also nur zwei Monate vor seinem Tod. Die Erstaufführung folgte im November 1938 im Teatro Adriano in Rom; der Widmungsträger des Stückes, Bernardino Molinari, dirigierte Chor und Orchester der Accademia di Santa Cecilia.

Salmo IX ist unverhohlen politisch. Man könnte hier nicht nur auf das Spektakel im Konzertsaal hinweisen, sondern auch auf den lärmenden Charakter der Partitur, die nach Aufmerksamkeit heischt, und die durch die eckig-harte, blechlastige Instrumentierung untermauert wird (Klaviere treten gar an Stelle der Holzbläser-Gruppe). Und dann noch die Text-Auswahl. In der Vulgata heißt der letzte Vers von Psalm 9: »Gib ihnen, Herr, einen Gesetzgeber, daß das Volk erkennt, was der Mensch sei.« – Worte, die, wie Petrassi später in einem Interview bekannte, wirklich als symbolische Hinweis auf Mussolini gedacht waren. (Vgl. Harvey Sachs, Music in Fascist Italy, Weidenfeld & Nicolson, London 1987, S. 146) Erstaunlich ist auch die prahlerische Agressivität, mit der er jene Teile des Textes vertonte, die von der Zerstörung der Feinde sprechen, wobei freilich Dallapiccola hinsichtlich des blutdürstigen Textes, der seinen Michelangelo-Zyklus beschließt, Petrassi durchaus ebenbürtig ist. Es scheint auch, als ob es kein Zufall sei, daß die Komposition beider Werke zusammenfallen mit der faschistischen Invasion in Aethiopien, einer außergewöhnlich geschmacklosen Episode der italienischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, die dessen ungeachtet den Höchststand der Popularität des Duce markierte. Auch Salviuccis Textauswahl

ist gegen eine solche Überlegung nicht immun: Eine Chorhymne an die ›donna perfetta‹, also die Gattin, die ihr eigenes Leben dem Ehemann opfert, trifft sich allzu gut mit der Propaganda eines Regimes, das »bestrebt war, grundlegende Einstellungen und Verhaltensweisen individuellen Selbstinteresses auszumerzen, welche den Forderungen von Frauen nach Gleichstellung und Unabhängigkeit zugrunde lagen.« (Victoria De Grazia, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1992, S. 2.) Im Dezember 1935, acht Monate vor Beginn der Komposition von *Alceste*, erlebte das faschistische Italien übrigens außergewöhnliche öffentliche Szenen: Massenweise wurden dem Regime Trauringe geschenkt, um den Einmarsch in Äthiopien finanzieren zu helfen. Weibliche Selbst-Aufopferung war die Parole des Tages.

Der Partitur zufolge bearbeitete Salviucci selbst Übersetzung und Auswahl des Textes nach Euripides. Bezogen auf dessen Schauspiel liefert er uns eine rasche Zusammenfassung des Anfangs, von dem ersten Einsatz des Tragödien-Chors (dem in der Vorlage ein grotesker Dialog zwischen Apollo und dem Tod folgt) bis hin zu der Klage des Chores, die dem Auftritt des Herakles vorangeht. Strenggenommen ist Salviuccis eigene Bezeichnung des Werkes als »Episodio« nicht ganz angemessen. Denn in der griechischen Tragödie werden damit eigentlich gerade jene Teile bezeichnet, die zwischen den Chor-Auftritten stehen. Hier gibt es zwei derartige Stellen – ein Dialog zwischen dem Chor und einer Magd des Hauses von Admetus (Gatte der Alkeste) und ein Dialog zwischen Gatte und Gattin (woraus Salviucci einen Monolog der Alkeste machte, in den Admetus nur ein einziges Mal eingreift). Die beiden Episoden werden durch Chor-Auftritte nicht nur voraus- und nachbereitet, sondern auch abgegrenzt, woraus eine symmetrische A-B-A-B-A-Form entsteht. Traditionell hätte ein Komponist die Episoden für Solostimmen gesetzt. Salviucci hat sie mit Chorstimmen besetzt, wie die Anmerkungen am linken Rand des gedruckten Textes vor der Partitur zeigen: Nach dem Eingangschor zu Beginn der Szene fragen Tenöre und Bässe nach Alkeste. Die antwortenden Sopran- und Altstimmen stellen die schmerzgequälte Magd dar, die von dem Wunsch der Alkeste berichtet, noch ein letztes Mal das Tageslicht erblicken zu dürfen. Dem folgt der Zentralchor, den Randnotizen zufolge fortgesetzt bis zum Ausrufen des Tageslichtes mit den Worten »O sole, o luce del giorno, nuvole erranti...«. Doch wie aus dem Satz hervorgeht (nach den ersten beiden Worten von Sopranstimmen allein weiter), werden diese Worte von Alkeste selbst gesprochen. Die Sopranstimmen setzt weiter so fort mit ihrer Rolle, während die Männerstimmen Admetus übernehmen, bis zum Eintritt des Schlußchores.

Aus formalem Blickwinkel folgt Salviucci dem Modell des Salmo IX (zugleich überhaupt Standard bei Vertonungen langer liturgischer Texte) als fortgesetzte Serie kurzer, mehr oder weniger sich selbst überlassener Sätze. In *Alceste* finden wir acht davon: Zu Beginn steht eine grandiose, neo-barocke Orchester-Einleitung (1) im Stil einer französischen Ouvertüre, dann folgt der Eingangschor (2), der beim Andante vier Takte vor Ziffer 7 richtig in Schwung kommt, und in sich einer dreiteiligen Form folgend, deren Eckteile modalen Kontrapunkt gegen ein chromatisches, eintaktiges Ostinato setzen. Die fragenden Männerstimmen (3) folgen bei dem Allegro moderato drei Takte vor Ziffer 13, in zweiteiliger Reihung mit Codetta in Art jenes ›zurück zu Bach‹ Idioms, das in Italien wenigstens bis auf die Musik nach 1922 von Salviuccis Lehrer Alfredo Casella zurückgeht. Die Antwort der Magd (4) folgt ab zwei Takten vor Ziffer 18. Dort gibt es ein einleitendes Andante, dem ein Orgelpunkt auf C folgt (fünf Takte vor Ziffer 20), wiederum eine zweiteilige Form bildend: Einem kontrapunktischen Aufbau folgt ein hämmerndes Allegro molto (Ziffer 22). Einen Takt nach Ziffer 23 wird der Orgelpunkt auf C aufgegeben, doch die Musik fährt fort, die Intensität hin zu dem Eintritt des prunkvollen Zentralchors (5) bei Ziffer 24 zu steigern. Dieser hat die gleiche A-B-A-B-A-Form wie das ganze Werk, wobei Largo-Passagen mit Mosso- oder Movendo-Abschnitten abwechseln. Das dritte Largo baut eine sogar noch komplexere Struktur auf, aus dissonanten, kontrapunktischen Linien, die sich auf eine gewaltige Doppel-Klimax hin bewegen (vor Ziffer 29), aus der ein Diminuendo in die Ausrufung des Tagesanbruchs (6) bei Ziffer 30 führt, eigentlich ein Orchester-Zwischenspiel mit einem Chor-Mittelteil. Es bereitet das Allegro

molto vier Takte nach Ziffer 34 voraus, das den Beginn von Alkestes angstvoller Schlußrede markiert (7). Als sie lebhaft vom nahenden Tod spricht, unterstreicht Salviucci dies mit den kühnsten Klängen seiner Partitur – eine Reihe kurzer, auf Ostinati beruhender Abschnitte, die in einem expressionistischen Ausbruch bei Ziffer 40 gipfeln. Ein weiteres Mal erstirbt die Musik, bevor mit dem Andante bei Ziffer 42 der Schlußchor (8) einsetzt.

Wiederum wie Petrassi im Salmo IX, doch noch weitergehend, versucht Salviucci, seine mehrteilige Partitur zu einer Einheit zusammenzubinden. Verschiedene Sektionen verwenden das gleiche Motivmaterial; es gibt auch ein öfter wiederkehrendes Thema. Diese ausdrucksvolle, fast nur aus seufzenden Vorhalten bestehende Melodie des Orchesters erscheint erstmals in den Trompeten auf dem Höhepunkt des Eingangschors (kurz nach Ziffer 11) und kehrt schon bald wieder, nun in der Bassklarinette nach dem Schluß des nachfolgenden Abschnitts (Ziffer 17). Auf ihren dritten Auftritt müssen wir allerdings fast bis zum Ende des Werkes warten, bis es im zweiten Takt nach Ziffer 52 vom Englisch-Horn und den Klarinetten zu hören ist. Nach dieser langen Abwesenheit unterstreicht dies letzte Statement die Reprise-Funktion des letzten Teils des Schlußchors. Salviucci untermauert das symmetrische Design seines Textes durch die Wiederkehr von Material aus der Orchester-Einleitung (1) des Werkes, allerdings nicht in einer simplen Reprise: Die Ideen treten in neuer Reihenfolge auf und werden kompositorisch dem neuen Kontext angepaßt. Der klimaktische Abstieg über dem Dominant-Orgelpunkt E bei Ziffer 2 erscheint erneut bei Ziffer 48; die diesem ursprünglich vorangehende Passage vom fünften Takt nach Ziffer 1 kehrt jedoch erst bei Ziffer 54 wieder. Dazwischen erscheint auch die eigentliche Anfangsmusik des Werkes, stark verändert, bei Ziffer 51, zur letzten Zeile des Textes. Das eigentliche Schlußwort, »Alcesti!«, tritt auf zu jener kadenzierenden Fortschreitung, die zuvor bereits in Takt 8/9 und nochmals im sechsten und siebenten Takt nach Ziffer 3 zu hören war.

Diese wiederholte Kadenz widerspricht einer Beobachtung des Dirigenten, Kritikers und Komponisten Gianandrea Gavazzeni aus einem Artikel vom April 1939. Alcesti, meint Gavazzeni, markiere angeblich die »Krise« eines Elements, das sonst für Salviucci grundlegend erschien – seine Kontrapunktik. Dies sei »Musik ohne harmonisches Bewußtsein. Ohne Bedürfnis nach Harmonik. Akkorde treten nicht auf, weil niemand sie einfordert; keine Stimmen treten auf, die sie erfordern.« (Vgl. »Aggiunta sull' Alcesti«, in: Gavazzeni, *Il suono è stanco*, Conti, Bergamo 1950, S. 325–31). Doch der Klang, den man zuerst in Takt 9 von Alcesti hört, ist zweifellos ein Akkord und wird auch so behandelt – man hört ihn als Auszug des Tonika-Dreiklangs in modalem e-moll, überlagert mit Vorhalten aus Cis und Fis, oder als ›Wiener‹ Dreiklang G-Cis-Fis über E im Bass. Man kann also die Meinung, Salviucci würde der Vertikalen seiner Musik nicht viel Aufmerksamkeit widmen, nicht so im Raum stehen lassen. John C. G. Waterhouse weist in seinem Artikel über Salviucci im *New Grove* auf die »prägnanten, falschen Beziehungen« hin, durch die die Partitur von Alcesti »anders als alles andere« klänge. Ein rascher Blick auf den Orchester-Übergang nach Ziffer 5 demonstriert, was er meinte: Diese Musik zeigt schon durch die große Zahl solcher semitonalen Ballungen deutlich, wie sorgsam Salviucci mit der Harmonik selbst in Partien im vier- oder fünffachen Kontrapunkt umgeht.

Gavazzeni beklagt, daß die ausgiebige Kontrapunktik die »innovativen Überraschungen« in Alcesti auf bloße »Ecken« oder »Falten« der musikalischen Textur reduziert, und stellt die Schwächen des Werkes heraus, insbesondere eine gewisse Überbetonung des Rhetorischen. Tatsächlich erinnern Sektionen wie der Beginn des Zentralchores durchaus daran, das Salviucci auch Schüler von Respighi war. Doch was ist daran so schlimm? Für einen anderen Kritiker, Fedele d'Amico, drücken solche Stellen, an denen dichte kontrapunktische Steigerungen zu »elementaren, zwingenden Ausbrüchen« führen, geradezu die Essenz von Salviuccis kompositorischem Charakter aus. (Vgl. Renato Badalì, »Profilo di Giovanni Salviucci«, in: Agostino Ziino (Hrsg.), *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, 2 Bd., Olschki, Florenz 1991, Bd. 2, S. 675–84.) Gavazzeni zieht die Ausrufung des Tagesanbruchs vor, den

ersten schüchternen Lyrizismus in Salviuccis Werk, wie er meint. Hier, wo sich die Textur ausdünn, findet Gavazzeni vielleicht seinen besten Hinweis auf Salviuccis mögliche weitere Entwicklung. Sicher sind diese Takte voller Schönheit, doch ihre Wirkung hängt ab von der Komplexität der Musik, die sie umgibt. Wider Gavazzenis negatives Urteil möchte man die Qualität von Salviuccis Errungenschaften auch in *Alceste* bestätigt sehen – Virtuosität der Kontrapunktik, Bandbreite der Ausdrucks-Charaktere, Kontrolle über ausgedehnte musikalische Architektur. Daher sollte diese Partitur wirklich viel besser bekannt werden.

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

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

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

*Alceste*  
(1936/7)

How many well-known compositions are there for chorus and orchestra that do not also feature at least one vocal soloist? The list is shorter than might at first be imagined; such works that do exist tend to be on a small scale. The lack of any soloist in a full-length choral and orchestral piece is so unusual as to suggest that it ought to be read as significant in itself. In the best known twentieth-century example, Stravinsky's *Symphonie de Psalms* (1930), the absence of solo voices, like the more often noted lack of ›subjective‹ instrumental tone (two pianos replace upper strings and clarinets), would seem to be bound up with a characteristically Stravinskian socio-religious vision: of an archaic community in which individuality – if it ever existed in the first place – is replaced by collective obedience to a single all-encompassing principle. In the context of the 1920s and 30s, this is also political vision, its allegorical instantiation even. Consider the spectacle of the *Symphonie de Psalms* in the concert hall. The principle that subordinates the great uniformed collectivities of chorus and orchestra is here embodied by the conductor: the only individual permitted to stand out from the mass, who by the same token controls it.

There was as little precedent for the composition of large-scale choral and orchestral works without soloists in the nineteenth- and early twentieth-century Italian tradition as anywhere else, perhaps less. But once the politicized image sketched above is taken into account, it may seem less surprising that this same rare sub-genre should have been one to which all three of the leading young composers of fascist Italy in the 1930s chose to contribute. To be sure, Luigi Dallapiccola's *Terza serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* (1935/6), at a mere twenty minutes, is scarcely ›large-scale‹. It is, nevertheless, one of his grandest and at the same time most exuberant compositions, whose current neglect is to be regretted – from a purely musical point of view, at least. The only one of these Italian works to have been commercially recorded, Goffredo Petrassi's *Salmo IX* (1934/6), takes around three-quarters of an hour in performance; our present topic, Giovanni Salviucci's *Alceste* (1936/7), about half an hour. *Alceste* is at once this composer's only published composition of such dimensions and his last of any kind, its completion in July 1937 coming two months before his death, three months before what would have been his thirtieth birthday. The first performance, in November 1938, took place at the Teatro Adriano in Rome; the work's dedicatee Bernardino Molinari conducted

the chorus and orchestra of the Accademia di Santa Cecilia.

Salmo IX is pretty blatantly political. One can point here not just to the spectacle of the work in performance, but also to the noisily attention-grabbing character of much of the score, underpinned by its hard-edged, brass-heavy scoring (pianos here replace the entire woodwind section). Above all, though, there is the choice of text. In the Vulgate, the final verse of Psalm 9 reads (in translation), »Set up, O Lord, a law-maker, that the people may know what men are«, words that, as Petrassi later admitted in interview, he intended as a symbolic reference to Mussolini (see Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1987, p. 146). Striking too is the vaunting aggression with which he sets those parts of the text dealing with the destruction of enemies, though Petrassi is rivalled in this respect by the music composed by Dallapiccola for the literally bloodthirsty text that rounds off his Michelangelo cycle. It seems no coincidence that these pieces' composition coincided with the fascist invasion of Ethiopia: an exceptionally distasteful episode in twentieth-century Italian history that at the time nevertheless marked the high watermark of the Duce's popularity. Nor is Salviucci's choice of text immune to this sort of consideration. A choral hymn to the ›donna perfetta‹, the wife who gives up her life that her husband may live, seems all too consonant with the propaganda imperatives of a regime that, as the classic account has it, »sought to extirpate the very attitudes and behaviors of individual self-interest that underlay women's demands for equality and autonomy« (see Victoria De Grazia, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1992, p. 2.) In December 1935 (eight months before Salviucci began work on *Alceste*), fascist Italy witnessed extraordinary public scenes of the mass donation of wedding rings to the state to help pay for the Ethiopian campaign. Wifely self-sacrifice was the order of the day.

According to the score, Salviucci prepared his own translation and selection from Euripides. What he gives us with respect to the latter's play is a rapid précis of its opening stages: from the first entry of the chorus (which in the original follows a grotesque dialogue between Apollo and Death) to the choral lament that precedes the entry of Heracles. To be strict, the term Salviucci uses to describe the work, »Episodio«, is not accurately employed. For this designates those passages in a Greek tragedy that fall between choral songs. And in this case there are two such passages: the first a dialogue between the chorus and a maid from the house of Admetus (*Alceste's* husband), the second a dialogue between husband and wife (or as Salviucci treats it, a monologue for *Alceste*, with a single interjection by Admetus). The two episodes are not only preceded and followed but also separated by passages for the chorus alone, giving the whole a symmetrical form, ABABA. Traditionally, a composer would have set the episodes for solo voices. Salviucci instead writes solo passages for individual sections of the chorus (as indicated by the annotations in the left-hand margin of the text printed at the front of the score). After the opening full chorus, which sets the scene, tenors and basses enquire after *Alceste*. Replying, sopranos and altos are the grief-stricken maid, who tells of *Alceste's* desire to see the daylight one last time. The central full chorus follows: from the marginal annotations it looks as if this continues up to the invocation to daylight: »O sole, o luce del giorno, nuvole erranti...«. But as Salviucci's setting suggests – for sopranos alone after the first two words – this is spoken by *Alceste* herself. Sopranos then continue to take her part, while the men are Admetus, until the entry of the final chorus.

From a formal perspective, Salviucci follows the model of Salmo IX (which is that traditionally adopted by composers faced with long liturgical texts): a continuous series of short, more or less self-contained movements. In *Alceste* there are eight of these, starting (1) with a grandly neo-Baroque orchestral introduction in ›French Overture‹ style. The first chorus (2) gets properly underway with the *Andante* four bars before figure 7: a ternary form, whose outer sections place modal counterpoint against a chromatic one-bar ostinato. The enquiring men (3) follow at the *Allegro moderato* three bars before figure 13: a binary form with a short codetta, in the kind of ›back to Bach‹ idiom familiar from the post-1922 music of Salviucci's teacher Alfredo Casella. The maid responds (4) from two bars before figure 18. There is an

introductory Andante, after which a pedal C enters (five bars before figure 20), supporting a two-part form: a contrapuntal build-up followed by a hammering Allegro molto (figure 22). One bar after figure 23, the pedal C is finally jettisoned, but the music continues to build in intensity towards the arrival of the tremendous central chorus (5), at figure 24. Like the work as a whole, this has a symmetrical form, ABABA, alternating music marked ›Largo‹ with passages marked ›Mosso‹ or ›Movendo‹. The third Largo section assembles an ever more complex texture of dissonant contrapuntal lines in the direction of a huge double climax before figure 29, whereupon a diminuendo leads to the invocation to daylight (6) (figure 30). This is in fact an orchestral interlude with a middle section for chorus; it prepares the Allegro molto four bars after figure 34 that marks the start of Alcestis's anguished final speech (7). As she vividly tells of Death's approach, Salviucci responds with the most modernistic music of his score, a series of short, ostinato-based sections that reach a climax in the expressionistic outburst at figure 40. Once again the music dies down, before the final chorus (8) begins with the Andante at figure 42.

Again like Petrassi in Salmo IX, but to a greater extent, Salviucci tries to bind his multi-sectioned score into a unity. Different movements share the same motivic material; there is also a recurring theme. Confined to the orchestra, this highly expressive melody, made up almost entirely of sighing appoggiatura figures, first emerges on trumpets at the climax of the opening chorus (just after figure 11) and soon reappears, this time on the bass clarinet, after the end of the following section (figure 17). We have to wait for its third appearance until almost the end of the work, in the second bar of figure 52, where it is heard on cor anglais and clarinets. After such a long absence, this last statement confirms the recapitulatory function of the latter part of the final chorus. Salviucci emphasises the symmetrical design of his text by returning here to some of the material exposed in the orchestral introduction. But this is no simple restatement: the ideas return in a new order and are recomposed to fit the new context. The climactic descent over a dominant pedal E at figure 2 returns at figure 48; the passage that originally preceded it, from the fifth bar of figure 1, now returns at figure 54. In between, the music that opened the work also reappears, much disguised, at figure 51, to set the final line of text; the very last word itself, »Alcesti!«, is set to the cadential progression first heard at bars 8-9 and repeated at bars 6-7 after figure 3.

This repeated cadence gives the lie to an observation by the conductor, critic and composer Gianandrea Gavazzeni, in an article originally dating from April 1939 (see »Aggiunta sul l'Alcesti«, in Gavazzeni, *Il suono è stanco*, Bergamo, Conti, 1950, pp. 325–31). Alcesti, thinks Gavazzeni, marks the »crisis« of an element that had always seemed fundamental to Salviucci's work: his contrapuntalism. This is »music without harmonic consciousness. With no need for harmony. Chords do not come into being because no one summons them, no voice arises to call them forth.« But the sonority first heard at bar 9 of Alcesti – which one might hear as a partial statement of the tonic triad in a modal E minor, overlaid with C sharp and F sharp appoggiaturas; or perhaps as a ›Viennese‹ triad, G, C sharp, F sharp, over E in the bass – is certainly a chord, and is treated as one. The notion that Salviucci did not pay much attention to the vertical dimension of his music cannot be allowed to stand. In his article on the composer for the *New Grove*, John C. G. Waterhouse points to the »poignant false relations« which ensure that the score of Alcesti sounds »unlike anything else«. A quick look at the orchestral transition after figure 5 will show what he means; this is music that, by the sheer number of such semitonal clashes, clearly demonstrates the care with which Salviucci attends to harmony even in passages of four- and five-part counterpoint.

Gavazzeni complains that an excessive use of counterpoint reduces the »inventive surprises« in Alcesti to mere »corners« or »folds« in the musical fabric, and serves to heighten the work's blemishes, in particular, a certain rhetorical over-emphasis. In a section like the beginning of the central chorus, it is true, one is reminded that Salviucci was also a pupil of Respighi. But where is the harm in that? For another critic, Fedele d'Amico, such points, where dense

contrapuntal build-ups explode into »elementary, peremptory statements«, express something like the essence of Salviucci's compositional character (see Renato Badalì, »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). Gavazzeni prefers the invocation to daylight: the first timid appearance of lyricism in its composer's work, he suggests. Here, as the texture thins, this critic finds the best clue to Salviucci's possible further development. Certainly they are a beautiful few bars. But their effectiveness surely depends on the complexity of the music that surrounds them. Against Gavazzeni's negative judgements, one wants to affirm the quality of Salviucci's achievement in *Alceste*: the virtuosity of contrapuntal technique, the range of expressive characters, the control of large-scale musical architecture. This is a score that really ought to be better known.

Benjamin Earle, 2008

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