

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

MARIA TERESA ARFINI

“... abita presso il brusio di una fonte e d'un cipresso”.
Il poema sinfonico *Monte Mario* di Lino Liviabella*

Nei primi decenni del Novecento il poema sinfonico era abbastanza coltivato in Italia, sia per l'influenza dell'impressionismo franco-russo e della lezione di Richard Strauss, sia perché ben si prestava come supporto formale per l'impiego creativo del patrimonio musicale di tradizione popolare, impiego che andava assai diffondendosi nel nostro paese. Gli esempi più noti sono *Fontane di Roma* del 1916, *Pini di Roma* del 1924 e *Feste romane* del 1926-28 di Ottorino Respighi, coi quali il compositore bolognese ottenne una indiscussa popolarità, grazie soprattutto alla sua impareggiabile tavolozza orchestrale, desunta dagli insegnamenti di Rimskji-Korsakov con cui aveva studiato per qualche tempo in Russia; tuttavia numerosi altri compositori, tra cui pure Alfredo Casella e Gianfrancesco Malipiero, si cimentarono con questo genere musicale, per lo più nel periodo giovanile (1).

Anche il giovane studente di composizione Lino Liviabella produsse alcuni poemi sinfonici: nel 1921 troviamo *Vibrazioni violacee*, scritto a soli diciannove anni, prima ancora di diplomarsi in pianoforte; e poi *Giovinazza mia*, poema sinfonico in tre parti del 1922; *Al di là delle stelle e della morte*, sempre in tre parti, per tenore, soprano e orchestra scritto nel 1923; ed ancora il *Trittico sinfonico: Le Palme, La Passione, La Resurrezione* del 1923-1924. Nel 1927, anno del diploma in composizione, ottenuto presso il Conservatorio S. Cecilia in Roma sotto la guida di Respighi, che aveva assai apprezzato Liviabella come allievo (2), viene inoltre eseguito all'Accademia di S. Cecilia un altro suo poema sinfonico, *L'ultima luce*, per grande orchestra e soprano su testo del compositore stesso.

Nel 1936 Liviabella scrive un ulteriore saggio del genere: il poema celebrativo per grande orchestra *Il Vincitore*, che consegue il secondo premio nel concorso internazionale delle Olimpiadi di Berlino, ed ivi è eseguito dall'Orchestra Filarmonica berlinese sotto la sua direzione (3). Del 1942 è infine *La mia terra*, ultimo esempio liviabelliano di poema sinfonico propriamente detto, che nell'anno successivo è segnalato e premiato nel concorso nazionale Scarlatti di Napoli, e la cui prima esecuzione avverrà nel 1949 (4). Si tratta di un importante lavoro sinfonico, diviso in quattro quadri intitolati: *Gli stornelli (oro)*, *La processione del Venerdì Santo (viola)*, *Le pastorali del Natale (bianco)*, *Il salterello (rosso)*. Lungi da vere e proprie implicazioni sinestetiche, peraltro molto in voga nella prima metà del Novecento, i titoli evocano quattro momenti salienti della vita contadina: l'oro della mietitura, momento privilegiato per il canto degli stornelli; il viola quaresimale; il bianco della neve che incornicia il canto delle pastorali; il rosso di una danza travolgente come il salterello. In ogni quadro vengono sapientemente utilizzate melodie popolari marchigiane, mescolate con temi d'invenzione ed abilmente strumentate ed orchestrate "per caratterizzare meglio i ritmi e i canti popolari", come Liviabella scrive nel 1943 a Giovanni Ginobili, amico del compositore e studioso della musica popolare marchigiana, nonché autore di una serie di raccolte intitolate *Canti popolareschi piceni*, da cui sono attinte le melodie utilizzate creativamente in questo lavoro (5).

Di cinque anni precedente *La mia terra*, *Monte Mario* venne composto nel 1937. È dedicato "alla memoria di Ottorino Respighi" e prende il nome dal colle romano ove sorge la Villa dei Pini, dimora prediletta del celebre compositore, che fu, come s'è detto, maestro di composizione di Lino Liviabella al Conservatorio S. Cecilia in Roma (6). Lo stesso anno della composizione, il poema sinfonico è premiato nel concorso della Fondazione Respighi; verrà eseguito per la prima volta a Venezia nel 1938 e successivamente altre numerose volte in Italia ed all'estero (7).

In testa alla partitura Liviabella pone, sotto la dedica a Respighi, gli ultimi due versi de *L'usignolo e i suoi rivali*, dai *Canti di Castelvechio* di Pascoli: "Or né canta né ode: abita presso/ il brusio d'una fonte e d'un cipresso"; l'usignolo, dal canto "dolce più del timo/ e più puro dell'acqua [...] lucido com'astro/ e soave com'ombra" vien zittito dal cuculo di giorno, e dall'assiolo la notte. E muore (8). Respighi, che aveva fatto cantare un usignolo, registrato su disco, nelle ultime tredici battute de *I Pini del Gianicolo*, era morto il 18 aprile dell'anno precedente la composizione

di *Monte Mario*. Il parallelo tra l'usignolo ed il defunto Maestro vien da sé: come l'usignolo egli venne messo a tacere da altre voci, nei confronti delle quali Lino Liviabella aveva manifestato, più o meno velatamente, la propria disapprovazione (9).

Che il nostro poema sinfonico sia di concezione prettamente respighiana è ben evidente; non occorre sforzo analitico per dimostrarlo. I titoli e l'impostazione complessiva delle quattro sezioni ne ricalcano il modello: *Fontane di Roma* e *Pini di Roma* hanno innanzitutto la stessa caratterizzazione programmatica di *Monte Mario*, la descrizione, o meglio l'evocazione di luoghi e suggestioni romane con una connotazione temporale che scandisce i tempi della giornata. In particolare, *Profili di cipressi tra la nebbia dell'alba*, il primo quadro, ha tantissimo in comune, quasi a sembrarne ricalcato, con *La fontana di Valle Giulia all'alba*, primo quadro di *Fontane di Roma*, a partire dall'allusione del titolo. Respighi così caratterizzava il programma del suo quadro: "La prima parte del poema, ispirata alla fontana di Valle Giulia, evoca un paesaggio pastorale: mandre di pecore passano e dileguano nella bruma fresca e umida di un'alba romana". Dai contorni imprecisi dovuti alla luce dell'alba e sfocati dalla nebbia sorgono sagome, si delineano meglio, indi tornano a sfocarsi sino a sparire. Esattamente come i profili dei cipressi di Liviabella.

L'orchestrazione dell'esordio di entrambi i quadri utilizza tutti i *topoi* della caratterizzazione di spazi indefiniti: gli archi nel registro acutissimo suonano in armonici senza sordina, in Respighi tengono un lungo pedale di Mi, in Liviabella indugiano su note lunghe, ritmicamente elusive; parallelamente gli archi nel registro medio – i violini secondi in Respighi, le viole in Liviabella – eseguono una sorta di brulichio sommesso, con sordina; indi gli archi acuti accennano a un tema discendente in quinte parallele (bb. 3-6 in Respighi; bb. 4-6 in Liviabella) [Es. mus. 1].

I pedali acuti sono stati spesso utilizzati per creare l'impressione d'un orizzonte sconfinato, come nell'esordio di *Nella steppe dell'Asia centrale* di Borodin, oppure d'una linea sulla quale far comparire qualcosa di meglio caratterizzato, come per i *Naturläute* della sinfonia *Titan* di Mahler (10); gli intervalli vuoti – accordi mancanti della terza, dunque quinte vuote – sono generalmente impiegati come simboli dello spazio, come le quinte vuote del tema di *Nuages* di Debussy (11). Entrambi i nostri compositori si attengono a questa ben collaudata simbologia, che continua in Respighi nell'impiego di un tema schiettamente 'pastorale' atto ad evocare le "mandre di pecore" che "passano e dileguano". Alle battute 3-6 de *La fontana*

di *Valle Giulia* l'oboe solista infatti esegue un tema dolcissimo come il libero zufolare di un pastorello: diviso in due parti (bb. 3-4 e bb. 5-6), dapprima ripete due volte il primo inciso (b. 3), caratterizzato dal fluttuare ritmico di una quintina di semicrome e di una terzina di crome, indi vien ripetuto il secondo inciso, il cui elemento caratterizzante è la falsa relazione Do naturale/Do# a b. 5, subito ripresa dal clarinetto (Sib/Si naturale) a b. 7. Tale falsa relazione crea un effetto di forte indeterminatezza tonale, gettando ancor maggiore ambiguità su un contesto sospeso sulla dominante vuota di un probabile La min., che sfocerà in Mi magg. con chiarezza soltanto nella seconda sezione, a b. 29 [Es. mus. 2].

Parimenti Liviabella adopera un tema 'pastorale', affidato dapprima al corno inglese (da b. 6), poi al flauto (da b. 14). Giacché non vi sono 'mandre' nel programma di *Monte Mario*, qui l'allusione al maestro non può esser messa in dubbio. Difatti non si tratta per nulla di un prestito dalla simbologia consolidata del poema sinfonico, come si sarebbe potuto argomentare per gli elementi precedenti. Il tema è chiaramente derivato dal corrispettivo respighiano: innanzitutto per la conformazione melodica per incisi ripetuti, seppur ampliati; indi per la notevole fluidità ritmica dei numerosi gruppi irregolari; infine, e soprattutto, per l'impiego della falsa relazione Si naturale/Sib che caratterizza tutto il profilo tematico [Es. mus. 3].

Anche l'elemento tematico contrappuntato al tema pastorale (bb. 14 e seguenti), caratterizzato da un salto d'ottava ascendente affidato a celesta, pianoforte e violini primi, è tratto da Respighi (bb. 9 e seguenti di *La fontana di Valle Giulia*: qui un salto di quinta ascendente, che diverrà, per moto contrario, testa del primo tema a b. 25). Così pure lo schema formale complessivo del quadro è derivato dal modello: in entrambi l'impianto è tripartito, con un episodio centrale su di un nuovo tema derivato dal tema pastorale ed una ripresa racciata della sezione d'esordio (per *Monte Mario*, v. App. I). A dare un colore particolare alla sezione centrale in Respighi (da b. 32), alla ripresa in Liviabella (da b. 54), v'è poi l'utilizzo di una sequela discendente di accordi dissonanti, completamente avulsi dal contesto tonale, dal carattere prettamente coloristico: in entrambi i casi sono affidati principalmente alla celesta, raddoppiata da flauti ed otavini in Respighi, dai violini in Liviabella. Questo elemento a contrasto, di arricchimento timbrico, era già stato ampiamente utilizzato da Richard Strauss nel *Cavaliere della rosa* (duetto *Mir ist die Ehre* del secondo atto e Finale) e si troverà pure nel *Tabarro* di Puccini [Es. mus. 4].

Invece, il secondo quadro, *Rami fioriti fra voli di rondini*, ed il terzo, *La quercia schiantata*, presentano allusioni respighiane abbastanza interessanti ma meno nette: in *Rami fioriti* l'andamento ascensionale e guizzante di archi e legni richiama l'analogo di *La fontana di Trevi al meriggio*, dove cifra dell'orchestrazione è proprio la spazialità di scrittura e d'effetto dei fiati, che coprono una larga estensione, e pure degli archi, continuamente proiettati lungo tutta la loro tessitura; tale scrittura riesce a donare al complesso un'atmosfera grandiosa ed imponente (12). V'è inoltre anche una piccola citazione da *La fontana di Trevi*: un ostinato delle due arpe che Respighi aveva utilizzato nel finale del suo quadro compare all'arpa sola, qui soltanto con andamento ascendente, a partire da battuta 114 [Es. mus. 5].

La quercia schiantata riprende, nell'impianto sonoro complessivo e di nuovo nella conformazione e strumentazione dei temi, i respighiani *Pini presso una catacomba* e *Pini della Via Appia*, secondo e quarto quadro dei *Pini di Roma*. Chiaramente desunto dai *Pini presso una catacomba* è l'attacco a contrasto col quadro precedente. Nei *Pini presso una catacomba* la magistrale orchestrazione crea un ambiente veramente sacrale dopo lo scintillio e la vitalità dei *Pini di Villa Borghese*: gli archi in sordina, deprivati del colore più brillante dei violini, ed alternativamente divisi ed uniti; i corni "a due", misteriosi in *ppp*; clarinetto e clarinetto basso, indi flauto e fagotto in contrappunto cogli archi; rintocchi del pianoforte e del tam-tam "come una campana"; arpa e vibrare dei piatti in pianissimo. Anche ne *La quercia*, dopo l'ultimo guizzo del quadro precedente, abbiamo una stasi improvvisa: lunghe note a fagotti, controfagotti, tromboni, violoncelli e contrabbassi; poi i rintocchi come in Respighi al pianoforte, più timpani e contrabbassi; indi gli archi, senza violini ed alternativamente divisi ed uniti; contrappunti di clarinetto e corno inglese nel perdurare dei rintocchi funebri. Tali rintocchi hanno inoltre la stessa conformazione strumentale dell'ostinato ritmico che permea tutto il quadro dei *Pini della Via Appia*: timpani, pianoforte e contrabbassi.

L'ultimo quadro, *La fonte ed il cipresso*, il cui titolo richiama espressamente l'epitaffio iniziale, è invece una vera e propria orchestrazione del preludio per pianoforte *L'attesa*, secondo dei tre *Miti d'acqua*, scritto da Liviabella nel 1926, quando era ancora allievo di composizione di Respighi a Roma. Ad eccezione di un piccolo ampliamento della parte introduttiva, e dell'aggiunta di una considerevole coda al posto della breve conclusione pianistica, la versione orchestrale ricalca fedelmente la strut-

tura tripartita del preludio, che consta di una esposizione, di una sezione centrale presentante lo sviluppo tematico e l'introduzione di nuovo materiale episodico, e di una ripresa raccorciata che conduce svelta alle poche battute di coda (si vedano le Appendici IIa e IIb).

Già nel preludio per pianoforte troviamo allusioni a Respighi, ed espressamente alla quarta parte di *Fontane di Roma, La fontana di Villa Medici al tramonto*, nel cui programma leggiamo: "si annunzia con un tema triste che si leva su di un sommesso chiocchiolìo. È l'ora nostalgica del tramonto. L'aria è piena di rintocchi di campane, di bisbigli di uccelli, di brusii di foglie. Poi tutto si quieta nel silenzio della notte". Il "sommesso chiocchiolìo" è reso da Respighi soprattutto con una sorta di ostinato dell'arpa I e II, insieme alla celesta ed a rintocchi di carillon, poggiato su note lunghe agli archi, ai legni e ai corni. Il preludio *L'attesa* comincia con un "chiocchiolìo" abbastanza simile, che ben rende lo sgorgare dell'acqua in una fontana. Su di esso "si leva un tema triste" (*L'attesa*, b. 4, espressivo) modellato non tanto sul tema d'esordio respighiano – al flauto e corno inglese, di nuovo giocato su di una falsa relazione come il tema pastorale del primo quadro – bensì sul tema cantabile del violino solo di b. 13, che caratterizza la sezione seconda in Mi min. del quadro di Respighi (bb. 13-24, indi bb. 30-36) [Es. mus. 6].

Comune al preludio di Liviabella ed al quadro respighiano è poi la forma complessiva: in entrambi i casi un A/B'/B''/A con sviluppo del materiale tematico d'esordio ed introduzione di nuovi elementi melodici (v. App. IIa). Infine, in entrambi i casi "tutto si quieta nel silenzio della notte": Respighi conclude con una dissolvenza giocata sui colori orchestrali che già è presente nel preludio per pianoforte ma che ovviamente viene resa in modo più appropriato ne *La fonte ed il cipresso*. Ed infatti in questo ultimo quadro è evidentissima la perizia di orchestrazione appresa da Respighi: con ogni probabilità, Liviabella ha voluto porlo come epitaffio proprio nell'intento di mostrare il suo debito nei confronti del Maestro, e la scelta di orchestrare un brano precedente può esser spiegata dal fatto che, nel confronto chiaro con la versione pianistica sono le scelte di orchestrazione pura ad essere in primo piano.

Si è appena detto come Respighi abbia reso il "chiocchiolìo" d'esordio (si veda l'es. mus. precedente). Stessa cosa in Liviabella; l'accompagnamento ostinato del preludio è orchestrato esattamente come in *Villa Medici*: arpe I e II più celesta a dividersi il disegno ornamentale, su di un 'tappeto' sonoro di archi ed ottoni [Es. mus. 7].

Il “tema triste” di Liviabella circola poi tra legni (fagotto, oboe) ed ottoni (corno), così come nella prima sezione del quadro di Respighi (flauto, corno inglese e corno). Nella seconda sezione di entrambi i quadri sono i violini a presentare tutti gli elementi tematici; similmente, nella ripresa, entrambi i compositori aumentano il numero di strumenti cui è affidato il tema, lasciandolo comunque definitivamente agli archi (13) (violini, viole ed ottavino in Liviabella; violini, poi flauto, oboe e clarinetto in Respighi).

Anche la dissolvenza conclusiva de *La fonte ed il cipresso*, di cui s’è già detto, ha preso spunto dall’orchestrazione di Respighi. È tuttavia assai più ricca: diciannove battute dove ritornano tutti gli elementi d’accompagnamento, pure sovrapposti e trattati contrappuntisticamente per aumentazione e moto contrario, sino alla fine, segnata da un bicordo dell’arpa, “p ma sonoro”.

In sintesi, sembrerebbe che l’eredità respighiana si concreti nell’orchestrazione e nel colore espressivo generale, mentre nella struttura e nel lavoro tematico mi pare che Liviabella percorra una strada a sé. Innanzitutto la forma: tutti i quattro quadri di *Monte Mario* presentano una tradizionale struttura tripartita con esposizione, sviluppo/episodio e ripresa; questo generalmente non avviene nei poemi sinfonici respighiani sopra citati – ad eccezione del primo e quarto quadro di *Fontane di Roma*, che hanno proprio forma tripartita A/B/A –, i quali procedono secondo una logica narrativa tipica del poema sinfonico di fine Ottocento e non secondo i parametri del lavoro tematico proprio alla musica pura. Liviabella, con l’occhio critico dato dalla distanza storica, compie una sorta di ibridazione: la logica compositiva ed il lavoro di cesello aggiornato e consapevole, perfettamente al passo con i tempi, si disvelano all’analisi in un clima sonoro dolcemente evocativo e descrittivo, ma che non si può ridurre a ciò soltanto.

In conclusione vorrei portare soltanto alcuni casi esemplificativi dei procedimenti compositivi che m’è parso di ritrovare in *Monte Mario*, giacché non v’è spazio, né ritengo sia questa la sede per un’analisi completa della partitura (14).

Cominciando con la prima pagina troviamo innanzitutto l’impiego dei bicordi vuoti di quinta: s’è già detto che l’impiego delle quinte vuote è un *topos* della rappresentazione musicale dello spazio, del paesaggio senza precisi contorni; qui tuttavia la loro presenza è sistematica, tutta la pagina non contiene che bicordi vuoti di quinta senza mai avere un’ar-

monia completa per sovrapposizione di terze. Fa eccezione la b. 2 dove l'ostinato delle viole fa scaturire fortuitamente una triade minore, mentre a b. 4 l'ostinato crea incontri dissonanti coi bicordi di quinta. Tale scrittura armonica non tonale, costituita dalla sovrapposizione di bicordi di quinta e di quarta – il loro rivolto – proseguirà con poche eccezioni per l'intero primo quadro [Es. mus. 8].

L'andamento melodico dei bicordi vuoti accenna poi a una scala cromatica discendente di quattro note (bb. 4-5) che riempie cromaticamente l'intervallo di terza minore precedentemente delineato. Il tema 'pastorale' immediatamente successivo (corno inglese, da b. 6) è costruito con lo stesso criterio, quello della cosiddetta 'saturazione cromatica'. Dapprima viene definito lo spazio sonoro: in tre ondate successive, che occupano ciascuna tre *tactus* ma con valori sempre più serrati, l'intervallo iniziale di terza minore La-Do viene ampliato a terza maggiore La-Do#, indi a quarta giusta La-Re, indi a quinta diminuita La-Mib, conquistando dunque volta per volta un ambito più ampio di un semitono; con il dispiegarsi melodico del tema vengono poi toccati tutti i suoni disponibili entro tale ambito, ulteriormente allargato col semitono inferiore Sol# a b. 9 [Es. mus. 9].

Anche l'idea di 'saturazione cromatica' prosegue per l'intero primo quadro, con un processo di derivazione motivica abbastanza serrato: ad esempio, il motivo di violini primi e celesta da b. 14, che abbiamo visto di derivazione respighiana, proviene dalla sequela cromatica discendente di bb. 4-5 e produce un'analogia saturazione per sovrapposizione contrappuntistica con l'ostinato sempre affidato alle viole; e così pure il libero fluire melodico della sezione centrale (bb. 31-48) può esser ricondotto, se attentamente analizzato anche nelle sovrapposizioni contrappuntistiche, al lavoro intervallare più evidente della sezione iniziale.

Nel secondo quadro, la concezione armonico-strutturale deriva nettamente dal lavoro intervallare del movimento precedente: il 'tema' d'esordio è anch'esso costruito su di un contrasto cromatico tra Sol#, nota che potremmo designare come 'principale', e La, ma soprattutto la struttura complessiva è caratterizzata dall'intervallo-cardine del primo quadro, la quinta. Dapprima lo slancio ascensionale caratterizzante il volo delle rondini è imperniato sul Sol#, indi (b. 87) sul Mib, per enarmonia una quinta sopra, indi (b. 94) sul Sib, un'ulteriore quinta sopra, mentre molti elementi melodici sono semplicemente costituiti da sequele di quinte e di quarte, il loro rivolto (per es. oboe da b. 88); poi vi è una sezione dove le

note 'principali' sono Si naturale, Re e Sol (da b. 113) che conduce alla parte centrale in cui la sovrapposizione di terze crea un clima quasi tonale, mentre nella ripresa l'idea compositiva della sovrapposizione di quinte vuote torna compiutamente, giacché l'armonia è composta simultaneamente da Sol, Re, La e Mi (per una descrizione più dettagliata, v. corrispondente tavola analitica in App. I) [Es. mus. 9].

Nel terzo quadro il lavoro tematico-intervallare continua secondo i parametri già definiti in precedenza, ma è sull'elaborazione ritmica che il compositore si concentra: come già avveniva nel primo quadro il tema principale conquista gradualmente il suo *ambitus* (bb. 186-192 alle viole), toccando dapprima la quarta giusta, indi la sesta minore, la settima minore ed infine l'ottava, con incisi ternari in netto contrasto metrico con l'ostinato rintocco dei timpani, del pianoforte e dei contrabbassi; ad esso vien contrappuntato il motivo di discesa cromatica udito all'inizio del primo quadro, presentato anche in imitazione in stretto (bb. 204-208) prima del ritorno del tema principale ampliato ritmicamente. Tutto il quadro è concepito come elaborazione contrappuntistica ed espansione ritmica di questi due spunti tematici e presenta una scrittura densissima, dal sapore quasi barocco [Es. mus. 10].

Dell'ultimo quadro s'è già detto essere quasi una mera orchestrazione di un brano preesistente, d'impostazione più tradizionale, e pure esser concepito, almeno a mio avviso, come saggio di tecnica di strumentazione ed orchestrazione, in omaggio al defunto Maestro: meno interessante quindi dal punto di vista del pensiero compositivo.

Appare dunque evidente, anche solo da questi pochi spunti, che a Liviabella erano ben note le conquiste del pensiero compositivo novecentesco, e mi riferisco in special modo a Bartók ed a Stravinskij, e che soprattutto le sapeva ben padroneggiare, senza tuttavia farsene soggiogare e perdere così l'afflato spiccatamente espressivo della sua musica.

Appendice I. Tavole analitiche di "Monte Mario"

Quadro I - Profili di cipressi tra la nebbia dell'alba
(attenzione compositiva sullo sviluppo tematico dal punto di vista intervallare)

	Sezione I (bb. 1 - 30)		Sezione II (bb. 31 - 48)		Sezione III - Ripresa (bb. 49 - 71)	
	(bb. 1 - 13) introduzione - tema in discesa cromatica (in 5a) - tema pastorale - acc. ostinato in contrasto cromatico (pedale ornato)	(bb. 14 - 25) - tema pastorale variato - inciso tematico con salto 8a ascendente - continua ostinato	(bb. 26 - 30) - ampliamento inciso ascendente con ribattuto iniziale	(bb. 31 - 44) - nuovo tema cantabile - tema con ribattuto derivato dall'inciso precedente (per 4e)	(bb. 45 - 48) coda-collegamento - frammenti tematici dall'episodio precedente	
Descrizio ne di temi e motivi						- tema pastorale alla 5a sopra - tema ribattuto variato ritmicamente - accompagnamento ostinato variato ritmicamente - accordi in 3/6 discendenti - elaborazione di incisi tematici
Aspetti armonici	- non tonale - armonia senza triadi, sovrapp. di 4e e 5e vuote	- ampliamento del contrasto cromatico (Re - M ^b - Mi)	- quinte vuote	- sovrapp. di 5e e 4e vuote (non triadi) - poi sovrapposizione di 3e (sino acc. di 9a a b. 35)	- pedale di Mi	- sovrapposizione di 5e - contrasto cromatico - sovrapposizione di 3e (anche in rivolto)
Orche- strazione	- note lunghe - archi acuti in armonici - archi gravi - sordina - tema corno ingl.	- idem - tema past. fl. - inciso tem. vlni	- tema vlni	- nuovo tema cl S ^b - tema ribattuto fg e vlni - poi nuovo tema vlni	- circolazione orchestrale dei frammenti tematici	- temi ai legni, poi vic e vlni - pedale fiorito agli archi bassi
Elementi respi- ghiani (La Fontana di Valle Giulia all'alba)	- orchestrazione completa - conformaz. dei temi - uso dei pedali	- inciso con salto ascendente				- citazione da Respighi: accordi cromatici con moto discendente alla celesta (forte contrasto coloristico)

Quadro II - Rami fioriti tra voli di rondini
(attenzione compositiva sugli aspetti armonici)

Sezione I (bb. 77 - 112)		Sezione II (bb. 113 - 147)		Sezione III - Ripresa (bb. 148 - 177)	
(bb. 77 - 93)	(bb. 94 - 106)	(bb. 106 - 112)	(bb. 113 - 131)	(bb. 145 - 147)	(bb. 148 - 168)
no temi cantabili - guizzo - ascendente - elemento - ribattuto con ritmo puntato - pedale ornato in contrasto cromatico	- inciso cantabile (come cinguetto) che diviene tema melodico per salti di 4a e 5a	- ulteriore elaborazione del tema per salti di 5a (trattato in 5c sovrapposte)	- tema per salti di 4a - tema con riempimento melodico della 5a - accomp. ostinato in 2e c3e - tema cantabile costruito sull'elab. melodica del principio della sovrapp. di terze	verso ripresa - guizzi - ascendenti e trilli come esordio	- temi d'esordio sovrapposti
Descrizione di temi e motivi					- ancora temi d'esordio
(bb. 77 - 93)	(bb. 94 - 106)	(bb. 106 - 112)	(bb. 113 - 131)	(bb. 145 - 147)	(bb. 148 - 168)
- contrasto di semitono tra Sol# (cardine) e La (contaminazione)	- cardine sulla quinta vuota Mi ^b - Si ^b (ulteriore 5a sopra al cardine preced.) - poi quinte vuote in moto ascendente	- moto disc. di quinte vuote	- accordo cardine di "re minore" (in un ambito più di I modo per l'assenza del Si ^b) - poi sovrapp. di 3e		
Aspetti armonici					- completa sovrapposizione di 3e (quasi accordo di Sol Maggiore)
(bb. 77 - 93)	(bb. 94 - 106)	(bb. 106 - 112)	(bb. 113 - 131)	(bb. 145 - 147)	(bb. 148 - 168)
- archi, pf, arpe guizzanti - legni evocano il cinguetto	- progressivo riempimento orchestrato	- idem	- sottofondo archi - rilievo melodico dei legni e del vle solo	- simile all'esordio	- pieno orchestrato
Orchestrazione					- di nuovo rarefazione, solo arpe e vlni
(bb. 77 - 93)	(bb. 94 - 106)	(bb. 106 - 112)	(bb. 113 - 131)	(bb. 145 - 147)	(bb. 148 - 168)
non vi sono ricalchi puntuali; complessivamente si ha un colore orchestrale pieno e sentillante come in <i>La fontana del Tritone al mattino</i> , <i>La fontana di Trevi al meriggio</i> , <i>I pini di Villa Borghese</i>			- allusione respinghiana; l'acc. ostinato dell'arpa da b. 114 (in <i>La fontana di Trevi</i> per moto contr.)		
Elementi respinghiani					

Quadro III - La quercia schiantata
(attenzione compositiva sull'elaborazione ritmica)

	Sezione I (bb. 178 - 216)		Sezione II - espansione del tema (bb. 217 - 235)		Sezione III - ripresa (bb. 236 - 251)
	(bb. 178-208)	(bb. 208-216) collegamento	(bb. 217 - 224) espansione melodica	(bb. 225 - 235) espansione mediante orchestrazione	
Descrizione di temi e motivi	- ostinato di rintocchi funebri - tema cantabile con ritmo puntato, dapprima in espansione intervallare poi risposto in versione definitiva - motivo di discesa cromatica (lamento), derivato dal I quadro	- nuovo motivo: testa del tema cantabile ampliato dal punto di vista ritmico	- espansione ritmico-melodica del tema cantabile - di nuovo motivo di discesa cromatica - di nuovo rintocchi	- ripetizione del tema espanso e contrapp. coi motivi precedenti (rimo serrato)	- tema cantabile in versione definitiva (di b. 195 sgg.) - cenni al motivo di discesa cromatica
Aspetti armonici	- contrasto fra accordo di Sol Maggiore (agli acuti) e pedale di Re ^b (ai bassi)		- ancora contrasto semitonale tra La (agli acuti) e Sol [#] (ai bassi)		
Orchestrazione	- base percussiva (rimbocco) a contrabb. - pf - e timp. - circolazione tematica nel registro medio di legni ed archi			- tema all'unisono agli archi + fl e v. ingl.	- bassi percussivi - tema all'unisono agli archi + oboe e corni - ind. rarefazione progressiva
Elementi respirigiani	la stessa base percussiva (cb - pf e timp) si trova ne <i>I pini della Via Appia</i>				

		Sezione I (bb. 252 - 276)				Sezione II (bb. 277 - 309)			Sezione III - Ripresa (bb. 310 - 341)		
		bb. 252-259 introd. uz.	bb. 260-272	bb. 273-276 coda	bb. 277-298 sviluppo	bb. 299-305 episodio	bb. 306-309 coda	bb. 310-324	bb. 325-332	bb. 332-341 coda coloristica	
Descrizione di temi e motivi	- motivo circolare dell'acqua (accomp. 1)	- tema cantabile 4a sotto - rip. tema registro acuto + accomp. 2 (discesa cromatica) - rip. tema 4a sopra + accomp. 3 (bicordi di 4a e 5a)	- ripetiz. coda del tema	- elaborazione melodica del tema intero - episodio con elementi tematici - ulteriori ripetizioni del tema - accomp. 4 (quartina discendente)	- nuovo motivo subito sviluppato e ripetuto	- ripetizione coda del tema	- introd. e tema - episodio di ripetiz. coda del tema	- motivo "drammatico" derivato da accomp. 2 (anche in aumentazione)	- tutte le figuraz. di accomp. anche sovrapposte per aumentazione - frase cantabile ascendente		
Aspetti armonici	- nota cardine La contaminata con Sol [#] e Sol	- 4e e 5e vuote - bicordi di 7a		- accordi di 7a coloristici	- idem	- concatenaz. di triadi in primo rivolto	- come esordio	- rivolti di accordi di 9a	- come esordio		
Orchestrazione	- "carillon" di 2 arpe e celesta - pedale ornato archi - pedale legni e ottoni	- circolazione del tema ad oboe, fag., corno, vlc		- glissandi arpa e vlni - "carillon" arpa e celesta (acc. 4) che si estende a tutta orchestra	- circolazione del motivo: vlni, vlni + ob., vlc		- tema a vlni + vlc + ottav., poi corno - accomp. come esordio	- pieno cantabile su pedale di archi bassi, fag. e timp. - pedale ornato archi alti - aumentazione "carillon" legni alti - vlc solo cantabile			
Elementi respighiani	molte similitudini con <i>La fontana di Villa Medici al tramonto</i> : - orchestrazione coloristica complessiva ("carillon" per 2 arpe e celesta, pedale di archi e legni) - somiglianza espressiva del II tema (cantabile) di Respighi col tema principale di Livibella - conclusione in dissolvenza - forma A B ₁ B ₂ A		citazione respighiana: l'accomp. 4 ed i glissandi compaiono nello stesso punto in <i>La fontana di Villa Medici al tramonto</i>					accordi di 9a compaiono nello stesso punto in <i>La fontana di Villa Medici al tramonto</i>			

Appendice IIa. Tavola analitica di *L'attesa*. Dai Tre Preludi per pianoforte *Miti d'acqua*, n. 2 (1926).

Sezione I - Esposizione						
bb. 1 - 3	bb. 4 - 5	bb. 6 - 8	bb. 9 - 10	bb. 11 - 14	bb. 14 - 15	bb. 16 - 17
Introduzione 2 + 1 bb.	Tema I frase (2 bb.)	Introduzione 1 + 2 bb.	Tema II frase (2 bb.)	Riesposizione del tema registro acuto e nuovo accomp.	Ripetizione coda del tema II frase	Tema I frase 4a sopra
						bb. 18 - 19
						Rip. variata coda tema I frase
						bb. 20 - 23

Sezione IIa - Sviluppo del tema	
bb. 24 - 27	bb. 28 - 31
Elaborazione melodica del tema intero alla 5a sopra	Episodio Tema Elaborazione sviluppo-ripetiz. del tema I frase 5a sopra
	bb. 33 - 35
	bb. 36 - 45

Sezione IIb - Nuovo materiale-episodio	
bb. 46 - 49	bb. 50 - 52
Nuovo motivo sviluppo-ripet. 5a dim. sotto	bb. 53 - 56 Coda-ponte verso ripresa

Sezione III - Quasi ripresa		
bb. 57 - 58	bb. 59 - 61	bb. 62 - 64
Introduzione 1 + 1 bb.	Tema I frase + ripetiz. coda	Tema II frase + ripetiz. coda Coda
		bb. 65 - 69

Appendice IIb. Raffronto tra *La fonte ed il cipresso* ed il Preludio *L'attesa*:

Sezione I:

E' ampliata l'introduzione e sono aumentate le entrate tematiche

Introduzione 2+1bb.	Esposizione 2bb. (frase1)+3bb. (intr.)+2bb. (fr.2)	Riesposizione registro acuto 4bb. + 1b. (ripetizione)	Ulteriore riesposizione 2bb. (fr.1)+2bb. (fr.1 alla 4a sopra)	Ripetiz. coda 4bb.
Vers. pianist. [totale 23 bb.]				
Vers. orch. [totale 25 bb.]	6+2bb. 2bb. (fr.1)+1b. (ripet.)+ 2bb. (fr.2) [tema alla 4a sotto]	2bb. (fr.1)+2bb. (fr.2) [tema in tonalità]	2bb. (fr.1)+2bb. (fr.1 alla 4a sopra) [in stretto col precedente]	4bb.

Sezione IIa:

Corrispondenza totale

Vers. pianist. [totale 23 bb.]	
Vers. orch. [totale 22 bb.]	[sono tagliate le bb. 44-45 della versione pianistica e ripetuta la b. 43]

Sezione IIb:

Corrispondenza totale

Vers. pianist. [totale 11 bb.]	
Vers. orch. [totale 11 bb.]	[le ultime 4bb. sono diverse come armonia]

Ripresa:

Lievi ampliamenti nella prima parte, segue un finale interamente nuovo

Introduzione 2bb. [totale 11 bb.]	Esposizione 6bb.	Episodio verso coda 3bb.	seguono 2bb. di coda non considerate nella vers. orch.
Vers. pianist. [totale 15 bb.]	9bb. [tema ripetuto e variato ritmicamente]	4bb.	la vers. prosegue con altre 17 bb.: 7bb. "drammatiche" su frase cromatica disc. (deriva da ultime 2bb. della vers. pf.) + 10bb. di coda coloristica pura.

NOTE

* Devo innanzitutto ringraziare il prof. Lucio Liviabella, che mi ha fornito con estrema disponibilità moltissimo materiale: partiture, registrazioni, articoli e preziose informazioni sulla musica ed il pensiero del compositore. Non è frequente per il musicologo poter accedere con tale facilità a testimonianze dirette sull'oggetto di studio, importanti quali possono essere quelle di un figlio.

(1) Tra gli esempi minori vorrei ricordare invece innanzitutto il poema sinfonico (rapso-dia) *Italia* (1909) di Alfredo Casella; il lavoro, giovanile, è segnato, per stessa confessione del compositore, dai francesi, e, forse ancor più, da Mahler e Strauss. In esso compaiono molte citazioni di melodie popolari, tra cui *Funiculi funiculà*. Indi, di Gianfrancesco Malipiero, le tre serie di *Impressioni dal vero* per orchestra: n. 1, *Il capinero, Il picchio, Il chiù* (1910); n. 2, *Colloquio di campane, I cipressi e il vento, Baldoria campestre* (1915); n. 3, *Festa in val d'Inferno, I galli, La tarantella a Capri* (1922). In questo caso si tratta tuttavia di una reazione contro il descrittivismo musicale del poema sinfonico vero e proprio di tradizione impressionistica franco-russa per esaltare invece l'autonomia del discorso musicale puro. Ed ancora, di Leone Sinigaglia, la Suite sinfonica *Piemonte* (1909), ed il poema sinfonico *Lamento in memoria di un giovane artista* (1928); entrambi i brani son caratterizzati dall'influenza di Dvorák, col quale il compositore studiò in un periodo passato a Praga e che suscitò in lui uno schietto interesse per la raccolta, lo studio e l'impiego artistico della musica di tradizione popolare. Altri lavori di tal genere seguono invece, più o meno espressamente, il modello respighiano. Ricordiamo di Guido Guerrini, *La cetra d'Achille* (1913), *Visioni dell'Antico Egitto* (1919), e *L'ultimo viaggio di Odisseo* (1921); in questi poemi sinfonici giovanili, molto influenzati da Strauss prima e dalla contemporanea lezione di Respighi, Guerrini mostra già un consumato magistero tecnico. Di Lodovico Rocca, *La cella azzurra e Interludio epico*, entrambi del 1924; si tratta di leggende sinfoniche dalla scrittura orchestrale densa e trascinate. Di Rinaldo Renzo Bossi, i tre poemi sinfonici *Le sagre d'Italia: Il palio di Siena, Il miracolo di San Gennaro, La festa del Redentore* (1933-35), di netta impronta respighiana e stilisticamente assai legati alla lezione tardoromantica ed impressionista. Infine, di Ennio Porrino, il poema sinfonico *Sardegna* (1933). Allievo di Respighi per tre anni dopo aver conseguito il Diploma in composizione a Roma (1932), Porrino mostra in questo poema sinfonico innanzitutto la lezione respighiana nella smagliante strumentazione ed orchestrazione, indi la predilezione per lo studio e la rielaborazione del patrimonio musicale popolare della sua isola, la Sardegna. Il suo stile è nettamente "antimodernista", legato agli stilemi del melodramma ottocentesco e dell'opera verista.

(2) In un dattiloscritto con la firma autografa di Ottorino Respighi del 14 giugno 1929, posseduto dal Prof. Lucio Liviabella, che me l'ha gentilmente mostrato, leggiamo: "Il Maestro LINO LIVIABELLA è stato uno dei miei migliori allievi di Composizione per le sue doti naturali di musicista e per l'attività ed entusiasmo con cui ha sempre frequentato i miei corsi. Fu incaricato da me di sostituirmi per qualche settimana nell'insegnamento al Conservatorio durante una delle mie assenze e dimostrò anche in questa occasione eccellenti qualità didattiche. Il M.o Liviabella è inoltre un giovane di non comune cultura sia musicale che letteraria".

(3) Cfr. ALDO ADVERSI, *Notizie biografiche di Lino Liviabella*, in *Lino Liviabella. La sua vita, la sua musica*, a c. di Aldo Adversi, Macerata, Tipo-Linotypia Maceratese 1966, pp. 7-47: 13-14. Questo volume riporta alcuni stralci dai commenti critici alla composizione liviabelliana comparsi sulle pagine di alcuni quotidiani berlinesi il 17 agosto del 1936, dai quali si può avere un'idea delle caratteristiche stilistiche di maggior risalto del brano: nella *Berliner Börsen Zeitung* leggiamo che "nel dipingere la gioia dei vincitori [Liviabella] mostra la facile vena dell'italiano, piena di temperamento e slancio, ma senza retorica esagerata; è il ritmo l'anima sia dell'elaborazione che della forma di questa musica. Gli squilli d'ingresso degli ottoni contrastano con gli altri coloriti orchestrali di archi e di legni, ma il tutto ha una solida unità di stile; poi la potenza della sonorità orchestrale viene raddolcita fino alla squisitezza della musica da camera, ma in fine si sale dinamicamente ad un culmine sonoro che, col concorso delle campane, fa una impressione straordinaria"; su *Der Western Berlin* invece è detto "un lavoro che nella sua dinamica si sviluppa sino ad un'orgia di colori, e nel modo di condurre la melodia ha esplicito carattere nazionale. La base tematica è formata da un guerresco squillo di ottoni che ha una strana casuale somiglianza con l'inno olimpico di Strauss; dall'a solo degli ottoni si svolge poi sino alla fine come un inno. Nell'aspra accentuazione degli attacchi veementi dei gruppi strumentali, nella maniera programmatica della concezione, il compositore segue l'indirizzo del suo maestro Respighi. L'istrumentazione è però personale, l'armonizzazione è ricca ma trasparente, le melodie sono sensuali e piene di ardore". E non diverse sono le recensioni comparse su *Der Feiheitskampf* e su *Acht Uhr Abendblatt*: in tutte l'accento è posto soprattutto sulla grande espressività dell'orchestrazione, sulla sua magniloquenza desunta dal Maestro Respighi (*Ibid.*, pp. 14-15).

(4) *Id.*, *Ibid.*, p. 23. Il Prof. Lucio Liviabella mi ha fornito informazioni circa le esecuzioni de *La mia terra* sino al 21.9.1949, desunte dai programmi stampati in suo possesso: 1) Data esec.: 26.08.1949/ Titolo: *La mia terra*/ Classe: III Musica sinfonica; num. catal.: 59/ Direttore: Tito Petralia/ Orchestra: Orchestra Stabile del Maggio Musicale Fiorentino/ Località: Montecatini – Stabilimento Tettuccio – IV° Concerto Sinfonico. 2) Data esec.: 09.09.1949/ Titolo: *La mia terra*/ Classe: III Musica sinfonica; num. Catal.: 59/ Direttore: Gian Luca Tocchi/ Orchestra : Orchestra Sinfonica di Roma della Radio Italiana/ Località: Roma – Registrazione e trasmissione sulla Rete Rossa della RAI il 21.09.1949.

(5) Cfr. PAOLO PERETTI, "L'iridata sorgente" ovvero la musica popolare marchigiana nell'opera di Lino Livabella, in *Vita quotidiana e tradizioni popolari nel maceratese. Atti del XXXI Convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra-Tolentino, 18-19 novembre 1995)*, Macerata, Centro di Studi storici maceratesi, 1997, pp. 657-714: 669-670.

(6) ADVERSI, *Notizie...* cit., pp. 15-16. Ancora è riportato uno stralcio critico, comparso il 7 giugno 1955 sulla *Voce Adriatica*: "Se nella vasta produzione di Liviabella vi è un'opera nella quale egli ha toccato il fondo della propria emozione e commozione, mi pare che sia precisamente questa [...] Anche qui l'estetica liviabelliana opera decisamente per le vie del contrappunto, considerato non come puro gioco virtuosistico della forma, ma come lineamento del pensiero e della espressione. Musica poetica per eccellenza che ricalca i noti modelli respighiani, ma che si esprime mediante un linguaggio personalissimo e che, anche in certi episodi di prorompente eloquenza e in certa tendenza a

straripare dalla vastità della forma e dalla copiosità polifonica, riesce sempre a creare una atmosfera d'irresistibile suggestione".

(7) Esecuzioni di *Monte Mario* sino al 21.05.1948 (anche queste informazioni sono desunte dai programmi dei concerti in possesso del prof. Lucio Liviabella): 1) Data esec.: 27.12.1938/Titolo: *Monte Mario* (a Ottorino Respighi)[...]/ Classe: III Musica sinfonica; num. Catal.: 57/ Direttore: Nino Sanzogno/ Orchestra: [...]/ Località: Venezia – Teatro "La Fenice"/Note: V Rassegna di Musica Contemporanea. 2) Data esec.: 29.12.1939/ Titolo: *Monte Mario*, poema sinfonico [...]/ Classe: III Musica sinfonica; num. Catal.: 57/ Direttore: Franco Ferrara/ Orchestra: Orchestra sinfonica dell'EIAR/ Località: Torino Teatro EIAR/ Note: Stagione sinfonica dell'E.I.A.R. 3) Data esec.: 03.04.1940/ Titolo: *Monte Mario*, poema sinfonico [...]/ Classe: III Musica sinfonica; num. Catal.: 57/ Direttore: Franco Ferrara/ Orchestra: Stabile della R. Accademia di S. Cecilia/ Località: Roma – Teatro Adriano/ Note: Stagione Sinfonica '39-40/ Note: Non eseguito per problemi di salute di F. Ferrara. Concerto interrotto. 4) Data esec.: 21.06.1940/ Titolo: *Monte Mario*, poema sinfonico [...]/ Classe: III Musica sinfonica; num. Catal.: 57/ Direttore: Ezio Carabella/ Orchestra: EIAR di Roma/ Località: Roma/ Note: Trasmissione radio. Primo Programma. 5) Data esec.: 11.06.1941/ Titolo: *Monte Mario* (Poema sinfonico – dedicato a Respighi) [...]/ Classe: III Musica sinfonica; num. Catal.: 57; Direttore: Franz von Hoesslin/ Orchestra: dell'Ente Autonomo del Teatro Massimo/ Località: Trapani – Concerti Sinfonici in Sicilia/ Note: Gli articoli di Palermo parlano di due concerti: uno per le Forze Armate e uno per il pubblico. 6) Data esec.: 12.06.1941; Titolo: *Monte Mario* (Poema sinfonico – dedicato a Respighi) [...]/ Classe: III; num. Catal.: 57; Direttore: Franz von Hoesslin/ Orchestra: dell'Ente Autonomo del T. Massimo V. E./ Località: Palermo – Teatro Massimo V. E. 7) Data esec.: 08.10.1941/ Titolo: *Monte Mario*, sinfonische Dichtung/ Classe: III; num. Catal.: 57/ Direttore: Paul van Kempen/ Orchestra: Dresdner Philharmoniker/ Località: Dresda – Gewerbehaus. 8) Data esec.: 25.01.1942/ Titolo: *Monte Mario* (a Ottorino Respighi) [...]/ Classe: III Musica sinfonica; num. Catal.: 57/ Direttore: Armando La Rosa Parodi/ Orchestra: Orchestra Stabile della R. Accademia di S. Cecilia/ Località: Roma – Teatro Adriano/ Note: Trasmesso anche alla radio. 9) Data esec.: 21.05.1948/ Titolo: *Monte Mario* (Omaggio a Respighi) [...]/ Classe: III Musica sinfonica; num. Catal.: 57/ Direttore: Gianandrea Gavazzeni/ Orchestra: del Teatro Comunale di Bologna/ Località: Bologna – Teatro Comunale/ Note: trasmesso anche alla radio.

(8) Ecco il testo intero della poesia di Pascoli, pubblicata per la prima volta nel 1898 col titolo emblematico *Il poeta*, che continua il genere degli apologhi sulla condizione del poeta, incompreso dai più ed afflitto dalla moltitudine degli imitatori: "Egli coglieva ed ammicchiava al suolo/ secche le foglie del suo marzo primo/ (era il suo nuovo marzo), il rosignolo,/ per farsi il nido. E gorgheggiava in tanto/ tutto il gran giorno; e dolce più del timo/ e più puro dell'acqua era il suo canto.// Cantava, quando, per le valli intorno./ cu... cu... senti ripetere, cu... cu.../ Ecco: al cuculo egli cedette il giorno,/ e di giorno non volle cantar più.// Non più di giorno. Ma la notte! Appena/ la luna estiva, di tra l'alabastro/ delle rugiade, tremolò serena,// riprese il verso; e d'or in poi soltanto/ cantava a notte; e lucido com'astro/ e soave com'ombra era il suo canto.// Cantava, quando, da non so che grotte,/ senti gemere, chiù... piangere, chiù.../ All'assiuolo egli lasciò la notte,/ anche la notte; e non cantò mai più.// Or né canta né ode: abita presso/ il brusio d'una

fonte e d'un cipresso" (GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 225-227).

(9) Sono già abbastanza eloquenti al riguardo alcuni passi della lettera al compositore Ennio Porrino da Venezia del 20 aprile 1936: "Carissimo Ennio, il nostro grande Maestro e Padre è scomparso ed io non posso gridare il mio dolore che accanto a te, che come me ne avevi la stessa tenerissima venerazione. Sono disgustato dalle convenzionalità che altri s'attendono da me e non una parola, né una piega della fronte può svelare l'intimo amarissimo scoramamento che tu solo fraternamente, puoi condividere! Tiemmi presente con tutto il mio possibile cordoglio che solo s'allevia nell'intima chiusa lagrima che certo tu verserai con me. Così dispersi ci sentiamo oggi e così estranei a tutto il falso sorridere e piangere, che darci la mano in una Fede disperata diviene una necessità e un reciproco salvarci".

Molto più incisive le affermazioni contenute nella lettera a Vieri Tosatti del 30 ottobre 1941 da Palermo: "[...] Per cui dimmi come Petrassi accenderà in te e negli altri il senso dell'espressione dello sviluppo nelle suite nelle sonate, come vi preparerà alla magia della musica, come vi getterà dai balconi di Luca Marenzio per poi farvi riprendere il volo verso il suo sole. Da dove comincerà a fabbricarvi le ali, quelle virili di ferro senza curve senza tenerezze. Non sono né astioso, né ironico. Io voglio apprendere; domani quando l'ubriachezza e il sonno ci saranno ancora concessi io e te dimenticheremo quelle ali e voleremo davvero, ma oggi, oggi che tu vai a scuola e anche io, facendo lezione, vado a scuola, mi interessa enormemente vedere come se la cavano e con quali risultati questi sicurissimi apostoli. Respighi non turbava mai gli animi; ci ascoltava e ci equilibrava nel 'nostro' mondo secondo un supremo concetto di poesia. Ma i poeti sono Dante, Leopardi, Palazzeschi, Gozzano e nessuno si sogna di escludere gli uni per gli altri. Se domani la nostra musica sarà una bellissima donna, meglio così; anziché in ispido uomo quadratissimo e superbo dei suoi angeli".

Lino Liviabella è chiarissimo nelle sue posizioni circa Respighi e la nuova musica nella *Rievocazione del Maestro Ottorino Respighi*, letta in veste di Direttore del Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro, prima del concerto dedicato a musiche di Ottorino Respighi del 21 marzo 1956:

"È mio piacere rivolgere le mie parole a una classe delle più care, quella dei giovani e degli studenti con l'annuncio della rinascita di un'istituzione nata per voi e a voi dedicata con particolare sensibilità dal Ministero della Pubblica Istruzione. Si tratta dell'Associazione Giovanile Musicale (A.GI.MUS). In essa si preannunciano importanti manifestazioni fatte anche con la vostra collaborazione di uditori e di esecutori. Del Comitato da me presieduto fanno parte anche due studenti da voi eletti per suggerire quelle manifestazioni che ritenete più adatte e più gradite per il vostro interesse di cultura musicale. Ho fiducia nei giovani. In essi vedo quella viva energia determinata da nuove linfe, di nuovi stupori che possono rigenerare con inaspettate rivelazioni la stanchezza delle pigre tradizioni e l'opposta tendenza di innovazioni basate sul cerebralismo e sullo scetticismo del passato. Ho fiducia insomma nel vostro entusiasmo e nella vostra sincerità. Nell'arte che è la Religione della vita intellettuale voi potete trovare una sorella ai vostri studi culturali e un'elevazione che vi sarà sempre conforto e sostegno. [...] E sono lieto che la prima di queste manifestazioni sia dedicata a un grande musicista italiano: Ottorino Respighi, creatore e poeta di grande fama e prezioso caposcuola di una sana corrente artistica musicale. Ottorino

Respighi fu anche mio Maestro; mi è difficile staccare il cuore dai miei ricordi personali per parlarvi di Lui nei limiti di una semplice generale illustrazione. Ma non voglio tralasciare un episodio che basta a riassumerne la figura morale. Quando ancora studente frequentavo la sua scuola ricordo il mio disappunto confessato a Lui all'affacciarsi di nuove correnti che pretendevano capovolgere tutti i passati valori estetici della musica. Era stata recente l'esecuzione del *Pierrot Lunaire* del fondatore della dodecafonìa Schönberg, esecuzione da lui stesso diretta a Roma. Quale era ormai la via da seguire? Il Maestro mi guardò con il generoso sorriso che tanto sapeva animarci e sostenerci e toccandomi dalla parte del cuore mi aggiunse – Domandi a lui (al cuore) e a lui solo. Se ha qualche cosa da dire la saprà dire con qualsiasi linguaggio. – È in questo episodio tutto il programma e il credo artistico del mio Maestro e la base di tutta la sostanza emotiva dell'arte da Lui espressa sulle due solide colonne: ispirazione e costruzione. Necessità infine dell'emozione del compositore perché il suo linguaggio si animi e arrivi in chiarezza senza vuote e dannose elucubrazioni all'ascoltatore. La prima dote dell'artista creatore: la comunicativa. Respighi nella sua vita terrena interrogò solo il suo cuore. Per questo la sua musica rimane e fiorisce nella nostra sensibilità. La sua parola non ha subito la condanna del tempo per il miracolo di questa sua fede che è rimasta la nostra fede. È la piena dell'anima che parla nelle sue musiche in poesia, in melodia, in armonia nella magia dei suoi colori orchestrali. Dei suoi mirabili poemi sinfonici *Fontane di Roma*, *Pini di Roma* e *Feste romane* mi riserbo di farvi ascoltare in altra occasione l'edizione discografica diretta da Toscanini preceduta da mie illustrazioni tematiche al pianoforte. Respighi fu il fondatore di uno speciale sinfonismo italiano che impressionò il mondo al suo apparire. Il poema sinfonico, espressione di musicisti d'oltralpe (Strauss e Debussy) fu temperato da Respighi in una linea di chiara costruttività che, pur seguendo uno schema letterario di alta poesia, salvava il cammino prettamente musicale del suo discorso che, pur senza soluzioni di continuità, conteneva lo schema classico dei quattro tempi beethoveniani – Ricordatevi – ci diceva a scuola il Maestro – che in Italia il cielo è particolarmente luminoso e che il nostro sole ci conduce a una nostra interiore serenità che incita l'arte a definiti respiri di sane parabole ascensionali. – Soleva spesso definire anche con un grafico questa necessità di salire e di discendere di queste parabole delle musiche che ci esponeva". Il dattiloscritto e le lettere citate sono conservate dal figlio del compositore, il Prof. Lucio Liviabella.

(10) MICHEL CHION, *Le Poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard 1993, p. 48.

(11) ID., *Ibid.*, p. 51.

(12) ALBERTO CANTÙ, *Respighi compositore*, Torino, Edizioni EDA, 1985, p. 65.

(13) Questa analogia d'orchestrazione non è comunque molto significativa perché abbastanza comune nelle forme orchestrali con ripresa, laddove il tema acquisisce maggiore spessore timbrico.

(14) Per una sommara descrizione formale rimando ancora alle appendici allegate.

Andante mosso $\text{♩} = 84$

Violini I
senza Sordina
pp armonici

Violini II
con Sordina
pp

Viola
con Sordina

Violoncelli
con Sordina

Contrabassi
con Sordina

Vln. I
pp

Vln. II
pp

Vla.
con Sordina

Vcl.
con Sordina

Cb.
con Sordina

Es. 1a: O. RESPIGHI, *La fontana di Valle Giulia all'alba*, bb. 1-6 (solo sezione archi)

Lento
8^{ma}

Violini I I
arm. p senza Sordina

Violini II
arm. p senza Sordina

Viola
Div. a 3 p con Sordina

Violoncelli
Div. a 2 p con Sordina

Contrabassi
 p 2 Soli senza Sordina

Vln. I I

Vlc.

Vlc. (Div.)

Cb.

Es. 1b: L. LIVIBELLA, *Profili di cipressi tra la nebbia dell'alba*, bb. 1-10 (solo sezione archi)

♩ = 84
Andante mosso

Ottavino

Flauto I e II

Oboe I e II

Corno inglese

Clarinetto I e II

Clarinetto basso

Fl.

Oboi

C.ing.

Cl (sib)

Fag.

Triang.

Es. 2: O. RESPIGHI, *La fontana di Valle Giulia all'alba*, bb. 1-8 (solo sezione legni)

The image displays a musical score for five instruments: Cor. ingl. (English Horn), Arpa I. (Arpeggiator I), C. ingl. (English Horn), A. I. (Arpeggiator I), and A. II. (Arpeggiator II). The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Cor. ingl. part begins with a dynamic marking of *mf* and includes a series of sixteenth-note runs with slurs and accents. The Arpa I. part consists of sustained chords and single notes. The C. ingl. part features a melodic line with slurs and accents. The A. I. and A. II. parts provide harmonic support with chords and single notes.

Es. 3: L. LIVIABELLA, *Profili di cipressi tra la nebbia dell'alba*, bb. 6-13 (arpe e corno inglese)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Ott.** (Oboe): *ppp*
- Fl.** (Flute): *ppp*
- Oboi I.** (Oboe I): *p*
- Cl. (si b)** (Clarinet Bb): *ppp*
- Cl. b. (si b)** (Bassoon Bb): *ppp*
- Arpa I** (Arpa I): *p*
- Celesta**: *p*
- Vni I** (Violin I): *Div. 8^{mo}* (measures 32-33), *Uniti* (measures 34-35)
- Vni II** (Violin II): *Uniti* (measures 32-33), *pp* (measures 34-35)
- Violo** (Viola): *Solo* (measures 32-33)
- V.lli** (Violoncello): *Solo* (measures 32-33)
- Cb.** (Contrabasso): *Solo* (measures 32-33)

Es. 4a: O. RESPIGHI, *La fontana di Valle Giulia all'alba*, bb. 32-33 (partitura completa)

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are for: Oboe (Ob.), Clarinet in G (C.ing.), Bassoon (Fag.), Cor in F (Cr. in Fa.), Cello (Cel.), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Viole), and Violoncello (Vc.). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Oboe part begins with a first ending (labeled '1.') and includes trills. The Clarinet in G part has a dynamic shift from *p* to *f* with an *espress.* marking. The Bassoon part also has a dynamic shift from *p* to *f*. The Cor in F part has a first ending. The Cello part features a complex rhythmic pattern. The Violin I part has a dynamic shift from *p* to *f* and includes a *Div. as V.* instruction. The Violin II part has a dynamic shift from *p* to *f*. The Viola part has a dynamic shift from *p* to *f* and includes a *Div.* instruction. The Violoncello part has a dynamic shift from *p* to *f* with an *espress.* marking and includes a *Tutti Div.* instruction. The score concludes with a final dynamic marking of *f*.

Es. 4b: L. LIVIABELLA, *Profili di cipressi tra la nebbia dell'alba*, bb. 54-57 (partitura completa)

Arpa I.

Arpa II.

pp

Es. 5a: O. RESPIGHI, *La fontana di Trevi al meriggio*, bb. 104-110 (solo arpe I e II)

Fl.

Ob.

Arpa I.

mp fresco

mf espress.

p

Es. 5b: L. LIVIABELLA, *Rami fioriti tra voli di rondini*, bb. 114-118 (flauto, oboe e arpa I)

La fontana di Villa Medici al tramonto
Andante $\text{♩} = 72$

18

Ou.

Fl.

Cing.

Cl. (in La)

Cl.B. (in La)

Comi (in Fa)

Car.

Arpa I

Arpa II

Celesta

V.ri I

V.ri II

Viola

V.lli

Cb.

1. *p espress.*

p espress.

p espress.

p

p dolciss. *pp*

pp

p

p

p

pppp

pppp

I. solo

con sordina

Es. 6a: O. RESPIGHI, *La fontana di Villa Medici al tramonto*, bb. 1-4 (partitura completa)

19 **Meno mosso** $\text{♩} \text{quasi} = \text{♩}$

Solo
p espress.
 (ponticello)
 gli altri divisi
ppp
 con Sordina
p espress.
 con Sordina
 divisi a 4
pp
 I. solo senza Sordina
p espress.

Vni I
 Vni II
 Viola
 V.lli
 Cb.

Solo
p espress.
 con Sordina
ppp
 con Sordina
ppp
 Tutti con Sordina
pp
 Tutti con Sordina
pp

Vni I
 Vni II
 Vle
 V.lli
 Cb.

Es. 6b: O. RESPIGHI, *La fontana di Villa Medici al tramonto*, bb. 13-24 (solo sezione archi)

Allegretto triste

ppp e aereo *rallentando*

Meno

mf espressivo *mf espressivo* 1. Tempo

Es. 6c: L. LIVIABELLA, da *Tre Preludi per pf, II. L'attesa*, bb. 1-6

La fonte e il cipresso

17 Calmo e sereno

Cl. b. (in Sib) *mf*

Fg. *mf* *p*

C.Fg. *mf*

Cr. in FA II. IV. *p*

Tribu. *con Sord. pp*

Tp. *pp* *p* *pp* *p*

T.T. *pp* *p* *pp* *p*

Cel. *p*

A. I *p*

A. II *p*

PE. *p*

17 Calmo e sereno

Vni I *ppp* *con Sord.*

Vni II *ppp* *con Sord.*

Cb. *ppp*

Es. 7: L. LIVIBELLA, *La fonte e il cipresso*, bb. 1-4 (partitura completa)

Lento

Arpa I. *pp* *f il basso*

Arpa II. *pp*

Violini I *arm.* *p* *senza Sordina*

Violini I *arm.* *p* *senza Sordina*

Violini II *arm.* *p* *senza Sordina* *Div.a 3 con Sordina*

Violenze *con Sordina* *p eguale* *con Sordina*

Violoncelli *Div.a 2 p con Sordina*

Contrabassi *p* *2 Soli senza Sordina*

Es. 8: L. LIVIABELLA, *Profili di cipressi tra la nebbia dell'alba*, bb. 1-4 (partitura completa)

Cor. ingl. *mf*

Cor. ingl. *mf*

Es. 9: L. LIVIABELLA, *Profili di cipressi tra la nebbia dell'alba*, bb. 6-11 (solo corno inglese)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet in G (C.ing.), Clarinet in Bb (Cl. (si b)), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (C.fg.). The brass section includes Horns I and II (Cr (fa) 4), Trombones I and II (Teb. (si b)), Trumpet (Trbu.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tp.). The string section includes Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The percussion section includes Cymbal (Cim.), Triangle (Trian. P.), Snare Drum (A.), and Bass Drum (B.). The score is written in 3/4 time and features a variety of musical textures and dynamics. Key performance instructions include 'Div.' (divisi) and 'sciolte' (loose) for the strings, and 'mf espress.' (mezzo-forte with expression) for the brass and strings. The score also includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mf espress.*

Es. 10: L. LIVIABELLA, *Rami fioriti tra voli di rondini*, bb. 148-151 (partitura completa)

Cl. (si b)

Trp.

Pf.

Vle.

Vc.

Cb.

Cing.

Cl. (si b)

Fg.

Cr. (fa) 4

Trp.

Pf.

Vle.

Vc.

Cb.

pp ma sensibile

p

espress.

pp espress.

mf

mf 1. espress.

p

1. mp

mf

mf

Uniti

13

13

Es. 11: L. LIVIABELLA, *La quercia schiantata*, bb. 186-194 (partitura completa)