

Gian Francesco Malipiero

Complete Piano Music

vol. 2

ALDO ORVIETO
piano



GIAN FRANCESCO MALIPIERO

(1882-1973)

COMPLETE PIANO MUSIC vol. 2

Tre danze antiche (1910)

- | | | |
|----|----------------------------|--------|
| 1. | I. Gavotta (Allegretto) | 03'17" |
| 2. | II. Minuetto (Carezzevole) | 04'29" |
| 3. | III. Giga (Presto) | 03'34" |

Preludi autunnali (1914)

- | | | |
|----|----------------------------|--------|
| 4. | I. Lento ma carezzevole | 03'11" |
| 5. | II. Ritenuto, ma spigliato | 02'33" |
| 6. | III. Lento, triste | 04'57" |
| 7. | IV. Veloce | 03'17" |

Armenia. Canti armeni tradotti sinfonicamente (1917)

- | | | |
|----|--|--------|
| 8. | Lento, triste / Allegro mosso / Lento, nostalgico / Allegro vivace | 05'27" |
|----|--|--------|

Risonanze (1918)

- | | | |
|-----|-------------------------|--------|
| 9. | I. Calmo | 02'03" |
| 10. | II. Fluido | 01'41" |
| 11. | III. Non troppo mosso | 01'21" |
| 12. | IV. Agitato, non troppo | 01'20" |

I minuetti di Ca' Tiepolo (1932)

- | | | |
|-----|-------------------------------|--------|
| 13. | I. | 02'32" |
| 14. | II. | 02'53" |
| 15. | III. Triste | 05'04" |
| 16. | IV. Con espressione | 02'45" |
| 17. | V. Andante | 02'48" |
| 18. | VI. Minuetto, quasi Sarabanda | 02'39" |

*World Premiere Recording***Cinque studi per domani** (1959)

- | | | |
|-----|--------------------------------------|--------|
| 19. | I. Mosso moderatamente, ma gagliardo | 01'28" |
| 20. | II. Un poco allegro | 01'36" |
| 21. | III. Non troppo mosso, ma fluido | 02'08" |
| 22. | IV. Lento | 03'49" |
| 23. | V. Non troppo mosso | 01'59" |

[Three pieces] (1901-02)

- | | | |
|-----|---------------|--------|
| 24. | Andantino | 01'57" |
| 25. | Piccola danza | 01'08" |
| 26. | Andante mesto | 03'10" |

World Premiere Recording

ALDO ORVIETO

pianoforte



ISTITUTO
PER LA MUSICA

fondazione
GIORGIO CINI

Recorded in Sala degli Arazzi, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Italy, from 6 to 9 July 2020

Project: Francisco Rocca (Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini), Aldo Orvieto

Producer: Andrea Dandolo

Sound engineer, editing and post-production: Andrea Dandolo

Piano: Fazioli F278

Booklet notes: Francisco Rocca

Publishers: D. Rahter, Leipzig (1-3); Rouart, Lerolle, Paris (4-7); Éditions Salabert, Paris (8); Edizioni Bongiovanni, Bologna (9-12); Bote & G. Bock, Berlin (13-18); Universal Edition, London (19-23);

Autograph manuscript, Fondo Gian Francesco Malipiero, Fondazione Giorgio Cini, Venice (24-26).

Cover Photo: Gian Francesco Malipiero. Venice, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Malipiero.

Nel contesto dell'ampia e multiforme attività creativa di Gian Francesco Malipiero (Venezia, 1882 – Treviso, 1973), la produzione pianistica rappresenta un ramo marginale, o quantomeno uno di quelli meno sistematicamente sviluppati. Si tratta tuttavia di una trentina di titoli – distribuiti in più di sessant'anni – nei quali le forme più tipiche del linguaggio malipieriano trovano perfetta espressione: dall'inquietudine malinconica dei primi lavori alla limpida intensità espressiva degli ultimi.

Malipiero non è un pianista – in gioventù studia il violino senza entusiasmo, poi per qualche tempo il fagotto – ma il pianoforte sarà sempre il suo strumento di lavoro. Nell'ampio studio al primo piano della casa di Asolo, circondato dalla vasta biblioteca, un gran pianoforte della FIP (Fabbrica Italiana Pianoforti) accompagnerà il compositore per lungo tempo: “I pianisti che eseguono le mie opere per pianoforte sono rari. Forse essi sentono che il pianoforte non mi ama; io però non nutro rancore verso questo mio strano nemico, anzi sono innamoratissimo di certe sonorità pianistiche, della loro luminosità. Comprendo la poesia della tastiera e le vibrazioni del più completo organismo sonoro, ma i virtuosismi acrobatici mi ripugnano.”¹

*

Nel 1910, l'editore D. Rahter di Leipzig dava alle stampe due opere di Malipiero: un poema sinfonico in tre parti intitolato *Sinfonie del Silenzio e della*

Morte e un più modesto trittico per pianoforte, *Tre danze antiche*. Entrambe le opere portano lo stesso frontespizio illustrato, a forma di pesante cornice architettonica. In uno dei vani che circondano il titolo, la Morte si presenta armata di spada e scudo come un cavaliere medievale. Le fa da *pendant* una coppia di danzatori: l'uomo porta un tricornio settecentesco; la donna sembra tutta presa da un languore fin-de-siècle: i lunghi capelli sciolti, il corpo sensualmente delineato dalle pieghe di una stoffa trasparente. Autore di quest'illustrazione era il pittore bolognese Mario de Maria (Marius Pictor), i cui quadri di soggetto fantastico e macabro avevano già ispirato a Malipiero la serie dei *Poemetti lunari* [si veda *Complete Piano Music* vol. 1].

Il legame con le *Sinfonie del Silenzio e della Morte* conferisce una certa risonanza tragica alle *Tre danze antiche*, brani di fattura convenzionale – Gavotta, Minuetto, Giga – che denotano un certo gusto antiquario cui Malipiero non fu del tutto estraneo. È interessante, infatti, osservare che la prima delle *Sinfonie* – ispirata al ballo che conclude *La maschera della morte rossa* di Edgar Allan Poe, che Malipiero cita nella traduzione francese di Baudelaire – s'intitola a sua volta *Danza tragica*. La seconda, invece, intitolata *Sinfonia del Silenzio*, ripropone, nella sezione centrale (“Ritmo di un'antica Danza”), la Gavotta con cui si aprono le *Tre danze antiche* – con la seguente epigrafe: “... E rievocava il silenzio una danza antica, rievocava il tumulto di un'antica tragedia! ...”

febbraio-marzo 1942, p. 99.

¹ Lettera di G. Francesco Malipiero a Guido M. Gatti, 28 dicembre 1941, *La rassegna musicale*, XV, n. 2-3,

*

Nell'aprile del 1913 Malipiero fa la conoscenza di Alfredo Casella a Parigi, con cui assiste alla prima rappresentazione del *Sacre du printemps*. L'evento segnerà un punto di svolta: "la sera del 28 maggio 1913 mi svegliai da un lungo e pericoloso letargo".² Di ritorno in Italia, il giovane compositore si trova a far i conti con l'ostilità dell'industria musicale italiana. La sua prima opera, *Canossa* (1911-12), viene brutalmente ritirata dal Teatro Costanzi di Roma. Qualche mese dopo, nel settembre 1914, i *Preludi autunnali* vedono la luce in una Venezia crepuscolare. "La loro malinconia – dirà Malipiero molti anni dopo, gettando uno sguardo retrospettivo – "è forse effetto della guerra appena incominciata e non ancora sentita".³

Anche se l'impronta francese (Debussy, Ravel, per certi versi Satie) affiora in alcune di queste pagine, negli improvvisi sbalzi di umore e nel colore strumentale si evidenziano già i tratti più personali della scrittura malipieriana: dal carattere elusivo del primo Preludio ("Lento, ma carezzevole") all'inquietudine capricciosa del secondo ("Ritenuto, ma spigliato"), dall'andamento funereo e zoppicante degli accordi che aprono il terzo ("Lento, triste"), sui quali si snoda una melodia di sapore gregoriano, alle figurazioni in ostinato del

2 G.F. Malipiero, "Musica e musicisti", in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, a cura di G. Scarpa, Libreria Canova, Treviso, 1952, p. 349.

3 *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, p. 256.

quarto ("Veloce"), che con la sua *verve* tra il brillante e il grottesco chiude la raccolta con disinvolto vivacità.

Prima di essere pubblicato integralmente a Parigi nel 1917, il manoscritto dei *Preludi autunnali* conobbe una certa circolazione: il primo preludio apparve sulla rivista *Il Secolo XX* nel maggio 1916 (con il titolo, leggermente sconcertante, di *Preludio primaverile*); poco prima, il pianista e compositore Luigi Perrachio eseguiva i primi due preludi in un "Concerto di Musica Italiana Moderna" organizzato a Torino da Guido M. Gatti. Malipiero dettava le coordinate di una corretta esecuzione: "Spero ella avrà ricevuto i miei quattro *Preludi autunnali* spediti da Alfredo Casella. Per l'esecuzione ci vuole un pianista molto elegante: il primo ha il vero carattere di preludio, il secondo senz'esser lesto nel tempo, non deve avere un carattere di pesantezza. Il terzo è molto mesto ed il quarto piuttosto esagerato *nel presto* che trascina il tempo".⁴

*

Lo spartito per pianoforte di *Armenia* conserva traccia, nel sottotitolo, dell'originaria destinazione orchestrale: *Canti armeni tradotti sinfonicamente*. Secondo una pratica abituale, il compositore

4 Gian Francesco Malipiero. *Il carteggio con Guido M. Gatti* (1914-1972), a cura di C. Palandri, Olschki, Firenze, 1997, p. 9.

accompagnava la pubblicazione dell'opera con una serie di arrangiamenti strumentali destinati a favorire la circolazione. Una versione per orchestra, una per pianoforte e una per pianoforte a quattro mani (cui seguirà qualche anno dopo una versione per violino e pianoforte) uscivano nel 1918 a Parigi presso l'editore Maurice Sénart, che in quello stesso anno pubblicava altre due opere del compositore. Malipiero entrava così nell'importante catalogo di musica francese ed europea (Casella, Honegger, Milhaud, Koechlin, Inghelbrecht) che Sénart avrebbe costruito tra le due guerre e che dovette cedere, nel 1941, in seguito alle spoliazioni ordinate dal regime nazista.

La tragedia circondava questa sobria rievocazione di canti popolari: tra il 1915 e il 1916 si era compiuto il genocidio armeno e, solo pochi giorni dopo avere ultimato la composizione, ad Asolo nell'ottobre 1917, la sconfitta di Caporetto costringeva Malipiero ad abbandonare precipitosamente la città e raggiungere Venezia attraversando la campagna devastata. Molti anni dopo, Malipiero liquiderà *Armenia* come una "insignificante testimonianza di simpatia per un amico armeno".⁵ È verosimile che questo amico, di cui Malipiero non rivelò il nome, fosse l'architetto Léon Gurekian (nato a Costantinopoli nel 1871 e morto ad Asolo nel 1950). Figura di spicco della comunità armena di Asolo, Gurekian vi trascorrevva lunghi periodi e si era legato in amicizia con altri frequentatori del luogo come Malipiero e Mario de

Maria.

Per dare forma alla sua composizione, Malipiero attinge a quattro canti tradizionali, alternando pagine di carattere lento e nostalgico con altre dall'andamento più vivace. Se il sapore modale e il taglio irregolare di queste melodie, affidate al timbro penetrante dell'oboe nella versione orchestrale, dovettero sicuramente attirare la simpatia del compositore, il suo contributo più personale è da cercare in certi ostinati dell'accompagnamento, destinati a diventare un gesto tipico della sua scrittura.

*

Gli anni del primo dopoguerra sono per Malipiero anni di angoscia e profondo sgomento, ma si riveleranno un periodo di grande fermento creativo. I quattro brani raccolti sotto il titolo di *Risonanze* furono composti a Roma nel novembre del 1918, dove il compositore si era stabilito dopo gli sconvolgimenti dell'anno precedente. La forma è quella già sperimentata nelle precedenti composizioni per pianoforte – brani concisi in forma tripartita –, con la differenza che ora l'elemento motivico-tematico è chiaramente subordinato all'effetto timbrico complessivo.

Malipiero esplora la tastiera pianistica in due direzioni: da un lato, sovrapponendo lentamente la risonanza degli accordi, come nella sezione iniziale del primo brano ("Calmo"), cui segue una sottile incre-

5 *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, p. 263.

spatura del tessuto armonico; dall'altro, cercando la vibrazione costante del suono attraverso la simultaneità di rapide figurazioni leggermente sfasate, come nell'attacco del secondo brano ("Fluido"). Su queste sonorità complesse, intese a mo' di pedali, si innestano alcune semplici linee melodiche, appena messe in risalto. Nella sua radicalità, il pezzo più interessante della raccolta è probabilmente il quarto ("Agitato, non troppo"). Sopra un basso ostinato costituito da una scala ascendente-discendente, ripetuto dall'inizio alla fine, si aprono una serie di strati melodici che occupano progressivamente lo spazio acustico, prima come linee semplici, poi dando forma a una vera e propria melodia di accordi. La chiusura è particolarmente suggestiva, con una risonanza nel registro acuto che emerge improvvisamente dopo lo spegnimento della sonorità principale.

È interessante notare che la gestualità meccanica e scattante di queste pagine, presente anche in alcuni lavori orchestrali malipieriani dello stesso periodo, non è lontana dall'estetica del Futurismo italiano. Non a caso, infatti, la composizione di *Risonanze* segue di poco la collaborazione di Malipiero con i "Balli Plastici", il progetto di teatro futurista che Fortunato Depero e Gilbert Clavel portano in scena a Roma nel 1918 con la partecipazione artistica di alcuni compagni di strada di Malipiero come Alfredo Casella, Gerald Tyrwhitt e Béla Bartók.

*

La data esatta di composizione dei *Minuetti di Ca'*

Tiepolo rimane incerta, come anche le ragioni che spinsero Malipiero a cimentarsi in questi evidenti esercizi di stile. Dopo la pubblicazione a Berlino nel 1932, nella doppia versione per pianoforte e per orchestra, i sei brani scompaiono dal catalogo dell'autore.

Alcuni indizi gettano un po' di luce. Solo tre anni prima, nel 1929, Malipiero aveva curato una raccolta di musica pianistica italiana del XVIII secolo per l'editore americano Theodore Presser di Philadelphia. Accanto a Sonate di Antonio Sacchini, Baldassare Galuppi e Giuseppi Sarti, la raccolta comprendeva due minuetti di "autore ignoto". Malipiero li introduceva con queste parole: "Il manoscritto di questo minuetto fu trovato in un antico palazzo veneziano e sfortunatamente non reca il nome dell'autore. Dal suo carattere generale possiamo giudicare come fosse entrata nel XVIII secolo la grandiosa e millenaria Repubblica di Venezia, con apparente spavalderia, ma portando in cuore il sentimento dell'imminente declino."

I manoscritti settecenteschi cui allude Malipiero sono conservati nel Fondo Malipiero presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, e tra questi è stato rinvenuto anche quello della Sarabanda che conclude i *Minuetti di Ca' Tiepolo* [si veda p. 19]. È possibile dunque ipotizzare che quest'ultima raccolta comprenda in parte materiali d'epoca, in parte di mano di Malipiero. Minuetti di fattura simile, infatti, fanno da sfondo a molte scene del teatro musicale malipieriano di quegli anni, come nel *Mistero di Venezia* (1925-29) e nei



Gian Francesco Malipiero and Luigi Dallapiccola. Venice, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Malipiero.

Trionfi d'amore (1930-31).

Suggestivo rimane infine il riferimento ai Tiepolo, al di là della precisa identificazione del palazzo veneziano. È infatti improbabile che Malipiero non conoscesse *Il minuetto in villa* di Giandomenico Tiepolo, l'affresco che ornava originariamente la villa della famiglia Tiepolo a Zianigo.⁶ “Quando Giandomenico Tiepolo trascrive le scene della vita familiare veneziana – scrive Jean Starobinski – giunge sempre al sarcasmo e alla caricatura. Introduce ovunque un che di irreal, un che di fantastico, agile e sulfureo”.⁷ Sono parole che si adattano perfettamente alla descrizione di un certo atteggiamento di Malipiero nei confronti del passato musicale veneziano.

*

Il 27 settembre 1958, in un concerto con il quale il Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia si proponeva di offrire “una testimonianza strettamente attuale di cinque maestri della musica italiana” (Malipiero, Dallapiccola, Petrassi, Ghedini, Pizzetti), si tenne al Teatro La Fenice la prima esecuzione del Quinto Concerto per pianoforte e orchestra di Malipiero. Colpito dalle due ampie pagine solistiche che spiccano all'inizio del secondo movimento e nella cadenza del terzo, Alfred Schlee – leggendario direttore dell'Universal Edition di Vienna – incoraggiò Malipiero a comporre nuovi brani per

pianoforte solo. Saranno i *Cinque studi per domani*.

Le date sul manoscritto rivelano che la composizione fu compiuta nella seconda metà del marzo 1959, nel seguente ordine: V-III-I-II-IV (rispettivamente datati 14, 22, 26, 29 e 31 marzo). Queste date non testimoniano un semplice scrupolo temporale, bensì l'attaccamento di Malipiero all'idea della composizione come scrittura “di ogni giorno”: pagine di un diario musicale destinato a un ipotetico futuro ascoltatore. Così scriveva in una nota indirizzata al critico musicale Nicola Costarelli (14 maggio 1960):

“Cinque studi per domani? Che cosa significa questo titolo? Che forse non sono per oggi, il che non vuol dire che non siano per mai: non si può vivere questi tempi senza dubitare di tutto. Io sono come un orticoltore il quale non sa come finiranno i propri frutti. Questo stupido paragone per dirla che dal 1952 in poi, cioè di quando non ho più pesi conservatoriali [Malipiero allude al suo ruolo come direttore del Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia], io, *mio malgrado*, annoto tutto ciò che quotidianamente mi passa per la testa. Così nacquero i ‘cinque studi per domani’.”⁸

Nella loro asciutta vivacità, questi brani pianistici sono un perfetto distillato dello *stile tardo* del compositore. La linea melodica è tesa e frantumata, ora dal sapore modale, ora impegnata nell'articolazione

Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico, a cura di F. Pedrocchi, Marsilio, Venezia, 2000, p. 19.

8 Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Malipiero.

6 L'affresco è stato trasferito nel 1935 al Museo del settecento veneziano, Ca' Rezzonico, Venezia.

7 Jean Starobinski, “Le ultime feste di Venezia”, in *Satiri, centauri e Pulcinelli. Gli affreschi restaurati di*

di veri e propri cluster cromatici. Se nel primo e nel quarto studio risalta il contrasto tra gli episodi tematici, variamente combinati, nel secondo e nel terzo sono le riapparizioni ossessive di uno stesso profilo melodico a dominare il discorso. Protagonista del quinto studio è un tema di dodici suoni, dotato dal caratteristico moto propulsivo dei motivi malipieriani: un tema solo in apparenza dodecafonico, con il quale Malipiero costruisce un fugato di ironica precisione. Nelle battute conclusive, il tema viene compitato con enfasi quasi sarcastica; subito dopo, però, la ripresa delle quattro note iniziali conclude il pezzo con un gesto interrogativo. “Il discorso della musica italiana – scrive Malipiero a proposito di Domenico Scarlatti – non s’arresta mai, segue la legge naturale dei rapporti e dei contrasti: non costruzione geometrica ma una architettura pensile e solida, antisimmetrica e proporzionata”.⁹

*

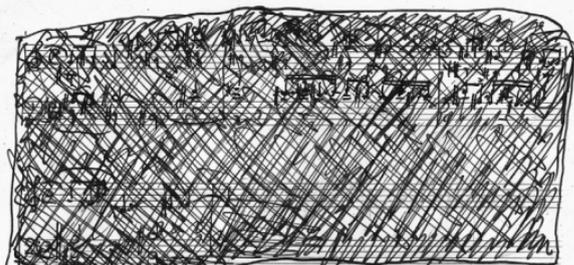
Nel Fondo Malipiero presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia si conserva un prezioso plico di composizioni giovanili, avvolto da un bifoglio di carta quadrettata sul quale Malipiero ha scritto, con una grafia che non possiede ancora lo slancio inconfondibile che acquisterà più tardi: “Composizioni scritte fra l’anno scolastico 1900-1901 e 1901-1902, contemporaneamente al contrappunto e alla fuga”. Per il giovane Malipiero, che nel 1899 rientrava a Venezia dopo una lunga e sofferta peregrinazione tra i

Conservatori di Berlino e Vienna, questi sono gli anni di frequentazione del Liceo Musicale “Benedetto Marcello”, dove studia sotto la guida di Marco Enrico Bossi. Da questo corpus di composizioni giovanili viene qui presentata una piccola silloge di tre brani che lo stesso compositore ha legato in un unico fascicolo. Nonostante l’impronta tardoromantica del magistero di Bossi, la voce personale di Malipiero sembra prendere forma in questi caratteristici pezzi di genere, straordinaria testimonianza dei suoi anni di formazione.

Francisco Rocca

⁹ G.F. Malipiero, “Musica e musicisti”, in *L’opera di G. Francesco Malipiero*, p. 340.





(66)

[2]



Gian Francesco Malipiero,
Cinque studi per domani,
autograph manuscript.
Venice, Fondazione Giorgio Cini,
Fondo Malipiero.

Within the context of the wide and multifaceted creative activity of Gian Francesco Malipiero (Venice, 1882 – Treviso, 1973), piano production represents a marginal branch, or at least one that was developed less systematically. However, there are about thirty titles – spread over more than sixty years – in which the most typical forms of Malipiero’s language find perfect expression: from the melancholy restlessness of the first works to the clear expressive intensity of the last ones.

Malipiero is not a pianist – in his youth he half-heartedly studied the violin and then for some time the bassoon – but the piano will always be his working instrument. In the large studio on the first floor of the Asolo house, surrounded by a vast library, a grand piano from the FIP (Fabbrica Italiana Pianoforti) will be his companion for a long time. “Pianists who perform my piano works are rare. Perhaps they feel that the piano does not love me. However, I bear no grudge against this strange enemy of mine, on the contrary, I am very much in love with certain piano sounds, with their brightness. I understand the poetry of the keyboard and the vibrations of the most complete sound organism, but acrobatic virtuosity sickens me.”¹

*

In 1910 the German music publisher D. Rahter brought out two works by Malipiero: a triptych of

orchestral pieces collectively entitled *Sinfonie del Silenzio e della Morte* [Symphonies of Silence and Death], and a short collection of three dances for solo piano, *Tre Danze antiche* [Three Old Dances]. Significantly, both works have the same illustrated cover. The title of the composition is set in a heavy architectural frame. Standing on a sill, Death is armed with the sword and shield of a medieval knight, his blank gaze turned to the viewer. He is accompanied by a pair of dancers: the man is wearing an eighteenth-century tricorne hat; the woman seems completely overcome by a fin-de-siècle languor, her long hair hanging loose, her body sensually outlined by the folds of an almost transparent dress. The artist was the Bolognese painter Mario de Maria (known as Marius Pictor), whose paintings of fantastic and macabre subjects, with their leaden atmosphere, had already inspired Malipiero to compose the series of *Poemetti Lunari* (1909-10) [see *Complete Piano Works* vol. 1].

The link with the *Sinfonie del Silenzio e della Morte* gives a somewhat tragic resonance to the rather conventional three dances for piano (Gavotta, Minuetto, Giga). In fact, it is worth noting that the first of these orchestral pieces, called *Danza tragica* [Tragic Dance], draws inspiration from the masquerade ball in Edgar Allan Poe’s *The Masque of the Red Death* (which Malipiero quotes

¹ Letter from G.F.M. to Guido M. Gatti, 28 December 1941, *La rassegna musicale*, XV, n. 2-3, February-March 1942, p. 99.

in the French translation by Baudelaire). Most significantly, the Gavotte which opens the *Tre Danze antiche* literally takes up the central section (“Ritmo di un’antica Danza” [Rhythm of an Old Dance]) of the second piece, the *Sinfonia del Silenzio*. In the orchestral version, the composer adds the following epigraph: “... And an ancient dance conjured up silence, it conjured up the tumult of an ancient tragedy! ...”

*

In April 1913 Malipiero made the acquaintance of Alfredo Casella in Paris and they attended the premiere of the *Sacre du printemps* together. The event marks a turning point: “on the evening of May 28, 1913 – he wrote a few years later – I awoke from a long and dangerous state of lethargy”.² Back in Italy, the young composer finds himself having to deal with the hostility of the Italian music industry. His first opera, *Canossa*, is abruptly withdrawn from the Costanzi Theatre in Rome. A few months later, in September 1914, *Autumn Preludes* sees the light of day in a crepuscular Venice. “Their melancholy – Malipiero recalls years later – “is perhaps the effect of the war that has just begun, and which has yet to be felt”.³

Although a certain French influence (Debussy,

Ravel, in some ways Satie) shines through in some of these pieces, the composer’s most personal traits already stand out in the characteristic mood swings and instrumental colour: from the elusive character of the first Prelude (“Lento, ma carezzevole” [slow but caressing]) to the capricious restlessness of the second (“Ritenuto, ma spigliato” [ritenuto, but fluent]), from the funereal and faltering chords that open the third (“Lento, triste” [slow, sad]) to the ostinato figurations of the fourth (“Veloce” [fast]), which with its verve between the brilliant and grotesque brings the collection to a close with nonchalant vivacity.

Before its publication in Paris in 1917 by the Rouart Lerolle & Cie publishing house, the manuscript of the *Preludi* circulated among the composer’s friends. A first (partial) performance was given by Luigi Perrachio in February 1916 at the “Concerto di Musica Italiana Moderna” organised in Turin by Guido M. Gatti. To whom Malipiero gives the following directions: “I hope you have received my four *Preludi Autunnali* from Alfredo Casella. An extremely elegant pianist is needed for the performance: the first has all the characteristics of a prelude, the second without being too quick in tempo, must avoid any heaviness. The third is very sad and the fourth rather exaggerated *nel presto* that guides the tempo”.⁴

2 G.F. Malipiero, “Musica e musicisti”, in *L’opera di Gian Francesco Malipiero*, a cura di G. Scarpa, Libreria Canova, Treviso, 1952, p. 349.

3 *L’opera di Gian Francesco Malipiero*, p. 256.

4 Gian Francesco Malipiero. *Il carteggio con Guido M. Gatti* (1914-1972), a cura di C. Palandri, Olschki, Firenze, 1997, p. 9.

The *Preludi autunnali* will be one of the few compositions from Malipiero's first creative period that the composer will not repudiate in the years to come.

*

Canti armeni tradotti sinfonicamente [Armenian songs translated for orchestra], the subtitle of the piano score for *Armenia*, hints at the fact that the composition was originally composed for an orchestra. A version for piano and one for piano four hands (to be followed a few years later by a version for violin and piano) were published in 1918 in Paris by the Maurice Sénart publishing house, which in the same year also published two other works by the composer. Malipiero was thus listed in the important catalogue of French and European music (Casella, Honegger, Milhaud, Koechlin, Inghelbrecht) put together by Sénart between the two wars and then surrendered in 1941 following the expropriation imposed by the Nazi regime.

This sober arrangement of popular songs was blighted by tragic events: the Armenian genocide had taken place between 1915 and 1916 and, only a few days after he had completed the composition, Caporetto's defeat in Asolo in October 1917 forced Malipiero to abandon the city and make his way to Venice passing through the devas-

tated countryside. Many years later, Malipiero will dismiss *Armenia* as an "insignificant expression of affection for an Armenian friend".⁵

It is most likely that this friend, whose name Malipiero never revealed, was the architect Léon Gurekian (born in Constantinople in 1871 and who died in Asolo in 1950), a prominent figure in the Armenian community of Asolo. At the end of the nineteenth century, Asolo had become the summer headquarters for the Armenian College of Venice. Gurekian spent long periods there, becoming friends with other visitors such as Malipiero and Mario de Maria. To give form to his composition, Malipiero draws on four folk songs, alternating slow and nostalgic sections with ones with a livelier feel. Although the composer was undoubtedly fond of the modal flavour and the irregular style of these melodies, entrusted to the penetrating timbre of the oboe in the orchestral version, his most personal contribution emerges in certain ostinato accompaniments, always such a typical feature of his writing.

*

Despite his personal suffering and precarious living conditions, the years of the first post-war period represent a period of great creative ferment for Malipiero. The four pieces assembled under the title of *Risonanze* [Resonances] were composed in

5 *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, p. 263.

Rome in November 1918 and are distinguished by a marked search for the piano effect as an end in itself. Malipiero explores the piano keyboard in two directions: on the one hand, he slowly overlaps the resonance of chords, as in the initial section of the first piece (“Calmo” [calm]), which creates a subtle rippling of the harmonic texture; on the other, he is searching for a constant sound vibration through the simultaneity of rapid, slightly out-of-phase figurations, as in the attack of the second piece (“Fluido” [flowing]). The radical nature of the fourth piece (“Agitato, non troppo”) probably makes it the most interesting. Above an ostinato bass consisting of an ascending-descending scale, repeated from start to finish, a series of melodic layers open up which gradually occupy the acoustic space, first as simple lines, then giving shape to a real chord melody. The closing effect is particularly subtle, with a resonance in the high register that suddenly emerges after the main sound disappears.

It is interesting to note that the mechanical and rigid expressiveness of these pieces, also found in some of Malipiero’s orchestral works from these years, is not entirely foreign to the core values of Italian Futurism. It is no coincidence in fact that the composition of *Risonanze* comes just after Malipiero’s collaboration with the *Balli Plastici* [Plastic Ballets], the futurist theatre project created by Fortunato Depero and Gilbert Clavel and staged in Rome in 1918 with the artistic participa-

tion of some of Malipiero’s fellow travellers such as Alfredo Casella, Gerald Tyrwhitt and Béla Bartók.

*

The exact date of composition of *Minuetti di Ca’ Tiepolo* [Minuets of Ca’ Tiepolo] remains uncertain – along with the reasons that led Malipiero to try his hand at these exercises in style. After their publication in Berlin in 1932, in the double version for piano and orchestra, the six pieces disappear from the author’s catalogue.

Some clues shed some light on the matter. Not long before, in 1929, Malipiero had edited a collection of 18th Century Italian piano music for Theodore Presser, the American publisher from Philadelphia. Alongside Sonatas by Antonio Sacchini, Baldassare Galuppi and Giuseppi Sarti, the collection included two minuets by an “unknown author”. Both are preceded by a short note from the editor: “This MINUET in Manuscript was found in an old Venetian palace and unfortunately bore no author’s name. One may judge from its general character how it was that the great and thousand-year-old Republic of Venice had reached the 18th Century, still outwardly reckless, yet having at heart the presentiment of approaching doom.”

The eighteenth-century manuscripts Malipiero

mentions are kept in the Malipiero Collection at the Fondazione Giorgio Cini in Venice. Among these, the Sarabanda that concludes the *Minuetti di Ca' Tiepolo* has recently come to light [see p.19]. One can thus hypothesise that this collection includes both period materials and ones by Malipiero. In fact, he often used minuets like these as background music for many scenes in his stage works of those years, such as *Il mistero di Venezia* (1925-29) or *I trionfi d'amore* (1930-31).

Finally, apart from the precise indication of the Venetian palace, the reference to the Tiepolo family is just as intriguing. In fact, it is hard to believe that Malipiero had never heard of Giandomenico Tiepolo's *Il minuetto in villa* [Menuet at the villa] (c. 1791), the fresco that originally decorated the walls of the Tiepolo family villa in Zianigo.⁶ "When Giandomenico Tiepolo transcribes scenes from Venetian family life – writes Jean Starobinski – he always offers sarcasm and caricature. He introduces something unreal, something fantastic, lively and sulphurous everywhere".⁷ Words that are perfectly in tune with Malipiero's way of looking at Venice's musical past.

*

Malipiero's Fifth Concerto for piano and orchestra was performed for the first time on 27 September

1958, during a concert that promised to offer "a strictly contemporary account of five masters of Italian music" (Malipiero, Dallapiccola, Petrassi, Ghedini, Pizzetti), held at the Teatro La Fenice during Venice's International Festival of Contemporary Music. The two long solo passages at the beginning of the second movement and in the cadence of the third so charmed Alfred Schlee – legendary director of Vienna's Universal Edition – that he encouraged Malipiero to compose new pieces for solo piano. The result: *Cinque studi per domani* [Five Studies for Tomorrow].

The dates on the manuscript reveal that the composition was completed in the second half of March 1959 in the following order: V-III-I-II-IV (dated 14, 22, 26, 29 and 31 March respectively). The dates do not indicate any kind of temporal misgivings but rather bear witness to Malipiero's attachment to the idea of composition as "everyday" writing: ideas, themes and impressions jotted down in a musical diary – for a hypothetical future listener. As he declares in a note addressed to the music critic Nicola Costarelli (14 May 1960):

"Cinque studi per domani? What does this title mean? That perhaps they are not for today, which does not mean that they are not for ever: you cannot live through these times without doubting everything. I am like a horticulturist who does not

6 This fresco is now in the Museum of 18th Century Venice, Ca' Rezzonico, Venice.

7 Jean Starobinski, "Le ultime feste di Venezia", in *Satiri*,

centauri e Pulcinelli. Gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico, a cura di F. Pedrocchi, Marsilio, Venezia, 2000, p. 19.

The image shows a page of handwritten musical notation. The top section is titled "Sarabanda" and is in 3/4 time. It consists of two staves: the upper staff is the melody and the lower staff is the bass line. The notation is in a cursive hand with various ornaments and slurs. The bottom section is titled "Largo" and is in 3/8 time. It also consists of two staves, with the upper staff being the melody and the lower staff being the bass line. This section features more complex rhythmic patterns and numerous ornaments. The manuscript is on aged paper with some staining and wear.

Sarabanda by unknown composer, eighteenth-century manuscript. Venice, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Malipiero.

know what will happen to his fruits. This stupid comparison to tell you that from 1952 onwards, that is since I no longer have any clout at the conservatory [Malipiero is referring to his role as director of the “Benedetto Marcello” Conservatory in Venice], *much to my regret*, I write down everything that pops into my head every day. That’s how the ‘Cinque studi per domani’ came into being.”⁸

In their sharp vivacity, these piano pieces are the perfect quintessence of the composer’s *late style*. The melodic line is tense and fragmented, sometimes exhibiting a modal flavour, then engaged in the articulation of chromatic clusters (listen to the first bar of the fourth study). If the contrast between the various combinations of thematic episodes is what clearly stands out in the first and fourth studies, the second and third are dominated by the obsessive reappearance of a unique melodic profile. The protagonist of the fifth study is a theme using all twelve notes: a theme with which Malipiero builds a *fugato* of ironic precision that owes nothing to twelve-tone music. In the closing bars, it is spelt out with almost sarcastic emphasis; immediately afterwards, however, the resumption of the four initial notes concludes the piece with an interrogative gesture. “The discourse of Italian music – Malipiero writes about Domenico Scarlatti – never stops, it follows the natural law of relationships and contrasts: not a geometric con-

struction but a suspended and solid architecture, antisymmetric and proportionate”.⁹

*

The Malipiero Collection at the Fondazione Giorgio Cini in Venice preserves a precious bundle of early compositions, wrapped in a bifolium of squared paper, on which Malipiero wrote, in a handwriting that still lacks the unmistakable *élan* of later years: “Compositions written between the school years 1900-1901 and 1901-1902, while also taking courses in counterpoint and fugue”. For the young Malipiero, who had returned to Venice in 1899 after a long and difficult period spent wandering between the Berlin and Vienna Conservatories, these were the years when he attended the “Benedetto Marcello” Music High School (which would become a Conservatory some years later), where he studied under the guidance of Marco Enrico Bossi. Three pieces from this corpus of early compositions are presented here, a sort of small suite which the composer himself bound in a single file. Despite the late Romantic imprint of Bossi’s teaching, Malipiero’s personal voice seems to take shape in these characteristic genre pieces which represent an extraordinary document of his formative years.

Francisco Rocca

Transl. by Sally Davies

8 Venice, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Malipiero.

9 G.F. Malipiero, “Musica e musicisti”, in *L’opera di G. Francesco Malipiero*, p. 340.



Aldo Orvieto, dopo gli studi al Conservatorio di Venezia incontra Aldo Ciccolini, al quale deve molto della sua formazione musicale. La sua incisione con Aldo Ciccolini della *Fantasia Contrappuntistica* di Busoni è apparsa su dischi Naxos nel 2020.

Ha inciso più di settanta dischi per ASV, Black Box, Cpo, Mode, Naxos, Winter & Winter, Kairos, Dynamic, Stradivarius, Ricordi, Nuova Fonit Cetra; registrato produzioni e concerti per le più importanti radio europee tra cui: BBC, RAI, Radio France, le principali radio tedesche e svizzere, la Radio Belga, la Radio Svedese. Ha suonato e registrato come solista con molte orchestre tra le quali la OSNR, La Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Arena di Verona, l'ORT di Firenze, l'Ensemble 2e2m di Parigi. Ha svolto intensa attività concertistica e discografica con i violinisti Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo e Dora Bratchkova con i violoncellisti Arturo Bonucci e Luigi Piovano, con le cantanti Sara Mingardo, Monica Bacelli e Luisa Castellani. Ha partecipato a centinaia di prime esecuzioni assolute e gli sono state dedicate nuove composizioni da Ambrosini, Clementi, Corghi, De Pablo, Gervasoni, Francesconi, Guarnieri, Nieder, Solbiati e Sciarino; ha ricevuto lusinghieri consensi da alcuni dei più grandi compositori del nostro tempo tra cui Nono, Petrassi e Kagel.

Nel 1979 è stato tra i fondatori dell'Ex Novo Ensemble e, nel 2004, della rassegna concertistica Ex Novo Musica. Nel 2020 ha ricevuto, insieme al violoncellista Luigi Piovano, l'*Isang Yun Prize* (Unesco Creative City of Music Awards) per un'incisione (di prossima pubblicazione presso Kairos, Wien) dedicata al grande compositore coreano.

Per Lorenzo Arruga "raro caso di pianista che guarda dentro la musica"; per Enrico Fubini le sue interpretazioni di opere di Camillo Togni, uniscono "grande delicatezza a grande energia e sapienza tecnica". Matthew Connolly sul *Times* gli riconosce una maestria impressionante: "non dimenticherò il modo in cui Orvieto volgeva gli occhi per scrutare fin dentro l'inchiostro nero della partitura".

Aldo Orvieto studied at the Venice Conservatory. He owes much of his musical development to Aldo Ciccolini. Lorenzo Arruga has written of him: "Rare case of pianist who, as he plays, looks inside the music". Matthew Connolly wrote in *The Times*: "Orvieto's mastery of his instrument was awesome. I'll never forget the way he screwed up his eyes and peered into the thick black ink of the score."

He has recorded productions and concerts for the main European radio broadcasters, among them: BBC, RAI, Radio France; the main German Radio broadcasters (WDR, SDR, SR), Belgian Radio (RTBF), the Radio of Italian (RTSI) and German (DRS) Switzerland and Swedish Radio. His recording of "Fantasia contrappuntistica" with Aldo Ciccolini appeared as a publication by Naxos in 2020. He has recorded more than seventy CDs dedicated to Composers of the classical era of the Twentieth Century for ASV, Black Box Music, Cpo, Mode Records, Winter & Winter, Kairos, Hommage, Naxos, Brilliant, Dynamic, Stradivarius, Ricordi, Nuova Fonit Cetra, and always to the unanimous praise of the critics. He has played as soloist with many orchestras, among which Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Teatro La Fenice di Venezia, Arena di Verona, Comunale di Bologna, ORT Florence, Ensemble 2e2m of Paris. He has worked intensively in concerts and recording with the violinists Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo, Dora Bratchkova and Rodolfo Bonucci, with the cellists Arturo Bonucci and Luigi Piovano and with the singers Sara Mingardo, Monica Bacelli e Luisa Castellani. He has taken part in many world premieres (in particular of works by Maderna, Togni, Clementi, Sciarrino, Ambrosini, Gervasoni, Francesconi, Corghi, De Pablo, Nieder) and received flattering praise from some of the greatest composers of our time (Nono, Petrassi, Kagel, Bussotti).

In 1979 he was one of the founders of the Ex Novo Ensemble. Together with the cellist Luigi Piovano, in 2020, he received the *Isang Yun Prize* (Unesco Creative City of Music Awards) for a recording dedicated to this great Korean composer, which will soon be published by Kairos, Wien.

Giandomenico Tiepolo,
Il minueto in villa
(Menuet at the villa), fresco,
c. 1791. Venice, Museum of
Eighteenth-century Venice,
Ca' Rezzonico

