

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

PAOLA CIARLANTINI

***La Conchiglia e Canto di Natale,*
due opere brevi di Lino Liviabella***

1. *La Conchiglia*

Lino Liviabella compose *La Conchiglia*, “novella drammatica” in due atti dal racconto *The Bottle Imp* di Robert Louis Stevenson, ridotto librettisticamente da Emidio Mucci, tra il 1950 ed il 1952. Lo stesso Mucci ricorda di aver proposto personalmente al compositore il libretto (1), dopo la felice esperienza dell'*Antigone* (1941). L'opera doveva far parte di un progetto concepito da un amico del compositore, anch'egli musicista, che si proponeva di creare un nuovo repertorio per il teatro musicale nazionale, composto di opere brevi e di organico limitato, che potessero essere allestite non solo dagli enti lirici ma anche dai teatri di provincia. Tale progetto non decollò, ma *La Conchiglia*, previa lettura del libretto e audizione al piano della musica, fu accettata dalla direzione artistica del Teatro Comunale di Firenze. Alla prima rappresentazione si arrivò, dopo notevoli difficoltà, soltanto il 16 febbraio 1955, presso il Piccolo Teatro di Musica (ovvero, nel *foyer* del Comunale, ambiente limitato e scenicamente inadatto, a detta dello stesso Mucci). L'opera fu inoltre replicata il successivo 18 febbraio. Gli interpreti furono: Nicola Filacuridi (Leandro), Laura Londi (Lydia), Luisa Malagrida (Elena), Dino Dondi (Nocchiero), Fernando Farese (il Viandante), Marcella Novelli (la Sibilla). L'opera fu diretta da Armando La Rosa Parodi, alla guida dell'orchestra del Maggio musicale fiorentino, mentre regia, scene e costumi furono curati, rispettivamente, da Livio Luzzatto, Piero Caliterna e Cesare Mario Cristini.

La Conchiglia venne composta da Liviabella circa dieci anni dopo

l'*Antigone*, in un periodo, per la musica italiana, gravido di novità, tanto da poter essere considerato chiave di volta tra tradizione ed innovazione, passato e presente. Ciò è dimostrato da alcuni titoli di opere che comparvero, all'epoca, in Italia: nel 1949 al Teatro alla Scala di Milano fu dato *Il cordovano* di Goffredo Petrassi ed alla Fenice di Venezia *Billy Budd* di Giorgio Federico Ghedini; nel maggio 1950 videro la luce in contemporanea *L'allegra brigata* di Gian Francesco Malipiero, alla Scala, e *Il prigioniero* di Luigi Dallapiccola, maggior esponente della dodecafonia in Italia, al Comunale di Firenze, seguite, in settembre, dalla prima rappresentazione italiana de *La medium* di Gian Carlo Menotti al Carlo Felice di Genova e, in ottobre, da *Morte dell'aria*, sempre di Petrassi, all'Eliseo di Roma. Nel settembre 1951, un autentico evento fu *The Rake's Progress* di Igor Stravinskij, su libretto di Wystan Hugh Auden, dato alla Fenice di Venezia. Si ritiene di chiudere questo breve quadro citando *La figlia di Jorio* di Ildebrando Pizzetti, allestita nel dicembre 1954 al S. Carlo di Napoli. Questo il contesto, animato da un infuocato dibattito tra 'modernità' e 'tradizione', in cui l'estetica di Theodor W. Adorno e i dodecafonisti della scuola di Darmstadt avevano un ruolo preminente. Liviabella era all'epoca docente di Fuga e composizione al conservatorio "G. B. Martini" di Bologna (città in cui viveva dal 1942), con incarichi di reggenza e vicedirezione, ed imminente era la sua nomina a direttore del conservatorio "G. Rossini" di Pesaro, che giungerà il 16 marzo 1953. Attivissimo in ogni genere compositivo, nel medesimo 1950 aveva concluso la cantata *O Crux, ave!*, per soprano, tenore, coro e orchestra, su testo di Mucci, che è da considerarsi un importante antecedente de *La Conchiglia*, e l'anno precedente aveva assistito, nell'ambito della Sagra musicale umbra di Assisi, alla prima esecuzione di un'altra sua cantata per soprano (cantante e recitante), coro e orchestra, *Caterina da Siena*, sempre su testo di Mucci, risalente al 1947. Il 1950 è ancora l'anno di stesura di *Tema, variazioni e fuga* per pianoforte e della *Prima sonata* per viola e pianoforte.

È presumibile che in quel controverso momento storico su Liviabella, che era indubbiamente uno dei compositori più importanti del suo tempo grazie all'attività vasta e diversificata ed ai numerosi riconoscimenti ottenuti, pesasse "una pregiudiziale patente di conservatorismo", dovuta al "senso tradizionale della sua visione etica ed estetica del mondo, della vita e dell'arte, compreso il suo radicato sentimento religioso" (2). Vedremo infatti in quale asfittico clima di veleni vedrà la luce *La Conchiglia*.

Liviabella, anche come persona di fede, era attratto da soggetti im-

perniati sull'eterna lotta tra il Bene e il Male, che indagassero l'umana debolezza ed offrissero, nel contempo, una possibilità di riscatto. Il fatto che sia *La Conchiglia* sia *Canto di Natale* siano tratti da testi dei più rappresentativi autori inglesi dell'Ottocento, Stevenson e Dickens è, a mio avviso, una casualità, ma il *trait d'union* è costituito dalla forte connotazione morale di entrambi. Che egli chiedesse ad un soggetto d'opera determinati requisiti e che, pertanto, concepisse il teatro musicale e, in generale, le composizioni basate su un soggetto o su un testo, anche come importanti occasioni di riflessione etica sia per se stesso sia per il pubblico, è dimostrato dalle scelte fatte: oltre alla citata *Antigone*, ad esempio musicò la cantata *Manina di neve*, da Fëdor Dostoevskij, l'opera *La vagabonda*, da *I miserabili* di Victor Hugo (trafugata nel 1946, quando erano stati composti due atti quasi interi), e concepì il progetto di un balletto su *Le petit prince* di Antoine de Saint-Exupéry.

La trama dell'opera verte sulle potenti doti malefiche, appunto, di una conchiglia. Questa viene venduta da un Viandante, sotto le cui spoglie si cela Satana, al povero giovane pescatore Leandro, fidanzato con Lydia (e proprio alla moglie, la "sua" Lidia, il compositore dedica l'opera). Leandro mostra il suo acquisto alla giovane fidanzata, orgoglioso delle ricchezze che ne deriveranno per entrambi. Ma Lydia è spaventata: da un incontro con la Sibilla ha appreso che la fortuna di Leandro è opera del demonio e che, acquistando la conchiglia, egli ha perduto per sempre la sua anima. Solo chi comprerà al suo posto la conchiglia potrà salvarlo. Lydia, disperata, ricordando il sacrificio della regina Alceste per salvare il marito, si reca al castello, sorto per incanto grazie alla conchiglia, dove ormai Leandro vive con Elena, la fatale donna del porto, che l'ha sedotto. Implora Elena di darle la conchiglia, ed è accontentata, dopo averle narrato gli eventi ineluttabili che il possederla comporterà. Lydia, provata, è poi tentata dal Viandante, che cerca di convincerla di quanto il suo sacrificio per un uomo che non l'ama più sia stato inutile, prospettandole un'esistenza regale al suo fianco, ma Lydia lo discaccia. Leandro, intanto, ha saputo del sacrificio di Lydia e si strugge dal rimorso, rifiutando le seduzioni di Elena. Ascolta la voce della Sibilla, che lo implora di salvare la fanciulla: chiedi al Nocchiero di andare da Lydia a farsi vendere la conchiglia, simulando di acquistarla per sé. Si scatena intanto un'apocalittica tempesta che, con tuoni e fulmini, fa sprofondare il magico castello, il quale inghiotte tra le sue macerie anche Elena. Leandro e il Nocchiero s'incontrano, e quest'ultimo ha con sé la conchiglia, datagli da Lydia. Conscio di aver co-

munque perso la propria anima a causa della sua precedente condotta viziosa, egli si offre di tenere la conchiglia al posto del giovane. Poi, pentito, sta per gettarla in mare, quando compare il Viandante che, forse colpito dalle tante prove di generosità, riprende con sé la conchiglia, senza condannare nessuno dei personaggi alla dannazione eterna. Lydia e Leandro finalmente si ricongiungono, progettando una vita in comune fatta d'amore e semplicità.

L'organico dell'opera consta di circa trenta strumenti (3), che Liviabella riesce ad usare al meglio, talvolta dando l'impressione di un autentico pieno orchestrale. Inserisce, come di consueto, anche il coro, in questo caso ridotto a quattro voci di marinai (soprano, tenore, baritono, basso), che utilizza in totale simbiosi con l'orchestra, come strumento tra gli strumenti. I personaggi sono: Leandro, giovane pescatore (tenore); Lydia, sua sposa promessa (soprano lirico spinto); Elena, la donna del porto (soprano drammatico); Nocchiero, vecchio lupo di mare (baritono); il Viandante, figura diabolica (recitante); la Sibilla, veggente cieca (recitante). L'ambientazione dell'opera è in quattro quadri, compresenti in scena: I, a sinistra, la casetta di Lydia, presso il mare; II, a destra del precedente quadro, fra gli scogli, l'antro della Sibilla; III, al centro, fantastico giardino adiacente ad un magico castello; IV, l'interno di una taverna. Le luci rivestono un ruolo scenicamente rilevante: sono infatti frequenti in partitura le indicazioni autografe in tal senso (ad es., "luce livida", "buio", "primissimo mattino", ecc.).

Per qui mostrare lo stile compositivo di Liviabella, si sono scelti alcuni esempi musicali relativi alle situazioni-cardine, ai momenti strutturali fondanti, su cui tutta l'opera è costruita, tratti dal primo atto (4).

Nel preludio, intensamente lirico è il canto di Lydia "Una vela trapunta di sogni", che tornerà all'inizio del secondo atto e su cui è costruito tutto il duetto finale dell'opera [Es. mus. 1].

Presentazione del "Tema della Conchiglia", che apre la seconda scena, di tempo "Lento, smagato" [Es. mus. 2]. Il clima è ansioso, e come in ogni momento di tensione drammatica, Liviabella ricorre ad un linguaggio di sapore espressionista. Anzi, di primo acchito, sembrerebbe di ravvisare una sezione in stile dodecafonico, ma essa è tale solo in senso melodico, non c'è sviluppo del materiale musicale secondo la tecnica dodecafonica. A riguardo, è opportuna la citazione di una pagina tratta dagli inediti *Taccuini* del compositore, che, nel settembre 1960, scrive: "Ripeto il mio giudizio sulla musica dodecafonica, che considero un linguaggio ri-

spettabile, ma di cui escludo la presunzione di voler diventare il linguaggio ufficiale di tutta la musica contemporanea [...] Beethoven, Verdi, Puccini non avevano formule; le temevano, né hanno mai sognato fratture [...] Attuale (ed eterno) è quello che ha il marchio della sofferenza, e dell'umanità liberate da ogni ipocrisia. E' un'ipocrisia anche la presunzione di aver conquistato il nuovo verbo. Diamo una ventina d'anni agli attuali dodecafonici, ai puntillisti, agli elettronici e concretisti: vediamo ciò che realmente rimarrà. Le persone di genio non hanno niente a che fare con i linguaggi di moda" (5).

È presentata la "Sequenza Diabolica", declamata dal coro interno [Es. mus. 3]. A riguardo, illuminante è un passo tratto da una breve autoanalisi dell'opera dello stesso Liviabella, conservata presso la Biblioteca "Mozzi-Borgetti" di Macerata: "[...] Segue a contrasto la sequenza diabolica declamata, impernata su un solo accordo generato dalle quinte sovrapposte degli archi pizzicati in un ritmo ostinato che in fugaci contrappunti di scintillanti strumentini e di paurosi ottoni cresce di intensità e si estingue sulla sinuosa linea di un flauto solo che illumina il declamato della Sibilla" (6).

Vediamo la melodia di Lydia, in tempo "Andante mesto" e in forma di pezzo chiuso, che rievoca il sacrificio della regina Alceste [Es. mus. 4]. Potrebbe essere definito "Tema della Sofferenza", poiché ritorna spesso ad esprimere la prostrazione e il dolore della fanciulla. Secondo Liviabella esso "è il nucleo centrale e spirituale dell'opera" (7). Sull'andamento dodecafonico, qui ancora più configurato, vale quanto già detto per l'esempio 2.

Nell'atto secondo, dopo un preludio descrittivo intitolato "Andantino-estasi-mare", di notevole novità drammatica è il duetto-rimpianto 'a distanza' di Lydia e Leandro (8) "lontani fisicamente, ma vicini nell'eguale disperata tenerezza" (9), che all'epoca fu il pezzo più apprezzato, e poi il concertato finale dell'atto secondo (10), che comprende la scena della tempesta, sovrastata dall'accurata preghiera di Lydia alla Vergine "Ave stella del cielo", in cui tutti i motivi dell'opera si fondono in un acme drammatico, per poi risolversi in una ritrovata situazione di calma. Si segnala questo brano perché esemplificativo del sicuro talento drammatico di Liviabella, che in poche pagine riesce a far trascolorare una situazione di assoluta drammaticità nella sua antitesi, e della 'stratificazione' della sua scrittura, poiché ogni elemento ha una sua particolare connotazione stilistica, ed un suo colore 'drammatico': troviamo in contemporanea accordi

convulsi dell'orchestra, i quattro marinai nella taverna, sia in canto spiegato che a bocca chiusa, Elena, Leandro, che alternativamente canta o declama gridando, e Lydia, che invece intona una purissima preghiera.

Infine, di grande bellezza, esprime una liricità quasi pucciniana, è il citato duetto finale Lydia-Leandro, sul tema "Una vela trapunta di sogni", che chiude su un luminoso accordo di Mi maggiore (11).

Sulla prima de *La Conchiglia* ci racconta Mucci:

Fu presentata attraverso acuto nervosismo ed in un ambiente critico del tutto avverso [...]. L'esecuzione, nonostante la buona volontà del direttore Armando La Rosa Parodi, degli interpreti [...] e la grande abilità del regista Livio Luzzatto, risultò mediocre e spesso oscura. Il che contribuì a provocare sulla stampa una critica nel complesso ben poco favorevole, nonostante la favorevolissima presentazione fatta nel programma teatrale dall'autorevole Maestro Adelmo Damerini (12).

Quanto allo stile, Damerini parla semplicemente di un "linguaggio che non ha preferenze per alcun sistema preformato: senso armonico politonale, contrappunti aspri, linearità melodica distesa vi sono fusi in un connubio libero, destinato ad aderire ai vari momenti drammatici, senza obbedire ad esigenze lessicali di assoluta prevalenza" (13), ma poi, in uno scritto del 1958 relativo all'esecuzione fiorentina del poema sinfonico *La mia terra*, lo stesso critico afferma: "Liviabella è stato fedele alla sincerità della espressione immune da ogni travaglio di ricerche aprioristiche, nelle quali pur lui si è trovato talvolta impigliato come ne *La Conchiglia* rappresentata al Teatro Comunale" (14). Già il 26 agosto 1953 il compositore aveva risposto risentito al critico Mario Medici che aveva accusato la sua cantata *O Crux, ave!* di "modernismo": "[...] dovresti sentire la coscienza di artista e di italiano di conoscere più addentro il musicista Liviabella che esclude per principio qualsiasi metodo preconetto, tutto creando e bruciando con la forza del cuore e dell'ispirazione" (15). Liviabella visse un momento di depressione, ferito dall'ostilità di alcuni colleghi, che avevano addirittura ostacolato la messinscena dell'opera, e deluso dall'accoglienza che certa critica aveva riservato a *La Conchiglia*; ciò affiora in particolare da una lettera alla sorella Livia del 21 aprile 1955, scritta cinque giorni dopo la trasmissione radiofonica dell'esecuzione fiorentina: "Livia cara, ti ringrazio delle buone parole sulla mia *Conchiglia*; l'accanimento contrario di tanti critici e l'affettuosa partecipazione e forse sincero entusiasmo di altri mi fanno stare perplesso su questa opera che vorrei al più presto di-

menticare per scriverne una nuova e migliore” (16). Ma una seconda stesura, in particolare sollecitata da Mucci, che considerava irrisolta la parte finale e volle lavorare alla riduzione del libretto in un solo atto, non sarà mai compiuta.

È ipotizzabile che per il suo carattere composito, per la densità di scrittura e la visione estetica di cui era portatrice, *La Conchiglia* risultasse troppo innovativa e di difficile ascolto per il pubblico dell'epoca. Grazie al costante sforzo espressivo e di intelligente sintesi tra vari linguaggi, alle originali soluzioni sceniche e musicali (si ricordi la novità del duetto 'telepatico' tra Leandro e Lydia nell'atto secondo), alla grande tensione morale, intimamente sentita dall'autore, quest'opera è da considerare, nel suo genere, paradigmatica e proprio nel suo 'eclettismo', allora tanto contestato, nella sua dimensione sincretica, consiste il suo maggior merito. Alla luce di quanto detto, si ritiene *La Conchiglia* un importante tassello della produzione operistica italiana di metà Novecento che oggi, essendo possibile una prospettiva storica, sarebbe necessario conoscere. Pertanto, anche per riparare al fatto che l'ambiente teatrale inadatto non permise in passato un'adeguata messinscena, ci piace auspicarne un futuro riallestimento, che potrebbe essere facilitato dall'organico ridotto.

2. *Canto di Natale*

Provato dalle critiche, Mucci si astenne per un periodo dallo scrivere libretti, mentre Liviabella, convinto della buona qualità del lavoro svolto, scelse ancora una volta di cimentarsi con il teatro musicale. Iniziò una nuova collaborazione con il poeta napoletano Enzo Lucio Murolo, con cui concordò la riduzione librettistica della novella di Dickens *A Christmas carol in prose* (17). La storia, molto nota, è incentrata sulla conversione dell'avarico Scrooge la notte di Natale, dopo che egli magicamente ha visto scorrere la sua vita passata e quella futura. L'opera *Canto di Natale*, in un atto, fu composta da Liviabella dal 14 novembre 1961 al 6 marzo 1962, utilizzando un cast vocale ed un organico strumentale più vasti rispetto a *La Conchiglia*. La fatica della stesura affiora in una sofferta lettera del 13 settembre 1962 all'amico Giorgio Colarizi: "Ho compiuto la partitura di una mia opera nuova in un atto tratta dalla novella di Dickens 'Canto di Natale'. Trecento pagine di partitura lavorando sette ore al giorno senza riposo. La gioia del lavoro compiuto non vale più di un premio? [...] Decidi un poco

tu se sono figlio delle tenebre o della luce. Mi sento solo figlio di Dio e della mia musica. E come genitori non c'è male, ti pare?" (18). Conscio del valore musicale della sua nuova opera, Liviabella in quel periodo contattò anche l'amico compositore Mario Labroca, sovrintendente del Teatro La Fenice di Venezia, forse sperando in un allestimento nel capoluogo veneto, ma il 6 febbraio 1963 gli scriveva un po' stizzito: "Spero che tu non abbia paura di dichiarare che io abbia centrato un buon originale teatro o anche che a tuo parere non abbia centrato che una mia illusione. Ma questo benedetto parere (che non t'impegna in nessun senso e di cui non me ne avrò se sarà negativo) espresso da un amico che come te reputo musicista e onesto, posso averlo? O seguiti a pensare che per me non c'è tempo?" (19). Evidentemente, lo snobismo di un certo ambiente intellettuale nei confronti di Liviabella continuava, ed allungò purtroppo i tempi per arrivare ad un vero e proprio allestimento teatrale, a cui il compositore teneva molto, che si concretizzò solo dopo la sua morte, al Comunale di Bologna, il 14 gennaio 1966.

I personaggi dell'opera sono nove (20): Ebenezer Scrooge (baritono); Jacob Marley (attore di prosa); Bob Chritch, scrivano di Scrooge (tenore); Bessie, giovane signora nipote di Scrooge (soprano); la Fidanzata senza dote (soprano); il Ragazzo dell'organetto (voce di fanciullo) (21); un Distinto signore in nero (basso); una Distinta signora in nero (mezzo soprano comico); Fred, marito di Bessie (tenore). Ad essi vanno aggiunti un coro esterno ed uno interno, un coretto interno di fanciulli, circa venticinque mimi e comparse, un'orchestra media con una nutrita batteria di percussioni (22), ed addirittura un'orchestrina "sul palco" (pianoforte, tre mandolini, chitarra). Le comparse erano state inserite probabilmente in vista della rappresentazione televisiva, avvenuta il 24 dicembre 1963 sul canale nazionale della RAI, il che fa di *Canto di Natale* uno dei primissimi esempi, in Italia, di opera televisiva.

Relativamente alla trama, si riporta fedelmente l'*Argomento* che compare nel programma di sala stampato per la rappresentazione bolognese, presumibilmente scritto da Murolo:

È la storia di un vecchio avaro, Ebenezer Scrooge, al quale fa visita, la sera della Vigilia di Natale, lo spettro del suo antico socio Jacob Marley. Da esso Scrooge trae, dietro l'emozione suscitagli da semplici, ingenue evocazioni della sua stessa vita, tali insegnamenti di rigenerazione, perdono, amor del prossimo e comprensione, da renderlo, nel breve volgere di una notte, un altr'uomo, l'opposto di quello che era stato sino allora. Trattasi di un apologo; di un messaggio di amore e di umanità [...] (23)

Molto interessante è il rapporto epistolare di Liviabella con Murolo, che permette di chiarire la genesi musicale dell'opera, e di capire quanto profondamente il compositore avesse le idee chiare dal punto di vista drammatico, fino ad orientare le scelte del suo collaboratore. In particolare, il [10] giugno 1961, Liviabella gli invia una missiva lunghissima, quasi un promemoria per il lavoro da svolgere, in risposta ad una lettera di Murolo del precedente 2 giugno, in cui lo scrittore gli chiedeva le sue impressioni sulla prima versione del libretto, che aveva scritto di getto senza concordarla in dettaglio con lui:

Comincio dalla sua architettura teatrale. Non geniale, ma genialissima. L'essenzialità creata nel susseguirsi di quadri visivi [...] Qui il suo ingegno ed il suo istinto teatrale hanno fatto miracoli attingendo dalla verbosità del vecchio (talvolta troppo vecchio) nonno narratore la magia di una nervatura-scheletro fatta di intelligentissimi scarti e di sapienti messe a fuoco [...] Mi pare giusto aver soppresso i tre spettri (almeno i primi due, l'ultimo si identifica nella morte) del passato, presente e futuro, sostituiti dalla narrazione dialogata di Marley [...] *Personaggi* = Marley è una specie dello storico nell'oratorio, quello che inquadra e commentando completa la scena. Mi viene in mente che questo personaggio (un po' ragionatore moralista, che sveglia Scrooge con amara ironia e come inesorabile specchio lo accusa) poco musicabile e musicale potrebbe incastonarsi come recitante o con pausa o con sfondi musicali. [...] Compare da balletto che (oltre alla praticità di escludere una valanga di altri comprimari cantanti) sono assai più efficaci senza voce, come apparizioni, e stupite nel mistero del silenzio. [...] Lei ha creato delle donne oltre alla fidanzata senza dote, Bessie la nipote, che in Dickens era un nipote, e la gentildonna in nero accanto al gentiluomo [...]. Il suo accorgimento è necessario, [...] oltre al coro e all'orchestra, ci vogliono donne per suscitare l'interesse timbrico. La voce femminile dà un colore di accoramento e di tenerezza che non può mancare in un simile soggetto [...]. *Effetti* = Ottimi anche se non di facile realizzazione. Qui ci vuole anche un geniale affettuoso regista, non un semplice mestierante facilone e presuntuoso, quali purtroppo circolano nei nostri teatri lirici di oggi. [...] *Finale* = Un'umanissima trovata scovata in mezzo alle tante parole di Dickens nell'ultima pagina dell'epilogo. Benissimo in ogni modo di averla realizzata per teatro visivo da lei nervosamente rimastata con i perfidi mimi già visti nell'ultima visione. *I versi* = Le confesso che questi in principio mi avevano sconcertato [...] Vorrei altri elementi lirici musicali. Macchie di girotondi e di cantilene durante i giocolieri (affidate magari al coro) durante la festa di Fezziwig. Più donna e più dolente [...] la signorina senza dote. A costruire la gioia del finale è giusto, come mi scrive, che ci pensi la mia musica. Non escludo musiche corali che vengono dalla chiesa, che fanno sfondo alla ritrovata bontà di Scrooge in consonanza alla bontà degli uo-

mini poveri di mezzi umani ma ricchi di Dio. [...] Tutte le parole di Marley (parla sempre troppo e non sempre è chiaro) dovrebbero essere più accorate, piene d'anima, toccanti quando non è sferzante di ironia. [...] Ma per Marley bisognerà rivedere tutto il parlato se Lei entra nell'idea di farlo recitare. Le inflessioni della voce recitata possono avere un'infinita e diversa gamma di inflessioni, di accensioni e di pause. Concludendo, la sua prosaicità è conseguenza di Dickens, non ancora del tutto purificato. L'attribuisco anche al fatto che Lei con commovente generosità ed impeto questa volta ha voluto realizzare (per farmi una sorpresa maggiore) il libretto prima di comunicarmi la stesura. [...] (24)

A chiusura della medesima lettera, Liviabella afferma di considerare l'opera una *summa* del lavoro sino ad allora svolto, in quanto "dal 1920 (avevo 18 anni) il Natale è stata la cristallizzazione della mia vita, un diario quasi dove l'ingenuità, l'amore, la sofferenza si sono raccolte in una mia tenerezza espressa in canto e in colori di pura musica, sempre variazione di un medesimo tema". Quanto al soggetto, il compositore ribadisce: "vede che si tratta di un mio mezzo pallino e speriamo che porti fortuna ad ambedue".

In effetti, sono molte le composizioni del catalogo liviabelliano ispirate al Natale; tra queste spiccano varie "pastorali", nate come brani per voce e pianoforte ma poi inserite anche in lavori orchestrali (ad es. *La mia terra*), ampiamente riutilizzate insieme ad altri precedenti composizioni (25) nella stesura di *Canto di Natale* che, negli inediti appunti autobiografici, il compositore definisce "la mia opera più congeniale".

L'analisi critica di quest'opera qui si condurrà partendo dalle stesse annotazioni di Liviabella nella già citata lettera a Murolo. Egli parla di un "susseguirsi di quadri visivi", anche se il libretto non è strutturato in modo netto in questo senso. Tuttavia, tenendo conto dello svolgimento drammatico e del cambio di scene, se ne possono individuare otto: il primo si svolge nell'ufficio di Scrooge; il secondo nel suo appartamento, dove egli riceverà la paurosa visita notturna del suo socio morto, Marley; i successivi cinque sono 'mobili', nel senso che, una volta portata la scena originale della casa di Scrooge in fondo al palcoscenico, con opportuni cambi di luce vanno illuminati, via via, vari angoli di esso, dove avranno luogo le sei "apparizioni" del passato, del presente e del futuro; l'ultimo quadro si svolge ancora nell'ambiente iniziale, ma in un clima completamente mutato in festa, e come tale evidenziato anche dalla regia di luci che, come ne *La Conchiglia*, è annotata in partitura e svolge una funzione drammaturgica rilevante. Nell'introduzione allo spartito, il compositore prescrive

ai solisti di “cantar recitando” (26), e questo tipo di vocalità semplice e sillabica, atta a far ben comprendere il testo, caratterizza tutta l’opera, in particolare il ruolo vocale di Scrooge, diviso tra un declamato a volte melodico [Es. mus. 5a], a volte isterico, caratterizzato in acuto [Es. mus. 5b] e un parlato improntato alla massima “naturalità espressiva”, anch’essa raccomandata dal compositore nella citata introduzione [Es. mus. 6].

In quest’ultimo esempio, relativo all’incontro tra Scrooge e Marley, si può notare la scrittura del parlato, non diversificata tra i due personaggi. Liviabella si limita semplicemente a scrivere il testo ed a segnare i movimenti di semiminima, come riferimento. Nell’esecuzione televisiva dell’opera (27), per contrasto, il parlato di Marley è improntato ad una voluta rigidità declamatoria ‘ultraterrena’, mentre Scrooge usa un parlato estremamente espressivo.

La categoria del contrasto è fondante nella sostanza musicale dell’opera, e a questo fine Liviabella utilizza in modo denso, vario e raffinato sia i registri timbrici orchestrali sia il tessuto corale, interno ed esterno. Questa *forma mentis* si evidenzia subito tra l’introduzione ed il primo quadro: da un’atmosfera briosa e scintillante, giocata sugli archi e le piccole percussioni, che si fondono con un festoso coro natalizio e concitate voci di folla, si passa, sul registro basso degli ottoni, al tetro ufficio dove Scrooge tiranneggia il suo povero impiegato Bob... Nella citata lettera Liviabella chiede a Murolo “altri elementi lirici musicali [...] macchie di girotondi e di cantilene”: l’opera abbonda infatti di momenti descrittivi e ‘popolari’, ma non fine a se stessi bensì usati in modo funzionale all’*iter* drammatico, come piccole oasi di gioia infantile e stupita in un contesto di grigiore e povertà, anche morale. Questo si ritiene di sottolinearlo perché mai in Liviabella il descrittivismo è ridondante, o retorico, e meno che mai pedissequamente respighiano, secondo un luogo comune ancora oggi duro a morire (28).

Quasi uno stornello è la canzone del Ragazzo con l’organetto (interpretato, come già detto, da un soprano) [Es. mus. 7].

Uno spirito scherzoso e spensierato pervade il ricordo della canzone di Mustafà, eroe infantile del piccolo Scrooge, affidata al coro femminile interno, durante la seconda apparizione [Es. mus. 8].

Anche nella terza apparizione, ambientata nel magazzino del vecchio datore di lavoro del giovane Scrooge, Fezziwig, la rievocazione di una lontana vigilia di Natale è affidata alla danza, sulle note dell’orchestra interna.

È il caso di sottolineare, a questo punto, come nella seconda, terza e sesta apparizione, nonché nel finale, un ruolo molto importante sia affidato a mimi e comparse, poichè Murolo – più di Liviabella – aveva compreso la specificità del mezzo televisivo, per il quale bisognava costruire un evento spettacolare su criteri visivi e musicali nuovi. Sempre in quest’ottica entrambi furono comunque concordi nell’utilizzare molto, ed in modo sempre diversificato, il parlato e il procedere per contrasto, secondo quadri ben identificabili.

Come ne *La Conchiglia*, la scrittura vocale esprime momenti autenticamente lirici; esemplificativa in tal senso è la melodia della Fidanzata senza dote nel duetto con Scrooge, durante la quarta apparizione. La linea intensa e sofferta rende il personaggio “più donna e più dolente”, secondo la caratterizzazione che Liviabella intendeva dargli [Es. mus. 9].

Nella quinta apparizione, una tensione emotiva e morbidezza melodica consimili permeano la preghiera ed aria di Bob, con cui egli chiede a Dio la guarigione del suo piccolo Tiny Tim, sulle note dolcissime del coro femminile interno “Cuore del mondo”.

Analogamente a *La Conchiglia*, in cui si era sottolineata la capacità tutta liviabelliana di inventare concertati “stratificati” con elementi eterogenei su diversi piani drammatici, anche in *Canto di Natale* il compositore costruisce un insieme vocale molto originale in occasione della sesta apparizione, ambientata nel futuro, dopo la morte di Scrooge. Bessie, la nipote, e suo marito Fred lo piangono, mentre ladri e megere ridacchiano e blaterano con voci rauche, facendosi beffe del defunto [Es. mus. 10].

Un riferimento importante in questo senso è per Liviabella *La medium* di Giancarlo Menotti, come egli scrive a Murolo nella citata lettera del giugno 1960: “Nuovi simili elementi accortamente usati mi fecero impressione nella *Medium* di Menotti. Il primo atto finiva (lo ricorda?) con uno strano terzetto, un muto, una litania recitata, una canzone cantata. Il gesto, la recitazione e la melodia facevano un triplice contrappunto”.

Liviabella non si sottrae di certo al compito di “costruire la gioia del finale”, gioia motivata, per lui profondamente cristiano, dalla conversione di Scrooge, e si vale di ogni accorgimento della sua arte perché l’opera si chiuda in un tripudio di suoni, voci e luci. Ritornano il tema orchestrale a toni interi, che apre l’introduzione, e il coro iniziale “Buon Natale!”, seguiti da un semplice coro sillabico di sapore scolastico “Bianco, rosa è tutto il cielo, è Natale, è primavera”. Come anticipato a Murolo, per

“fare da sfondo alla ritrovata bontà di Scrooge” il compositore chiude l’opera con un coro misto interno che, dalla chiesa, intona potentemente il “Gloria”, sovrastato dal liberatorio vocalizzo di Bessie [Es. mus. 11].

Canto di Natale, con i suoi temi popolari, le scene di festa, l’inserimento di cori tradizionali e di quadri orchestrali descrittivi di sapore respighiano, potrebbe sembrare, al primo ascolto, di fattura meno innovativa e di gusto più ‘facile’ rispetto a *La Conchiglia*, ma in realtà è ad essa puntualmente conseguente, ne costituisce lo stadio successivo, in cui ciascun elemento musicalmente eterogeneo viene utilizzato in funzione asciuttamente drammatica, fuso in una visione ‘superiore’, frutto di una personalità, artistica ed umana, ormai sollevatasi al di sopra delle parti, lontana dalle antiche passioni, percepite come “calore di fiamma lontana” (29), per citare Foscolo. È l’opera del ricordo e della nostalgia, della gioia e della purezza infantili, il testamento spirituale di Lino Liviabella, ormai malato e conscio di non avere più molto tempo davanti a sé. Nei suoi pensieri annota: “Ora che ho finito quest’opera e ne ho sentito la rivelazione dello strumentale nelle belle prove della Rai di Torino diretta da Boncompagni il 2. 3 e 4 dicembre 1963, morirò contento perché ho costruito col meglio di me una creazione viva di ricordi e di luce captata in miracoli di luce. Io avevo in determinati momenti il mio angelo. E così ho potuto fissare una preghiera” (30). Intuiva che non avrebbe provato la gioia di vederla rappresentata in teatro, e lo scriveva il 21 settembre 1964, da Genova, alla sorella Livia: “Ho saputo che il *Canto di Natale* sarà trasmesso due volte: una in televisione sul secondo programma (ce l’hai?) nel pomeriggio di Natale e una per radio all’Epifania. Disgraziatamente però quest’opera non cammina per i teatri e anche Bologna, che me l’aveva promessa quest’anno, mi ha tradito. Non vorrei morire prima di aver avuto questa soddisfazione di vederla eseguita in pubblico”.

Purtroppo, sarebbe morto esattamente un mese dopo, e *Canto di Natale* fu rappresentata postuma, come già detto, al Comunale di Bologna il 14 gennaio 1966. In precedenza, era stata trasmessa dalla televisione nazionale il 24 dicembre 1963, per la regia di Eros Macchi (scene di Bruno Salerno, costumi di Ebe Colgiaghi), con i seguenti interpreti: Piero Guelfi (Scrooge), Valerio Degli Abbati (Marley), Alvino Misciano (Chratchit), Elena Rizzieri (Bessie), Lidia Nerozzi (la Fidanzata senza dote), Anna Gasparini (il Ragazzo dell’organetto), Teodoro Rovetta (il Signore in nero), Vera Magrini (la Signora in nero), Silvana Cesca e Dina Zanoni (le Mergere), Nino Bianchi e Lino Coletta (i Ladri). La direzione fu condotta da

Elio Boncompagni, alla guida dell'Orchestra e del Coro della RAI di Torino, preparato da Ruggero Maghini. Quest'ultimo ebbe un ruolo di primo piano nella buona riuscita dell'opera, che aveva preparato con grande perizia, com'è testimoniato da una sua lettera da Torino a Liviabella del 18 ottobre 1963 (31). Nell'allestimento felsineo, curato dal regista Giovanni Poli, degli interpreti originali restò solo Alvino Misciano, mentre i protagonisti furono Antonio Boyer e Carmen Gonzales. Fu sempre Boncompagni a dirigere l'Orchestra ed il Coro del Comunale di Bologna, quest'ultimo preparato da Gaetano Riccitelli. L'opera venne proposta al pubblico insieme ad *Hänsel und Gretel* di Engelbert Humperdink (1893), ottenendo, ancora una volta, delle critiche oscillanti tra il plauso entusiasta e la vera e propria stroncatura (32).

A conclusione di quanto detto finora, si ritiene di riportare una bellissima frase che il compositore scrisse a Murolo nella citata lettera del giugno 1961, e che riassume tutta l'essenza dell'opera:

Lei mi ha scritto che è nonno e che ha nipotini. Posso intuire che insieme a Scrooge anche lei, come me, sogni un ritorno di preziosa e generosa saggezza, sogni il mondo nel miracoloso paradiso del primo stupore. Non avere ancora perduto questo stupore, che vediamo risplendere negli occhi dei nostri figli, è il più grande dono di Dio, anche se questo paradiso ci viene conteso dalle megere e dai ladri, inutilmente irredenti.

Ecco, sia *Canto di Natale* che la vicenda artistica e umana di Lino Liviabella sono riassunti in questa frase semplice e profonda: non voler perdere mai questo "stupore" è stata la coraggiosa sfida della sua arte.

NOTE

* Sono grata agli enti organizzatori per avermi dato l'opportunità di offrire il mio contributo ai fini di una conoscenza più approfondita della figura e dell'opera di Lino Liviabella, compositore a mio avviso di grande importanza nella storia musicale del Novecento, che meriterebbe una maggiore attenzione nelle attuali programmazioni musicali. Un grazie di cuore, in questo senso, va al collega e amico dott. Paolo Peretti, che mi ha anche fornito prezioso materiale di studio. Ringrazio inoltre: la dott.ssa Alessandra Sfrappini, direttrice della Biblioteca comunale "Mozzi Borgetti" di Macerata ed il sig. Michele Marconi, suo collaboratore, anche per avermi aiutato a superare difficoltà di tipo tecnico; la dott.ssa Marta Mancini, direttrice della Biblioteca del conservatorio "G. Rossini" di Pesaro, per la disponibilità nel fornirmi in tempi brevi spartito e partitura de *La Conchiglia*; il M^o Lucio Liviabella, per avermi permesso di entrare nell'intenso mondo interiore di suo padre, mettendomi generosamente a disposizione un'autentica messe di informazioni e documenti (tra cui lo spartito di *Canto di Natale*), e la sua consorte, sig.ra Katia; la sig.ra Laura Liviabella Brandi, figlia del compositore.

(1) Cfr. EMIDIO MUCCI, *Lino Liviabella*, Macerata, Tipografia Maceratese, 1974, p. 78.

(2) Le due acute osservazioni si leggono nell'articolo di ALBERTO BARBADORO, *Lino Liviabella direttore a Pesaro*, in *Conservatorio "Gioachino Rossini" - Pesaro. Annuario anno scolastico 1988-89*, Conservatorio di musica "G. Rossini", Pesaro, 1990, pp. 25-66: 28.

(3) L'elenco è il seguente: 4 violini primi e 4 secondi, 3 viole, 3 violoncelli, 1 contrabbasso, 2 corni, 1 tromba, 1 trombone, 1 flauto/ottavino, 1 oboe, 1 clarinetto, 1 fagotto, timpani, piatto sospeso, triangolo e 3 campane.

(4) Tutti gli esempi musicali relativi a quest'opera qui riportati sono tratti da *La Conchiglia. Novella drammatica in due atti tratta dalla novella di Stevenson "The bottle Imp"* [...]. *Trascrizione per canto e piano dell'autore*, copia eliografata dello spartito conservata presso la Biblioteca del Conservatorio statale di musica "G. Rossini" di Pesaro, pezzo non catalogato (n. ingr. 14561), coll. M 15/L 784/C. Le integrazioni tra parentesi quadre, in ogni esempio musicale riportato in appendice al presente articolo, sono dell'Autrice.

(5) Il passo, segnalatomi dal M^o Lucio Liviabella (i *Taccuini* sono infatti conservati nel suo archivio privato a Pino Torinese), viene qui riportato così come mi è stato cortesemente da lui trasmesso in trascrizione.

(6) Nella citata biblioteca, la segnatura del pezzo, un dattiloscritto di 3 carte num., è: Ms. 1193, fasc. II, n. 12.

(7) *Ibid.*

(8) Cfr. spartito de *La Conchiglia* cit., pp. 80-83.

(9) Come nella nota 6.

- (10) Cfr. spartito de *La Conchiglia* cit., pp. 102-108
- (11) *Ibid.*, pp. 122-126.
- (12) Cfr. MUCCI, *Lino Liviabella*, cit., p. 78.
- (13) Programma di sala *La Conchiglia. Novella drammatica in 2 atti di Emidio Mucci (dalla novella "The Bottle Imp" di R.L. Stevenson). Musica di Lino Liviabella. Novità assoluta*, Ente Autonomo del Teatro Comunale-Piccolo Teatro di Musica, Firenze, 1955, p. 283.
- (14) In BARBADORO, *Lino Liviabella direttore a Pesaro*, cit., p. 39.
- (15) Macerata, Biblioteca comunale "Mozzi-Borgetti", Ms. 1193, fasc. II, n. 8 (copia carbone di lettera dattiloscritta).
- (16) Lettera fornitami in copia dal M^o Lucio Liviabella, conservata nel suo archivio privato.
- (17) Il testo originale utilizzato era nella traduzione di Frida Ballini, in un'edizione da strena dei Fratelli Fabbri Editori di Milano. L'informazione è fornita dallo stesso Liviabella nella lettera a Murolo del [10] giugno 1961 (cfr. la nota 24).
- (18) Lettera segnalatami in trascrizione dal M^o Lucio Liviabella, conservata nel suo archivio privato.
- (19) Come nella nota precedente.
- (20) L'elenco è tratto dal programma di sala *Lino Liviabella. Canto di Natale. Opera lirica in un atto*, Ente Autonomo Teatro Comunale di Bologna, stagione lirica 1965-66, p. 6.
- (21) Nonostante l'indicazione di "voce bianca" riportata nel libretto, il compositore affida la parte ad un soprano, com'è riscontrabile nello spartito. Ne parla anche a Murolo nella lettera del [10] giugno 1961 (cfr. la nota 24).
- (22) L'organico orchestrale di *Canto di Natale*, senza l'orchestrina "sul palco", è il seguente: 16 violini primi e 14 secondi, 12 viole, 10 violoncelli, 8 contrabbassi, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, arpa, celesta, xilofono, glockenspiel, campane, pianoforte, fisarmonica, timpani, triangolo, grancassa, piatti, tam-tam, tamburo.
- (23) Programma di sala cit. alla nota 20, p. [5].
- (24) Ho potuto avvalermi della trascrizione della lettera in oggetto che il M^o Lucio Li-

viabella mi ha gentilmente fornito, dopo averla ricavata dalla brutta copia a matita che suo padre aveva conservato. Nell'originale mese ed anno si leggono chiaramente, mentre non altrettanto identificabile è il giorno, il quale però si può desumere da una frase in apertura, in cui il compositore dice di rispondere alla lettera di Murolo del 2 giugno 1961 "con otto giorni di distanza". La corrispondenza tra i due in primavera era già avviata, perché in un altro passo della lettera il compositore fa riferimento ad una missiva di Murolo datata 6 aprile. La lettera di Liviabella è un'importante testimonianza sul rapporto tra compositore e poeta teatrale in pieno Novecento.

(25) Il compositore stesso elenca gli autoimprestati utilizzati in *Canto di Natale* nel quarto dei suoi *Taccuini* inediti (archivio privato del M° Lucio Liviabella). Tali opere sono da lui così testualmente citate: "La leggenda di Pucci e Mucci; La pastorale 'Su venite, lodate il Signore'; Favola di Poeta (lo strozzino e il drago); la lirica dedicata a Puppa Tick; *Manina di neve* (girotondo e finale); *Riderella* (la città azzurra e il pianto di Riderella); *Bululù* (e citazioni dei Lancieri); La marcia funebre di 'ultima luce'; *Scherzo per flauto e arpa*; *Le pastorali del Natale della mia terra*. Aggiunge inoltre dettagli sulla redazione autografa di spartito e partitura: "Lo spartito è stato copiato dal 6 Marzo al 4 Aprile 1962. La partitura è stata fatta con la febbre sul Renon (senza pianoforte) dal 1° Agosto al 15 Settembre 1962."

(26) Questa indicazione, come quelle relative ai vari quadri, si trova in *Lino Liviabella. Canto di Natale. Atto unico di Enzo Lucio Murolo [...]. Riduzione per canto e pianoforte dell'autore*, spartito autografo conservato nell'archivio privato del M° Lucio Liviabella a Pino Torinese, p. 76. Da questa fonte, gentilmente fornitami in copia dal M° Lucio Liviabella, sono tratti tutti gli esempi musicali relativi all'opera che qui figurano.

(27) Purtroppo, non ne rimane una copia 'ufficiale' videoregistrata, poiché l'archivio della RAI se ne è malauguratamente disfatto in uno dei periodici scarti (informazione del M° Lucio Liviabella); esistono, invece, registrazioni private della sola parte sonora, almeno da quanto si sa: personalmente, ho potuto disporre di una riproduzione audio su nastro a suo tempo effettuata dal già citato figlio del compositore e da lui messami gentilmente a disposizione.

(28) Ci si riferisce, in particolare, al cap. XV del volume dedicato al Novecento, a cura di Roberto Zanetti, dell'Enciclopedia *Storia della musica italiana da Sant'Ambrogio a noi*, Busto Arsizio, Bramante, 1985, in cui si afferma che "dato comune ai tre compositori [Lino Liviabella, Daniele Amfitheatrov e Carlo Alberto Pizzini] si deve ritenere il gusto per il descrittivismo e per la densità della scrittura strumentale, dati direttamente derivati dal Respighi. E così pure il saldo credo tradizionale che, specialmente in Liviabella e Pizzini, s'è mantenuto inalterato lungo un'arco d'attività abbastanza esteso" (p. 958).

(29) UGO FOSCOLO, *Notizia intorno a Didimo Chierico*, XIII, r. 2, in *Ugo Foscolo. Dall'Ortis alle Grazie*, a c. di Saverio Orlando, Torino, Loescher, 1978, p.159.

(30) Dal quarto dei già cit. *Taccuini* inediti (archivio privato del M° Lucio Liviabella); passo gentilmente fornitomi in trascrizione.

(31) Lettera fornitami in copia dal M^o Lucio Liviabella, conservata nel suo archivio privato.

(32) Sull'accoglienza riservata a Bologna a *Canto di Natale* ed il relativo dibattito critico cittadino, cui forse non fu estraneo l'elemento ideologico, cfr. FRANCESCO SABBADINI, *La breve stagione bolognese di Lino Liviabella (1963-1964): direzione del Conservatorio, concerti e critica musicale* in "Quaderni Musicali Marchigiani", VII-VIII (2000-2001), pp.137-144: 143-144. La più autorevole critica positiva è a firma di Alfonso Prandi ("L'Avvenire d'Italia", 15 gennaio 1966): "la musica segue con fedeltà il testo, spesso fungendo da commento al parlato, sottolineandone la forza espressiva o effondendosi in un canto in cui l'autore rivela una delicata vena lirica di intonazione pucciniana". Abbastanza positivo il giudizio di Duilio Courir ("Il Resto del Carlino", 15 gennaio 1966), che sottolinea la "pulizia morale" dell'autore e la sua attenzione al dato strumentale. Di tono negativo invece l'opinione di Giampiero Cane ("L'Avanti!", 15 gennaio 1966): "cosa di assoluta mediocrità comunque, concepita in un manierismo oleografico che fa il doppio con l'edificante racconto di Dickens da cui è tratta". A lui fa eco, con toni ancora più aspri, Mario Baroni ("L'Unità", 16 gennaio 1966): "Al di sotto della disinvoltura formale, di ciò che insomma si chiama 'mestiere', ben poca musica resta; né, del resto, si può immaginare fatica più ingrata di quella di dover interpretare un simile libretto, tratto da uno sciagurato racconto di Dickens".

N. Soprano part, starting with a fermata on a whole note, followed by rests.

M. Alto part, vocal line with lyrics: O - oh! O - oh! O - - - oh!

Bass part, vocal line with lyrics: O - oh! O - oh! O - - - oh!

[PI] Piano accompaniment for the first system.

Lidia Lidia vocal line, starting with a fermata, then singing "U - na" with dynamics *mf* and *Meno (appassionato)*.

M. Bass vocal line with lyrics: O - oh! O - oh! O - oh!

solo bassi *p* Piano accompaniment for the second system.

Lidia Lidia vocal line with lyrics: ve - - - la u-na ve-la trapunta di so - gni per te tra-pun-ta di

Piano accompaniment for the third system, including dynamics *pp* and *mf*.

Lidia

so - gni di so - gni per te per te

Lidia

(allontanandosi)

per te U - na ve - la

Lidia

Allegro

u - na ve - la tra - pan - ta di so - gni

Marina

Oh! Oh! Vi - va!

Oh! Sal - pa! Sal - pa!

M.

Si apre il sipario
 (La taverna, dal cui
 interno per una larga
 finestra, si scorge il
 mare.
 Luce del mattino, ma
 un poco velata)

ff *sostenendo* *> como*

Detailed description: This musical score is for a voice and piano piece. The voice part is written in a soprano clef with a key signature of three flats and a common time signature. The lyrics describe a scene from a tavern. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active line. Performance markings include *ff* (fortissimo), *sostenendo*, and *> como* (accented like a horn).

Es. 1: L. LIVIABELLA, *La Conchiglia*, spartito, pp. 4-6

Lento smagato

[P.] *mf* *p* *f*

viola

poco stringendo *stringendo*

I Vno

Detailed description: This is a piano score for a section of the work. It features three systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a tempo marking of 'Lento smagato' and dynamic markings of *mf*, *p*, and *f*. The second system shows the piano accompaniment with a *poco stringendo* marking. The third system features a first violin part (*I Vno*) and a *stringendo* marking. The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic changes.

Es. 2: *Ibid.*, spartito, p. 13

Sequenza
(*coretto interno*)

[Soprano] *f* Eu - ge, Eu - ge, Eu - ge! A - nimam ti - bi de - dit

[P] *ott. all. N. S. oboe* clar. ob.

[P] *f*

[C.] Lu-ci-fer A - nimam ti - bi de - dit Sa-ta-na A - nimam ti - bi de - dit

[C.] A - sta - roth! A - nimam ti - bi de - dit, a - ni - mam ti - bi de -

mf

p

(C.)

dit, a - ni - mam ti - bi de - dit Bel - rebuh! Bel - rebuh! Bel - ze - buh!

(C.)

Bel - ze - buh! A - ni - mam ti - bi de - dit Bel - ze - buh!

Continuation of the piano accompaniment from the second system, featuring complex chordal textures in both hands.

Es. 3: Ibid., spartito, pp. 20-21

Andante mesto

L.y. Il Re e-ra pres-so a mo - ri - re de -

(PI) *mf*

L.y. ciosa, il Fato co - si se al - cun non a - vesse itua ve - ce so - lu - to immo -

L.y. la - re, suoi di... E' ve - ra la sto - ria, Si - bil - la?

rall. ----- a tempo

Sib. *poco affrett.* E' vera la storia, cost

rall. ----- a tempo

L.y. E - rose nella vi - ta per tut - ti un do - no di

Ly.  be - ne e nonn a - mi - co, un pa - ren - te, un sud - di - to ri - co - noscen - te.

Sib. 

Ly.  E' ve - ra la sto - ria, Si - bli - la? La si - na -

Sib.  E' vera la storia, così

Ly.  bis - sa la li - vi - da on - da, sto - - - lo di lar - ve sul - la te - mpen - da, ed El - la a -

Sib. 

Ly. van - za. Ac - ce - so il cuo - re d'un a - mor ce -

Ly. le - ste lei so - la, lei so - la, so - la, la re -

Ly. gi - na la re - gi - na Al - ce - ste Al - ce - - - - - ste

Sb.

Largo

rall.

con la massima tensione

Es. 4: Ibid., spartito, pp. 37-40

Ser. *Meno* Un bel ti-po! con quin-di-ci scel - li-ni la set-timana, *Piu mosso*

Ser. u - na mo - glietre fi - gli da sfa - ma - re par - la di mol - taal - le - gri - a *4. 84 umoristico*

Es. 5a: L. LIVIABELLA, *Canto di Natale*, spartito, p. 34

*eccitando
con forza*

Ser. *che c'è ec-ce-den-za di po-po-la-zio-ne*

Es. 5b: Ibid., spartito, p. 50

Molto meno $\downarrow \downarrow$
(Sotto la porticina appare lo
spettro di Jacob Marley)

Ser. *(Scrooge trasalisce)* [!] Uno spet-tro!

Marley

[P]

Ser. [!] [*] Che vuol da me? [!] Chi sei?

Mar. [!] Molto γ Chiedimi chi ero

Ser. γ E allora chi eri? [!] Non è vero

Mar. γ In vita fui il tuo socio Jacob Marley [!]

mf

Es. 6: Ibid., spartito, pp. 65-66

[♩. = 72]

Ragazzo

Su ve - ni - te al can-dor del - la cu - na affe-tem pa - sto - rel - li

R.

Ve - ni - te con le pe-co-rel - le bam - bi - ni Ve - ni - te bam -

R.

bi - ni. Guar - date incie-lo quan-te stel - le pic - ci - ni guar-da - te pic -

R.

ci - ni Ve - ni - te, ve - ni - te quas - sù E' na - to il bam - bi - no Ge -

R.

sù Ge - sù Ge - sù

Es. 7: Ibid., spartito, pp. 38-40

(Da lontano una musicchetta di piccoli strumenti ed un coretto labile come un ricordo)

The musical score is divided into three systems. The first system includes a Soprano part (Scr.) with lyrics 'Come faceva? f Al-la li Al-la là', a Female Chorus part (Coretto femm. interno) with lyrics 'Al-la li mf Al-la -', and a Piano part (P) with dynamics *f* and *mf*. The second system features a Chorus part (C.) with lyrics 'li al-la li se ne vie-ne di soppiatto il val-let-to del Sul-ta-no Musta-fa Musta-fa p', and a Piano part with dynamics *fp*. The third system includes a Divided Chorus part (Coretto diviso a tre) with lyrics 'Al-la li Al-la là Mu-sta-fa Ah ah ah ah ah ah ah ah' and 'Se ne vie-ne disop-piat-to il val-let-to del Sul-fi Ah ah ah ah ah ah ah ah', and a Piano part with dynamics *f* and *mf*. A bracketed section at the bottom of the piano part is labeled '(orchestrina interna)'. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing marks.

Es. 8: Ibid., spartito, pp. 86-87

Arabella *mf* *f*

(cantando a mezza voce fa a sua volta gli stessi gesti del mimo, come se avesse Arabella vicino)

Per - chè me lo chie - di? tu

Scr. *(con accoramento)* *mf* Ah! A - ra - bel - la, tu pian - gi?

(Si asciuga gli occhi. Abbozza un sorriso)

Ar. tu — che non hai il do - no del - le la - cri - me Non de - vo sof - fri - re

Scr. Sof - fri?

Ar. *rit.* *a tempo*

Un al - tro i - do - lo ha pre - so il mio po - sto — nel tuo cuo - re —

Scr.

Es. 9: Ibid., spartito, pp. 106-107

[Allegro sinistro] *(Intanto è arrivata da sinistra altra gente ambigua, volgare, che mostra ad un vecchio rigattiere le cose rubate a Scrooge.)*

Bessie *[p - sf]*
E' mor - to mio zi - o. Quan-d'è mor - to?

Fred
Non si sa quan - do. E' sta - to tro -

Un uomo del gruppo di sinistra
Ah! si che siete di quelli che arraffano bene, vecchie canaglie!

Fred
va - to ge - li - do nebuolet - tac - cio, né uo - mo, né don - na vi -

Una donna
Un paio di ciandoli, tre anelli, una spilla di perle

Bessie *mf*
Do -

Fred
ci - - - no. La ca - sa de - va - sta - ta da - i la - dri

Un uomo
Bello!

Una donna
qualche brillante

Bessie
ve - va fi - ni - re co - si, po - ve - ret - to

Un uomo
Il vecchjo usuraio faceva prestiti sopra pegni

Una donna
La coperta del suo letto Non c'è

Es. 10: Ibid., spartito, pp. 131-132

Andante largo

(vocalizzo)

p Glo - ria glo - ria E' pri - ma -

[Coro in chiesa] *p* Glo - ria glo - ria E' pri - ma -

E' pri - ma -

E' pri - ma -

[Coro in scena] *p* Pa - ce pa - ce E' pri - ma -

p Pa - ce pa - ce E' pri - ma -

mp

pp

