

Dalle note nel libretto del CD TACTUS TC 901101

"Lino Liviabella (1902-1964) Nino Rota (1911-1979) Opere per viola e pianoforte" Luca Sanzò, viola · Maurizio Paciariello, pianoforte

Non solo una ‘riparazione’ postuma

Esiste una schiera di compositori italiani del Novecento, per i quali gli eredi (naturali o spirituali che siano) rivendicano oggi una sorta di riparazione postuma per i torti, veri o presunti, che fino ad ora avrebbero sofferto: da parte dei critici, degli storici, degli esecutori e dei vari programmatori musicali. In molti casi si tratta del perdurare, dopo la loro morte, della sindrome che li ha tormentati in vita: quella di non essere abbastanza apprezzati e ascoltati, quella di essere vittima di camarille e congiure. Un esempio per tutti: Gianfrancesco Malipiero fu eseguitissimo e apprezzatissimo probabilmente oltre agli effettivi meriti, eppure lasciò un epistolario – in questo senso – degno di studi psichiatrici. In altri casi, invece, si tratta effettivamente di riempire delle lacune del quadro storico consolidato, dove vanno sempre riparati i guasti che derivano dalle ideologie dominanti, dalle idiosincrasie personali dei critici, dalla pigrizia intellettuale degli studiosi e degli esecutori. Il Novecento ha sempre bisogno, infatti, di essere conosciuto senza i filtri delle appartenenze di scuola, di gruppo o di partito; e di essere apprezzato al di là delle biografie e delle dichiarazioni personali dei suoi protagonisti.

Questo complesso di problemi si pone, in questi anni, sempre più frequentemente. Non si contano infatti le iniziative per “rivalutare” personaggi sostanzialmente usciti, non solo dalle sale di concerto o dai teatri d’opera, ma anche dalla memoria storica. Personalmente negli ultimi anni mi è stato chiesto di interessarmi (dopo Ghedini, Pizzetti e Casella) di compositori come Cesare Pollini (morto nel 1912 all’età di 54 anni), Giovanni Spezzaferri (1888-1963), Ennio Porrino (1910-1969) e, ora, Nino Rota e Lino Liviabella. Sono casi diversissimi l’uno dall’altro, accomunati (qui lo dichiaro) da effettive ragioni di interesse e soprattutto dall’appartenenza al versante che venne chiamato – da coloro che innalzarono vittoriosamente la bandiera del “nuovo” come prevalente criterio per il giudizio di valore – dell’*antimodernismo*. Ma, appunto, è la loro diversità a costringerci a esaminare con attenzione l’effettiva realtà dei singoli casi.

Nato a Macerata nel 1902 da una famiglia di musicisti, Lino Liviabella compì i suoi studi a Roma, dove frequentò la facoltà di lettere e dove si diplomò in pianoforte, organo e composizione. Per quest’ultima fu allievo di Ottorino Respighi. Le sue composizioni, che ammontano a più di 270, spaziano dal genere operistico (*Antigone*, 1942) a quello sinfonico, da quello sacro-oratoriale a quello cameristico, con e senza la voce. Numerosi furono i riconoscimenti e i successi, tra cui ricordiamo il poema sinfonico *Il vincitore*, premiato nel 1936 dopo essere stato eseguito alle Olimpiadi di Berlino, e il poema sinfonico *La mia terra* (premio al concorso “Alessandro Scarlatti” del 1943), in cui utilizzò canti popolari marchigiani.

Importante fu la sua attività di insegnante di composizione a Venezia, Palermo e Bologna (dove ebbe, tra gli allievi, Franco Donatoni), nonché di direttore nei conservatori di Pesaro, Parma e Bologna. Morì a Bologna nel 1964.

Le due Sonate per pianoforte e viola appartengono a un gruppo di sei composizioni di questo genere. Tutte sono state ampiamente esaminate da Carlo Lo Presti nel saggio pubblicato negli atti del convegno musicologico “Lino Liviabella e il suo tempo” del 2002 a Macerata (L’artista, la

lampada e l'ombra). Agli anni giovanili della formazione appartiene la prima Sonata per violino (1920-28); ad anni ancor dominati dal magistero di Ottorino Respighi (e fors'anche dalla polemica innescata dal Manifesto antimodernista pubblicato nel 1932 e controfirmato, tra gli altri, dallo stesso Respighi) risalgono le altre due Sonate per pianoforte e violino (1932 e 1934) e la Sonata per pianoforte e violoncello (1931). Quelle per viola sono di due decenni posteriori, 1950 e 1957, e hanno riferimenti specifici molto differenti da quelli della gioventù.

Innanzitutto il decennio Cinquanta vedeva Liviabella – per via della sua attività di docente, e soprattutto per quella di direttore di Conservatorio – molto esposto sul fronte dell'acceso dibattito sulla nuova musica, quale si stava registrando con momenti di singolare aggressività fin dai “Congressi di dodecafonia” di Milano del 1948 per arrivare al radicalismo seriale dei Ferienkurse di Darmstadt, con i vari Boulez, Stockhausen, Berio e Maderna. Liviabella fece parte della schiera di coloro che non si convertirono a queste scelte di scrittura e di linguaggio; tant'è che le due Sonate per pianoforte e viola – per indicare il dato ‘conservatore’ più appariscente – sono fondate su riconoscibili tonalità d'impianto: la minore la prima; re maggiore la seconda. Abbiamo anche la possibilità, attraverso alcuni suoi scritti, di comprendere in profondità le ragioni della sua opposizione alla “atonalità” e alla “dodecafonia”, come egli stesso indicava le tendenze attuali. Mi riferisco, ad esempio, a quanto scrisse nel 1947 sulla Gazzetta delle Arti, e riprese nel 1959 sulla Gazzetta di Parma, in un articolo intitolato La cattedra di composizione nei Conservatori musicali: nel disegnare il percorso compiuto da Debussy in poi, parlava di “plurimodalità” (quelle usate da Respighi, Pizzetti, Malipiero e Casella), “atonalità” (“affacciata per la prima volta da Schönberg nel suo “Pierrot lunaire”) e della “moderna dodecafonia”. E chiariva:

A questi gradi di decentrazione dalla tonica (perno di gravità) si può arrivare per particolari espressioni di incubo, di comicità, di smarrimento o di delirio, senza per questo escludere le altre espressioni della tradizione, senza, in una parola, rinchiudere tutta la musica nel nuovo linguaggio e tanto meno partire da preconcetti metodi meccanici, come la moderna dodecafonia (obbligo di comporre su una serie di dodici note diverse, senza ripetizioni di queste in una medesima serie).

Liviabella non si precludeva quindi la possibilità di utilizzare i nuovi linguaggi, ma per finalità particolari, non per sistema onnicomprensivo. Avvenne così che nell'ultima sua Sinfonia, per soprano (o tenore) e orchestra su testo di Eliot, impiegò anche la serie dodecafonica (annotata sul frontespizio della partitura) nella sola dimensione melodica e non in tutti i movimenti: nel finale volle esprimere con ciò, come disse, "l'angoscia dell'eternità contemplata con i nostri occhi terreni". Dei nuovi metodi di composizione egli rifiutava, dunque, l'esclusivismo e i preconcetti, non il nuovo apporto di mezzi e di conoscenze, ribadendo che “solo se il sistema che vorrebbe essere pretenziosamente di tutta la musica si limiterà a una parola musicale (una delle tante come è la consonanza, la dissonanza, la politonalità, l'atonalità, il ritorno alle modalità greche e gregoriane ecc.) potrà sopravvivere e anche suscitare un certo interesse”. Nel far questo Liviabella si dichiarava legato alla “comunicazione” e all’emozione”. Lo dice esplicitamente in un altro articolo (Dove va la musica?), apparso la prima volta sulla Gazzetta di Parma nel 1959:

Anzitutto la musica non deve avere bisogno di sofismi, né deve avere le giustificazioni delle parole. Deve vincere invece qualsiasi discorso con il suo linguaggio immediato. Fissiamo quindi la "comunicativa" come primo fattore di ogni creazione artistica. Verrà poi l'altro fattore: "l'emozione" che questa parola rivelata deve suscitare col linguaggio dei suoni perché essa, anche nella sua chiarezza, non sia inutile.

Queste motivazioni portarono Liviabella a immaginarsi parte di una “terza forza”, così evocata (ancora in Dove va la musica?):

Mai come ora, dunque, si è sentita la necessità di una "terza forza" che assicuri alla musica la continuità del suo naturale sviluppo, salvandola sia dalla banalità del "commercio all'ingrosso" dei canzonettari, sia dall'asfissiante alchimia dei cosiddetti "dodecafonicisti".

Non è quindi fuori strada chi volesse accostare la modernità di Liviabella a quella di Stravinsky e di Bela Bartok, a cui (sempre nell'articolo sopra citato) egli esplicitamente si riferisce:

La musica si affermò nella prevalenza della frenesia ritmica e della violenza sottolineata da una timbrica di percussioni in un estroso linguaggio, genialmente espresso dalle barbarie giovanilmente baldanzose o caustiche di Strawinskij e di Béla Bartók. Qui, secondo me, la musica si è fermata. Cioè è passata dal fervore dell'espressione alle più aride analisi in un campo sperimentale, senza più la spinta spirituale di una vera fede.

Da questa prospettiva la Sonata per viola e pianoforte in un tempo (1950 – registrazione RAI con il violista Lodovico Coccon e l'autore al pianoforte il 15 aprile 1956), il cui autografo reca l'indicazione "Bologna, 6 febbraio 1950", svela facilmente il suo bipolarismo espressivo, teso tra la "frenesia ritmica" alla Bartok, sopra citata (di cui all'indicazione agogica iniziale Allegro tumultuoso), e le oasi di "dolcezza" in cui la viola distende in melodica eloquenza l'inciso tematico su cui si regge, variamente manipolato, tutta la composizione. Si tratta, per chi gradisce spunti di analisi, di un'appoggiatura di seconda, prima veementemente ascendente e, nelle zone di dolcezza, discendente e pronta a trasformarsi in un disegno di tre note ascendenti-discendenti.

Il percorso di questo unico movimento prevede, oltre le citate aree di sosta, precipitazioni che hanno il sapore dello "scherzo" (Allegro molto), con veloci incisi staccati "ad incastro" tra viola e pianoforte. Il carattere "concertante" (avrebbe detto Stravinsky) del pezzo è messo in evidenza da un arresto di questo flusso che apre a una sorta di breve cadenza della viola; dopo di che la conclusione, anziché affidarsi a una qualche "stretta", avviene con una dispersione progressiva dei frammenti tematici.

Come si vede, si tratta di una composizione tutt'altro che passatista, o anche soltanto neoclassica, anche se rimangono saldissimi i principi costruttivi tradizionali dell'elaborazione tematica e quelli della costruzione formale per contrasti-affinità di carattere.

La Seconda Sonata per viola e pianoforte (1957) è in tre movimenti: Allegro primaverile – Andante – Allegro giocondo (rondò). Si ha notizia di una registrazione RAI il 24 aprile del 1958 con la viola di Lodovico Coccon e l'autore al pianoforte. L'emissione avvenne nel giugno dello stesso anno.

Per testimonianza del figlio Lucio, violista di livello e meritoriamente dedito alla raccolta, al riordino e alla valorizzazione di tutte le possibili fonti sull'attività del padre, possiamo renderci conto della profondità e dell'estensione dell' assunto "espressivo" di quest'opera, e non solo. Rimando alla corrispondenza, ora ampiamente citata nel volume sopra citato (L'artista, la lampada e l'ombra): essa è un documento chiarissimo della prospettiva emozionale, se non addirittura mistica, in cui il compositore inserì la sua opera.

Oggi [...] vorrei cominciare a cantare la nostra sonata per viola. Comincerò dalla parte centrale: l'adagio, suggerita dalla tua immagine. Vorrei che fosse una dolce fiaba, più dolce che triste, in ogni modo con una tristezza di uno che cerca le ali smarrite, senza il solito spasimo ma con fiducia in Dio. Non ho scritto ancora una nota, ma mi pare assai importante aver trovato lo spirito per cominciare. L'adagio potrebbe essere anche il primo tempo come nel chiaro di luna

Poi, qualche giorno dopo:

Questa mia musica parla come se avesse delle parole; certo tu superata la tecnica e l'intonazione saprai indovinarle. Vorrei che le intenzioni non avessero superato il contenuto

musicale. Questo lo creeremo noi due con l'esecuzione. Ci sono certi tocchi e certe sfumature d'arco che debbono essere magici ed evocatori per sensibilità e non si possono scrivere.

Ci si sente persino un poco a disagio nel rintracciare un simile, così privato, nucleo emotivo della composizione. E vengono alla mente le parole di quel critico del Telegrafo che, già del 1932, di fronte ad alcune liriche del nostro autore, aveva parlato di una "musica privata scritta per qualche sereno ozio familiare", ricavandone un severo giudizio sulla mancanza di una "autenticità che ne giustifichi l'esistenza". Osservazione giusta ("musica privata"), anche se il giudizio è certamente fuorviante: questo ci basti, però, per capire che il nucleo poetico della Sonata risiede nel secondo movimento, dove all'indicazione agogica si aggiungono le parole "con doloroso stupore". Dalle parole di Lino al figlio Lucio nasce anche una singolare legittimazione a prendere sul serio, come manifestazione di quelle "intenzioni" che lo stesso autore dubita possano aver "superato il contenuto musicale", il profluvio di indicazioni espressive che, a partire da quel "doloroso stupore", punteggiano tutta la Sonata, creando un percorso quasi drammaturgico; una sceneggiatura, si potrebbe dire.

In questo secondo movimento, alla fissità allucinata della parte pianistica (ottenuta soprattutto con costanti urti di seconda, accordi per quarte o addirittura quasi-cluster) si contrappone la liricità tormentata e mutevole della viola. E in esso appaiono, ad apertura dei successivi episodi, didascalie quali "come un ricordo lontano", "calmo con poesia". "affettuoso, parlante", "piano con stupore". Nel centro di questo movimento appare un "risvegliandosi" che porta a un "con ardore" fino a un "fortissimo come una ferita" e a un "fortissimo aspro". Il ritorno del tempo primo è ancora "come un ricordo".

Se poi ci rivolgiamo al primo movimento, Allegro primaverile, che porta i due diesis in chiave della tonalità di re maggiore, colpisce la 'libertà' ritmica e scalare con cui la viola conduce un discorso vaporoso al limite dell'improvvisatorio. Il resto del movimento è costruito, piuttosto, sulla logica di alternare-contrapporre episodi con ritmi marcati e ostinati, a momenti che chiamerei di "intenerimento". Ebbene, a proposito di questi ultimi, il 'percorso' delle didascalie è ben tracciato: "molto cantando", "arioso, calmo", "affettuoso" (alla viola), "con abbandono" (alle ottave del pianoforte), "con molto cuore" (alla viola nell'acuto), "eccitando-calmo", "affettuoso" (pianoforte a distanza di 2 ottave), "con abbandono" (viola nell'acuto). E ancora, nella conclusione, un "morbidamente" alla viola.

Nel terzo movimento (Allegro giocoso, rondò inizialmente in do maggiore, al termine in re maggiore, ma senza alterazioni in chiave) si fa più pressante la presenza della percussività del pianoforte, con i suoi urti di seconda e il gioco dell'alternanza rapida delle due mani, o delle note ribattute variamente accentate. Le cellule ritmiche si alternano rigidamente (3+2; 3+2+3; 3+3+2). Il congegno ritmico si inceppa due volte, quando si inseriscono, verso la conclusione, una reminiscenza del secondo movimento e, poi, del primo.

Tutto quanto siamo venuti annotando, insomma, ci convince della piena appartenenza di questa Sonata a uno dei periodi più intensi della parabola compositiva di Liviabella: quella che porterà alla Sinfonia per soprano e orchestra sui testi dai Four Quartets di Eliot, esito ultimo e mirabile – non certo solo per l'uso di una serie dodecafonica.

Guido Salvetti

Not merely a posthumous "redress"

There is a host of twentieth-century Italian composers whose heirs (whether natural or spiritual) claim for them a sort of posthumous redress for the wrongs, real or alleged, that they have presumably suffered at the hands of critics, historians, performers and all sorts of musical programmers. In many cases, it is a matter of the persistence, after their death, of the syndrome that tormented them during their life: that of not being appreciated or heeded enough, or of being victims of cliques and plots. An example will be enough: that of Gianfrancesco Malipiero, whose music was performed often and much admired, probably beyond its true merits; yet he left a collection of letters worthy – from this point of view – of a psychiatric study. In other cases, on the contrary, there really is the need to fill some gaps in the established historical picture, where the damages caused by the dominant ideologies, the critics' personal aversions, and the scholars' and performers' intellectual laziness must always be repaired: the twentieth century needs to be understood without the filters of school, group or party memberships, and to be appreciated beyond the biographies and personal declarations of its protagonists.

This set of problems arises, in these years, with increasing frequency. Countless initiatives are taken to "rediscover" musicians who have basically disappeared, not only from the concert halls or opera houses, but also from historical memory. My personal experience during the last few years has been that of being asked to take up (after Ghedini, Pizzetti and Casella) composers such as Cesare Pollini (who died in 1912 at the age of 54), Giovanni Spezzaferrì (1888-1963), Ennio Porrino (1910-1969) and, now, Nino Rota and Lino Liviabella. These cases are quite different from each other, but united (I declare) by the fact that they are really interesting, and above all that they belong to the current which was called – by those who triumphantly raised the flag of "the new" as the prevailing criterion for a value judgement – *antimodernism*. However, precisely the fact that they are different compels us carefully to examine the actual reality of the individual cases.

Lino Liviabella was born in Macerata in 1902 to a family of musicians, and studied in Rome, where he went to the Faculty of Arts and graduated in piano, organ and composition. For the latter, he was a pupil of Ottorino Respighi. His compositions, which are more than 270, range from opera music (*Antigone*, 1942) to symphonic music, from sacred oratorio music to chamber music, with or without a voice. He was quite successful, and was awarded many prizes: for instance, his symphonic poem *Il vincitore* was given a prize in 1936 after it had been performed at the Olympic Games of Berlin, and his symphonic poem *La mia terra*, in which he used popular songs from the Marches, was given a prize at the Concorso "Alessandro Scarlatti" of 1943.

He carried out an important activity as composition teacher in Venice, Palermo and Bologna (where Franco Donatoni was one of his pupils), and as director of the conservatories of Pesaro, Parma and Bologna. He died in Bologna in 1964.

The two Sonatas for piano and viola belong to a group of six compositions of this type. All of them have been extensively examined by Carlo Lo Presti in his essay published in the proceedings of the musicological conference "Lino Liviabella e il suo tempo" held in Macerata in 2002 (*L'artista, la lampada e l'ombra*). Liviabella's first Sonata for violin (1920-28) belongs to his youthful years as a student. The other two Sonatas for piano and violin (1932 and 1934) and the Sonata for piano and cello (1931) belong to the years in which he was still dominated by the teachings of Ottorino Respighi (and perhaps also by the controversy started by the Antimodernist Manifesto published in 1932 and signed, among others, by Respighi himself). The sonatas for viola were composed two decades later, in 1950 and 1957, and have specific references that are quite different from those of his early works.

During the nineteen-fifties, Liviabella – because of his activity as a teacher and especially as a conservatory director – was quite exposed to the heated debates on new music, which were going on in that period and reached peaks of unprecedented aggressiveness in 1948, after the

"Dodecaphony Conventions" of Milan, leading to the serial radicalism of the Ferienkurse of Darmstadt, with musicians such as Boulez, Stockhausen, Berio and Maderna. Liviabella belonged to the substantial group of those who did not follow these choices of musical writing and language, so much so that his two Sonatas for piano and viola – to mention their most conspicuously "conservative" datum – are based on recognisable tonalities: A minor for the first, D major for the second. We also have the possibility, thanks to some writings of Liviabella's, completely to understand the reasons for his opposition to "atonality" and "dodecaphony", as he called the current tendencies. I refer, for instance, to what he wrote in 1947 in the *Gazzetta delle Arti* and repeated in 1959 in the *Gazzetta di Parma*, in an article entitled *The chair of composition in musical Conservatories*: while outlining the route followed by music from Debussy onwards, he mentioned "plurimodalities" (those used by Respighi, Pizzetti, Malipiero and Casella), "atonality" ("presented for the first time by Schönberg in his *Pierrot lunaire*") and "modern dodecaphony". He explained:

It is possible to reach these degrees of decentralisation from the tonic (hub of gravity) for certain expressions of nightmare, comedy, bewilderment or delirium, without necessarily excluding the other traditional expressions, in a word, without confining all music in the new language or starting from preconceived mechanical methods, such as modern dodecaphony (obligation to compose using a series of twelve different notes, without ever repeating them within the same series).

So Liviabella did not exclude the possibility of his using the new languages, but only for particular purposes, not as an all-including system. Thus it came about that, in his Symphony for soprano (or tenor) and orchestra on text by Eliot, he also used the dodecaphonic series (as noted down in the title page) only in the melodic dimension and not in all the movements: in the finale he used it, as he stated, to express "the anguish of eternity contemplated by our earthly eyes". So, as regards the new composition methods, he rejected only their dogmatism and preconceptions, not their new contribution of means and knowledge, and he reasserted that "only if the system that aims pretentiously to include all music will limit itself to a single musical word (one of the many, such as consonance, dissonance, polytonality, atonality, the return to the Greek and Gregorian modes, etc.) it shall be able to survive and also arouse a certain interest". In adopting this stance, Liviabella declared that he was bound to "communication" and "emotion". He asserted it explicitly in another article (*Dove va la musica? "Where is music going?"*), published for the first time in the *Gazzetta di Parma* in 1959:

First of all, music must not need sophistry and must not be justified by means of words. On the contrary, it must overcome any discourse with its immediate language. So let us establish "communicativeness" as the first factor of any artistic creation. Then there will come the other factor: the "emotion" that this revealed word must arouse with the language of sounds, in order that the word may not be useless, despite its clarity.

These reasons led Liviabella to imagine that he was a part of a "third force", which he evoked as follows, again in the article *Dove va la musica?*:

Never before has such a need been felt for a "third force" to provide music with the continuity of its natural development, saving it from both the banality of the "wholesale trade" of light song composers and the stifling alchemy of so-called "dodecaphonists".

So we cannot give the lie to those who compare the modernity of Liviabella with that of Stravinsky and Bela Bartok, to whom he refers explicitly in the same article:

Music asserted itself in the predominance of rhythmic frenzy and violence emphasised by a percussion timbre in an inventive language, brilliantly expressed by the youthfully dashing or caustic barbarisms of Strawinskij and Béla Bartók. Here, in my opinion, music has stopped. That is, it has moved from the fervour of expression to the driest analyses in an experimental sphere, having lost the spiritual drive of true faith.

From this perspective, the *Sonata per viola e pianoforte in un tempo* (1950 – RAI recording with the violist Lodovico Coccon and the composer playing the piano, 15 April 1956), whose autograph is completed by the words “Bologna, 6 febbraio 1950”, clearly reveals Liviabella's expressive bipolarity: he was torn between the Bartok-like "rhythmic frenzy" mentioned above (from which there stems the initial agogic indication "Allegro tumultuoso") and the oases of "sweetness" in which the viola, with melodious eloquence, spreads out the parenthetical theme that, with various modifications, supports the entire composition. For a reader who appreciates a starting point for an analysis, we may specify that it is a second-degree appoggiatura, first vehemently ascending, then, in the "sweetness" parts, descending and ready to turn into a pattern of three ascending-descending notes.

The unfolding of this single movement includes, besides the above-mentioned moments of quiet, plunging passages that have the flavour of a “scherzo” (Allegro molto), with swift staccato parenthetical phrases where the viola and the piano dovetail. The “concertante character” (as Stravinsky would have put it) of this piece is emphasised by a stop in its flow that introduces a brief sort of cadenza of the viola. After this, the conclusion, instead of being expressed by a "tightening" action, gradually disperses the thematic fragments.

As you can see, this composition is far from being traditionalist or even only neo-classical, despite the fact that the composer remained steadfastly faithful to the traditional principles of thematic elaboration and of formal construction based on contrasts/affinities of character.

The Second Sonata for viola and piano (1957) is formed of three movements: Allegro primaverile – Andante – Allegro giocondo (rondò). A recording was reportedly performed by RAI on 24 April 1958 with Lodovico Coccon playing the viola and the composer playing the piano. It was broadcast in June 1958.

Thanks to the testimony of Liviabella's son Lucio, an outstanding violist who is carrying out a praiseworthy collection, rearrangement and enhancement of all the possible sources on his father's activities, we can be aware, among other things, of the depth and range of the "expressive" thesis of this work. I refer the reader to the correspondence, now extensively quoted in the previously mentioned essay by Carlo Lo Presti (*L'artista, la lampada e l'ombra*): it is an extremely clear document of the emotional, if not mystical, perspective in which the composer placed his work

Today [...] I would like to start singing our sonata for viola. I shall begin from the central part: the adagio, suggested by your image. I would like it to be a gentle fairy tale, sweet more than sad, in any case with the sadness of someone who is looking for his lost wings, without the usual spasm but with trust in God.. I have not written a single note yet, but I feel that it is quite important to have found the spirit for starting. The adagio might also be the first movement, as in the Moonlight Sonata.

Then, a few days later:

This music of mine speaks as if it possessed words: undoubtedly, after you have overcome the technical and intonation difficulties, you shall be able to guess them. I hope my intentions have not exceeded the musical content. You and I will create the latter with our performance. There are certain touches and nuances of the bow that must be magical and evocative in their sensitivity, and cannot be written down.

It is even slightly disturbing to witness such a private manifestation of the emotional core of this

composition. We are reminded of the words of a critic of the *Telegrafo* who, as early as 1932, had called some lieder of Liviabella's "a private music composed for some serene family leisure time", concluding with a strict censure for their lack of "authenticity that might justify their existence". The remark is correct ("private music"), though the censure is undoubtedly misleading: this is sufficient, however, to make us understand that the poetic core of the Sonata is in the second movement, where the agogic indication is completed by the words "con doloroso stupore" (with painful wonder). From the words of Lino to his son Lucio there also arises an unusual incitement to attach importance to the flood of expression indications that, starting from that "painful wonder", are interspersed throughout the sonata, creating a sort of dramatic sequence or, as it were, a script: in other words, they should be regarded as a manifestation of those "intentions" that he feared might have "exceeded the musical content".

In this second movement, the haunted fixity of the piano part (obtained above all with constant second clashes, fourth-interval chords or even quasi-clusters) is in contrast to the tormented, changeable lyricism of the viola. Here there appear, at the beginning of the subsequent episodes, directions such as "come un ricordo lontano" (like a remote memory), "calmo con poesia" (calm and poetic), "affettuoso, parlante" (tender, speaking), "piano con stupore" (softly with wonder). At the centre of this movement there appears a "risvegliandosi" (waking up) that leads to a "con ardore" (with ardour) and then to a "fortissimo come una ferita" (very loud like a wound) and a "fortissimo aspro" (very loud and harsh). The return to the first tempo is, once more, "come un ricordo" (like a memory).

If we consider the first movement, Allegro primaverile, which has the two sharps in the key signature of D major, we are impressed by the "freedom" of the rhythms and scales with which the viola carries on a discourse that is so hazy as to sound almost like an improvisation. The rest of the movement is based, instead, on the logic of alternating or contrasting episodes with marked, repetitive rhythms and moments I might call of "tenderness". As regards the latter, the "progression" of the directions is quite clear: "molto cantando" (singing very much), "arioso, calmo" (airy, calm), "affettuoso" (tender, for the viola), "con abbandono" (with abandon, for the piano octaves), "con molto cuore" (with much feeling, for the viola in the acute range), "eccitandocalmo" (exciting-calm), "affettuoso" (tender, for the piano at a distance of two octaves) and "con abbandono" (with abandon, for the viola in the acute range). At the end, "morbidamente" (delicately, for the viola).

In the third movement (Allegro giocoso, a rondeau which begins in C major and ends in D major, but without changes in the key signature), the percussive quality of the piano becomes more insistent, with its second clashes, the rapid alternation of the two hands, and the notes repeated with varying accents. The rhythmic units alternate strictly (3+2; 3+2+3; 3+3+2). The rhythmic mechanism gets stuck twice, when, towards the end, there reappear a reminiscence of the second movement, then one of the first movement.

All the facts and considerations we have been jotting down, in conclusion, lead us to feel that this Sonata belongs completely to one of the most intense stretches of Liviabella's path as a composer: the one that led to his Symphony for soprano and orchestra on texts from Eliot's *Four Quartets*, his last, admirable work – admirable, of course, not only for its use of a dodecaphonic series.

Guido Salvetti

"Per gentile concessione di Tactus Records s.a.s. - Bologna"