

Gian Francesco Malipiero

Complete Piano Music

vol. 3



ALDO ORVIATO *piano*



GIAN FRANCESCO MALIPIERO

(1882-1973)

COMPLETE PIANO MUSIC vol. 3

- | | | |
|-----------------------------|---|--------|
| 1. | Preludio (1901-02)* | 01'41" |
| 2. | Sarabanda (1901-02)* | 03'15" |
| Six morceaux (1905) | | |
| 3. | I. <i>Serenata</i> (Andante) | 03'21" |
| 4. | II. <i>Scherzando</i> (Allegro fucoso) | 01'46" |
| 5. | III. <i>Notturmo pastorale</i> (Adagio ma non troppo / Un poco più mosso) | 03'11" |
| 6. | IV. <i>Bizzarria</i> (Allegro) | 01'38" |
| 7. | V. <i>All'alba</i> (Andante mosso) | 03'10" |
| 8. | VI. <i>Tarantella</i> (Allegro vivace) | 02'36" |
| Poemi asolani (1916) | | |
| 9. | I. <i>La notte dei morti</i> (Lento / Agitato ma non molto / Pesante / Lento) | 05'56" |
| 10. | II. <i>Dittico</i> (Moderatamente mosso) | 02'14" |
| 11. | III. <i>I partenti</i> (Non troppo ritenuto / Meno lento un poco / Maestoso
ma non troppo ritenuto / Allegro, abbastanza vivace / Lento quanto in principio) | 04'03" |
| La siesta (1920) | | |
| 12. | I. Fluido / Calmo | 01'25" |
| 13. | II. Piuttosto lento / Molto più mosso, con spirito / Più ritenuto un poco / 1° Tempo | 01'52" |
| 14. | III. Presto, ma leggiero, in due | 01'06" |
| 15. | IV. Abbastanza lento | 02'12" |

A Claudio Debussy (1920)

16. Lento / Triste 03'12"

Cavalcate (1921)

17. I. *Recalcitrante: Somaro* (Non ritenuto / Più mosso, un po' gaio / Mosso) 02'30"
 18. II. *Dondolante: Camello* (Lento) 01'37"
 19. III. *Focoso: Destriero* (Mosso, ma ben ritmato) 01'35"

Il Tarlo (1922)

20. I. Alquanto lento 01'26"
 21. II. Allegro 01'57"
 22. III. Piuttosto ritenuto 02'05"
 23. IV. Gai / Molto lento e triste 01'49"

Ricercar toccando (1959)

24. Andante / Calmo / Più mosso / 1° Tempo / Lento 05'07"

* *World Premiere Recording*

ALDO ORVIETO

pianoforte



Recorded in Sala degli Arazzi, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Italy, from 7 to 10 June 2021

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

Producer: Andrea Dandolo

Sound engineer, editing and post-production: Andrea Dandolo

Piano: Fazioli F278

Piano Technician: Flavio Liberalon

Booklet notes: Francisco Rocca

English Translation: Richard Carr

Publishers: Autograph manuscript, Fondazione Giorgio Cini, Venice (1-2, 24);

Carisch & Jänichen, Milano/Leipzig (3-8); J. & W. Chester, London (9-11, 16);

Max Eschig, Paris (12-15); Maurice Senart, Paris (17-23).

Cover Photo: Gian Francesco Malipiero, 1960s. Fondazione Giorgio Cini, Venice.

The recording has been realised in collaboration with the Istituto per la Musica of the Fondazione Giorgio Cini, which houses the Gian Francesco Malipiero archive.

Le opere pianistiche raccolte in questo CD appartengono a diversi momenti della produzione di Gian Francesco Malipiero. Dagli inediti giovanili allo stile tardo del *Ricercar toccando*, dagli evocativi *Poemi asolani* del 1916 alle pagine disincantate del primo dopoguerra: un itinerario attraverso il quale prende forma la concezione malipieriana della miniatura pianistica come diario intimo, tra appunti melanconici e guizzi di umorismo.

*

I due brani intitolati *Preludio* e *Sarabanda*, databili tra il 1901 e il 1902, costituiscono una testimonianza inedita risalente agli anni di formazione del compositore veneziano.¹ Se il tratto personale non è ancora pienamente riconoscibile, nella *Sarabanda* affiora tuttavia un certo gusto anti-quario destinato a ulteriori evoluzioni, come dimostrano le *Tre danze antiche* (1910) e *I minuetti di Ca' Tiepolo* (1932).² I sei pezzi del 1905 attestano invece il graduale abbandono dei modelli desunti dalla tradizione romantica, da Mendelssohn, da Grieg, da Martucci. Stampati a Milano nel 1907 con il titolo francese *Six morceaux* e una copertina in stile floreale, questi

¹ I manoscritti sono conservati nel Fondo Malipiero presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, in un plico intitolato "Composizioni scritte fra l'anno scolastico 1900-1901 e 1901-1902, contemporaneamente al contrappunto e alla fuga".

brani inaugurano ufficialmente la produzione pianistica di Malipiero e ne fissano alcune caratteristiche fondamentali, dagli arabeschi della *Serenata* alla gestualità fissa e ripetitiva dello *Scherzando*, dall'immobilità armonica del *Notturmo pastorale* alla fluidità ritmica della *Tarantella*. Come nella maggior parte dei pezzi brevi malipieriani, la forma è tripartita, con una ripresa variata che spesso recupera elementi della sezione centrale.

*

La notte dei morti – il primo dei *Poemi asolani* – si apre con un grumo di note nel registro basso. "Come una sorda vibrazione", prescrive la partitura. A poco a poco altri elementi si aggiungono addensando la trama sonora, finché un motivo tipicamente malipieriano, fatto di poche note marcatamente espressive, inizia a dominare il discorso musicale. Composti nell'autunno del 1916 durante uno dei frequenti soggiorni di Malipiero nella cittadina veneta di Asolo, i *Poemi asolani* rappresentano una tappa importante nella definizione del suo stile maturo. Così evocava il compositore la gestazione del primo e del terzo

² Si veda *Gian Francesco Malipiero: Complete Piano Music* (CD), vol. 2, Stradivarius, STR 37164, 2021.

brano del trittico: “È strano, dopo aver passato per cinque anni di seguito i primi giorni di novembre ad Asolo, fu soltanto nel 1916 che osservai un singolare spettacolo nella notte del 1° novembre: tutti i cimiteri della pianura e dei paesi di collina sono illuminati da migliaia di lumi e tutte le campane si rispondono con lugubri rintocchi. In piena guerra non riuscii a liberarmi da questa impressione, né da quella delle reclute partenti: dalla rocca le avevo viste affluire dai ‘foresti’ verso Asolo. I giovani cantavano e agitavano grandi bandiere, sembrava quasi che prendessero di assalto la fortezza della Serenissima. Devo confessare che senza nulla voler narrare né riprodurre fui costretto a scrivere i *Poemi asolani*, sicuro di non contraddire me stesso”.³

Agli inizi del 1917 Malipiero annuncia all’amico e critico musicale Guido M. Gatti la composizione dei *Poemi asolani*, sottolineando la novità della loro concezione: “Avrei due pezzi per pianoforte nuovissimi, *Poemi asolani*, ai quali ci tengo assai. Sono differenti da tutte le altre mie opere, ma non voluti. Non potrebbero essere differenti”.⁴ È verosimile che il brano centrale – *Dittico* – sia stato inserito in un secondo momento, a mo’ di cerniera tra i due ‘poemi’ – operazione del resto

non estranea alla pratica compositiva di Malipiero. Nella loro disposizione definitiva, i tre brani vengono pubblicati a Londra nel 1918 dalla casa editrice J. & W. Chester. Nel frattempo, Alfredo Casella faceva conoscere al pubblico di Parigi *La notte dei morti* in un concerto di “Musique de Chambre de l’École Italienne” organizzato dalla Società Nazionale di Musica (di Roma) nel febbraio 1917. Nel programma della serata, il brano era presentato con una breve epigrafe: “La pianura infinita vibra come un’enorme campana. Si sente l’eco di pianti lontani, l’abbaiare dei cani, il grido dei guffi”.

*

Qualche mese dopo la scomparsa di Claude Debussy, avvenuta nel marzo del 1918, Malipiero interviene sulla rivista romana *Orfeo* in polemica contro l’opportunismo di alcuni critici e colleghi: “Ognuno ha rispettato le insegne della propria bottega e si è servito del nome di Claudio Debussy per ridire il proprio ‘credo’[...] È irriverente continuare a perdersi in chiacchiere inutili. Il ciclo Debussy è chiuso e non sono le parole che potranno diminuire o aumentare la sua importan-

³ *L’opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell’autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Canova, Treviso, 1952, pp. 308-9.

⁴ Lettera a Guido M. Gatti, Asolo, 17 gennaio, in: Gian Francesco Malipiero, *Il carteggio con Guido M. Gatti (1914-1972)*, Olshchki, Firenze, 1997, p. 15.

za nella storia della musica. Rispettate i morti, specialmente quelli che non possono morire!”⁵

L’occasione per un breve omaggio pianistico all’autore del *Pelléas et Mélisande* gliela offre nel 1920 Henry Prunières, fondatore e direttore della *Revue Musicale*. Il brano è destinato a un supplemento speciale intitolato *Tombeau de Claude Debussy*, opera collettiva alla quale contribuiscono, oltre a Malipiero, Paul Dukas, Albert Roussel, Eugène Goossens, Béla Bartók, Florent Schmitt, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Erik Satie e Igor Stravinskij. Fu pubblicato nel numero di dicembre 1920, ornato per l’occasione da un disegno in copertina di Raoul Dufy.

Poche settimane dopo aver completato *A Claudio Debussy*, Malipiero si reca a Parigi per assistere alla prima esecuzione, al Teatro dell’Opera, delle *Sette canzoni*. Risale a questo soggiorno nella capitale francese l’incontro con Paul Laffitte: il fondatore delle Éditions de la Sirène, neonata impresa editoriale che vanta collaboratori prestigiosi come Blaise Cendrars e Jean Cocteau, desidera aprirsi al mercato musicale e invita il compositore a contribuire con nuove composizioni. Di ritorno in Italia, a Capri, dove trascorre l’estate, Malipiero compone tre brani satirici per

pianoforte – forse in reazione alla convulsa accoglienza parigina delle *Sette canzoni* – sotto forma di *Omaggi: A un pappagallo, A un elefante, A un idiota*. Poco dopo vedono la luce i quattro brani che compongono *La siesta* e che verranno pubblicati dalle Éditions de la Sirène l’anno successivo. Disposti nella consueta alternanza di pagine rapide e lente, questi brani confermano la predilezione malipieriana per le forme brevi di carattere improvvisativo. “C’è in me il bisogno di esser breve – scriveva nel 1918 – e le mie proporzioni musicali, mi pare, diventino sempre più ‘latine’, cioè mi pare che mai si possa trovare una battuta di troppo. Il convenzionale, gli sviluppi tematici, tutto è sparito”.⁶

Nonostante il persistente interesse per la timbrica dello strumento, le sonorità pianistiche del precedente periodo si ordinano in questi anni in forme più semplici e compatte. Il primo brano sviluppa una figurazione di arpeggi che si alternano nelle due mani: una sonorità fluida, oscillante, fatta di contrasti squisitamente armonico-coloristici. Le battute finali anticipano improvvisamente la calma statica del pezzo successivo, nel quale una linea melodica sembra girare su se stessa sopra un accompagnamento sfasato e ripetitivo che enfatiz-

⁵ G.F. Malipiero, “Rispettate i morti!”, *Orfeo*, IX/10 (19 giugno 1918).

⁶ Lettera a Guido M. Gatti, Roma, 15 gennaio 1918 in: Gian Francesco Malipiero, *Il carteggio con Guido M. Gatti (1914-1972)*, Olschki, Firenze, 1997, p. 26.

za l'effetto di immobilità. L'atmosfera si alleggerisce nel terzo brano con la comparsa di una piccola cellula ritmica (breve-lunga) che percorre la tastiera a zig-zag, mentre l'andamento sonno-lento del quarto brano si spegne via via con un motivo in ottave che emerge, in progressione, da lunghe risonanze.

*

Dopo aver atteso invano un incarico a Roma, nel 1921 Malipiero ottiene la nomina a professore di composizione al Conservatorio di Parma. L'esperienza è destinata a un fatidico insuccesso: "Pieno di buone intenzioni entrai con la fiaccola accesa (per illuminare o per incendiare?) in un Conservatorio: mi accolsero con forti getti d'acqua gelata che non nocquero alla mia salute perché insensibile alla delusione".⁷

È in questo clima di frustrazione che il 23 novembre 1921, a Parma, Malipiero completa la partitura delle *Cavalcate*. Il trittico riprende la vena grottesca degli *Omaggi*, tratteggiando questa volta una piccola galleria di ritratti animaleschi: I. Somaro (*Recalcitrante*), II. Cammello (*Dondolante*), III. Destriero (*Focoso*).

Anche la suite *Il tarlo* viene composta a Parma, nel

marzo del 1922. Sotto forma di amara osservazione entomologica, il tratto burlesco delle *Cavalcate* si carica di un pessimismo apertamente dichiarato. Sullo sfondo divampa una polemica con Ildebrando Pizzetti. A innescare lo scontro, che ha per arena le pagine della rivista *Il pianoforte*, è un articolo di Malipiero sull'insegnamento nei Conservatori⁸, oltre a denunciarne l'arretratezza ("Il convenzionalismo dei conservatori non ha *nessun rapporto* con la musicalità dell'epoca in cui viviamo"), Malipiero deplora l'attenzione quasi esclusiva riservata in essi al repertorio romantico. E a reagire per primo è Pizzetti, con una lettera aperta ironicamente intitolata *L'infezione musicale ottocentesca*...⁹

I quattro pannelli che compongono *Il tarlo* – come del resto i *Poemi asolani* e *La siesta* – sono percorsi da echi debussiani e stravinskiani, calati però in un contesto espressivo assolutamente personale. Possiamo notare, da un lato, l'utilizzo caratteristico della triade maggiore o minore come effetto timbrico, come densità sonora della linea melodica. Dall'altro una scrittura a blocchi unitari, contrastanti, cui si aggiunge nella dimensione verticale il ricorso alla stratificazione poli-armonica. Malipiero elabora il suo materiale motivico attraverso frammentazione e interpolazione, secondo

⁷ Gian Francesco Malipiero, *Cossi va lo mondo*, Il Balcone, Milan, p. 21.

⁸ Gian Francesco Malipiero, "I conservatori", *Il Pianoforte*, II/12 (15 dicembre 1921), pp. 353-358.

⁹ *Il Pianoforte*, III/1 (gennaio 1922), pp. 7-10.

Ricercar toccando
(per pianoforte)

Gianfrancesco Malipiero.

Andante

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Ricerca toccando" by Gianfrancesco Malipiero. The score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Andante". The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like "mp" and "p". The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Gian Francesco Malipiero, *Ricerca toccando*, autograph manuscript, 1959. Fondazione Giorgio Cini, Fondo Malipiero.

un gesto tipico che consiste nell'accennare prima l'abbozzo e poi la figura completa. Ma anche sfruttando un ampio ventaglio di strutture intervalari – modi antichi, scale esatonali e pentatoniche – come dimostrano, nel quarto brano, le metamorfosi del tema principale.

*

Quasi quarant'anni separano *Il tarlo* dal *Ricercar toccando* composto ad Asolo nel settembre del 1959. Qualche tempo dopo, il 9 luglio 1960, il manoscritto inedito sarà dedicato “a quel Gino Gorini, che è, e sarà, (solo in bene e affettuosamente)”.¹⁰

Esecutore abituale delle prime assolute di Malipiero, Gorini non è soltanto il suo interprete ufficiale, ma colui che ‘collauda’ al pianoforte le composizioni di Malipiero, come testimoniano i loro carteggi. Contraddistinto dalla prosodia musicale tipica dello stile tardo di Malipiero, questo brano può essere collocato sulla scia dei *Cinque studi per domani*, che lo precedono di qualche mese.¹¹

La scrittura pianistica di Malipiero ha ormai

abbandonato la dimensione timbrica per svilupparsi in un tessuto polifonico lineare, interrotto qui e là dalla ripetizione quasi ipnotica di un accordo o di una cellula ritmica. Diversi episodi si susseguono senza soluzione di continuità, introducendo nuovi materiali motivico-tematici che si aggiungono ai precedenti. Malipiero si concede anche la scansione ironica (accenti in fortissimo) di una serie dodecafonica, espediente frequente in altre sue pagine nate tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Un discorso musicale in continua trasformazione, asimmetrico ma sapientemente proporzionato: tale è l'ideale perseguito dal compositore veneziano nei lavori della tarda maturità. E così la ripresa del tema di apertura subito dopo l'inizio dell'ultimo episodio, sulla risonanza di un accordo, sembra essere l'eccezione – poetica – che conferma la regola.

Francisco Rocca

¹⁰ Il manoscritto originale e la copia dedicata a Gino Gorini sono conservati, rispettivamente, nel Fondo Malipiero e nel Fondo Gorini della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. La copia dedicata a Gorini è stata riprodotta in facsimile in *AAA TAC (Acoustical Arts and*

Artifacts - Technology, Aesthetics, Communication), 6 (2009), pp. 9-14.

¹¹ Si veda *Gian Francesco Malipiero: Complete Piano Music* (CD), vol. 2, Stradivarius, STR 37164, 2021.



Gian Francesco Malipiero in Capri, 1921. Fondazione Giorgio Cini, Fondo Malipiero.

The piano works on this CD date from different periods in Gian Francesco Malipiero's creative life. From his unpublished juvenilia to the late *Ricerca toccando*, from the evocative *Poemi asolani* of 1916 to the disillusionment of the pieces written in the years following the First World War: a range of works that bear witness to the development of the composer's conception of the piano miniature as a kind of intimate diary, between nostalgic impressions and aphoristic humour.

*

The two pieces *Preludio* and *Sarabanda*, which date from the years 1901-1902, offer unprecedented testimony to the young Venetian composer's years of study.¹ Though the hallmarks of a personal style are not yet fully recognisable, the *Sarabanda* attests to a certain taste for the antique which was to develop further, as, for example, in *Tre danze antiche* (1910) and *I minuetti di Ca' Tiepolo* (1932).² The six works from 1905, on the other hand, already reveal his gradual abandonment of models derived from the romantic tradition of masters such as Mendelssohn, Grieg and Martucci. Published in Milan in 1907 with the

¹ The manuscripts are conserved in the Fondo Malipiero at the Fondazione Giorgio Cini in Venice, in a folder bearing the title "Compositions written in the academic years 1900-1901 and 1901-1902, at the same time as counterpoint and fugue".

French title *Six morceaux* and a cover in Art Nouveau style, these pieces mark the official beginning of Malipiero's oeuvre for solo piano and already establish some of the features that were to become typical of his style, from the arabesques of *Serenata* to the constant, recurrent gestures of *Scherzando*, from the harmonic stasis of *Notturmo pastorale* to the rhythmic fluidity of *Tarantella*. As in the majority of his short works, the form is tripartite, with a varied reprise of the first part that often includes elements from the middle section.

*

La notte dei morti – the first of the *Poemi asolani* – opens with a cluster of notes in the piano's lower register, described in the score as "like a muffled vibration." Gradually other elements are added, thickening the sound texture, until the emergence of a typically Malipierian motif consisting of a few very expressive tones, which begins to dominate the musical discourse. Composed in the autumn of 1916 during one of Malipiero's frequent visits to the town of Asolo in Veneto, the *Poemi asolani* mark an important stage in the definition of the composer's mature style. Malipiero recalled the

² See *Gian Francesco Malipiero: Complete Piano Music*, (CD), vol. 2, Stradivarius, STR 37164, 2021.

genesis of the first and third pieces of the triptych in the following terms: “It is strange, after having spent the first days of November in Asolo for five consecutive years, that it was only in 1916 that I noticed a singular spectacle on the night of 1st November: all the cemeteries of the hill towns and the surrounding plain are illuminated by thousands of candles and all the church bells toll gloomily. In the depths of war I was unable to rid myself of this impression, or of the impression made on me by the departing recruits: from the fortress I had seen them coming along the “foresti” towards Asolo. The young men sang and waved large flags, it seemed almost as if they were storming the castle of the Serenissima. I must confess that without wanting to narrate or reproduce anything I was compelled to write the *Poemi asolani*, in the certainty that I was not contradicting myself”.³

At the beginning of 1917 Malipiero mentioned his new works to his friend the music critic Guido M. Gatti, highlighting the novelty of their conception: “I have two completely new piano pieces, *Poemi asolani*, that I’m really pleased with. They are different from all my other works, but not intentionally so. They could not be different.”⁴ It is likely

that the central piece – *Dittico* – was inserted later to provide a link between the two ‘poems’ – an operation not unusual in Malipiero’s compositional practice. In their definitive form and disposition the three pieces were published in London in 1918 by J. & W. Chester. By that time *La notte dei morti* had already been premiered by Alfredo Casella in Paris in a concert of “Musique de Chambre de l’École Italienne” organised by the Società Nazionale di Musica (of Rome). In the programme of the event, the piece bore the following inspirational epigraph: “The infinite plain vibrates like an enormous bell. We hear the echo of distant weeping, the barking of the dogs, the cry of the owls.

*

Some months after the death of Claude Debussy in March 1918, Malipiero contributed an article to the Roman musical magazine *Orfeo* in which he railed against the opportunism of a number of critics and colleagues: “Everyone has adhered to the insignia of their own little shop and used the name of Claude Debussy to repeat their own ‘credo’.[...] It is irreverent to continue to waste time in idle

³ *L’opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell’autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Canova, Treviso, 1952, pp. 308-9.

⁴ Letter to Guido M. Gatti, 17 January 1917, in: Gian Francesco Malipiero, *Il carteggio con Guido M. Gatti (1914-1972)*, Olschki, Florence, 1997, p. 15.

chatter. The Debussy cycle is over and there are no words that can add anything to or take anything away from his importance in the history of music. Have some respect for the dead, especially those who cannot die!"⁵

In 1920 Henry Prunières, the founder and director of the *Revue Musicale*, offered Malipiero the opportunity to contribute his own homage to the composer of *Pelléas et Mélisande* in the form of a short piano piece. The piece was destined to a special supplement entitled *Tombeau di Claude Debussy*; besides Malipiero, the contributors to this collective work included Paul Dukas, Albert Roussel, Eugène Goossens, Béla Bartók, Florent Schmitt, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Erik Satie and Igor Stravinsky. The supplement appeared in the December 1920 issue of the *Revue Musicale* with a cover design by Raoul Dufy. A few weeks after completing *A Claudio Debussy*, Malipiero visited Paris for the premiere of his *Sette canzoni* at the Paris Opéra. During his stay in the French capital he met Paul Laffitte, founder of Les Éditions de la Sirène, a new publishing venture that boasted prestigious contributors such as Blaise Cendrars and Jean Cocteau. Wishing to extend his activities to the world of

music, Laffitte invited the composer to contribute some new compositions of his own. On his return to Italy, where he spent the summer in Capri, Malipiero composed three satirical pieces for the piano – perhaps as a reaction to the uproar that had ensued at the Parisian premiere of *Sette canzoni* – in the form of *Omaggi* [Homages]: *To a Parrot, To an Elephant, To an Idiot*. Shortly afterwards came the four pieces that make up *La siesta*, which were published in Les Éditions de la Sirène the following year. Arranged according to the customary alternation of fast and slow pieces, these works confirm Malipiero's predilection for short forms of improvisatory character. "I feel the need to be brief," he wrote in 1918, "and my musical proportions, it seems to me, become ever-more 'Latin', in the sense that I think there is never a bar too many. The conventional, the thematic development, has all disappeared."⁶

Despite the composer's continued interest in the timbre of the instrument, the piano sonorities of the previous period turn in these years to simpler, more compact forms. The first piece develops an arpeggio figuration that alternates between the two hands: a fluid, oscillating sound, with exquisite harmonic-colouristic contrasts. The final bars sud-

⁵ Gian Francesco Malipiero, 'Rispettate i morti!', *Orfeo*, IX/10 (19 June 1918).

⁶ Letter to Guido M. Gatti, 15 January 1918, in: Gian Francesco Malipiero, *Il carteggio con Guido M. Gatti*, p. 26.

denly anticipate the static calm of the piece that follows, in which a melodic line seems to turn on itself over a repetitive accompaniment that emphasises the effect of stasis. The atmosphere lightens in the third piece with the appearance of a small rhythmic cell (short-long) that traverses the keyboard in a zigzag pattern, while the somnolent progress of the fourth piece gradually fades away with a sequential octave motif that emerges from long, sustained chords.

*

After waiting in vain for a post in Rome, in 1921 Malipiero was nominated professor of composition at the Conservatoire in Parma. The experience proved a resounding failure: “Full of good intentions, I entered a Conservatoire with a flaming torch (to shed light or to set fire to it?): I was welcomed with strong jets of freezing water that failed to harm my health because [I am] insensible to disappointment.”⁷ It was in this climate of frustration that on 23 November 1921 Malipiero completed the score of *Cavalcate* in Parma. The three pieces pick up again the grotesque vein of *Omaggi*, this time in the form of rides on different

animals: a donkey (reluctant), a camel (swaying), a horse (fiery). Still in Parma, in March 1922 the suite *Il tarlo* [The Woodworm] saw the light of day. In this work the burlesque character of *Cavalcate* gives way to an openly declared pessimism in the shape of a bitter entomological reference. In the background raged a controversy with Ildebrando Pizzetti. The dispute was sparked by an article about the teaching at the conservatoires published by Malipiero in the magazine *Il pianoforte* in which, as well as denouncing their backwardness (“The conventionalism of the conservatoires bears no relation to the musicality of the times in which we live”), the composer deplored their almost exclusive focus on the romantic repertoire.⁸

Pizzetti immediately replied with an open letter, ironically entitled *L'infezione musicale ottocentesca* [The nineteenth-century musical infection]...⁹

In the four panels that make up *Il tarlo* – as in the earlier *Poemi asolani* and *La siesta* – we can discern a debt to both Debussy and Stravinsky, albeit couched in an absolutely personal expressive style. On one hand we may note on the use of parallel triads to give a timbric quality to the melodic contour; while on the other hand we can see how

⁷ Gian Francesco Malipiero, *Cossi va lo mondo*, Il Balcone, Milan, p. 21.

⁸ Gian Francesco Malipiero, “I conservatori”, *Il Pianoforte*, II/12 (15 December 1921), pp. 353-358.

⁹ *Il Pianoforte*, III/1 (January 1922), pp. 7-10.

the composer uses single, contrasting blocks of sound to articulate the musical flow. Malipiero develops his motivic material by means of fragmentation and interpolation, utilising a typical method that consists of first hinting at the figure before presenting it in its entirety. Last but not least, he exploits the characteristics of a wide range of different intervallic structures – ancient modes, whole-tone and pentatonic scales – as can be seen in the metamorphoses of the theme in the fourth piece.

*

Almost forty years separate *Il tarlo* from *Ricerca toccando*, an unpublished piece dated “Asolo, September 1959.” A little while later, on 9 July 1960, the manuscript would be dedicated “to that Gino Gorini, who is, and who will be (only in good sense and with affection).”¹⁰

As the performer who habitually introduced Malipiero’s works to the public at their world premieres, Gorini was not only his official interpreter but also the protagonist who ‘tested’ Malipiero’s compositions at the piano, as their correspondence attests. Characterised by the musical

prosody typical of Malipiero’s late style, this piece can be seen to follow on from the *Cinque studi per domani* [Five Studies for Tomorrow] composed a few months earlier.¹¹

Malipiero’s writing for the piano had by this time abandoned the timbric dimension in favour of a linear, polyphonic texture, interrupted here and there by the almost hypnotic repetition of a chord or a rhythmic cell. Different episodes follow one another without any break in continuity, introducing and adding to what has gone before new motivic and thematic material. Malipiero also permits himself the ironic scansion (with fortissimo accents) of a series of twelve tones, an expedient found frequently in his other works dating from the fifties and the sixties. It is a musical discourse in continuous transformation, asymmetrical but cleverly proportioned: such is the ideal pursued by the Venetian composer in the years of his late maturity. And it is thus that the return to the opening theme immediately after the beginning of the final episode, over the resonance of a sustained chord, seems to be the exception – the poetic exception – that proves the rule.

Francisco Rocca

reproduced in facsimile in *AAA TAC (Acoustical Arts and Artifacts - Technology, Aesthetics, Communication)*, 6 (2009), pp. 9-14

¹¹ See *Gian Francesco Malipiero: Complete Piano Music* (CD), vol. 2, Stradivarius, STR 37164, 2021.

⁹ *Il Pianoforte*, III/1 (January 1922), pp. 7-10.

¹⁰ The original manuscript and the copy dedicated to Gino Gorini are conserved, respectively, in the Fondo Malipiero and the Fondo Gorini at the Fondazione Giorgio Cini. The copy belonging to Gorini has been



Aldo Orvieto alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice nel 2019

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 Sciarrino; 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 (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 published by Kairos, Wien.



STR 37243