

L'ARTISTA, LA LAMPADA E L'OMBRA
Atti del convegno musicologico nazionale "Lino Liviabella e il suo tempo"
(Macerata, 26-27 ottobre 2002)

A cura di
Paolo Peretti
Carlo Lo Presti

ESTRATTO
Macerata Comune di Macerata MMVII

ALBERTO BARBADORO

Lino Liviabella: le sue revisioni e i suoi scritti musicali

Ho letto di recente nel "Giornale della Musica" un articolo di Lucia Fava intitolato *Per favore ascoltate Liviabella*, nel sottotitolo del quale si afferma che il Maestro maceratese, allievo di Ottorino Respighi, "divenne compositore fecondo ma senza successo". Si sa che spessissimo occhielli, titoli e sottotitoli sono redazionali e, per questa ragione, l'articolista, nell'annunciare questo convegno nazionale di studi, corregge un po' la portata di quest'affermazione dicendo che il musicista "sebbene non abbia aderito alle più radicali tendenze delle avanguardie musicali tra le due guerre, si è comunque affermato in modo personale e significativo tra i compositori italiani di maggior spicco della prima metà del Novecento" (1).

In effetti, penso che questo convegno abbia una straordinaria importanza, non soltanto per riproporre in una giusta collocazione storica ed estetica Lino Liviabella, ma anche per offrire l'occasione di sollevare, il velo di un oblio tanto ingiustificato quanto sempre più consistente, su una intera generazione di musicisti che si sono forse trovati presi e sacrificati tra due poli artistici diversi rappresentati da Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi. Un'intera generazione, dicevo, di compositori nati nel primo quinquennio o giù di lì del secolo scorso, oggi purtroppo trascurati dalle programmazioni concertistiche, discografiche e radiofoniche. Lino Liviabella, che era nato il 7 aprile 1902, era più giovane di soli quattro anni di quel fecondo e longevo compositore che fu Vittorio Rieti (1898-1994), anch'egli allievo alla scuola di Respighi, più giovane di due anni di Antonio Veretti (1900-1978) allievo di Pizzetti e di Alfano, più giovane di un anno dei compagni di studio Gian Luca Tocchi (1901-1992) e Daniele Amfiteatrov (1901-1983), coetaneo di Otmar Nussio (1902-1990) e di Virgilio Mortari (1902-1993), di pochissimi anni più anziano di Adone Zecchi (1904-1980), Giovanni Salviucci (1907-1937) così dotato e sfortunato, Riccardo Nielsen (1908-1982) e Gino Contilli (1907-1978), di Orazio Fiume (1908-1976) e Franco Margola (1908-1992) e di molti altri; ma non è questo l'argomento del mio intervento, quello cioè di rivolgere uno sguardo a tutto campo sul periodo della storia musicale italiana che vide l'evoluzione e lo sviluppo della vicenda umana ed artistica di Lino Liviabella poiché altri lo hanno fatto e lo faranno assai meglio di me; valga soltanto, per concludere il pensiero, che di autori un poco dimenticati (il "Giornale della Musica" forse direbbe "senza successo") ce ne è, a quanto sembra, un buon numero e ben vengano dunque occasioni simili per cercare di rimediare, almeno parzialmente, a questi torti difficilmente spiegabili.

Il tema del mio intervento, venendo da Pesaro ed essendomi già occupato del periodo pesarese del Liviabella (2), verterà soprattutto sulla sua opera di revisore e sui suoi scritti musicali, riferiti ad argomenti non solo di carattere estetico ma anche a questioni didattiche.

Lino Liviabella assunse la direzione del Conservatorio "Rossini" il 16 marzo 1953, dopo cinque mesi di reggenza di Amedeo Cerasa, vice direttore e titolare della cattedra di solfeggio. Succedeva ad Antonio Veretti che lasciava il suo incarico con animo contrariato: vicende spiacevoli unite a una certa incomprendimento con i collaboratori e per di più aggiunte ad uno "strano malinteso con la Fondazione" lo avevano indotto a lasciare Pesaro per assumere il 16 ottobre 1952 la direzione del Conservatorio di Cagliari. Si trattava certamente di una eredità difficile; un istituto di importanza storica, una tradizione di eccellente livello per la qualità dell'insegnamento, una sede signorilmente austera pienamente rispondente (almeno a quel tempo!) alle esigenze di una scuola efficiente e operosa, di non esagerate dimensioni. Eredità difficile dunque quella di Pedrotti, Mascagni, Zanella, Zandonai, Alfano e in più le questioni relative alla sostituzione di Antonio Veretti rendevano il compito arduo: "ambiente nuovo, nuova città, differente realtà e conseguente lavoro di organizzazione e d'impianto. C'erano due fondamentali ragioni di conforto. La prima era data dalle qualità delle persone che presiedevano alle istituzioni più vicine alla direzione, qualità che lasciava ben sperare.

Presidenti dei consigli di amministrazione della Fondazione Rossini e del Conservatorio erano rispettivamente il prof. Bruno Riboli, medico di prestigio e musicofilo appassionato, pronto in ogni occasione a sostenere e ad aiutare le iniziative più valide, e l'avv. Antonio Conti, anch'egli professionista stimatissimo e uomo di cultura profonda, particolarmente amante del teatro.

La seconda ragione era il livello degli insegnanti, veramente eccellente: Carlo Piero Giorgi per l'armonia e la composizione (altro compositore marchigiano, nativo di Montecassiano per la precisione, che meriterebbe d'essere anch'egli ricordato), Ottavio Faccenda per la strumentazione per banda, i maestri di canto Maria Carbone, Giovanni Inghilleri e Rinalda Pavoni, di arpa Alberta Suriani, di flauto Stefano Crespi (e successivamente Severino Gazzelloni), di oboe Sidney Gallesi, di clarinetto Lucio Jucci, di fagotto Marcello Canale, di tromba e trombone Ettore Peroni e Renzo Robuschi; inoltre Alberto Gallina per l'organo, Massimo Bogianckino, Lya De Barberiis e Gherardo Macarini Carmignani per il pianoforte, Guido Della Costanza e Pierluigi Urbini per il violino, Lodovico Coccon per la viola, Umberto Benedetti per il violoncello, Andrea Benasso per il contrabbasso. Anche le materie complementari erano più che degnamente rappresentate: il noto musicologo Alfredo Bonaccorsi insegnava storia della musica, Amedeo Cerasa e Ada Melica teoria e solfeggio, Vincenzo Lamaro e Cecilia Ugolini Paci pianoforte complementare, Dino Gaio musica d'insieme per fiati, Scevola Mariotti letteratura italiana e altri ancora (3).

Quell'anno fu ricco di iniziative e di eventi artistici molto importanti per il neo-direttore: primo tra tutti la programmazione della Cantata *O Crux, ave!* per soprano, tenore, coro e orchestra nell'ambito della Sagra Musicale Riminese; gli interpreti erano di assoluto prestigio, solisti Anita Cerquetti, celebre soprano marchigiana (nata a Montecosaro, in provincia di Macerata, nel 1931), Giorgio Kokolios tenore, con l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, diretta da Francesco Molinari Pradelli. L'accoglienza del pubblico fu calorosa anche se la critica si mostrò, come al solito, divisa; da una parte il plauso entusiasta di Giulio Cardi che sul "Corriere Adriatico" del 26 agosto del 1953 definì il lavoro "una delle pagine più importanti e interessanti di musica sinfonica corale comparse in questo dopoguerra" (4) e dall'altra le riserve più caute di critici come Modonesi su "L'avvenire d'Italia" (5) o sostanzialmente negative come Mario Medici sul "Giornale dell'Emilia" (6). La Cantata fu anche registrata e trasmessa sul programma nazionale televisivo della RAI, lo stesso anno, con i medesimi solisti e l'Orchestra sinfonica della RAI di Torino diretta da Arturo Basile. L'anno successivo fu ugualmente fervido e pieno di iniziative: accanto alle manifestazioni celebrative di musicisti legati alla storia del Liceo-Conservatorio "Rossini", come la commemorazione del fanese Mezio Agostini, allievo di Pedrotti e direttore del Liceo musicale di Venezia e di Riccardo Zandonai (nel decimo anniversario della morte), quel 1954 segnò la nascita di una iniziativa senza precedenti, fondamentale per gli sviluppi che ebbe e che avrebbe avuto in

futuro. Si trattava di una iniziativa editoriale, ed entriamo nel tema del Liviabella revisore, e riguardava la pubblicazione degli autografi rossiniani custoditi a Pesaro. Nascevano i *Quaderni Rossiniani*, capitolo fondamentale nell'opera di diffusione e di rivalutazione generale della musica del Pesarese, che tutt'oggi continua con universale consenso. Nella prefazione al primo numero, redatta da Alfredo Bonaccorsi, si legge:

La "Fondazione Rossini" di Pesaro, presieduta dal dott. Bruno Riboli, e il Conservatorio "G. Rossini", presieduto dall'avv. Antonio Conti essendone il direttore Lino Liviabella, con l'appoggio materiale e morale del Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche) decidono di pubblicare in quaderni, facendo tuttavia una scelta, i manoscritti autografi inediti di Rossini che, in seguito a legato del Maestro alla città natale, si trovano custoditi nel cosiddetto tempio del Conservatorio pesarese" (7).

In questo primo quaderno si pubblicano però le *Sei sonate a quattro* esistenti in una copia, in parti staccate, presso la Library of Congress di Washington. Quelle scoperte da Alfredo Casella, che ne pubblicò una, la terza, nel 1951. Nel titolo, riportato nel foglio del primo violino, si legge "Opera di sei sonate Composta dal Sig.r Giovacchino Rossini in età di anni XII in Ravenna, l'Anno 1804". In un foglio successivo, una scritta autografa parla di sei sonate "orrende da me composte alla villeggiatura (presso Ravenna) del mio amico mecenate Agostino Triossi alla età la più infantile non avendo presa neppure una lezione di accompagnamento! Il tutto composto e copiato in tre giorni ed eseguito cagnescamente dal Triossi Contrabbasso, Morini (di lui cugino) Primo Violino, il fratello di questo il violoncello ed il secondo violino da me stesso, che ero per dir vero il meno cane". L'originale è andato smarrito e Rossini stesso dovette considerare perduto questo lavoro, in quanto disse al suo biografo Filippo Mordani che esso fu lasciato "con altre cosette in casa dell'amico" e "forse quelle carte saranno servite d'invoglio al salame essendo il Triossi ito in esilio a Corfù". In ogni caso la spiritosa dichiarazione autografa dell'Autore attesta che aveva preso visione ed era a conoscenza dell'esistenza di almeno una copia della raccolta. Queste *Sonate*, eccetto la terza nella quale il contrabbasso ha una parte rilevante, furono anche pubblicate, vivente Rossini, in forma di quartetti d'archi, spostando le parti del violoncello alla viola e del contrabbasso al violoncello, da Schott e dal Ricordi (questa edizione fatta attorno al 1825-26 porta il titolo di *Cinque Quartetti Originali per Violini, Viola e Violoncello composti dal celebre Rossini*). Esistono, tra l'altro, anche versioni e trascrizioni per fiati.

Il lavoro di revisione del Liviabella si è svolto sostanzialmente in conformità dei momenti classici della filologia testuale. Il primo, quello della *collectio* o *recensio* (la raccolta delle fonti) appariva alquanto limitato poiché, oltre alla copia di Washington, era reperibile solo una copia dell'edizione Ricordi, fatta fotografare, visto che l'editore ne era sprovvisto, al Museo musicale della Repubblica di S. Marino. Altrettanto poteva dirsi anche per la seconda fase, quella della *comparatio* o *collatio* (confronto), poiché risultava alquanto improbabile che la versione per quartetto d'archi (con un simile cambiamento strumentale dovuto all'omissione del contrabbasso) fosse opera di Rossini. Restava dunque la terza e ultima operazione e cioè quella dell'*emendatio* (correzione), e in questa l'intervento del revisore risulta esemplare per sobrietà e chiarezza: poche correzioni di errori, soppressione delle alterazioni di precauzione solo quando risultavano realmente inutili, segni di fraseggio completati e segni dinamici e di espressione aggiunti dal revisore indicati tra parentesi quadre. Le modifiche più importanti sono riportate in un accurato apparato critico esposto nella prefazione. È dunque significativa la modernità dell'impostazione filologica, tutto sommato simile a quella seguita nell'edizione critica attuale della Fondazione Rossini. Questa edizione delle *Sonate a quattro* per il primo numero dei *Quaderni Rossiniani*, non esistendo ancora quella della Fondazione, resta ancora l'edizione 'ufficiale' di questo freschissimo capolavoro.

I successivi *Quaderni Rossiniani*, fino all'ottavo, non ebbero la revisione diretta di Lino Liviabella ma è assolutamente plausibile che, assieme al solerte Alfredo Bonaccorsi curatore scrupoloso di tutte le edizioni fino al diciassettesimo quaderno del 1968 (egli, infatti, morì nel '71), in qualità di direttore del Conservatorio, Liviabella fosse in prima persona partecipe e responsabile

dell'iniziativa: non a caso gli affidatari delle revisioni successive furono tutti indistintamente docenti dell'Istituto pesarese. Nello stesso 1954 uscirono infatti nei *Quaderni* la prima raccolta di brani per pianoforte, accuratamente scelti e revisionati da Gherardo Macarini Carmignani, uno dei primi studiosi della letteratura pianistica rossiniana (autore in quell'anno anche di un bel saggio pubblicato dalla "Rassegna Musicale" col titolo *La musica per pianoforte di Rossini negli autografi pesaresi*) e il brano per corno *Prélude, Thème et Variations* nella revisione di Domenico Ceccarossi. Anche i *Quaderni* usciti negli anni successivi dal 1955 al 1958 (quattro in tutto: melodie italiane e melodie francesi per canto e pianoforte, una raccolta di varia musica da camera e i cori a voci pari o dispari) furono affidati rispettivamente ai Maestri Piero Giorgi, Alberto Gallina, Amedeo Cerasa e Ada Melica. Lino Liviabella tornò ad occuparsi direttamente della revisione di musiche rossiniane nell'ultimo anno della sua permanenza a Pesaro, il 1959 con l'ottavo *Quaderno Rossiniano* comprendente la *Sinfonia in re maggiore* (cosiddetta "di Bologna"), la *Sinfonia in la maggiore* (cosiddetta "di Odense") e *Le Chante des Titans*, per quattro bassi e accompagnamento di piano e armonium, in seguito orchestrato. La prima Sinfonia, composta nel 1808, si trova presso il Conservatorio "Martini" di Bologna ed è tratta dalle parti staccate copiate da un condiscipolo di Rossini, Benedetto Donelli; in questa versione sono mancanti le parti dei corni e del secondo oboe (andate smarrite). Fortunatamente si conserva in quello stesso Conservatorio, in Biblioteca, una partitura della sinfonia (ricavata molto più tardi, nel 1874, dalle stesse parti quando erano complete da un certo Giuseppe Busi contemporaneo di Rossini "e da questi stimato", come annota il Bonaccorsi). Compito del Liviabella fu dunque quello di copiare la partitura e le parti (*collatio*), confrontarle e restituire l'originale lezione. Questo lavoro è stato quattro anni fa pubblicato nella sesta sezione dell'Edizione critica come volume I (*Sinfonie giovanili*) a cura di Paolo Fabbri; nelle note critiche di questa edizione si fa riferimento anche ad una terza fonte presso l'Archivio arcivescovile di Ravenna, evidentemente sconosciuta al Bonaccorsi e al Liviabella: si tratta di una partitura manoscritta risalente al primo Ottocento, che Fabbri considera significativa in quanto cronologicamente vicina. Dal confronto tra queste due revisioni, le differenze sono però assolutamente piccole sul piano della condotta delle parti, del fraseggio e dei segni di legatura, mentre sono più marcate le differenze nei segni dinamici. In buona sostanza la revisione del Liviabella, nonostante questa più recente e ricca di informazioni e di dati del Fabbri, si può ritenere ancora corretta e fedele. Più difficile è il discorso che riguarda la *Sinfonia in la maggiore* ("di Odense"): in questo caso la fonte è unica e si tratta di una collezione di parti staccate (24 in tutto rinvenute in un archivio di un'orchestra di Odense, in Danimarca), opera di un copista, e in tutte le parti c'è il nome di Rossini o l'indicazione "di R." o "von R." o semplicemente "R." Il lavoro di ricostruzione del Liviabella è certamente stato più arduo, data la l'esiguità del materiale, talora lacunoso e stilisticamente problematico al punto da aver fatto pensare studiosi specialisti rossiniani come Philip Gossett a questa musica come "di dubbia autenticità".

Scriva infatti il Gossett: "Tuttavia non v'è ragione di credere che Rossini componesse una sinfonia, sopravvissuta in Danimarca soltanto in una serie di parti staccate. Inoltre, pur essendo il materiale tematico di 'tipo rossiniano', la struttura della sezione alla dominante, inclusi tema dominante, crescendo e cadenza, presenta tali peculiarità da non farla somigliare affatto ad alcuna delle sinfonie di Rossini" (8). Non resta che attendere la giustizia del tempo e di studi ulteriori (magari con il reperimento di altre fonti).

Più facile il lavoro per il Maestro maceratese per il *Chant des Titans*, presente a Pesaro in autografo: pochissime le varianti e le correzioni che riguardano le parti dei fiati e alcune indicazioni dinamiche.

Dopo aver brevemente parlato di Lino Liviabella revisore, poiché oltre ai lavori rossiniani non penso esista altro in questo campo (su musica altrui fece una riduzione e alcune trascrizioni), vorrei soffermarmi un momento sui suoi scritti musicali, riguardanti in modo particolare problemi e questioni attinenti alla didattica e riflessioni in senso lato di estetica musicale, scritti rivelatori di una sensibilità e di una 'modernità' sorprendenti.

Cominciamo dalla didattica. In un articolo dal titolo *La cattedra di composizione nei Conservatori musicali* il Liviabella parte da una domanda semplicissima per arrivare a conclusioni ampiamente condivisibili e di attualità (in questi tempi un po' 'fluidi' di riforma dei Conservatori): "Spesse volte – scrive il Maestro – mi sono domandato se era giovevole tenere nei Conservatori una cattedra di composizione, quando invece nell'Università di Lettere non vi è una cattedra che insegni a diventar poeti, novellieri o drammaturghi". Non si può che essere d'accordo su questa osservazione, tanto più che negli attuali programmi di esame sono previste quasi esclusivamente prove di creazione musicale, particolarmente negli ultimi anni. La soluzione proposta, che a mio avviso andrebbe estesa anche a tutte le scuole strumentali e le discipline musicali in generale, è quella di dividere gli insegnamenti in diversi indirizzi: Liviabella ne distingueva tre nell'ambito della composizione il primo riguardante il "compositore creatore, il secondo l'esecutore o direttore d'orchestra, il terzo il critico". La visuale artistica di chi deve creare dal nulla è certamente differente da quella di chi deve interpretare un'opera già compiuta, così come è diversa da chi ne deve solo parlare o scrivere. Il Maestro concludeva così:

Attraverso questi tre indirizzi credo esauriti i compiti dell'insegnamento di composizione, tenendo presente che, se il compositore creatore può partecipare a tutte e tre le scuole, non trovo necessario esigere che l'esecutore interprete sia compositore e, peggio ancora, il critico sia esecutore e compositore. Distinguendo i programmi di insegnamento e di esame in questi tre aspetti si chiarificherebbero molte confusioni e verrebbero valorizzate nella giusta misura qualità e tendenze degli alunni su un piano di più efficace cooperazione ai fini dell'Arte" (9).

Un altro argomento che stava particolarmente a cuore a Liviabella era *L'insegnamento del canto gregoriano nei conservatori* (titolo di un articolo pubblicato in una rivista di musica liturgica nell'agosto del 1957), cattedra troppo spesso sottovalutata e affidata a insegnanti inadeguati. Si tratta di un corso di appena un anno per gli studenti di composizione. Scrive a questo proposito:

Per questo insegnamento non credo che la conoscenza teorica e pratica del canto gregoriano di qualsiasi maestro anche se sperimentato, sia sufficiente a far innamorare gli allievi della materia al punto che possano assimilarla come una necessità spirituale della loro arte. Bisogna che l'insegnante senta e propaghi anche la poetica di tale materia. Nessuno, a mio avviso, mi pare più adatto dell'insegnante specifico di alta composizione, che dovrebbe svolgere uno speciale programma, animato dalla sua intuizione di artista, per avviare l'interesse e l'applicazione artistica di tale prezioso ramo della musica.

E più avanti continua: "Tale conoscenza e assimilazione può dare frutti in modo che la suggestione del canto gregoriano suggerisca nuove sensibilità anche nel campo non sacro" (10).

Talvolta alcune idee di Lino Liviabella (e qui tocchiamo aspetti del suo pensiero musicale) sembrano estreme, assolute nel loro rigore, ma ad una riflessione attenta si possono scorgere tratti di grande profondità: anche se non sempre condivisibili. In un articolo, pubblicato nel 1960 con il titolo *Dove va la musica?*, Liviabella palesa il suo pensiero sulla musica del Novecento, con parole di ammirazione per la poetica dell'impressionismo, così bene tradotta musicalmente da Debussy e Ravel, ma esauritasi presto nella stanca e manierata superficialità degli epigoni, parole ancora positive per la "frenesia ritmica" e la violenza sottolineata da una timbrica di percussioni in un estroso linguaggio figlio in parte dell'esperienza straussiana, ma adopera espressione di condanna senza appello nei confronti della musica dodecafonica e di Schönberg:

Con la dodecafonia il mondo distrutto dalle guerre e, suo malgrado, compassionevole ha persino rinunciato alla compassione della sua miseria ed ha avuto quella cosiddetta musica che il suo scetticismo meritava. Anche Schönberg come Debussy ha distrutto l'accademia di ogni tradizione, generando come lui un'anti-tradizione, ma non aveva come lui la ricchezza interiore, la poesia e l'autorità che gli proveniva da una rinuncia a un mondo che sentiva di rivelare arricchito dallo splendore della sua preziosità. L'accademismo di Schönberg prima che rompesse i ponti era di una povertà disastrosa; per cui doveva rinunciare a ben poca cosa e poco deve essere costato distruggere una religione a cui non credeva. L'arte si riduceva per lui all'esteriorità numerica dei fiamminghi, svuotata dal loro soffio creativo, senza la ricerca di Dio. Quello che la pittura astrattista chiama "composizione" è divenuta nella musica un

groviglio di cerebralicontrappunti, una ferrea e astrusa formula numerica, un circolo chiuso in prigioni di autolesionisti, innamorati delle loro catene al pari di masochisti che si dilettono del tormento che si impongono dibattendosi nella cervellotica disposizione seriale. Con Schönberg si sono lanciati innumerevoli compositori per raggiungere l'altra sponda. E' diventata anzi un'etichetta d'obbligo. Distruggono, scherniscono e, come ho detto, tengono il mercato (11).

Queste opinioni così perentorie ed assolute fino all'intransigenza, così come alcune idee manifestate in età giovanile, furono un poco ammorbidite e stemperate in una maggiore apertura e comprensione nei confronti del nuovo negli ultimi anni di vita del Maestro, rimasto pur sempre fedele alla concezione di un'arte che abbia come fondamentali fattori la comunicazione e l'emozione. Alla luce di questa coerenza salda e convinta, mi piace concludere con uno scritto inedito, che prende spunto da *Opera e Dramma* di Wagner, intitolato *Il dramma musicale in una nuova e moderna concezione*; qui egli giunge alle conclusioni perentorie che "il poeta deve concepire il libretto fino alla musica. Soltanto quando musicista e poeta saranno una stessa persona si avrà quell'abbraccio ideale che forma un eguale dramma logico nei contrasti dello spirito poetico e musicale". In secondo luogo "il poeta musicista deve abolire la scena o qualsiasi altra rappresentazione piazzaiola nei suoi drammi. Abolire in una parola il teatro lirico, quello della consuetudine" e poi ancora: "l'argomento del poema drammatico deve essere ideale, leggendario, psicologico, non storico né materiato di inutili realtà romanzesche". Non su tutte queste opinioni si può essere d'accordo, ma non si può non esserlo quando Liviabella afferma che

non bisogna farsi apostoli di nessuna speciale idea, di nessuna scuola: la filosofia dell'arte è superiore ai concetti che informano le scuole. Per questo, nelle condizioni attuali, dobbiamo armarci di sacrificio ed essere disposti a molte rinunce, fra le quali maggiore quella al successo immediato della nostra idealità, ben contenti, se vogliamo essere artisti veri ed onesti di desiderare un miglioramento sincero al dramma moderno stanco e falso e di trovare magari nel solo desiderio un miglioramento pure della nostra vita (12).

Queste parole che hanno sapore di un testamento spirituale, nella loro purezza ideale, che sembrano dettate da un artista coraggioso e coerente al termine di una vita vissuta con pienezza ed orgoglio, furono scritte a Roma il 10 marzo 1927. Liviabella doveva ancora compiere venticinque anni.

NOTE

- (1) LUCIA FAVA, *Per favore ascoltate Liviabella*, in "Il Giornale della Musica", a. XVIII, n. 186 (ottobre 2002), p. 23.
- (2) ALBERTO BARBADORO, *Lino Liviabella direttore a Pesaro*, in *Conservatorio "Gioachino Rossini" - Pesaro. Annuario anno scolastico 1988-89*, Pesaro, Conservatorio di Musica "G. Rossini", 1990, pp. 25-40.
- (3) Cfr. *Ibid.*
- (4) GIULIO CARDI, *Musiche di Vivaldi Liviabella e Kodaly*, in "Voce Adriatica", 26 agosto 1953.
- (5) G. M. MODONESI, *La cantata "O Crux, ave!" acclamata a Rimini*, in "L'Avvenire d'Italia", 25 agosto 1953, che così prosegue: "Appare evidente infatti la costante preoccupazione del musicista di voler arricchire il lavoro di macchiose sovrastrutture che ne appesantiscono al contrario il disegno melodico profondamente sentito nella fonte ispirativa con l'incontro di luoghi comuni di gusto assai discutibile".
- (6) MARIO MEDICI, *Una cantata di Liviabella in prima esecuzione assoluta*, in "Giornale dell'Emilia", 25 agosto 1953. E il critico continua in questi crudi termini: "È un pezzo degno di figurare in una qualsiasi galleria di cosiddetta arte moderna [...]. La gioia è sparita insieme alla purezza e alla sincerità d'espressione, l'impeto non è più religioso, e si traduce in febbre, in una collera quasi, tanto inutilmente ricercata negli infausti ed abusati cerebralismi quanto goffamente e tronfiamente drammatica".
- (7) *****
- (8) PHILIP GOSSET, *Catalogo delle opere*, in LUIGI ROGNONI, *Gioachino Rossini. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Torino, Einaudi, 1977, pag. 487 (Reprints Einaudi, 105).
- (9) LINO LIVIABELLA, *La cattedra di composizione nei Conservatori musicali*, in "Gazzetta delle arti", 12 maggio 1947 (ristampato in "Gazzetta di Parma", 14 aprile 1959, e nella rivista parmense "Le arti", 25 giugno 1959).
- (10) LINO LIVIABELLA, *L'insegnamento del canto gregoriano nei conservatori*, in "Laus Decora", Como, Ed. Schola, agosto 1957 (ripubblicato sulla "Gazzetta di Parma" del 6 marzo 1959).
- (11) LINO LIVIABELLA, *Dove va la musica?*, in "Gazzetta di Parma", primo ottobre 1959 (poi ripubblicato in varie altre sedi, tra cui "La Scala. Rivista dell'opera", n. 124, marzo 1960, pp. 20-25).
- (12) LINO LIVIABELLA, *Il dramma musicale in una nuova e moderna concezione*, dattiloscritto inedito, Roma, 10 marzo 1927.