

Gian Francesco Malipiero

Gabrieliana · Serenata · Madrigali

Favole · Canzonette

Damiana Pinti · Paolo Carlini

Camerata Strumentale »Citta di Prato«

Marzio Conti





Gian Francesco Malipiero

Gian Francesco Malipiero (1882-1973)

Gabrieliana

12'54

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 1 | Mosso | 2'53 |
| 2 | Un po' ritenuto | 4'29 |
| 3 | Allegro | 2'38 |
| 4 | Allegro vivace | 2'54 |

5 Serenata per Fagotto e 10 strumenti **9'43**

Madrigali - Interpretazioni Sinfoniche

16'15

- | | | |
|---|-----------------------------------------------------------|------|
| 6 | Allegro | 5'02 |
| 7 | Lento - Andante - Andante ma più mosso - Ancora più mosso | 5'08 |
| 8 | Lento, funebre | 2'57 |
| 9 | Allegro | 3'08 |

5 Favole per Voce e Piccola Orchestra

18'07

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 10 | Dei Topi | 4'20 |
| 11 | Del Corvo e sua Madre | 3'20 |

12	Del Serpente e Giove	3'48
13	Del Cigno e la Cicogna	4'51
14	Del Lupo e la Grue	1'48

Sette Canzonette Veneziane

6'56

15	Fa nana, fantolini de la Madona	1'20
16	Povero Bernardon	1'04
17	Soto quel sotoportego	0'58
18	Come i zingari	1'04
19	Voi sul ponte	0'35
20	Cara ti ti xe proprio una bisona	0'44
21	Roma xe grande e xe Venezia bela	1'11

T.T.: 64'05

Damiana Pinti, Mezzo-soprano

Paolo Carlini, Bassoon

Camerata Strumentale «Città di Prato»

Marzio Conti

Gian Francesco Malipiero

»Könnten wir die Historie loswerden!« Als Friedrich Nietzsche diesen frommen Wunsch hervorstieß, mochte er anderes, Zeitlich-Vordergründigeres im Sinne gehabt haben. Aber er legte den Finger auf einen der entscheidenden Punkte für das menschliche Selbstverständnis: Sollen wir die Geschichte als Abfolge unerklärlicher Zufälligkeiten, kultureller Kontinentalverschiebungen und geistiger Lochstickereien betrachten? Als ein Szenarium, in dem vor uns immer wieder ein »Etwas« auftaucht, das wir für den Bruchteil von Sekunden als »Jetzt« bezeichnen und das dann, auf Nimmerwiedersehen, in den Tiefen einer vierten Dimension verschwindet – unberechenbar selbst für Experten in Phase I, meist erschreckend und somit höchst nachrichtentauglich in Phase II und endlich mit einer Mischung aus Erleichterung, Bedauern und Nostalgie perfekt für Gedenksendungen aller Arten in Phase III (oder wie ist das mit der *Deutschen Demokratischen Republik*, der SED und den Rechten der Linken)?

Das Loswerden der Historie könnte etwas ganz anderes bedeuten als die Befreiung von »Traditionen«, muffigen Kleidungsstücken und »veralteten« Verhaltenszwängen oder dem unliebsamen Porzellan, das Tante Martha noch von ihrer Großmutter behalten und uns gegen jeglichen erklärten Willen vermacht hat. Es könnte heißen: Den raffinierten Schutzschirm des Vergessens – denn was wäre sonst das Versenken in einer vergangenen Zeit? – zu durchstoßen und sich der Gegenwärtigkeit des scheinbar Gewesenen auf einer Ebene dauerhaften Seins bewußt zu werden. Etwa so, wie jemand, der sich auch nur an einen einzigen Abenteuerflug auf den schier unendlichen Dachboden eines alten Schulhauses erinnern kann, von nachgerade schaurig-schönen, prickelnden und packenden Szenen

wird erzählen können: wie man da im modrig-warmen Halbdunkel auf knisternden Dielen charakteristisch müßelnde Landkarten durchstöberte, alte Photographien, Lehrbücher in Fraktur (längst planmäßig-verdummend in der Historie verloren!) und Drucke klassischer Maler in die Hände nahm, um endlich erschreckt kichernd dem Skelett gegenüberzuhocken, an dem einst Oberlehrer Balduin Redlich den menschlichen Körper erklärte.

In diesen Momenten ist der Moment Allgegenwart, fühlt die bei manchem noch in späteren Jahren vorhandene Phantasie die real existierenden Lücken, staunt der Betrachter einfach und einfüchtig über die Fülle der Dinge, derer er da habhaft wurde und die er nun zu neuen, oftmals erdichteten Zusammenhängen fügen kann.

So geschah es beispielsweise, als die Florentiner um den Grafen Bardi, eingestimmt und flankiert von mancherlei gelehrten Abhandlungen, einen tiefen Atemzug antiker Ahnungen nahmen und plötzlich die Gegenwartigkeit der Aischylos, Aristophanes, Euripides und Sophokles erspürten mit dem Resultat eines »historischen« Kurzschlusses, dessen Zündung uns inzwischen mehr als vier Jahrhunderte musikalischer Bühnenwerke geschenkt hat. Ähnlich muß es gewesen sein, wenn die »alten Meister« – nehmen wir Wolfgang Amadeus Mozart ruhig als diesbezüglichen Schüler des Barons Gottfried von Swieten in die Reihen auf – mit den noch »älteren« Meistern handgemein wurden. Und so war es gewißlich auch, als Johannes Brahms, der prominenteste »Historiker« unter den musikalischen Romantikern, seinen Palestrina, Gabrieli, Schütz, Haydn (!), Scarlatti durchstöberte, wenn er wieder einmal eines der kostbaren Manuskripte oder Druckwerke durch die Finger gleiten ließ, taktiller Genuß und lebendige Begegnung mit dem Geiste derer, die's geschaffen hatten: Dieser Geist ist nicht tot, sondern er ist und teilt sich mit, kaum daß

wir die Buchdeckel öffnen, die Noten zum Tönen bringen, die großen und kleinen Formate der bildenden Kunst ins rechte Licht rücken – kurzum uns einlassen auf das, was bei aufnahmefähigem Gemüt in just dasselbe Einlaß findet und uns bereichert in einer Weise, die keine Urtextkritik und keine historische Bewertung je werden ersetzen können.

Das wird auch der kluge Brahms-Freund Philipp Spitta empfunden haben, als er sich über den damals »jüngsten« Trend historisierender Verteidigungsstrategien mokierte: »Die Entwicklungstheorie ist heute dergestalt populär, daß keine bedeutende Erscheinung sich mehr zeigen kann, ohne sofort viele Hände geschäftig zu machen, sie in den großen Zusammenhang der Dinge einzufügen, wie man zu sagen liebt. [...] Wenn man beobachtet, wie heute die öffentliche Stimme neuen Kunstwerken gegenüber sich äußert, so fragt man sich; was an ihnen es denn ist, das den Leuten Freude macht; oft scheint es mehr die vergleichende Abschätzung zu sein, als der unbefangene hingenommene Eindruck.«

Daß es ausgerechnet ein Italiener war, und überdies ein solcher, der immer wieder hat durchblicken lassen, wie wenig er sich selbst in seinen zahlreichen Sinfonien dem symphonischen Denken der mitteleuropäischen, namentlich der deutsch-österreichischen Tradition mit ihrem motivischen und historischen Entwicklungsdenken verpflichtet fühlte – daß also gerade ein solcher Künstler des Südens es war, in dessen Œuvre sich Philipp Spitta vollends hätte bestätigt finden können, entbehrt nicht der launigen Delikatesse.

Gian Francesco Malipiero wurde am 18. März 1882 in Venedig als Sproß einer aristokratischen Familie geboren, die nicht nur einen denkbar ausgeprägten Hang zur Musik, sondern anscheinend auch seit vielen Jahrhunderten eine Neigung zu dramatischen Gestalten hatte, wobei das, was die beiden Dogen Orio und Pasquale Malipiero in ihren Regierungszeiten (1178–1192 bzw. 1457–1462) erlebten, weit weniger dramatisch gewesen sein muß als die Tragödie, die man gerade erst hatte durchmachen müssen: Francesco Malipiero (1824–1887), der Großvater unseres nachfolgenden Hauptakteurs, war ein recht erfolgreicher Opernkomponist gewesen, bis er durch einen verlegerischen Schachzug nicht nur in vorübergehende Verlegenheit, sondern um alles gebracht wurde, was sich unter den Begriffen Glück, Ruhm und Wohlstand subsummieren ließe. Jedenfalls klingt es so, wenn wir den säuerlichen Unterton des Enkels vernehmen: »Seit meiner Kindheit hörte ich daheim die Leute von Verdi als der Ursache unserer Familienkatastrophe sprechen. Angeblich hatte der Erfolg des *Attila*, den mein Großvater geschrieben hatte, das Verlagshaus Ricordi in Wut versetzt, weil Verdis *Attila* ein Fiasko war. Der Verleger erwarb die Oper meines Großvaters, änderte ihren Titel [*Ildegonda di Borgogna*] und sorgte dafür, daß sie nicht mehr aufgeführt wurde. Mein Großvater gab sich daher selbst in die Hände eines Impresario: Die Villa, die Ländereien, alles wurde davon verzehrt, und in meiner kindlichen Vorstellung hieß die Katastrophe *Giuseppe Verdi*.«

Das wäre allein Grund genug für den jungen Gian Francesco gewesen, die Historie loszuwerden. Doch so schlimm kann es nicht gewesen sein. Denn wenn Gian Francesco Malipiero wirklich etwas »loszuwerden« wollte, warf er ein schwarzes Tuch über die Zeit – weshalb wir auch so wenig über die sechs prägenden Jahre

1893 bis 1899 wissen: Nachdem sich seine Eltern voneinander getrennt hatten, ging der Knabe fürs erste mit seinem Vater, dem Pianisten und Dirigenten Luigi Malipiero, auf eine Wanderschaft, die unter düsteren Entbehrungen zunächst nach Triest und Berlin sowie endlich nach Wien führte, wo der mittlerweile Sechzehnjährige immerhin einigen Konservatoriumsunterricht nehmen konnte. Bald darauf beschließt er, wieder in die Heimatstadt und die Obhut der Mutter zurückzukehren, um die zart aufkeimenden schöpferischen Impulse in gehörige Bahnen zu lenken.

Das geschieht am Liceo Musicale, wo sich der Organist und Komponist Marco Enrico Bossi (1861–1925) um die kontrapunktischen Fertigkeiten des Jünglings bemüht, ohne daß ihn dieser mit seinen Leistungen hätte überzeugen können. Als Bossi dann 1902 seinen Wirkungskreis verläßt, bleibt Malipiero erst einmal in Venedig und widmet sich autodidaktisch den Geheimnissen der Tonkunst – zum großen Glück für seine weitere Entwicklung und, um's ein bißchen pathetisch anzustreichen, für den Rest der musikalischen Menschheit: *In der Biblioteca Marciana* fallen ihm die Werke von Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Claudio Merulo und andern Meistern in die Hände, und plötzlich ist alles ganz anders! Ohne äußere Anregungen oder Aufträge beginnt er, die alten Werke zu übertragen, womit er sich unbewußt einer kompositorischen Unterrichtsmethode bedient, die viele Jahrhunderte lang und gäbe gewesen war: Das handschriftliche Kopieren, in Zeiten des preiswerten Flachbett-Scanners völlig aus der Mode geraten, hat noch niemandem geschadet, der die inneren Zusammenhänge musikalischer Kunstwerke aufspüren und eine persönliche Beziehung zu denselben aufbauen will, wie es seinerzeit dem zwanzigjährigen Malipiero gelingt, der durch den unmittelbaren Kontakt mit den alten Meistern den definitiven Grund-

stock seines weiteren Schaffens legt.

Was ihm sein Lehrer Bossi bis dato nicht hatte schmackhaft machen können, offenbart sich nunmehr in der Berührung mit dem scheinbar Vergangenen und rückt die Historie aus ihrem »einmal« in die aktuelle Gegenwart, überhäuft den jungen Mann mit all ihrem ursprünglichen Leben, ist auf einmal und für immer »jetzt«. Infolgedessen wendet sich auch das Blatt der quasi akademischen Ausbildung: 1904 geht Malipiero nach Bologna, und Bossi muß zugeben, daß der Schüler sich erheblich verbessert hat. Kurze Zeit später ist der angehende Komponist im Besitze eines offiziellen Diploms ...

Gleichwohl ist Gian Francesco Malipiero seinem Wesen nach Autodidakt, und so wird er späterhin auch immer wieder betonen, daß er in der Zeit, die er als Assistent des erblindeten Komponisten Antonio Smareglia (1854–1929) zubrachte, mehr gelernt habe als in sämtlichen vorschriftmäßigen Unterweisungen, zu denen er auch die paar nichtssagenden Analysestunden in der Berliner Klasse von Max Bruch (1908) zählte.

Nach der Rückkehr in die Heimatstadt jedenfalls widmete sich Malipiero sogleich in verstärktem Maße dem eigenen Schaffen, das inzwischen verschiedene symphonische und dramatische Stücke sowie manches an Kammer- und Klaviermusik aufweist – darunter die zauberhaften *Bizzarrie luminose dell'alba del meriggio della notte*, die Ferruccio Busoni gewidmet sind. 1911 unterzeichnet er gemeinsam mit den Kollegen Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti und Renzo Bossi (dem Sohn des mehrfach erwähnten Marco Enrico) ein von dem musikalischen »Chefideologen« Giannotto Bastianelli verfaßtes Manifest *Per un nuovo Risorgimento*, aus dem die gemeinsame Zielsetzung der fast gleichaltrigen Italiener – sie alle gehören zu der um 1880 geborenen

»Generazione dell'ottanta« – in feurigen Lettern emporklammt: »Lega di Cinque« oder auch »I cinque italiani« nennen sich die außergewöhnlichen Gentlemen, die nach dem erklärten Vorbild der russischen »Fünf« die Musik ihrer Heimat aus den Fängen des »Kommerzialisismus und Philistertums« befreien wollen. Die »klare, himmlische Religiosität Palestrinas«, die »chromatische Tiefe Frescobaldis« und das »musikalische Drama Monteverdis und seiner Brüder« sowie die Anfangsgründe der Sinfonik hat man sich auf die Fahne geschrieben, die freilich bald schon zerreißen wird, weil noch kein Manifest (»Völker, hört ...!«) je mehr als dumpe Massen hat zusammenhalten können: Zu groß für gemeinsame schöpferische Aktionen und Auftritte sind die individuellen Unterschiede, die nach jeweils eigener Ausprägung des grundsätzlich richtigen Vorsatzes förmlich schreien – man denke sich einen Malipiero Arm in Arm mit Respighi unter den *Pini di Roma* defilierend, um sich das ganze Bild der Unmöglichkeit vorzustellen ...

Gian Francesco Malipiero steht nach den umwälzenden Entdeckungen der Biblioteca Marciana der zweite Blitz- und Donnerschlag noch bevor. Dieser ereignet sich rund zwei Monate nach seinem 31. Geburtstag in Paris. Dorthin ist er im Januar 1913 gereist, weil er endlich wissen will, ob ihm Gabriele d'Annunzio, nachdem vielerlei briefliche Anfragen unbeantwortet blieben, endlich die Genehmigung erteilen wird, das Schauspiel *Il sogno d'un tramonto d'autunno* als Gegenstand einer Oper zu verwenden. Zwar zeigt der große Dichter dem damals noch unbekanntem Landsmann die kalte Schulter; doch dafür bringt der Abstecher an die Seine den Durchbruch zum eigenen Hitzepol: Am 28. Mai 1913 erfährt Malipiero bei der Uraufführung des *Sacre du printemps*, was es bedeutet, »aus einer langen und gefährlichen Lethargie« geweckt zu werden. Das Skandalwerk des gleichaltrigen Igor

Strawinsky veranlaßt ihn, all seine bis zu diesem Tage geschaffenen Werke »zu vernichten« (dramatisch für »zurückziehen«): Mehrere Bühnenwerke, frühe sinfonische Dichtungen, Sinfonien und anderes verschwinden vorläufig in der Schublade – darunter auch vermutlich die fünf Stücke, die Malipiero 1912/13 bei einem Wettbewerb der römischen *Accademia di S Cecilia* unter fünf Pseudonymen eingereicht und für die er sensationellerweise vier Hauptpreise erhalten hatte.

Einige Jahre ist es inzwischen auch her, seit er das venetische Bergstädtchen Asolo für sich entdeckt hat. Seit 1910 zieht es ihn in diese zauberhafte Kulisse, und hier lebt er auch mit seiner Familie, als im November 1917 die feindlichen Truppen vorrücken: Unter widrigsten Umständen tritt man die Flucht nach Rom an, wo Malipiero dem Vernehmen nach als Nervenbündel anlangt, ohne allerdings in späteren Jahren zu verschweigen, daß er gerade in dieser Zeit zu neuen musikalischen Ufern gelangt sei.

Trotz aller Mißbelligkeiten landet Malipiero in Rom auf seinen Füßen. Bis 1921 bleibt er in der Ewigen Stadt, wo er sich mit Alfredo Casella, den er seit dem Abenteuer in Paris zu seinen engsten Freunden rechnen darf, zunächst für die *Società Italiana di Musica Moderna* und dann für die *Corporazione delle Nuove Musiche* einsetzt. Eine Berufung als Kompositionsprofessor an das Konservatorium von Parma (1921), die er allerdings nach drei Jahren wieder abgibt, sowie der Erwerb eines Hauses in Asolo (1922) beenden die römische Episode, und Malipiero – der »Hölle« der ersten Ehe entkommen und durch eine neue Verheiratung auch privatim in einem ruhigen Hafen – beginnt mit der Arbeit an einem Projekt, das ihn zweiundzwanzig Jahre lang beschäftigen wird: die Herausgabe der Werke Monteverdis.

Diese epochale Edition hat viele Kritiker auf den Plan gerufen, und selbst der intime Malipiero-Kenner John C.G. Waterhouse (1939-1998) räumte ein, daß die Ausgabe »justly criticized« worden sei, obwohl sie für die weitere Erforschung des alten Meisters einen unstrittigen Wert dargestellt habe. Niemand hatte sich bis dahin in solcher Intensität und Begeisterung mit dem Œuvre Monteverdis auseinandergesetzt, niemand konnte etwas vergleichbares vorweisen, und doch wußten's wieder mal alle besser? Wäre nicht schon allein der Fleiß der Edition zu bewundern gewesen und hätte nicht die Begeisterung des Herausgebers schlicht auf die Umgebung überfärben können? »Die Ideale werden in einem kritischen Zeitalter herabgezogen. Andere Gefühle treten an die Stelle der Verehrung, der Ehrfurcht, der Anbetung und Bewunderung. Unser Zeitalter drängt diese Gefühle immer mehr zurück, so daß sie durch das alltägliche Leben dem Menschen nur noch in sehr geringem Maße zugeführt werden,« heißt es vor hundert Jahren bei Rudolf Steiner - und diesen Worten ist, was immer man sonst über den Autor denken mag, nichts hinzuzufügen ...

Während seiner editorischen Tätigkeit begegnete Gian Francesco Malipiero im siebten Buch der Madrigale, dem sogenannten *Concerto*, vier Stücken, die seiner Auffassung nach nicht wirklich gesänglich waren, sondern vielmehr instrumental aufgefaßt werden sollten. Der schöpferische Künstler spürte in diesen Sätzen ein orchestrales Potential, das ihm zu wertvoll erschien, als daß er es hätte unkommentiert vorübergehen lassen: *A quest'olmo* auf einen Text von Giovambattista Marino, das vierteilige *Ohimè, dov'è il mio* ben von Bernardo Tasso sowie die beiden Marino-Vertonungen *Interrotte speranze* und *Vorrei baciarti, o Filli* wurden für ihn zum Gegenstand einer »sinfonischen Interpretation«, angesichts derer die »Kritiker« gewiß die Hände überm

fassungslosen Haupte zusammengeschlagen hätten, weil sie natürlich dabei waren, als der große Meister seine Musik im Jahre 1619 zum Druck beförderte.

Die Uraufführung der vier orchestrierten Madrigale fand 1932 in Venedig statt. Im selben Jahr beruft ihn das dortige Liceo Musicale zum Professor für Komposition, und 1939 übernimmt er die Leitung des Instituts, das schon kurze Zeit später in ein Conservatorio umbenannt wird und seinem Direktor während der deutschen Besatzungszeit sogar als Dauerwohnsitz dient. Nach seiner Pensionierung im Jahre 1952 behielt er den Vorsitz des *Istituto Italiano Antonio Vivaldi*, das sich seit 1947 mit dem musikalischen Vermächtnis des »Prete rosso« befaßte: Trotz seines Alters und seiner unermüdlchen Tätigkeit als Komponist und Autor fand Malipiero dabei immer wieder die Zeit, den einen oder anderen Band der Gesamtausgabe selbst editorisch zu betreuen. Der schöpferische Impuls, der ihn sein Leben lang begleitet hatte, erlosch eigentlich erst am 1. August 1973, als er mit 91 Jahren in Treviso die Augen schloß: »Ich arbeite nicht, sondern ich baue Luftschlösser,« meinte er gegenüber seinem ehemaligen Schüler Luigi Dallapiccola noch eine Woche vor seinem Tode. »Ich möchte mir einen Fallschirm anschaffen!«

Zu seinem 90. Geburtstag hatte er sich selbst ein musikalisches Geschenk gemacht, aus dem noch einmal der ganze Malipiero spricht: Die *Gabrieliana* bilden das letzte Kapitel in der langen Mission, die der Wiederentdecker und Bearbeiter sage und schreibe sieben Jahrzehnte mit ungetrübler Leidenschaft und Liebe verfolgt hat. In dieser letzten seiner mannigfachen »iana« betrachtet er den wichtigen musikalische Dreh- und Angelpunkt zwischen der Renaissance und dem Barock: Giovanni Gabrieli (1557-1612), der wie sein Onkel Andrea das Amt des Organisten an San Marco bekleidete und in seinen Kompositionen die ganz

besondere Architektur des eindrucksvollen Domes zum musikalischen Prinzip erhob. Dabei galt es, die »cori spezzati«, mithin die natürliche Stereophonie der Doppelchörigkeit, in den herkömmlichen Konzertsaal zu übertragen, ohne den modernen Hörern die Illusion des räumlichen Wechselspiels zu nehmen: Malipiero trennt zu diesem Ende sein Orchester deutlich in die Holz-, Blech- und Streichergruppen, um zu bewahren, was dem Komponisten der *Sacrae Symphoniae, Canzoni e Sonate* vorschwebte. Die vier Sätze (*Mosso - Un po' ritenuto - Allegro - Allegro vivace*) wurden am 18. März 1972 in Venedig aus der Taufe gehoben

Daß die vier sinfonisch interpretierten *Madrigali* und die späte Einrichtung der *Gabrieliana* in den biographischen Abriß eingeflochten wurden, ist wohl verständlich. Denn hier, wo uns Gian Francesco Malipiero in der Personalunion des Komponisten, Bearbeiters und Herausgebers begegnet, finden wir den »wayward genius«, wie ihn John C.G. Waterhouse treffend nannte, von seiner zugänglichsten Seite. Ansonsten stehen wir einem immensen Schaffen von geradezu barocken Ausmaßen – allein um die vierzig Bühnenwerke, anderthalb Dutzend numerierte und ungezählte Sinfonien, sechs Klavierkonzerte, acht Streichquartette, Vokalwerke der unterschiedlichsten Dimensionen – und einer qualitativen Disparität gegenüber, die offensichtlich sogar die größten Apologeten zur Verzweiflung gebracht hat: Wir werden in der Geschichte der Musik lange suchen müssen, um einen zweiten Komponisten zu finden, dessen immer spontanes und sprunghaftes Œuvre von ähnlichen Pendelschlägen zwischen höchsten Höhen und nichtssagend-einfalliger Dürre geprägt ist.

Am Ende wird jeder Hörer zu einer ganz eigenen Stellungnahme aufgefordert, bei der ihm keine noch so wohlklingende »Expertise« wird helfen können. Der autonome Geist dessen, der da im besten Falle Wunder wirkt, mag zwar im Laufe der Jahrzehnte gewisse Tendenzen und Entwicklungen verraten, er wird aber immer zugleich auch die »wunderlichsten« Kapriolen vollführen, weil er bis in historische Bereiche vorgedrungen ist, in denen formale und klangliche Regelwerke noch hinter der Mitteilung der Affekte zurückstanden. Malipiero dringt, wie das Josef Häusler einmal ausdrückte, »in das innere Wesen der alten Vorbilder ein. Was er in ihnen als fruchtbare Momente erkennt: die Formgestaltung nach Gesetzen der freien Assoziation, die Sinnfälligkeit harmonischer Verläufe, die Schönheit reiner polyphoner Gestaltung, die Zucht der Sprache, wird für ihn zum Medium einer schöpferischen Renaissance, einer Umwandlung, die Überliefertes in modernem Geist spiegelt.«

Betrachten wir beispielsweise die *Fünf Fabeln*, die Malipiero am 31. Juli 1950 in Asolo vollendete, so werden wir erst ganz allmählich bemerken, wie sich unter der quasi monodisch aufgefärbten Textdeklamation die freie instrumentale Kontrapunktik als illustratives Element ausbreitet, ohne irgendwie in die ihrerseits keineswegs emotionslose Prosodie einzugreifen. Das ganze Gebilde – die fünf Texte werden durch kunstvolle kleine Zwischenspiele miteinander zu einem fortlaufenden Ganzen zusammengefügt – kann zumindest nicht bei den ersten Hör-Erlebnissen »verstanden« werden, wenn wir versuchen, bestimmte wiedererkennbare Figuren in einen »sinnvollen« Zusammenhang zu ordnen; Die von Malipiero »favorisierte Erlebnisstruktur – ein Sich-Hingeben an den Strom des (Unter-)Bewußtseins [...] gründet nicht in der Rationalität, sondern in der Empirie, sie leitet sich von keiner konstruktiven Idee her, sondern bil-

det eine Kette von Assoziationen,« bemerkte hierzu Joachim Noller. Eins führt zum andern, »fällt einem wieder ein«, springt vor und zurück, bleibt eben stets »unberechenbar« und riskiert, weil Formeln im stützenden Sinne fehlen, von Werk zu Werk den Sturz ins Bodenlose. In den Fabeln zum Beispiel, die er »in einem reich illustrierten Buch des 16. Jahrhunderts fand, dessen Holzschnitte man Tizian zuschreibt,« ist die Arbeit gelungen. Die *Cinque favole* sind der langjährigen, vertrauten Freundin und Gönnerin Elizabeth Sprague Coolidge gewidmet, deren Name auf etlichen Partituren Malipieros zu finden ist – bis hin zum achten Streichquartett »per Elizabeth« aus den Jahren 1963/64.

Der unmittelbare Vergleich der *Cinque Favole* und der *Sette canzonette veneziane* bietet sich an und führt dennoch zu nichts: Am 7. Mai 1961 beendete Gian Francesco Malipiero die kleine, transparente Partitur, in der neben dem klassischen Bläserquintett und den üblichen fünf Streicherstimmen ein Klavier verwendet wird und gleich am Anfang mit der Wiederholung einer Zwölftonreihe aufwartet, die aber ohne alle Konsequenzen auf den weiteren Fortgang der Musik bleibt – wie auch Malipieros letzte größere Originalkomposition, der achtminütige *Ommagio a Belmonte* für Orchester, zwar eine Hommage an Schön-Berg, nicht aber ein Bekenntnis zu dessen Konstruktionsprinzip darstellt. Viel zu aphoristisch sind diese »kleinen Canzonen«, als daß sie überhaupt eines »Prinzips« bedürfen: Winzigkeiten von außerordentlicher Poesie, ausgewählt aus den *Canti del popolo veneziano*, die Jacopo Vincenzo Foscarini 1844 veröffentlichte, völlig losgelöst von allem Lokalkolorit, wie Momente der Versenkung in den schönen Klang der Worte – so wird man vielleicht schon beim ersten, gewiß aber nach mehrmaligem Hören diese kleinen Kostbarkeiten empfinden, die aus ihrem reduzierten Begleitensemble eine ebenso dezen-

te wie verblüffende Farbenvielfalt gewinnen.

Eine Woche, bevor in Asolo der Doppelstrich hinter diesem Miniaturzyklus gezogen wurde, vollendete Malipiero am 1. Mai seine *Serenata per fagotto e dieci strumenti*, die nun im gegenwärtigen Programm als rein instrumentales *Diverfimento* das musikalische Ideal ihres Verfassers auf einer noch »reineren«, von aller Sprache gelösten Weise vorstellt. Hier läßt uns der Komponist mit seinen musikalischen Assoziationen allein: Der auf C beginnende, viereinhalbtaktige »Refrain« des Solisten, der im Verlaufe des knapp zehnmütigen Miniaturkonzertes auf immer höheren Tonstufen wiederkehrt (bei 3'55 auf Cis, bei 7'37 auf D und endlich bei 9'15 auf G) – dieser Refrain mag eine gewisse gliedernde Funktion erfüllen, ist aber bei näherer Inspektion doch selbst nur so etwas wie eine mehrfache Rückerinnerung, um die sich sprunghafte witzig marschierende Figürchen, Achtelrepetitionen, quasi barocke Motive, Ansätze inventionsartiger Mehrstimmigkeiten und unvermutete Celesta-Einwürfe ranken. Das eigentlich Wunderbare daran ist, wie bei so vielen gelungenen Werken des »unberechenbaren Genies«, daß wir, wofern wir uns dem »unbefangenen hingenommenen Eindruck« ausliefern, von dem Philipp Spitta einst sprach, tatsächlich ein Concertino von außerordentlicher Richtigkeit und Schlüssigkeit zu hören bekommen, an dem alles an seinem gehörigen Platz ist, sich auf eine ganz natürlich-ungezwungene Art in mehrere Sätze zu gliedern scheint, die wiederum in sich assoziativ zusammenhalten wie ein verspieltes und zugleich ausdrucksstiefes Gedicht oder eines jener alten kleinen Legespiele, aus denen sich immer neue Landschaftsbilder zusammstellen ließen. Da ist auch die Musik wieder reines Spiel geworden.

Eckhardt van den Hoogen

Damiana Pinti

Damiana Pinti erhielt bereits in sehr frühen Jahren Unterricht auf der klassischen Gitarre, bestand ihr Examen am Mailänder Konservatorium Giuseppe Verdi mit Bestnoten und ging aus verschiedenen Wettbewerben wie dem Concorso Internazionale »Città di Stresa« und dem römischen Concorso »Fernando Sor« als Siegerin hervor.

Bei der australischen Sopranistin Margaret Baker-Genovesi widmete sie sich dem Studium des Gesangs, um schon bald in verschiedenen Städten ihrer italienischen Heimat die ersten solistischen Auftritte zu absolvieren, bei denen sie in Mozarts Krönungsmesse und Requiem sowie in verschiedenen Kantaten von Johann Sebastian Bach zu hören war. 1998 siegte sie bei dem Internationalen Wettbewerb A. Belli des Teatro Lirico Sperimentale von Spoleto sowie bei dem Wettbewerb Toti dal Monte von Treviso; außerdem gab sie in diesem Jahr als Charlotte in Massenets Werther sowie als Siebel in Gounods Faust ihr Operndebüt. Auch auf dem Gebiete der Kammermusik wurde Damiana Pinti mit verschiedenen Auszeichnungen bedacht. Dazu gehören die Preise des Wettbewerbs von Conegliano (Treviso) sowie des internationalen Kammermusik-Wettbewerbs C. A. Seghizzi von Gorizia.

Die angesehene Sängerin hat mittlerweile auf zahlreichen nationalen und internationalen Bühnen debütiert. Dabei sang sie: Cherubino in *Le nozze di Figaro* (Teatro Sperimentale di Spoleto, Teatro Massimo di Palermo, Teatro Verdi di Pisa, Teatro Politeama di Prato, Accademia Musicale Chigiana di Siena); Dora-bella in *Così fan tutte* (Michigan Opera Theatre in Detroit, Teatro Regio di Torino, Teatro Verdi di Pisa); als Despina in *Così fan tutte* (Teatro Filarmonico di Verona, Teatro Valli di Reggio Emilia); Zerlina in *Dan Giovanni*

(Teatro Lirico di Cagliari); Rosina in *Il Barbiere di Siviglia* (Teatro Massimo di Palermo, Teatro Regio di Torino); die Titelpartie der *Cenerentola* (Teatro Verdi di Pisa, Teatro del Giglio di Lucca, Teatro Goldoni di Livorno); Isabella in *L'italiana in Algeri* (Teatro Verdi di Pisa, Teatro del Giglio di Lucca); den Romeo in *I Capuleti e i Montecchi* (Teatro Massimo di Palermo); *Fidalma* in *Il matrimonio segreto* (Teatro Massimo di Palermo, Teatro Marrucino di Chieti, Wallonisches Opernhaus Lüttich); *Fortunata* in *Madernas Salyricon* (Teatro Lauro Rossi per Arena Sferisterio di Macerata); *Flora* in *La traviata* (Festival Aix-en-Provence, Theater von Rouen und von Luxemburg, Teatro La Scala di Milano); *Teresa* in *La sonnambula* (Teatro de La Maestranza di Siviglia); *Meg* in *Falstaff* (Staatsoper Berlin).

Solistische Aufgaben führten sie zur Accademia Nazionale di Santa Cecilia nach Rom, zum Orchestra del Teatro Massimo nach Palermo, zum Orchestra Regionale Toscana und dem Orchestra Sinfonica di Sanremo, dem Orchestra I Solisti von Pavia, zur Camerata Strumentale von Prato und zum Orchestra Filarmonica von Turin. Außerdem gastierte sie unter anderem bei dem Festival Resonanzen des Wiener Konzerthauses, bei dem Pergolesi-Spontini Festival, dem »Festival zweier Welten« in Spoleto, beim Todi Arte Festival und dem Festival Scarlatti von Palermo.

Aufgrund ihrer musikalischen und stimmlichen Wandlungsfähigkeit ist die Künstlerin in der Lage, sich erfolgreich mit einem Repertoire auseinanderzusetzen, das von der Alten Musik bis zur Gegenwart reicht.

Unter der Leitung von Fabio Biondi hat Damiana Pinti mit dem Ensemble *Europa Galante* die buffonesken Altparien in den Scarlatti-Opern *Carlo Re d'Allemagna* und *Il Trionfo dell'onore* (Teatro Massimo di Palermo) aufgeführt.

Mit Ottavio Dantone und der Accademia Bizantina hat sie eine konzertante Aufführung der Oper *L'Isola del Piacere* von Martin y Soler im Palau de Les Artes in Valencia gegeben. Im Konzert hat sie ferner das *Stabat Mater* von Matteo D'Amico gesungen, wobei sie von den Filarmonici di Verona unter der Leitung Corrado Rovaris begleitet wurde. 2002 hat sie die Partien der *Schweizer Großmutter*, der *englischen Tänzerin* und der *österreichischen Frau* in John Adams' *The death of Klinghoffer* an den Städtischen Theatern von Ferrara und Modena dargestellt.

Paolo Carlini

Paolo Carlini absolvierte das Konservatorium von Ferrara mit Bestnoten und vervollkommnete seine musikalischen Fertigkeiten als Fagottist anschließend bei Marco Costantini und Klaus Thunemann.

1987 wurde er Erster Fagottist des Orchestra della Toscana. Anschließend wirkte er in derselben Eigenschaft am Teatro alla Scala di Milano, an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, an der römischen Oper, am Teatro *La Fenice* von Venedig, beim Teatro Comunale di Bologna und dem Teatro Regio di Parma, wobei er unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Riccardo Muti, Myung-Whun Chung, Esa Pekka Salonen, Rafael Frühbeck de Burgos, Elishu Inbal, Eduardo Mata, Daniel Harding, Frans Bruggen, Neville Marriner und Jeffrey Tate gespielt hat.

Paolo Carlini tritt bei den großen Festivals in Erscheinung und hat Konzertreisen durch Europa, die USA und Südamerika sowie nach Israel, China und Japan unternommen. Dabei gastierte er unter anderem in der New Yorker Carnegie Hall, am Salzburger Mozarteum, beim Münchner Open Air Festival, bei der Internationalen Sommerakademie von Nizza, im Auditorio Nacio-

nal Madrid, am Teatro Colon von Buenos Aires, im Konservatorium von Tel Aviv, in der Stadthalle von Tokio und im Konzertsaal von Hongkong.

Er wurde zu zahlreichen Fortbildungs- und Meisterkursen des Konservatoriums von Lyon, der University von New York, des Jugendorchesters CEY, der Konservatorien von Pesaro und La Spezia und der Musikschule von Fiesole eingeladen. Außerdem ist er Lehrer für Fagott am Istituto Superiore di Studi Musicali P.Mascagnoni von Livorno.

Camerata Strumentale »Città di Prato«

Das Orchester wurde im Januar 1998 aus einer Idee von Riccardo Muti geboren, der das Ensemble bei verschiedenen Anlässen dirigierte. Seit seiner Gründung wirkten Alessandro Pinzauti als musikalischer und Alberto Batisti als künstlerischer Leiter des Ensembles, dessen Repertoire vom Barock bis ins 20. Jahrhundert reicht. Zu den Dirigenten, mit denen die Camerata Strumentale zusammengearbeitet hat, gehören unter anderem Roberto Abbado, Antonello Allemandi, Piero Bellugi, Bruno Bartoletti, Filippo Maria Bressan, Marzio Conti, Michael Güttler, Jonathan Webb, Murray Perahia und Franco Rossi, der das junge Orchester aus Prato für sein überaus gefeiertes Debüt als Dirigent wählte. Alle diese Künstler fanden für die Camerata Worte echter Begeisterung. Gastsolisten waren unter anderem Philip Glass, Andrea Lucchesini, Pietro De Maria, Louis Lortie, Pascal Rogé, Alessio Bax, Jin Ju, Herbert Schuch, Jian Wang, David Geringas, Boris Belkin, Andrea Tacchi, Cristiano Rossi, Daniele Damiano, Paolo Carlini, Karlheinz Steffens, Walter Seyfarth, Monica Bacelli und Murray Perahia. Das Orchester erfreut sich unter anderem der Wertschätzung und Freundschaft Luciano Berios, der den Proben und der

Aufführung seines *Rendering* beiwohnte.

Die Camerata gastierte viele Male bei den *Amici della Musica* von Firenze und Perugia und bei der *Accademia Musicale Chigiana* in Siena; sie spielte beim Ravenna Festival unter der Leitung von Riccardo Muti und hat sich in allen großen italienischen Städten hören lassen. Zusammen mit dem Altheis Chorus hat sie im Dom von Pisa Joseph Haydns *Missa in tempore belli* und *Te Deum* aufgeführt. Als Opernorchester hat das Ensemble Glucks *Paride ed Elena*, Mozarts drei Da Ponte Opern, Giuseppe Verdis *Rigoletto*, Franz Lehárs *Lustige Witwe* und die Premiere von Nadia Boulangers *La ville morte* nach Gabriele D'Annunzio gegeben.

Besonders umfangreich ist das vokal symphonische Repertoire der Camerata. Dazu gehören das *Requiem* und die c-moll-Messe von Mozart, die *Missa in tempore belli*, das *Te Deum*, *Die Schöpfung* und *Die sieben letzten Worte des Erlösers* von Joseph Haydn, das *Requiem* von Gabriel Fauré, *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms und der *Lobgesang* von Mendelssohn.

Das Repertoire enthält außerdem zahlreiche Symphonien und Konzerte von Haydn, Mozart, Schumann und Brahms sowie die kompletten symphonischen Zyklen von Beethoven, Schubert und Mendelssohn.

Verschiedene Konzerte der Camerata Strumentale wurden von dritten Programm des RAI sowie Rete Toscana Classica und anderen Privatsendern übertragen. Die Camerata Strumentale »Città di Prato« hat unter Alessandro Pinzauti die *Missa in tempore belli*, das *Te Deum* und *Die sieben letzten Worte des Erlösers* von Haydn eingespielt. Außerdem gibt es eine CD mit Ouvertüren, eine weitere mit Werken von Luigi Cherubini sowie eine Produktion mit Werken von Mozart und Tschairowsky, bei der das Orchester zusammen mit dem Pianisten Pietro De Maria zu hören ist. Eine Auf-

nahme symphonischer Tänze mit dem Dirigenten Antonello Allemandi sowie eine CD mit Mozart Symphonien unter Jonathan Webb runden die derzeitige Diskographie ab.

Marzio Conti

Marzio Conti wurde am 22. Mai 1960 in Florenz geboren. Er begann seine künstlerische Karriere als Flötist und stieg schon in jungen Jahren zu einem großen internationalen Solisten auf, als er 1981 mit den *Salisti Veneti* bei den Salzburger Festspielen debütierte.

Er widmete sich danach ganz der Orchesterleitung und arbeitete unter anderem am Teatro Regio von Turin, dem Teatro dell'Opera von Rom, dem Teatro Massimo in Palermo, dem Teatro Comunale von Bologna, dem Teatro Bellini von Catania und verschiedenen anderen großen, traditionsreichen Theatern wie *Danizetti* in Bergamo, dem Teatro Alighieri von Ravenna, dem Teatro del Giglio von Lucca, dem Teatro Verdi in Pisa, dem Teatro Goldoni von Livorno und dem Städtischen Theater von Bozen.

Zu den Klangkörpern, mit denen er regelmäßig zusammengearbeitet hat, gehören das Philharmonische Orchester Dortmund, das National Symphony Orchestra of Ireland, das Orchester des Liceu in Barcelona, die Niederrheinischen Symphoniker, die Brandenburger Symphoniker, das Staatliche Orchester von Athen, das Orchestra Regionale Toscana, Orchestra di Padova e del Veneto, das Haydn-Orchester Bozen, das Orchester der Picardie, das Orchester von Cannes und der Côte d'Azur, die Symphonieorchester von Opoerto und von Oviedo sowie das Orchester von Gran Canaria.

Einen großen Erfolg errang er zuletzt bei Publikum und Kritik, als er beim Festspielsommer von Saarbrück-

ken Giuseppe Verdis *Aida* leitete. Das Ergebnis war eine neuerliche Einladung, die Giacomo Puccinis *Tosca* gewidmet sein wird.

In der letzten Saison hat Marzio Conti weiterhin eine wichtige Produktion der *Bohème* am Teatro del Giglio in Lucca dirigiert und sich an vielen italienischen Häusern sowie beim Philharmonischen Orchester Dortmund mit einer bedeutenden Konzertaufführung des *Sacre du Printemps* von Igor Strawinsky präsentiert.

Marzio Conti arbeitet regelmäßig mit einigen der großen Solisten unserer Zeit wie Barbara Hendricks, Mischa Maisky, Boris Belkin, Gary Hoffmann und Renato Bruson zusammen.

Zwischen 1999 und 2002 war er Gastdirigent der Istituzione Sinfonica Abruzzese. Außerdem war er von 2001 bis 2005 Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters von Turin und bis 2007 fester Dirigent des Teatro Marrucino von Chieti. Gegenwärtig ist er Chefdirigent des Orquesta Nacional von Andorra sowie künstlerischer Leiter des Orchestra Sinfonica von Sanremo.

Mit den Orchestern, die er als Chef leitete, hat er bei gemeinsamen Konzertreisen in vielen großen Sälen und Institutionen musiziert. Dazu gehören die römische *Santa Cecilia*, die Mailänder *Serate Musicali*, das Auditorium Nazionale von Madrid und der Palau de la Musica von Barcelona. Andere Produktionen wie das »Konzert für den Frieden« aus dem König-David-Saal von Tel Aviv wurden in alle Welt ausgestrahlt.

Neben der großen Diskographie des Flötisten Marzio Conti gibt es auch zahlreiche CD-Produktionen des Dirigenten, die bei Naxos, Chandos, **cpo** und RS erschienen sind.

Bei Chandos und **cpo** hat er mit dem Orchester des Teatro Massimo von Palermo die Symphonien von Nino Rota, die lyrischen Werke von Ottorino Respighi und

die Symphonik von Alfredo Casella aufgenommen; außerdem hat er sämtliche Werke von Gian Francesco Malipiero mit der Camerata Strumentale di Prato eingespielt.

Für das Label Naxos hat Marzio Conti Giocchino Rossinis *Il turco in Italia* sowie *Passio et Resurrectio* und die beiden Symphonien von Sergio Rendine, Gaetano Donizettis *La figlia del reggimento* und Domenico Cimarosas *Il Matrimonio segreto* aufgenommen.

Das Label RS hat eine CD mit Mozart-Symphonien im Katalog, die Marzio Conti mit dem Philharmonischen Orchester von Turin eingespielt hat. Des weiteren gibt es hier eine Produktion der Istituzione Sinfonica Abruzzese mit Musik des frühen 20. Jahrhunderts (Fauré, Debussy u.a.) und eine weitere Aufnahme mit Werken von Ottorino Respighi (*Trittico Botticelliano*, *Gli Uccelli*).

Von Contis zahlreichen Fernsehauftritten sind als besonders bedeutend die Übertragung der *Traviata* in der Regie von Lyndsay Kemp und der *Zauberflöte* in der Regie von Sergio Rendine sowie der *Figlia del reggimento* in der Regie von Ugo Gregoretti und des *Falstaff* mit dem Regisseur und Hauptdarsteller Renato Bruson zu nennen.

Für die kommende Saison wurde Marzio Conti eingeladen, drei wichtige Produktionen des *Macbeth*, der *Carmen* und der *Bohème* an den Opernhäusern von Ottawa, Phoenix (Arizona Opera Company) und Charlotte (North Carolina Opera Company) zu dirigieren. Im Juni 2009 leitete er in Rom das Schlußkonzert der Feiern für den Heiligen Paulus. Das weltweit übertragene Programm enthielt die Uraufführung eines Oratoriums, das Sergio Rendine im Auftrag des Vatikans komponiert hat.

»if only we could get rid of history!« When Friedrich Nietzsche uttered this pious wish, he may have had something quite different in mind, a passing occurrence of no real importance. He nonetheless touched on one of the decisive points in human self-understanding: Should we regard history as a sequence of inexplicable random events, cultural continental drifts, and intellectual embroideries? As a scenario in which we repeatedly find ourselves confronted with a »something« that is designated by us as »now« for a fraction of a second or two but then vanishes, never to be seen again, into the depths of a fourth dimension – incalculable even for experts in the first phase, mostly horrifying and thus most highly newsworthy in the second phase, and finally, in a mixture of relief, regret, and nostalgia, perfect for commemorative programs of all kinds in the third phase? (Or how do things now stand with the German Democratic Republic, the Socialist Unity Party, and the Rightists of the Left?)

Getting rid of history might mean something entirely different than liberation from »traditions,« mildewy articles of clothing, and »outmoded« behavioral codes or from the unloved porcelain that Aunt Martha inherited from her grandmother and has bequeathed to us in her testament – contrary to any declared will on our part. It might mean breaking through the sophisticated protective shield of forgetfulness – for is it not just this that is involved in absorption in a bygone era? – and becoming conscious of the continued presence of what seemingly belongs to the past on a level of permanent existence. It would be something like this, like somebody who can remember only one single adventurous expedition into the absolutely infinite attic of an old schoolhouse and yet will be able to tell of absolutely horrifyingly

wonderful, tingling, and gripping scenes: how there in the moldy warmth of semidarkness, on creaking floorboards, he looked through characteristically musty maps and took into his hands old photographs, textbooks in Fraktur (long lost in history by an educational plan for the promotion of universal illiteracy!), and prints by classical painters, only to cower with a terrified giggle face to face with the skeleton with which Schoolmaster Balduin Redlich had once explained the human body.

At moments like these the moment is omnipresence, fills in the existing gaps in the imagination that for some continues to flourish in later years, and easily and simply astonishes the beholder about the wealth of things that he got his hands on and that he now can put together in new, often freely invented connections.

So it happened, to cite one parallel case, when the Florentines led by Count Bardi, gotten into the mood and flanked by many a learned treatise, took a deep breath of ancient notions and suddenly felt the presence of Aeschylus, Aristophanes, Euripides, and Sophocles, with the result being a »historical« short circuit with a spark that has now given us more than four centuries of musical stage works. Things must have been similar when the »old masters« – taking the liberty of admitting Wolfgang Amadeus Mozart to these ranks in his capacity as a pupil of Baron Gottfried van Swieten – came to blows with even »older masters.« And so it was certainly too when Johannes Brahms, the most prominent »historian« among the musical romanticists, looked through his Palestrina, Gabrieli, Schütz, Haydn (1), and Scarlatti, when he once again let one of their precious manuscripts or printed works glide through his fingers, in what was a form of tactile pleasure and a vivid encounter with the minds of those who had »done it:« the spirit of the past is not dead, but it exists, it is, and

begins conveying itself from the very moment we begin to open the book cover, to render the notes into tones, to situate the large and small formats of the visual arts in their proper light – in short, from the moment we let ourselves in for all that can and does find its way into receptive minds and enriches us in a way that no Urtext criticism and no historical evaluation will ever be able to replace.

Philipp Spitta, an intelligent Brahms friend, also must have felt the same when he poked fun at the then »latest and greatest« trend of historicizing defense strategies: »The developmental theory is today so popular that no significant new creation can manifest itself without immediately making many hands busy about inserting it into the larger context of things, as one is fond of saying. [...] When one observes how today the public voice expresses itself about new works of art, one asks oneself what in fact it is about them that brings people pleasure; often it seems to be more the comparative assessment than the impartially received impression.«

The fact that it was precisely an Italian and, what is more, an Italian who repeatedly perceived how little he himself in his numerous symphonies felt obliged to the symphonic thought of the Central Europeans, that is, to the Austrian and German tradition, with its motivic and historical developmental ideas, that it was precisely such an artist of the South in whose oeuvre Philipp Spitta would have found complete confirmation for himself, is not without its deliciously humorous delight.

Gian Francesco Malipiero was born in Venice on 18 March 1882 as the scion of an aristocratic family whose members not only displayed the greatest possible inclination toward music but also apparently for

many centuries had tended toward dramatic presentation, but what the two doges Orio and Pasquale Malipiero experienced during their respective periods in office (1178–92 and 1457–62) must certainly have been much less dramatic than the tragedy that the family had only recently had to endure: Francesco Malipiero (1824–87), the grandfather of the main character of the following pages, had been a quite successful opera composer until a publisher's ploy not only caused him passing embarrassment but also deprived him of all that can be subsumed under the headings of happiness, renown, and prosperity. In any case, this is how the story sounds when we listen to his grandson's version set in a sourish undertone: »Ever since my childhood I had heard people at home speaking of Verdi as the cause of our family catastrophe. The success of Attila, which my grandfather had written, allegedly had enraged the Ricordi publishing house because Verdi's Attila was a fiasco. The publisher acquired my grandfather's opera, changed its title [*Ildegonda di Borgogna*], and saw to it that it was no longer performed. My grandfather therefore delivered himself into the hands of an impresario: the villa, the estates, everything was consumed by it, and in my childhood imagination the catastrophe was entitled *Giuseppe Verdi*.«

This would have been reason enough for the young Gian Francesco to get rid of history. But things cannot have been so bad, for when Malipiero really did want to get rid of something he draped a black cloth over time – which is why we know so little about his six formative years from 1893 to 1899. After his parents had separated, the boy first went with his father, the pianist and conductor Luigi Malipiero, on a journey that led amid somber renunciation initially to Trieste and Berlin and then finally to Vienna, where the sixteen-year-old was able to receive some conservatory instruction.

Soon thereafter he decided to return to the city of his birth and to his mother's care, in order to guide the creative impulses budding and welling up in him along the proper paths.

Such guidance was obtained at the Liceo Musicale, where the organist and composer Marco Enrico Bossi (1861 - 1925) concerned himself with the youth's contrapuntal skills - even though the pupil's accomplishments never really convinced the teacher. When Bossi then transferred his sphere of activity elsewhere in 1902, Malipiero initially remained in Venice and devoted himself to autodidactic study of the mysteries of the compositional art - to the great good fortune of his further development and (to add a dash of pathos to it all) of the rest of musical humanity. In the Biblioteca Marciana he came upon the works of Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Claudio Merulo, and other masters, and suddenly everything was entirely different! Without being encouraged or assigned to do so by others, he began transcribing old works while unconsciously availing himself of a compositional method of instruction that had been the standard practice for many centuries: copying out by hand, which may have fallen completely out of fashion in the era of the inexpensive flatbed scanner but has never hurt anybody who wanted to trace the inner workings of musical works of art and to lay the foundation for a personal relationship with the same. And this is precisely what the twenty-year-old Malipiero succeeded in doing; through his direct contact with the old masters he laid the definitive foundation for his further composing.

What Malipiero's teacher Bossi had until then not been able to make palatable to him was now revealed through his contact with what seemed to belong to the past and removed history from its »then« to the present moment, overwhelmed the young man with all its origi-

nal life, and at once and for all time became »now.« As a result, a new page in Malipiero's quasi-academic training was now also turned: in 1904 he went to Bologna, and Bossi had to admit that his pupil had considerably improved. A short time later the budding composer was the owner of an official diploma.

Gian Francesco Malipiero nevertheless remained an autodidact by nature, and so he later would repeatedly emphasize that he learned more during the time he spent as the assistant of the blind composer Antonio Smareglia (1854-1929) than in the whole of his prescribed instruction, which also included a couple of analysis lessons in the Berlin class led by Max Bruch (1908).

In any case, on his return to the city of his birth Malipiero immediately dedicated himself in increased measure to his own composing, which by then consisted of symphonic and dramatic works as well as of a good deal of chamber and piano music - including the enchanting *Bizzarrie luminose dell'alba del meriggio della notte* dedicated to Ferruccio Busoni. In 1911 he joined his colleagues Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, and Renzo Bossi (the son of the Marco Enrico who has already earned multiple mention here) in signing the manifesto *Per un nuovo Risorgimento*, a work penned by the musical »chief ideologist« Giannotto Bastianelli and lending expression in fiery letters to the common goal set by these Italians of almost the same age; they all belonged to the »Generazione dell'ottanta« born around 1880. These extraordinary gentlemen termed themselves the »Lega di Cinque« or »I cinque italiani,« and in keeping with their declared model, the Russian »Five« of music, they wanted to free their native country from the clutches of »commercialism and philistinism.« The »clear, celestial religiosity of Palestrina,« the »chromatic profundity of Frescobaldi,« and the

»musical drama of Monteverdi and his brothers« as well as the initial basis of symphonic music were to be emblazoned on their banner, which of course soon would find itself in shreds because no manifesto (»People, hear...!«) has ever been able to serve as a rallying cry for more than the dumb masses. The individual differences between the five were too great for common creative actions and appearances, and these differences quite literally cried out when each one of them developed in his own way what was a fundamentally correct program. Here one need only imagine Malipiero parading arm in arm with Respighi under the *Pini di Roma* in order to create a picture postcard of the impossibility of it all.

After his revolutionary discoveries in the Biblioteca Marciana another blast of thunder and lightning was in store for Gian Francesco Malipiero and occurred in Paris about two months after his thirty-first birthday. He had traveled there in January 1913 because he wanted to learn one way or the other, after many an inquiry by letter had remained unanswered, whether Gabriele d'Annunzio would be willing to grant him permission to use the play *Il sogno d'un tramonto d'autunno* as the subject of an opera. Although the great poet gave his then unknown countryman the cold shoulder, the excursion to the Seine brought the breakthrough to its own hot eruption. On 28 May 1913 Malipiero attended the premiere of *Le sacre du printemps* and learned what it meant to be aroused »from a long and dangerous lethargy.« The scandalous work by Igor Stravinsky, a composer of his own age, occasioned him »to destroy [a dramatic way of saying »to withdraw«] all the works that he had composed until that time: several stage works, early symphonic poems, symphonies, and other works for the time being were hidden away in storage – presumably also including the five pieces that Malip-

iero had submitted under five pseudonyms to a competition of the Roman Accademia di Santa Cecilia and with which he had scored the sensational success of winning four main prizes.

Some years had also passed since Malipiero had discovered for himself the mountain town of Asolo in the Veneto region. Since 1910 he had been drawn to this magical backdrop, and it was here that he was residing with his family when enemy troops were on the advance march in November 1917. In the most adverse circumstances the family fled to Rome, where Malipiero is said to have arrived as a bundle of nerves; but in later years he did not conceal the fact that it was precisely during this time that he reached new musical shores.

Even in such troubled times Malipiero managed to land on his feet in Rome and remained in the Eternal City until 1921. It was here that he joined forces with Alfredo Casella, whom he had counted among his closest friends ever since his Paris adventure, on behalf of the Società Italiana di Musica Moderna and then for the *Corporazione delle Nuove Musiche*. Malipiero's Roman episode came to a close with his appointment as professor of composition at the Parma Conservatory (1921), a post that he nevertheless relinquished three years later, and the purchase of a home in Asolo (1922). After escaping from the »hell« of his first marriage, a new marriage found him in more peaceful haven also in his private life; and it was now that he began work on a project that would occupy him for twenty-two years: the editing of the works of Monteverdi.

This epochal edition has called many critics into action, and even John C. G. Waterhouse (1939–98), who was intimately acquainted with Malipiero's work, conceded that the edition had been »justly criticized,« while acknowledging that it was of undisputed value for

further research on the old master Monteverdi. Until then nobody had occupied himself with Monteverdi's work with such intensity and enthusiasm; nobody had anything similar to show for himself, but then once again everybody knew better – is that it? Was not the enormous work put into the edition by itself worth admiring, and had not the editor's enthusiasm simply had a contagious effect on his surroundings? »Ideals are drawn down in a critical age. Other feelings take the place of reverence, veneration, adoration, and admiration. Our age forces back these feelings more and more, so that in the course of everyday life they continue to be supplied to man only in a very limited measure.« Rudolf Steiner formulated these words a hundred years ago, and whatever else one may think of their author, they say it all.

During his editorial work Gian Francesco Malipiero came upon four pieces in the seventh book of madrigals, the so-called *Concerto*. In his view they were not really vocal in character but rather were to be understood instrumentally. In these pieces the creative artist detected an orchestral potential that seemed too valuable for him to pass over without comment. A *quest'olmo* to a text by Giovambattista Marino, the four-part *Ohimè, dov'è il mio ben* by Bernardo Tasso, and the two Marino settings *Interrotte speranze* and *Vorrei baciarte, O Filli* became for him the object of a »synphonic interpretation.« Confronted with this interpretation, the »critics« certainly would have thrown up their hands over their perplexed heads – because they of course had been on hand when the great master had carried his music through to publication in 1619!

The premiere of the four orchestral madrigals was held in Venice in 1932. During the same year the local Liceo Musicale appointed Malipiero to the post of professor of composition, and in 1939 he became the

same institution's director. A little while later the Liceo became a Conservatorio, and during the German occupation it even served as its director's permanent residence. After his retirement in 1952 Malipiero became the president of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi, which had devoted itself to the musical oeuvre of the »Prete Rosso« since 1947. Despite his age and tireless work as a composer and author, Malipiero repeatedly found the time to take over the editing of this or that volume in the complete edition. The creative impulse that had driven him his whole life long did not really fade until 1 August 1973, when at the age of ninety-one he closed his eyes forever in Treviso: »I don't work, but I build castles in the air,« he stated to his former pupil Luigi Dallapiccola only a week prior to his death. »I'd like to buy a parachute for myself«

On the occasion of his ninetieth birthday the composer offered a musical gift out of which all that was and is Malipiero once again speaks. The *Gabrieliana* formed the final chapter in the long mission in which this rediscoverer and reworker had involved himself with unclouded passion and love for a good seven decades. In this last of his manifold »ianae« he dealt with a composer who was an important musical hub and pivot between the Renaissance and the Baroque: Giovanni Gabrieli (1557–1612), who like his uncle Andrea had held the post of organist at San Marco and in his compositions had elevated this impressive cathedral's very special architecture to a musical principle. Malipiero's aim was to transfer the »cori spezzati,« the natural stereophony of double-choral sound, to the traditional concert hall without depriving modern listeners of the illusion of the spatial interplay. To this end, Malipiero clearly divided his orchestra into woodwind, brass, and string groups in order to preserve what the composer of the *Sacrae Symphoniae, Canzoni e Sonate* had had in

mind. The four movements (*Mosso – Un po' ritenuto – Allegro – Allegro vivace*) were premiered in Venice on 18 March 1972.

It is certainly easy to understand why we have included the four symphonically interpreted *Madrigali* and the late adaptation of the *Gabrieliana* in the above biographical sketch. After all, it is here that we encounter Gian Francesco Malipiero in his triune guise as composer, arranger, and editor; it is here that we see the »wayward genius,« as John C. G. Waterhouse aptly termed him, from his most accessible side. We otherwise stand before his immense oeuvre of almost baroque dimensions – a total of some forty stage works alone, a dozen and a half and numbered and unnumbered symphonies, six piano concertos, eight string quartets, vocal works of the most various dimensions – and before a qualitative disparity which evidently drove even the greatest apologists to despair. We will have to search long and hard in the history of music before we find another composer whose always spontaneous and volatile oeuvre is marked by similar pendulum swings between the highest heights and inane and insipid wasteland.

In the end every listener will be challenged to take her or his own position, and no »expertise,« no matter how euphoniouly it may be expressed, will be able to help her or him. The autonomous spirit of the man who in the best cases worked wonders may reveal certain tendencies and developments over the course of the decades, but at the same time he will always execute the strangest somersaults because he advanced into historical regions in which formal and tonal rules still played second fiddle to the conveying of affects. Malip-

iero penetrated, as Josef Häusler once put it, »into the inner being of the old models. What he recognized in them as productive moments – the formal design according to laws of free association, the clear delimitation of harmonic processes, the beauty of pure polyphonic design, the cultivation of language – for him becomes a medium of a creative renaissance, of a transformation reflecting the traditional in a modern spirit.«

If we consider, for example, the *Five Fables* completed by Malipiero in Asolo on 31 July 1950, we will first very gradually begin to recognize how the free instrumental counterpoint spreads out as an illustrative element amid the quasi-monodic approach to textual declamation without in any way intervening into what for its part is in no way an emotionless prosody. The overall work – the five texts are linked together to form a continuous whole by artful little interludes – at least during the course of our initial listening experiences cannot be »understood« if we attempt to order certain »re-recognizable« figures into a »meaningful« context. On this point Joachim Noller remarked that the »experiential structure favored« by Malipiero – »a surrendering of himself to the stream of the (sub-)conscious [...] is founded not in rationality but in empirical experience; it is not derived from any constructive idea but forms a chain of associations.« One leads to the other, »occurs again to one,« leaps forward and backward, always remains unpredictable (or »incalculable«), and runs the risk, since formulas in the sense of supports are lacking, of plunging into the abyss. In the *Fables*, for example, which Malipiero »found in a richly illustrated book from the sixteenth century with woodcuts ascribed to Titian,« his work succeeded. The *Cinque favole* were dedicated to Elizabeth Sprague Coolidge, who had been Malipiero's intimate friend and patron for many years. Her

name is to be found on a number of Malipiero's scores, including the String Quartet »per Elizabetta« from 1963/64.

A direct comparison of the Cinque favole and the Sette canzonette veneziane suggests itself but leads us nowhere. The little, transparent score concluded by Malipiero on 7 May 1961 employs a piano as well as the classical wind quintet and the usual five string voices and right at the beginning has in store the repetition of a twelve-tone row without any consequences at all for the further course of the music. Like Malipiero's last major original composition, the eight-minute *Ommagio a Belmonte* for orchestra, it represents an act of homage to Schönberg (Bel-monte = Schön-Berg) but not an espousal of his constructive principle. These »little canzones« are much too aphoristic to have any need at all of a »principle.« Tiny things of extraordinary poetry, selected from the *Canti del popolo veneziano* published by Jacopo Vincenzo Foscarini in 1844, completely removed from any local color, like moments of absorption in the beautiful sound of the words – it is thus that one perhaps might feel about these little gems already on a first hearing and certainly after repeated listening; from their reduced accompaniment ensemble they obtain a varied play of color that is just as discreet as it is astonishing.

On 1 May 1961, a week before Malipiero completed this miniature cycle in Asolo, he concluded his *Serenata per fagotto e dieci strumenti*, which in the program on this compact disc functions as a purely instrumental divertimento presenting its creator's musical ideal in an even »purer« way, one transcending all verbal language. Here the composer leaves us alone with his musical associations. The soloist's »refrain« of four and a half measures, beginning on C and recurring on increasingly high tone degrees during the course of this

miniature concerto lasting a little less than ten minutes (on C sharp at 3'55, on D at 7'37, and finally on G at 9'15), may fulfill a certain structuring function, but on closer inspection it is only something like a multiple reminiscence around which the bouncy, humorously marching little figures, eighth repetitions, quasi-baroque motifs, suggestions of invention-like polyphonies, and sudden celesta inserts do their winding. What is really remarkable here is that, as in the case of many successful works by this »unpredictable genius,« insofar as we surrender ourselves to the »impartially received impression« of which Philipp Spitta once spoke, we actually do get to hear a concertino of extraordinary correctness and cohesive logic. Here everything is in its proper place, seems to be divided in a very natural and unforced way into several movements, which for their part are held together associatively like a dreamy poem that also has its expressive depth or like one of those old little jigsaw puzzles from which one could put together a series of new landscape pictures. Here music too has once again become pure play.

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

Damiana Pinti

Damiana Pinti received instruction in classical guitar already during her youth, passed her examinations at the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan with the highest grades, and scored victories at various competitions including the Concorso Internazionale »Città di Stresa« and the Concorso »Fernando Sor« in Rome.

It was as a pupil of the Australian soprano Margaret Baker-Genovesi that Pinti dedicated herself to the study of song. In 1998 she won the A. Belli International Competition of the Teatro Lirico Sperimentale of Sp-

leto and the Toti dal Monte Competition in Treviso. During the same year she debuted on the opera stage as Charlotte in Massenet's *Werther* and as Siebel in Gounod's *Faust*. She also received various distinctions in the field of chamber music.

The esteemed vocalist has since gone on to debut on numerous national and international stages. Solo assignments have taken her to the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, Orchestra del Teatro Massimo in Palermo, Orchestra Regionale Toscana, Orchestra Sinfonica di Sanremo, Orchestra I Solisti di Pavia, Camerata Strumentale of Prato, and Orchestra Filarmonica of Turin. In addition, she has guested at venues such as the Resonanzen Festival of the Vienna Konzerthaus, Pergolesi Spontini Festival, Festival of the Two Worlds in Spoleto, Toti Arte Festival, and Scarlatti Festival in Palermo.

Pinti's musical and vocal versatility enables her to engage successfully with a repertoire ranging from early music to the present.

She presented a concert performance of the opera *L'Isola del Piacere* by Martin y Soler at the Palau de les Arts in Valencia. In concert she has sung Matteo D'Amico's *Stabat Mater* in concert with the Filarmonici di Verona under the conductor Corrado Rovaris. In 2002 she sang the roles of the Swiss Grandmother, British Dancing Girl, and Austrian Woman in John Adams's *The Death of Klinghoffer* at the Ferrara and Modena City Theaters.

Paolo Carlini

Paolo Carlini was an honors student at the Ferrara Conservatory and then perfected his musical skills as a bassoonist under Marco Costantini and Klaus Thunemann.

In 1987 Carlini became the principal bassoonist of the Orchestra della Toscana. He then held the same position at the Teatro alla Scala in Milan, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome Opera, Teatro La Fenice of Venice, Teatro Comunale di Bologna, and Teatro Regio di Parma, where he performed under conductors such as Claudio Abbado, Riccardo Muti, Myung-Whun Chung, Esa-Pekka Salonen, Rafael Frühbeck de Burgos, Elisha Inbal, Eduardo Mata, Daniel Harding, Frans Bruggen, Neville Marriner, and Jeffrey Tate.

He has appeared at the major festivals and has undertaken concert tours through Europe, the United States, and South America and to Israel, China, and Japan, with guest appearances at venues such as Carnegie Hall in New York, the Mozarteum in Salzburg, the Munich Open Air Festival, the Nice International Summer Academy, the Auditorio Nacional in Madrid, the Teatro Colón in Buenos Aires, the Tel Aviv Conservatory, the Tokyo Civic Hall, and the Hong Kong Concert Hall.

Carlini has been invited to present many continuing education courses and master classes at the Lyons Conservatory, University of New York, CEY Youth Orchestra, Pesaro Conservatory, La Spezia Conservatory, and Fiesole Music School. Moreover, he is an instructor in bassoon at the P. Mascagni Istituto Superiore di Studi Musicali in Livorno.

Camerata Strumentale »Città di Prato«

The Camerata Strumentale »Città di Prato« was founded in January 1998 in response to an idea from Riccardo Muti, who has conducted the ensemble on various occasions. The ensemble's repertoire ranges from the baroque into the twentieth century, and ever

since its founding Alessandro Pinzauti has served as its music director and Alberto Batisti as its artistic director. The conductors who have performed with the Camerata Strumentale have included Roberto Abbado, Antonello Allemandi, Piero Bellugi, Bruno Bartoletti, Filippo Maria Bressan, Marzio Conti, Michael Güttler, Jonathan Webb, Murray Perahia, and Franco Rossi, who selected the young orchestra from Prato for his highly acclaimed debut as a conductor. All these artists have expressed genuine enthusiasm for the Camerata. Guest soloists with the orchestra have included Philip Glass, Andrea Lucchesini, Pietro De Maria, Louis Lortie, Pascal Rogé, Alessio Bax, Jin Ju, Herbert Schuch, Jian Wang, David Geringas, Boris Belkin, Andrea Tacchi, Cristiano Rossi, Daniele Damiano, Paolo Carlini, Karl-Heinz Steffens, Walter Seyfarth, Monica Bacelli, and Murray Perahia. The orchestra enjoys the admiration and friendship of figures such as Luciano Berio, who attended its rehearsals and performance of his *Rendering*.

The Camerata has guested on many occasions with the Amici della Musica of Florence and Perugia and at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. It has played at the Ravenna Festival under the conductor Riccardo Muti and has been heard in all the major Italian cities. It has performed Joseph Haydn's *Missa in tempore belli* and *Te Deum* with the Aethstis Chorus in the Pisa Cathedral. As an opera orchestra it has presented Gluck's *Paride ed Elena*, Mozart's *Da Ponte* operas, Giuseppe Verdi's *Rigoletto*, Franz Lehár's *The Merry Widow*, and the premiere of Nadia Boulanger's *La ville morte* after Gabriele D'Annunzio.

The Camerata's vocal symphonic repertoire is particularly extensive. It encompasses works such as Mozart's *Requiem* and *Mass in C minor*, Joseph Haydn's *Te Deum*, *The Creation*, and *The Seven Last*

Words of Our Savior, Gabriel Fauré's *Requiem*, Johannes Brahms's *A German Requiem*, and Mendelssohn's *Lobgesang*.

In addition, its repertoire features numerous symphonies and concertos by Haydn, Mozart, Schumann, and Brahms as well as the complete symphonic cycles of Beethoven, Schubert, and Mendelssohn.

Various concerts by the Camerata Strumentale have been broadcast on the third program of the RAI and on Rete Toscana Classica and other private stations. It has recorded Haydn's *Missa in tempore belli*, *Te Deum*, and *The Seven Last Words of Our Savior* under Alessandro Pinzauti under Alessandro Pinzauti. It has released a CD with overtures, a CD with works by Luigi Cherubini, and a production featuring works by Mozart and Tchaikovsky in which it performed with the pianist Pietro De Maria. A recording of symphonic dances under the conductor Antonello Allemandi and a release with symphonies by Mozart under Jonathan Webb round off its current discography.

Marzio Conti

Marzio Conti was born in Florence on 22 May 1960. He began his artistic career as a flutist and while still a young man rose to the rank of a great international soloist when he debuted with I Solisti Veneti at the Salzburg Festival in 1981.

Conti then went on to dedicate himself to orchestral conducting and performed at the Teatro Regio of Turin, Teatro dell'Opera in Rome, Teatro Massimo in Palermo, Teatro Comunale in Bologna, Teatro Bellini in Catania, and other great houses with rich traditions.

The orchestras with which he has regularly cooperated include the Dortmund Philharmonic Orchestra, National Symphony Orchestra of Ireland, Orchestra of

the Liceu in Barcelona, Lower Rhine Symphony, Brandenburg Symphony, Athens State Orchestra, Orchestra Regionale Toscana, Orchestra di Padova e del Veneto, Haydn Orchestra of Bolzano, Orchestra of the Picardy, Orchestra of Cannes and the Côte d'Azur, Symphony Orchestras of Oporto and Oviedo, and the Orchestra of Gran Canaria.

Conti celebrated his most recent great success with the public and critics when he conducted Giuseppe Verdi's *Aida* at the Saarbrücken Summer Festival. This triumph resulted in a renewed invitation for a performance of Giacomo Puccini's *Tosca*.

Marzio Conti regularly works with some of the greatest soloists of our time – such as Barbara Hendricks, Mischa Maisky, Boris Belkin, Gary Hoffmann, and Renato Bruson.

Between 1999 and 2002 he was the guest conductor of the Istituzione Sinfonica Abruzzese. In addition, he served as the principal conductor of the Turin Philharmonic Orchestra from 2001 to 2005 and as the permanent conductor of the Teatro Marrucino of Chieti until 2007. He is currently the principal conductor of the National Orchestra of Andorra and the artistic director of the Orchestra Sinfonica di Sanremo. He has guested at many major halls and institutions with the orchestras that he has led.

In addition to his extensive discography as a flutist, Marzio Conti has also released numerous CD productions on Naxos, Chandos, **cpo**, and RS in his capacity as a conductor.

Of his numerous television appearances, the transmissions of *La Traviata* (stage director: Lyndsay Kemp), *The Magic Flute* (stage director: Sergio Rendine, *Figlia del reggimento* (stage director: Ugo Gregoretti), and *Falstaff* (stage director and male lead: Renato Bruson) merit special mention.

Gian Francesco Malipiero

«Si seulement nous pouvions nous débarrasser de l'Histoire!». Lorsque Nietzsche émit ce vœu pieux, il avait probablement à l'esprit des événements temporels assez marquants. Mais il a mis le doigt sur un des fondements de la compréhension de soi de l'être humain: devons-nous considérer l'histoire comme une succession de hasards inexplicables, de dérives des continents culturels et de broderies intellectuelles au point aujourd'hui? Comme un scénario dans lequel «quelque chose» n'arrête pas de surgir, que nous définissons comme «maintenant» pour une fraction de seconde et qui disparaît ensuite à tout jamais dans les abîmes d'une quatrième dimension – incalculable en phase I, même pour des experts, extrêmement fécond en nouvelles journalistiques en phase II et, au final, en phase III, dans un mélange de soulagement, de déploration et de nostalgie, parfait pour des émissions souvenirs de tout acabit (ou qu'en est-il de l'ex-RDA, du SED et de la gauche libérale)?

Se débarrasser de l'histoire pourrait bien signifier tout autre chose que se défaire des «traditions», des vêtements qui sentent le moisi et des codes de conduite «démodés», ou encore de la détestable porcelaine que la tante Marthe a reçue de la grand-mère et qu'elle nous lègue à notre corps défendant. Cela pourrait vouloir dire que l'on perce l'enveloppe protectrice raffinée de l'oubli – car que serait sinon l'immersion dans une époque passée? – pour prendre conscience de la présence actuelle, dans une sphère d'existence durable, de ce qui a apparemment disparu. Un peu comme quelqu'un qui, alors qu'il ne se rappelle que d'une seule incursion aventureuse dans les immenses greniers d'une vieille école, peut raconter de belles scènes, effrayantes et captivantes. Comment, dans une semi

obscurité moite, sur le plancher grinçant, il a farfouillé dans des cartes de géographie à l'odeur de moisi si caractéristique, pris en main de vieilles photographies, des manuels scolaires à la calligraphie oubliée, des reproductions de peintres classiques, et sursauté en extirpant le squelette cliquetant avec lequel Monsieur l'instituteur expliquait le corps humain.

Dans ces moments-là, on est dans l'omniprésence. L'imagination, encore vivace chez beaucoup d'entre nous des années plus tard, comble les trous qui existent effectivement et l'observateur s'étonne purement et simplement de la profusion de choses sur lesquelles il a mis la main et qu'il peut maintenant relier dans des rapports nouveaux, souvent inventés.

C'est ce qui s'est passé, par exemple, lorsque les Florentins de l'entourage du comte Bardi, tous sur la même longueur d'onde et armés de nombreux traités savants, prirent une profonde bouffée d'idées antiques qui leur fit subitement percevoir l'actualité d'Eschyle, d'Aristophane, d'Euripide et de Sophocle – avec, comme résultat, un court-circuit «historique», dont le déclenchement nous a fait le cadeau de plus de quatre siècles d'œuvres musicales pour la scène. Le même scénario s'est sans doute reproduit quand les «anciens maîtres» – et nous pouvons tranquillement adjoindre à cette liste Wolfgang Amadeus Mozart, en tant qu'élève du baron Gottfried von Swieten – en sont venus aux mains avec les maîtres «encore plus anciens». Et il en a certainement été ainsi lorsque Johannes Brahms, le plus éminent «historien» des grands romantiques en musique, furetait dans Palestrina, Gabrieli, Schütz, Haydn (!), Scarlatti; lorsqu'il caressait du doigt un de ces précieux manuscrits ou feuillets imprimés, une jouissance tactile et une rencontre vivante avec l'esprit de ceux qui avaient créé cette musique. Cet esprit n'est pas mort, il est et s'offre en partage dès que la page de couverture

est tournée, que les notes se transforment en sons, que les grands et petits formats des arts plastiques trouvent leur juste éclairage – bref, nous font entrer dans ce qui, lorsque notre cœur est réceptif, correspond justement à notre attente et nous enrichit d'une manière qu'aucune critique du texte original ni qu'aucune considération historique ne pourront jamais remplacer.

C'est certainement aussi ce que l'intelligent Philipp Spitta, ami de Brahms, ressentait lorsqu'il raillait en son temps la «dernière» tendance des stratégies de défense historicisantes: «La théorie de l'évolution est aujourd'hui populaire au point qu'aucun phénomène important ne peut apparaître sans que de nombreuses mains ne s'activent à l'inclure dans le grand rapport entre les choses, comme on aime à dire. [...] Quand on observe comment l'opinion publique s'exprime face aux nouvelles œuvres d'art, on se demande ce qui, en elles, donne du plaisir aux gens; il semble souvent que ce soit le jugement comparatif plutôt que l'impression éprouvée sans parti pris.»

Que ce soit justement un Italien et, de plus, quelqu'un qui a toujours laissé transparaître combien peu, dans ses nombreuses symphonies, il se sentait lui-même lié à l'esprit symphonique de la tradition d'Europe centrale, c'est-à-dire austro-allemande, qui pensait en termes de développement motival et historique – que ce soit justement un tel artiste du Sud par l'œuvre duquel Philipp Spitta aurait pu se sentir pleinement confirmé ne manque pas de piquant.

Gian Francesco Malipiero est né à Venise le 18 mars 1882. Il était le rejeton d'une famille aristocratique qui avait non seulement un penchant certain pour la musique mais apparemment aussi, et depuis plusieurs

siècles, une propension à produire des figures dramatiques. A cet égard, ce que vécurent les deux doges Orio et Pasquale Malipiero au cours de leurs règnes respectifs (1178 - 1192 et 1457 - 1462) n'était rien par rapport à la tragédie qui venait juste de frapper le grand-père de notre protagoniste: Francesco Malipiero (1824 - 1887) fut un compositeur d'opéras à succès jusqu'à ce qu'un coup bas de son éditeur non seulement le précipite dans une gêne passagère mais le prive de tout ce que l'on peut regrouper sous les vocables de bonheur, renommée et aisance. C'est du moins l'écho amer qu'en donne son petit-fils: «Depuis mon enfance, j'ai entendu parler à la maison de la clique Verdi comme de la cause de notre catastrophe familiale. Il paraît que le succès de l'*Attila* que mon grand-père avait écrit avait mis en rage la maison d'édition Ricordi, parce que l'*Attila* de Verdi était un fiasco. L'éditeur acheta l'opéra de mon grand-père, en changea le titre [en *Ildegonde di Borgogna*] et veilla à ce qu'il ne soit plus jamais joué. A la suite de cela, mon grand-père remit son sort entre les mains d'un impresario: la villa, les terres, tout y passa et, dans mon esprit d'enfant, la catastrophe avait pour nom *Giuseppe Verdi*.»

Cela seul aurait suffi pour que le jeune Gian Francesco veuille se débarrasser de l'Histoire. Mais ce ne fut probablement pas aussi grave. En effet, lorsque Gian Francesco Malipiero voulait vraiment «se défaire» de quelque chose, il jetait un voile noir sur cette époque - c'est pourquoi nous savons si peu de choses sur les six années formatrices, entre 1893 et 1899. Après que ses parents se soient séparés, le jeune garçon vécut d'abord avec son père, le pianiste et chef d'orchestre Luigi Malipiero, une existence de privations et d'errance, qui les conduisit d'abord à Trieste et à Berlin et enfin à Vienne. Il avait alors 16 ans et put prendre quelques cours au Conservatoire. Peu après, il décida de

retourner dans sa ville natale, sous la garde de sa mère, pour y mettre sur la bonne voie les impulsions créatrices qui germaient lentement en lui.

C'est ce qui se passe au Liceo Musicale, où l'organiste et compositeur Marco Enrico Bossi (1861 - 1925) veille sur les capacités contrapuntiques du jeune homme, tout en n'étant nullement convaincu par son travail. En 1902, lorsque Bossi déplace le lieu de ses activités, Malipiero reste à Venise et se consacre en autodidacte aux mystères de la musique - pour le plus grand bien de son évolution ultérieure et, ceci dit en termes un peu grandiloquents, pour celui du reste de l'humanité musicale. A la *Biblioteca Marciana*, il découvre les œuvres de Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Claudio Merulo et autres maîtres et subitement, tout est différent! De son propre chef, il commence à transcrire ces œuvres anciennes, se servant inconsciemment d'une méthode didactique de composition qui avait été en usage pendant de nombreux siècles. La copie manuscrite, complètement passée de mode à l'époque du scanner, n'a jamais fait de mal à qui veut découvrir les rapports internes des œuvres d'art musicales et entrer dans une relation personnelle avec celles-ci - comme Malipiero, lorsque, à l'âge de vingt ans, il posa les fondations définitives de sa production ultérieure par ce contact direct avec les anciens maîtres.

Ce que son professeur Bossi n'avait jusqu'alors pas réussi à rendre attrayant se révèle à lui dans le contact avec ce qui est apparemment passé, ce qui transfère l'Histoire d'un «autrefois» à un présent actuel, ce qui inonde le jeune homme de toute sa vie originelle, ce qui est «maintenant», subitement et pour toujours. Suite à cela, la page de la formation quasi académique se tourne. En 1904, Malipiero se rend à Bologne et Bossi doit reconnaître que son élève a considérablement progressé. Peu de temps après, le futur compositeur est en

possession d'un diplôme officiel...

Néanmoins, Gian Francesco Malipiero est par essence un autodidacte. Par la suite, il ne manquera pas de souligner qu'il a davantage appris pendant la période où il fut l'assistant du compositeur Antonio Smeraglia (1854-1929), qui était devenu aveugle, qu'au travers des cours réglementaires, parmi lesquels il comptait les quelques heures d'analyse insignifiantes passées dans la classe berlinoise de Max Bruch en 1908.

En tout cas, après son retour dans sa ville natale, Malipiero se consacre encore plus intensivement à sa propre production, qui compte alors diverses pièces symphoniques et dramatiques ainsi qu'un certain nombre d'œuvres de musique de chambre et pour piano – dont les merveilleux *Bizzarrie luminose dell'alba del meriggio della notte*, dédiées à Ferruccio Busoni. En 1911, il signe avec ses collègues Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti et Renzo Bossi (le fils de Marco Enrico) le manifeste *Per un nuovo Risorgimento*, rédigé par un des chefs de file de l'idéologie musicale, Giannotto Bastianelli. Il définit en lettres de feu l'objectif commun de ces Italiens qui sont pratiquement du même âge puisque nés dans les années 1880 (la «Generazione dell'otante»). Ces gentlemen peu ordinaires qui, sur le modèle avoué des «Cinq» russes, veulent libérer la musique de leur pays natal des restes du «commercialisme et de l'esprit petit-bourgeois», se donnent le nom de «Lega di Cinque» ou encore «I cinque italiani». La «religiosité limpide, céleste, de Palestrina», la «profondeur chromatique de Frescobaldi» et le «drame musical de Monteverdi et de ses frères» ainsi que les rudiments du symphonisme sont écrits sur la bannière qui tombera vite en lambeaux parce qu'aucun manifeste («C'est la lutte finale...!») n'a jamais pu souder que de vagues masses. Les différences individuelles qui exigent de don-

ner au projet fondamentalement correct une empreinte formelle personnelle sont trop grandes pour des actions et des apparitions créatrices communes – il suffit de se représenter un Malipiero défilant bras dessus, bras dessous avec Respighi sous les *Pini di Roma* pour comprendre ce que cela avait d'impossible.

Après les découvertes bouleversantes de la Biblioteca Marciana, il restait à Gian Francesco Malipiero à faire l'expérience d'un second coup de tonnerre stupéfiant. Ceci se produisit environ deux mois après son 31^e anniversaire, à Paris. Il s'y était rendu en janvier 1913 parce qu'il voulait enfin savoir si Gabriele D'Annunzio, après de nombreuses demandes écrites restées sans réponse, l'autoriserait à utiliser la pièce *Il sogno d'un tramonto d'autunno* comme sujet d'un opéra. Si le grand poète bat froid à son concitoyen encore inconnu, en compensation, le voyage vers la Seine fournira à Malipiero la percée vers son propre pôle de chaleur. Le 28 mai 1913, lors de la création du *Sacre du Printemps*, Malipiero expérimente personnellement ce que signifie «être sorti d'une longue et dangereuse léthargie». L'œuvre à scandale d'Igor Stravinsky, qui a le même âge que lui, le pousse à «détruire» [expression dramatique pour «mettre de côté»] toutes les œuvres qu'il a composées jusqu'alors. Plusieurs œuvres scéniques, ses premiers poèmes symphoniques, des symphonies et d'autres pièces disparaissent provisoirement dans un tiroir – et probablement aussi les cinq pièces que Malipiero avait présentées sous cinq pseudonymes différents au concours de l'*Accademia di S. Cecilia* de Rome en 1912/13 et pour lesquelles il avait obtenu quatre premiers prix, faisant ainsi sensation.

Il y a également quelques années qu'il a découvert la petite ville d'Asolo, dans les monts de Vénétie. Depuis 1910, il est séduit par ce décor magique. C'est là qu'il vit avec sa famille lors de l'avance des troupes

ennemies, en novembre 1917. C'est dans les circonstances les plus défavorables que l'on prend la fuite pour Rome, où Malipiero, à ce qu'on dit, arrive avec les nerfs à vif – ce qui ne l'empêchera pas de reconnaître plus tard qu'il avait abordé de nouveaux rivages musicaux à ce moment là.

Malgré tous les différends, Malipiero retombe sur ses pieds à Rome. Il reste jusqu'en 1921 dans la ville éternelle, où il soutient avec Alfredo Casella, un de ses plus proches amis depuis l'aventure parisienne, d'abord la *Società Italiana di Musica Moderna* puis la *Corporazione delle Nuove Musiche*. Un poste de professeur de composition au Conservatoire de Parme (1921), qu'il quittera après trois ans, et l'acquisition d'une maison à Asolo (1922) mettent fin à l'épisode romain. Malipiero – qui a échappé à «l'enfer» d'un premier mariage, en a conclu un second et navigue maintenant en eaux calmes dans sa vie privée – commence à travailler à un nouveau projet, qui l'occupera pendant vingt-deux ans: l'édition des œuvres de Monteverdi.

Cette édition qui fait époque s'est attiré beaucoup de critiques. Même l'intime connaisseur de Malipiero, John C.G. Waterhouse (1939-1998), a reconnu qu'elle avait été «justly criticized», bien qu'elle ait une valeur indéniable pour la suite de l'étude du vieux maître. Jusqu'alors, personne ne s'était plongé avec autant d'intensité et d'enthousiasme dans l'étude de l'œuvre de Monteverdi, personne ne pouvait proposer quelque chose de comparable et pourtant, tout à coup, tout le monde prétendait en savoir plus! Ne fallait-il pas simplement admirer le travail acharné que cette édition représentait? L'enthousiasme de l'éditeur n'aurait-il pas pu simplement déteindre sur son entourage? Il y a cent ans, Rudolf Steiner déclarait que «dans un siècle critique, les idéaux sont descendus en flèche. D'autres sentiments prennent la place de l'admiration, du respect, de l'ado-

ration et de l'admiration. Notre siècle réprime toujours davantage ces sentiments, de sorte qu'ils ne sont proposés à l'homme dans sa vie quotidienne que dans une très faible mesure» – il n'y a rien à ajouter à ces paroles, quoi que l'on pense de leur auteur.

Pendant son activité éditoriale, Gian Francesco Malipiero rencontra, dans le sixième livre des Madrigaux, le *Concerto*, quatre pièces qui, à son sens, n'étaient pas appropriées pour le chant mais plutôt pour une interprétation instrumentale. L'artiste créateur sentait dans ces pièces un potentiel orchestral qui lui semblait avoir trop de valeur que pour être laissé sans commentaire. A quest'olmo, sur un texte de Giovanbattista Marino, le *Ohimè dov'è il moi ben du Tasse*, en quatre parties, et les deux adaptations musicales de Marino *Interrotte speranze* et *Vorrei baciarti, o Filli*, devinrent pour lui l'objet d'une «interprétation symphonique» devant laquelle les «critiques» auraient certainement levé les bras au ciel, car il est bien connu qu'ils étaient évidemment présents lorsque le grand maître fit imprimer sa musique, en l'an 1619.

La création des quatre Madrigaux symphoniques eut lieu à Venise en 1932. La même année, le Liceo Musicale de la ville nomma Malipiero professeur de composition. En 1939, il prit la direction de l'Institut, rebaptisé peu après *Conservatorio*, et qui servira même de domicile fixe à son directeur pendant l'occupation allemande. Après sa mise à la retraite, en 1952, il conserva la présidence de l'*Istituto italiano Antonio Vivaldi*, qui s'occupait depuis 1947 de l'héritage musical du prêtre roux. Malgré son âge et son inlassable activité de compositeur, Malipiero trouva encore le temps de se consacrer à l'un ou l'autre volume de l'édition intégrale des œuvres de Monteverdi. L'impulsion créatrice qui l'avait accompagné durant toute sa vie ne s'éteignit qu'avec le dernier soupir qu'il rendit le 1^{er}

ooût 1973, à Trévise. «Je ne travaille pas, je fais des projets en l'air» disait-il à son ancien élève Luigi Dallapiccola, une semaine encore avant sa mort. «Il faudrait que je m'achète un parachute!».

Pour son 90^e anniversaire, Malipiero s'était fait à lui-même un cadeau musical au travers duquel tout son être s'exprimait. Les *Gabrieliana* constituent le dernier chapitre de la mission de longue haleine que ce «redécouvreur» et adaptateur avait remplie pendant sept décennies avec une passion et un amour sans faille. Dans cette dernière d'une longue série de «iana», il se penche sur celui qui fut le pivot et la charnière entre la Renaissance et le baroque en musique: Giovanni Gabrieli (1557-1612). Tout comme son oncle Andrea, celui-ci avait occupé le poste d'organiste à Saint-Marc. Dans ses compositions, il avait élevé l'architecture très particulière de cette impressionnante basilique au rang de principe musical. Il s'agissait de transposer dans une salle de concert traditionnelle les «cori spezzati» et la stéréophonie naturelle du chœur double, sans enlever à l'auditeur moderne l'illusion de l'alternance spatiale. A cet effet, Malipiero divise clairement son orchestre en groupes des bois, cuivres et cordes, pour rester fidèle à l'intention du compositeur des *Sacrae Symphoniae*, *Canzoni e Sonate*. Les quatre mouvements (*Mosso - Un po' ritenuto - Allegro - Allegro vivace*) furent portés sur les fonts baptismaux à Venise le 18 mars 1972.

Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi les quatre *Madrigali* interprétés symphoniquement et la *Gabrieliana* de la maturité ont été intercalés dans le résumé biographique. Ces œuvres, où Gian Francesco Malipiero nous rencontre dans l'union en sa personne du compositeur, de l'adaptateur et de l'éditeur, consti-

tuent l'angle d'attaque le plus abordable de ce «wayward genius», selon l'expression pertinente de John C.G. Waterhouse. Sinon, nous nous trouvons devant une immense production, aux dimensions véritablement baroques – quarante œuvres scéniques, une douzaine et demi de symphonies avec ou sans numéro, six concertos pour piano, huit quatuors à cordes, des œuvres vocales de toutes dimensions – et devant une disparité qualitative qui a visiblement fait le désespoir de ses plus ardents défenseurs. Il faudra chercher longtemps dans l'histoire de la musique pour trouver un deuxième compositeur dont l'œuvre, toujours spontanée et changeante, se caractérise par de tels mouvements pendulaires entre les cimes les plus élevées et la stérilité des idées et des propos.

En fin de compte, chaque auditeur est invité à prendre position personnellement – et aucune «expertise» ne l'y aidera. L'esprit autonome de celui qui, dans le meilleur des cas, fait merveille, peut bien trahir certaines tendances ou évolutions au cours des décennies, il accomplira toujours en même temps les cabrioles les plus «époustoufflantes», parce qu'il s'est avancé jusque dans des domaines historiques où les règles formelles et sonores s'effaçaient devant la communication des affects. Comme l'a dit Josef Häusler, Malipiero pénètre «dans l'être intérieur des modèles anciens. Ce qu'il identifie chez eux comme éléments fructueux: la structuration formelle d'après les lois de l'association libre, l'évidence des déroulements harmoniques, la beauté d'une conception purement polyphonique, la discipline de la langue, devient pour lui le medium d'une renaissance créatrice, d'une transformation qui reflète la tradition dans un esprit moderne».

Si nous examinons, par exemple, les *Cinq Fables* que Malipiero termina à Asolo le 31 juillet 1950, nous ne remarquerons que très progressivement combien,

sous la déclamation du texte quasiment monodique, le contrepoint instrumental libre se déploie comme un élément d'illustration, sans jamais s'immiscer dans la prosodie, qui n'est pas non plus exempte d'émotion. L'ensemble de l'édifice – les cinq textes sont reliés par de petits intermédiaires conçus avec beaucoup d'art pour former un tout continu – ne peut certainement pas être «compris» à l'aune de nos premières expériences auditives, lorsque nous essayions d'ordonner certaines figures reconnaissables dans un rapport «sensé». «La structure d'expérience prônée par Malpiero – s'en remettre au flot du (sub)-conscient [...] – ne se base pas sur la rationalité mais bien sur l'empirisme, elle ne dérive d'aucune idée constructive mais constitue une chaîne d'associations», comme le note Joachim Noller. Une chose conduit à l'autre, «nous revient à l'esprit», fait des bonds en avant et en arrière, reste toujours «imprévisible» et, d'œuvre en œuvre, risque la chute dans l'abîme car il manque les formules pour la soutenir. Dans les *Fables* par exemple, qu'il a trouvées «dans un livre du 16^e siècle richement illustré, dont les gravures sont attribuées au Titien», le travail est réussi. Les *Cinque favole* sont dédiées à l'amie intime de longue date et mécène Elizabeth Sprague Coolidge, dont le nom figure sur plusieurs partitions de Malpiero – jusqu'au Huitième Quatuor «per Elizabetta» des années 1963/64.

On est tenté de comparer directement les *Cinque Favole* et les *Sette canzonette veneziane* mais cela ne mène à rien. Le 7 mai 1961, Gian Francesco Malpiero termine cette petite partition transparente dans laquelle il utilise un piano en plus du quintette à vents classique et des cinq voix de cordes habituelles. Tout au début, elle nous offre la répétition d'une série dodécaphonique qui reste cependant sans conséquences sur le déroulement ultérieur de la musique – tout comme la

dernière composition originale d'une certaine envergure de Malpiero, l'*Ommagio a Balmonate* pour orchestre qui dure huit minutes, et qui est certes un hommage à Schönberg mais ne constitue pas un ralliement à son principe de construction. Ces «petites chansons» sont beaucoup trop aphoristiques que pour avoir besoin d'un «principe». Ce sont des bagatelles d'une extraordinaire poésie, extraites des *Canti del popolo veneziano* publiés par Jacopo Vincenzo Foscarini en 1844, complètement affranchies de tout coloris local, pareilles à des moments de plongée dans la belle sonorité des mots – c'est ce que l'on éprouvera peut-être dès la première audition mais certainement après avoir écouté plusieurs fois ces petits bijoux auxquels l'ensemble d'accompagnement réduit confère une variété de couleurs aussi discrète qu'époustouflante.

Le 1^{er} mai, une semaine avant de tracer la double barre finale de ce cycle de miniatures, Malpiero terminait à Asolo sa *Serenata per fagotto e dieci strumenti* qui, en tant que divertimento purement instrumental, représente dans ce programme l'idéal musical de son compositeur d'une manière encore plus «pure», libérée de toute langue. Ici, le compositeur nous laisse seuls avec ses associations musicales. Le «refrain» du soliste en quatre mesures et demi, commençant sur do pour revenir, au cours des dix minutes que dure ce concerto miniature, à des sonorités toujours plus aiguës (à 3'55 do dièse, à 7'37 ré et à 9'15 sol) – ce refrain, donc, peut remplir une certaine fonction de structuration mais, quand on y regarde de plus près, uniquement comme une réminiscence multiple, autour de laquelle s'accrochent en vrille des petites figures de marche bondissantes, pleines d'esprit, des répétitions de croches, des motifs quasi baroques, des ébauches polyphoniques à la manière des inventions et des interventions inattendues du célesta. Le plus étonnant dans tout cela, c'est

que, comme dans tant d'autres œuvres réussies de «l'imprévisible génie», pour autant que nous nous abandonnions à cette «impression ressentie librement» dont parlait Philipp Spitta, nous nous trouvons devant un concertino d'une justesse et d'une logique extraordinaires, dans lequel tout est à la bonne place et semble s'articuler d'une manière très naturelle, sans contrainte, en plusieurs sections qui, à leur tour, se comportent de façon associative, comme un poème à la fois frivole et d'une grande profondeur d'expression ou un de ces anciens petits jeux par arrangement qui permettaient de former des images de paysages toujours nouveaux. Ainsi, la musique est redevenue jeu pur.

Eckhardt van den Hoogen
Sophie LiwzycDamiana Pinti

Damiana Pinti

Damiana Pinti commença l'apprentissage de la guitare classique dès son plus jeune âge. Elle réussit son examen final avec le plus grand fruit au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan, et remporta divers concours tels que le Concorso Internazionale «Città di Stresa» et le concours «Fernando Sor» à Rome. Elle étudia le chant avec la soprano australienne Margaret Baker-Genovesi. En 1998, elle fut lauréate du Concours international A. Belli au Teatro Lirico Sperimentale de Spolète, ainsi qu'au concours Toti dal Monte à Trévise. Elle fit également ses débuts sur la scène lyrique en Charlotte dans *Werther* de Massenet et en Siebel dans *Faust* de Gounod. Elle a par ailleurs reçu plusieurs distinctions dans le domaine de la musique de chambre.

La jeune cantatrice a été depuis lors produite sur de nombreuses scènes, tant dans son pays qu'à l'étranger. Elle a été soliste à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome, à l'Orchestre du Teatro Massimo de

Palerme, à l'Orchestre régional de Toscane et à l'Orchestre symphonique de San Remo, à l'Orchestre I Solisti de Pavie, à la Camerata Strumentale de Prato et à l'Orchestre philharmonique de Turin. Elle s'est de surcroît produite au festival Resonanzen du Konzerthaus de Vienne, au Festival Pergolèse-Spontini, au Festival des Deux Mondes de Spolète, au Festival Todi Arte et au Festival Scarlatti de Palerme.

Grâce à sa grande souplesse musicale et vocale, elle aborde avec succès un répertoire très varié, allant de la musique ancienne à la musique contemporaine.

Elle a donné avec Ottavio Dantone et l'Accademia Bizantina une représentation concertante de l'opéra *L'Isola del Piacere* de Martin y Soler au Palau de Les Arts à Valence, avec le Philharmonique de Vérone dirigé par Corrado Rovaris. En 2002, elle a tenu les rôles de la Grand-mère suisse, de la Danseuse anglaise et de l'Autrichienne dans *The death of Klinghoffer* de John Adams aux Théâtres municipaux de Ferrare et de Modène.

Paolo Carlini

Paolo Carlini a terminé ses études au Conservatoire de Ferrare avec le plus grand fruit, et s'est perfectionné auprès de Marco Costantini et Klaus Thunemann.

En 1987, il fut nommé premier basson à l'Orchestra della Toscana. Ensuite, il occupa la même fonction au Teatro alla Scala de Milan, à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, à l'Opéra de Rome, au Teatro La Fenice de Venise, au Teatro Comunale de Bologne et au Teatro Regio de Parme, où il a joué sous la direction de chefs du rang de Claudio Abbado, Riccardo Muti, Myung-Whun Chung, Esa Pekka Salonen, Rafael Frühbeck de Burgos, Elisha Inbal, Eduardo Mata, Daniel

Harding, Frans Bruggen, Neville Marriner et Jeffrey Tate.

Paolo Carlini se produit dans les grands festivals et a effectué des tournées de concerts à travers l'Europe, les Etats-Unis et l'Amérique du sud, ainsi qu'en Israël, en Chine et au Japon. Il a ainsi été invité entre autres au Carnegie Hall de New York, au Mozarteum de Salzbourg, à l'Open Air Festival de Munich, à l'Académie internationale d'été de Nice, à l'Auditorio Nacional de Madrid, au Teatro Colon de Buenos Aires, au Conservatoire de Tel Aviv, à la Salle Municipale de Tokyo et à la Salle de Concerts de Hong-Kong.

Il a été invité à enseigner lors de nombreux cours de maîtrise et d'interprétation au Conservatoire de Lyon, à l'Université de New York, à l'Orchestre des jeunes CEY, aux Conservatoires de Pesaro et de La Spezia, et à l'Ecole de musique de Fiesole. Il est par ailleurs professeur de basson à l'Istituto Superiore di Studi Musicali P. Mascagni de Livourne.

Camerata Strumentale « Città di Prato »

L'orchestre fut fondé en janvier 1998 à l'instigation de Riccardo Muti, qui l'a dirigé à diverses occasions. Il a été tenu depuis sa fondation par Alessandro Pinzauti, en tant que directeur musical, et par Alberto Batisti, en tant que directeur artistique de l'ensemble, et son répertoire s'étend de la musique baroque à celle du 20^e siècle. Parmi les chefs d'orchestre avec lesquels la Camerata Strumentale a collaboré, nous citerons Roberto Abbado, Antonello Allemandi, Piero Bellugi, Bruno Bartoletti, Filippo Maria Bressan, Marzio Conti, Michael Güttler, Jonathan Webb, Murray Perahia et Franco Rossi, qui a choisi le jeune orchestre de la ville de Prato pour ses débuts fort appréciés. Tous ces artistes se sont déclarés enthousiasmés par leur travail avec l'orchestre.

Divers solistes de renom se sont également produits à ses côtés, parmi lesquels Philip Glass, Andrea Lucchesini, Pietro De Maria, Louis Lortie, Pascal Rogé, Alessio Bax, Jin Ju, Herbert Schuch, Jian Wang, David Geringas, Boris Belkin, Andrea Tacchi, Cristiano Rossi, Daniele Damiano, Paolo Carlini, Karlheinz Steffens, Walter Seyfarth, Monica Bacelli et Murray Perahia. L'orchestre se réjouit par ailleurs de recevoir l'amitié et l'estime du compositeur Luciano Berio, qui a assisté aux répétitions et à l'interprétation de son *Rendering*.

La Camerata a été invitée à plusieurs reprises par les Amici della Musica de Florence et de Pérouges et par l'Accademia Musicale Chigiana à Sienne. Elle a joué au Festival de Ravenne sous la direction de Riccardo Muti et s'est produite dans toutes les grandes villes italiennes. En collaboration avec le Chœur Athestis, elle a donné à la cathédrale de Pise la *Missa in tempore belli* et le *Te Deum* de Joseph Haydn. Dans le domaine de l'opéra, elle a donné *Pâris et Hélène* de Gluck, les trois opéras de Da Ponte de Mozart, *Rigoletto* de Verdi, *La Veuve Joyeuse* de Lehár et la première de *La ville morte* d'après Gabriele D'Annunzio de Nadia Boulanger.

Le répertoire symphonique vocal de l'ensemble est particulièrement étoffé. En font partie le *Requiem* et la *Messe en ut mineur* de Mozart, la *Missa in tempore belli*, le *Te Deum*, *La Création* et *Les sept paroles de Notre Sauveur sur la croix* de Joseph Haydn, le *Requiem* de Gabriel Fauré, le *Requiem allemand* de Johannes Brahms et le *Loibgesang* de Mendelssohn.

Son répertoire compte par ailleurs de nombreuses symphonies et de nombreux concertos de Haydn, Mozart, Schumann et Brahms, ainsi que les cycles symphoniques complets de Beethoven, Schubert et Mendelssohn. Plusieurs de ses concerts ont été retransmis par le troisième programme de la RAI et par Rete Tos-

cana Classica et d'autres stations radiophoniques libres.

La Camerata Strumentale «Città di Prato» a enregistré sur disque sous la direction d'Alessandro Pinzauti la *Missa in tempore belli*, le *Te Deum* et *Les sept paroles de Notre Sauveur sur la croix* de Haydn. Il existe également un CD reprenant des ouvertures, un autre avec des œuvres de Luigi Cherubini et une production d'œuvres de Mozart et de Tchaïkovski à laquelle participe le pianiste Pietro De Maria. Un enregistrement de danses symphoniques avec le chef d'orchestre Antonello Allemandi ainsi qu'un CD de symphonies de Mozart sous la baguette de Jonathan Webb complètent cette belle discographie.

Marzio Conti

Marzio Conti est né le 22 mai 1960 à Florence. Il commença sa carrière artistique comme flûtiste et devint dès son plus jeune âge un soliste de renommée internationale, lorsqu'il fit ses débuts en 1981 avec les Solisti Veneti au Festival de Salzbourg.

Il s'est par la suite consacré exclusivement à la direction orchestrale, et il a travaillé entre autres au Teatro Regio de Turin, au Teatro dell'Opera de Rome, au Teatro Massimo de Palerme, au Teatro Comunale de Bologne, au Teatro Bellini de Catane ainsi que de plusieurs autres grands établissements.

Il travaille régulièrement avec l'Orchestre philharmonique de Dortmund, le National Symphony Orchestra of Ireland, l'Orchestre du Liceu à Barcelone, le Nidderrheinischer Symphoniker, le Brandenburger Symphoniker, l'Orchestre national d'Athènes, l'Orchestra Regionale Toscana, l'Orchestra di Padova e del Veneto, le Haydn-Orchester de Bolzano, l'Orchestre de Picardie, l'Orchestre de Cannes et de la Côte d'Azur,

les orchestres symphoniques d'Opoerto et d'Oviedo ainsi que l'Orchestre de Gran Canaria.

Il a remporté un grand succès auprès du public et de la critique lorsqu'il a dirigé au Festival d'été de Sarrebruck l'opéra *Aida* de Verdi, et a été suite à ce triomphe invité à donner la *Tosca* de Puccini.

Marzio Conti travaille régulièrement avec certains des plus grands solistes de notre temps, dont Barbara Hendricks, Mischa Maisky, Boris Belkin, Gary Hoffman et Renato Bruson. Entre 1999 et 2002, il a été chef invité à l'Istituzione Sinfonica Abruzzese. Il a en outre été de 2001 à 2005 le chef principal de l'Orchestre philharmonique de Turin et jusqu'en 2007 chef permanent du Teatro Marrucino de Chieti. Il est actuellement le chef permanent de l'Orchestra Nacional d'Andorre et le directeur artistique de l'Orchestre symphonique de San Remo. Il a entrepris avec certains de ces ensembles des tournées dans de nombreuses grandes salles de concerts.

Outre une vaste discographie en tant que flûtiste, Marzio Conti a également enregistré de nombreux CD en tant que chef d'orchestre pour Naxos, Chandos, **cpo** et RS. Il s'est produit à la télévision, et nous épinglerons tout particulièrement son interprétation de *La Traviata* dans une mise en scène de Lyndsay Kemp et *La Flûte enchantée* mise en scène par Sergio Rendine, ainsi que *La Fille du régiment* (mise en scène Ugo Gregoretti) et *Falstaff* (mise en scène et rôle-titre Renato Bruson).

cpo

Gian Francesco Malipiero

Piano Concertos 1-6

Variazioni senza tema

Sandro Ivo Bartoli

Rundfunkorchester Saarbrücken

Michele Carulli

SR[®]

Already available: **cpo** 777 287-2 (2 SACDSDDD,Hybrid,05)

Classicstoday.am 10/07: »Pianist Bartoli offers nicely pointed, fluid accounts of these undemanding works. Carulli and the orchestra accompany well, and the SACD offers natural balances and plenty of detail.«

5 Favole per Voce e Piccola Orchestra

Dei topi

Gi de' topi il senato in un raccolto
fece consiglio di trovar il modo
onde campar l'insidie e i tradimenti
che lor tramava il gatto ognun potesse.
E un lor ch primo parlar prese
fu di parer ch'un gran sonaglio al collo
legar del gatto si dovesse al fine
ch'al suo venir al suon si conoscesse
da lor ch'ariano del fuggir tal segno.
Tosto approvossi tal parer da ognuno.
In questa opinione entrarono tutti.
Ma al fin levossi un, che pi etade
e senno avea degli altri, e disse in questo modo:
anch'io, signori, tal consiglio approvo,
anch'io son di parer che ci si faccia,
ma chi sar di noi, dite, vi prego,
colui che voglia esser cotanto audace
che delle forze sue sicuro in tutto
tenti porre il sonaglio al collo al gatto.
A tal proposta ognu muto restossi,
né seppe dare al ver risposta alcuna,
e van rest di quel consiglio il fine.

Del corvo e sua madre

Corvo infermo e gi vicino a morte
senza speranza di terreno aiuto
con prolisso parlar preg la madre
che facesse per lui preghi agli dei,
ch'ei ricovrasse suo vigor primiero.
One la madre rispondendo disse:
«Deh come sar mai figlio diletto,

Five Fables for Voice and Small Orchestra

Of the mice

The senate of the mice in an assembly
took counsel to find the ways and means
by which their commonwealth might contain
the cat's treacheries and treasons against them.
And one of them, the first to speak,
was of the mind that a large bell
should be tied to the cat's neck,
so that at his coming, by its ringing,
they would recognize this signal to run.
This proposal was immediately approved by all.
They unanimously adopted this resolution.
But then finally one got up, older and wiser
than the rest, and said – and we quote:
I too, sirs, endorse such counsel:
I too am of the mind that such a measure should be
taken,
but who among us is there, tell me, I pray you,
who would dare to be so bold,
who would trust so firmly in his strength,
that he would venture to put the bell on the cat's neck.
All fell mute at such a proposal;
the truth of it rendered them speechless,
and so in the end their deliberations were useless.

Of the crow and his mother

A crow, infirm and now near death,
without hope of earthly succor,
begged his mother in a wordy speech
that she offer prayers for him to the gods,
that he might recover his former vigor.
Whereupon his mother said in response:
Oh, how ever shall it be, beloved son,

Fünf Fabeln für Singstimme und kleines Orchester

Von den Mäusen

In einer Versammlung beratschlagte
der Senat der Mäuse über Mittel und Wege,
wie das Gemeinwohl sich schützen könne
vor der Katze Hinterlist und Tücke.
Einer ergriff das Wort und sprach:
Man soll der Katze eine große Glocke
um den Hals binden, die sie durch ihr Gebimmel
beizeiten melde und das Signal zur Flucht bedeute.
Der Vorschlag ward von allen gutgeheißen.
Ein jeder schloß sich der Meinung an.
Endlich aber erhob sich einer, der älter war
und weiser als die andern, und redete also:
»Auch ich, ihr Herren, billige den Rat,
auch ich meine, daß man das tun sollte.
Doch wer von uns, sagen Sie mir,
wäre so kühn, das Wagnis zu unternehmen?
Wer vertraute seiner Kraft also,
daß er der Katze die Glocke um den Hals zu legen
wagte?
Bei dieser Frage verstummten sie alle;
die Wahrheit machte sie sprachlos,
und das war dann das Ende der Beratung.

Von dem Raben und seiner Mutter

Ein Rabe, schwach und dem Tode nah,
ohne Hoffnung auf irdische Hilfe,
bat seine Mutter in wortreicher Rede,
sie möge für ihn zu den Göttern beten,
auf daß er zu alter Stärke käme.
Allein, die Mutter erwiderte ihm:
»Ach, wie sollte das geh'n, mein lieber Sohn,



Damiana Pinti

che sieno udite le preghiere mie,
e i voti ch'io per te porgo agli dei,
per te che sempre dei lor sacri altari
le vittime predando e di brutture
contaminando i puri alberghi santi
per mille ingiurie di vendetta degne
sei fatto odioso al lor benigno nume?»
Ci detto tacque lagrimando il figlio,
ché d'indi a poco, senza alcun aiuto
miseramente a dura morte corse.

Del serpente e Giove

In mezzo d'una via stava il serpente,
né per ad altri facea danno alcuno,
anzi sempre calcato era da ognuno
e tolto a scherno da l'umana gente,
e con Giove si dolse, che innocente
essendo, gli era ogni uom sempre importuno.
Ond'ei gli disse: «Ognun sar digiuno
d'offenderti se men sarai clemente,
e se col primo che ti fece offeso,
l'ira mostrato avesti e il tuo veleno,
a l'altre ingiurie ci t'era difeso».

Del cigno e la cicogna

Il cigno giunto omai vicino al fine
de la sua vita con soavi accenti
facea l'esequie a le sue proprie membra,
in breve per restar di spiro prive.

that my prayers might be heard
and the vows I make for you to the gods,
for you who habitually pilfer the victims
from their holy altars and profane with filth
the precincts of their pure holy temples,
for you who with a thousand injuries deserving
vengeance
have made yourself odious to their divine
benevolence?
When she had said this, she fell silent, shedding tears
for her son,
who within a short time, without any assistance,
miserably went his way to cruel death.

Of the serpent and Jove

The serpent was in the middle of a road;
though he didn't cause any harm to his neighbors,
he was constantly trampled on by all and sundry
travelers
and held in scornful contempt by the human race;
and so he entered his complaint with Jove:
despite his innocence, every man to him was ever a
nuisance.
Whereupon the god said to him: Everybody shall
cease
to offend you once you learn to be less clement;
and if to the first who had caused you offense,
you had shown your wrath and your venom,
you would have had for further injuries sufficient
defense.

Of the swan and the stork

The swan, now having neared the end
of his life, did with sweet accents sing
the exequies for his own limbs,
soon to remain without a trace of life.

daß meine Gebete erhört würden nebst dem,
was ich um deinetwillen den Göttern gelobe?
Hast du nicht stets ihre Opfertgaben
von den Altären gestohlen? mit Schmutz
die Reinheit ihres heiligen Bezirks entweiht,
so daß du tausendfältige Rache verdienst,
verhaßt, wie du ihrem göttlichen Wohlwollen bist?«
Nach diesen Worten schwieg sie und beweinte den
Sohn,
der binnen kurzer Frist ohne jeden Beistand
erbärmlich seinen Weg in den bitteren Tod ging.

Von der Schlange und Jupiter

Die Schlange kroch mitten auf einer Straße.
Sie wollten niemandem ein Leid zufügen,
und doch traten alle, die da gingen, auf ihr herum,
und das Menschengeschlecht verachtete sie.
Da beklagte sie sich bei Jupiter:
Trotz ihrer Harmlosigkeit peinige sie die ganze Welt!
Worauf der Gott versetzte: »Sie werden dich
nicht mehr plagen, wenn du weniger milde bist,
und wenn du den ersten, der dir weh tut,
deine Wut und dein Gift hast spüren lassen,
dann bist du vor folgenden Angriffe gefeit.

Vom Schwan und dem Storch

Der Schwan kam dem Lebensende näher
und sang mit süßen Tönen
die Exequien für den Leib,
da diesen bald der Geist verließ.



Paolo Carlini

La cicogna, che in riva al fiume stava,
in ch'ei lavar solea le bianche piume,
se gli fa incontra e la cagion gli chiede
del suo cantar poichè vicino a morte,
che per natura ogni animal paventa
e pìonger suol pur a pensarvi il giorno
ch'ella sta per venir, benchè lontana.
Allora il cigno rispondendo disse:
«Io canto di mia vita il giusto fine
che di necessit natura impone
a tutti madre e gran dispensatrice
e del ben e del mal come la sorte
di ciascun brama, e con ragion richiede.
Io canto le miserie mie passate,
io canto appresso la futura pace
e l'eterno riposo».

Del lupo e la grue

Il lupo divorato avea un agnello
e per la fretta del mangiar ch'avea,
un osso rotto con l'acuta punta
gli rest in gola attraversato in modo
che sentiva di morte estrema pena.
E per merito suo la grue richiese,
con assai largo premio pattuito
tra lor d'accordo per cotal fatica.
Ond'ella con l'acuto e lungo rostro
in breve al fin di tanto affanno il trasse.
Ma richiedendal poi di sua mercede
n'ebbe in premio da lui cotal risposta:
«Vattene sciocca, temeraria e audace
che assai buon patto e premio esser ti deve
l'aver gi tratto a salvamento il collo
fuor dalle fauci del rapace lupo».

The stork, who was by the riverside,
where she was wont to wash her white plumes,
went up to him and asked him to state the cause
of his singing - given the fact that he was near death,
which by nature every animal fears
and by tradition laments just to think
of the day it shall come, even if not soon.
Then the swan said in response:
I sing of my life's just demise
which by necessity nature ordains,
mother of all and great bestower
of good and of evil, as fate desires
for each creature and rightly requires.
I sing of my past miseries;
I sing in hope of future peace
and in hope of eternal repose.

Of the wolf and the crane

The wolf had devoured a lamb,
and in the haste he had to eat
a broken bone with a sharp point
had got stuck crosswise in his throat,
so that he felt the extreme throes of death.
And he asked the crane to help him in his need,
with the two between them having agreed
on an ample premium for the execution of such a deed.
Whereupon the crane with her sharp and long bill
terminated in a moment's time his so very great affliction.
But when she then asked him for her reward,
the premium she got from him was this response:
Away with you, fatuous bird, temerarious and audacious;
it ought for you to be policy and premium enough!

Der Storch stand am Ufer des Flusses,
wo er sein weißes Gefieder wusch,
ging hinüber und wollte wissen,
warum er denn sänge, so nahe dem Tode,
den doch alle Tiere fürchteten
und klagend an jedem Tage bedächten,
ob er nun nahe oder noch in weiterer Ferne sei.
Der Schwan gab ihm zur Antwort:
»Ich besinge meines Lebens gerechtes Ende,
das jetzt befohlen wird von der Natur,
der Mutter aller Dinge, die alles gibt –
das Gute und das Böse, wie's das Schicksal
von jeder Kreatur rechtmäßig verlangt.
Ich besinge meine vergangenen Leiden;
ich singe in Hoffnung auf kommenden Frieden
und ewige Ruhe.«

Vom Wolf und dem Kranich

Der Wolf hatte ein Lamm verschlungen,
und hatte in solcher Hast gefressen,
daß ihm ein scharfer Knochensplitter
im Hals steckengeblieben war,
worauf er die tödlichsten Schmerzen fühlte.
So bat er den Kranich, ihm aus der Not zu helfen.
Beide kamen überein, daß es für die Tat
einen großen Lohn geben sollte,
worauf der Kranich mit seinem spitzen, langen
Schnabel
in einem Nu den großen Schmerz beendete.
Wie er dann aber seinen Lohn erbat,
erhielt er statt dessen die nachfolgende Antwort:
»Hinfort, du dummer, kühner, verwegener Vogel!
Es soll dir Lehre und Lohn genug sein,
daß du deinen Hals sicher und heil
aus den Zähnen des reißenden Wolfes gebracht
hast.«

Gian Francesco Malipiero
7 canzonette veneziane (UE 13237 MI)

[Jacopo Vincenzo Foscarini detto el Barcarol
Canti del popolo veneziano. Venezia 1844]

[1]

Fa nana fantolin de la Madona,
fa nana anema mia, che mi te vardo,
fa nana pignoletto de to nona,
e de to nono bel pometo sguardo;
del tuo caro papà speranza bona, [tuo | to]
mio zensamin, e po zegio gagiardo,
Fa nana coresin fra nu vegnudo,
per esser de San Marco un zorno scudo.

[18]

Povero Bernardon tutto impiagao, [tutto | tuto]
col baston son redoto e pien de fame,
a pianzar per la strada el mio peccao
che tuto intiero m'a imarzio el corbame, [m'a | m'à]
causa ste scarabazze, e la so scuola,
so sta butao ne la quinta cariola.

[67]

Soto quel sottoportego, Marieta,
tuti dise che i diavoli la note
zioga o la mora, o pur a zechineta,
e che i se dà in barufa de le bote;
e i dise che assai spesso i ghele peta [assai | assae]
[ghele | ghe le]
a questa e a quel, se nol xe sacerdote; [questa |
questo]
Vegno da ti, amor mio, per sta razon, [razon | rason]
ai Tolentini, zo per San Simon. [San | san]

[1]

Fa' la nanna bambinello della Madonna,
fa' la nanna, anima mia, che io ti sorveglio,
fa' la nanna, piccolino della tua nonna,
e begli occhioni del tuo nonno;
buona speranza del tuo caro papà,
mio gelsomino, e poi giglio gagiardo,
fa' la nanna cuoricino venuto fra di noi,
per essere un giorno difensore di San Marco.

[18]

Povero Bernardone*, tutto pieno di piaghe,
sono ridotto col bastone e affamato,
a piangere per la strada il mio peccato,
che mi ha avvelenato fino al midollo,
per colpa di queste prostitute, e la loro scuola,
sono ridotto a non reggermi in piedi.

** Bernardone era la maschera popolare di un vecchio
pidocchioso, ridotto male dalla sifilide, che doveva
servire da monito ai giovani veneziani.*

[67]

Sotto quel sottoportico, Marietta,
tutti dicono che i diavoli di notte
giocano alla morra o a zecchinetta,
e danno in giro un sacco di bastonate;
e dicono che assai spesso picchiano
questa e quello, se non è sacerdote;
ragion per cui, vengo da te, amore mio,
ai Tolentini, passando da San Simone.

[1]

Beddy-bye, Our Lady's little boy,
beddy-bye, dear heart, for I'm watching over you,
beddy-bye, your grandmother's little one
and the apple of your grandfather's eye;
your dear father's good hope,
my jasmine and then a lily so brave,
beddy-bye, little heart come into our midst
one day to serve as San Marco's defense.

[18]

Poor Bernardone, * all full of sores,
I'm reduced, with walking stick and empty stomach,
to bemoaning my sin through the street,
the sin that's poisoned me to pith and marrow;
by fault of these prostitutes and their school
I'm reduced to surrendering control of my feet.
**Bernardone was the popular mask of a miserable old
man, rendered ill by syphilis, who was supposed to
serve as a warning to Venetian youth.*

[67]

Under that portico, Marietta,
everybody says that the devils by night
play at morra and zecchinetta
and send in a circle a sack of sticks;
and they say that often enough they strike
her or him if he isn't an ordained priest;
and so that's why, I come to you, my love,
at the Tolentini, by way of San Simone.

[1]

Schlaf ein, Kindlein der Madonna,
schlaf ein, meine Seele, da ich dich behüte,
schlaf ein, Lieblich der Großmama
und Augapfel deines Großpapas,
deines lieben Vaters schöne Hoffnung,
mein Jasmin erst, dann die tapfre Lilie,
schlaf ein, mein Herz, das zu uns kam,
um eines Tages San Marco zu schützen.

[18]

Ich armer Bernardone*, voll bin ich der Wunden,
herabgekommen, am Krückstock, mit leerem Magen,
beklage in den Straßen meine Sünde,
die mich vergiftet hat in Mark und Bein –
durch die Schuld der Dirnen und ihre Schule
herabgekommen, daß die Füße den Dienst versagen.
** Bernardone war die volkstümliche Maske eines
erbärmlichen Alten, der sich die Syphilis zugezogen
hatte und so den jungen Venezianern als Warnung
dienen sollte.*

[67]

Unter diesem Laubengang, Marietta,
soll, wie man hört, die Teufel bei Nacht
Morra und Zecchinetta* spielen
und in den Kreis einen Sack mit Knütteln werfen;
und es heißt, daß sie oft genug die Leute
verdreschen, die nicht gerade Priester sind.
Drum komme ich zu dir, meine Liebste,
bei den Tolentini und geh an San Simone vorbei.
** Glücksspiele mit Fingern bzw. Karten*

[74]

Come i Zingari son tre di per liogo, [Zingari | Zingani]
ora in levante son, ora in ponente,
de la mia casa no me sento al fuoco,
pur son in mezzo al mar fra la mia zente, [mezzo | mezzo]
amor me scalda e mi ghe dago sfogo
col canto sugerio da la mia mente, [sugerio | sugerio]
e a Venezia sospiro per Violante,
per Nastasia a Corfù, per Giulia al Zante.

[41]

Voi sul punte dei pugni darghe un pugno
a colù che el to amor m'à portao via,
Cussi, co gavarò ben macà el sgrugno, [Cussi | Cussi]
nol te piasarà più tiranna mia, [tiranna | tirana]
e ti cognosserà da quel che ho fato, [cognosserà | cognosserà]
se mi son bon de far star quieto lùn mato.

[14]

Cara ti fi xe proprio una bisona [bisona | bissona]
che da oto remi ti vol far vuogarte,
ma mi che te cognosso bela e bona,
no te voggio vegnir gnanca a la parte,
capindo ben che presto dodesona
tuti a Venezia podarà chiamarte;
onde, cara, te vardo a la lontana,
e no vuogo per ti, resto in cavana.

[74]

Come gli zingari cambio posto ogni tre giorni,
ora sto a est, ora a ovest,
non mi siedo al focolare della mia casa,
e anche fra la mia gente me ne sto in mezzo al mare,
l'amore mi scalda e io lo faccio sfogare
col canto suggerito dalla mia mente,
e a Venezia sospiro per Violante,
a Corfù per Natascia, a Zante per Giulia.

[41]

Sul ponte dei pugni* voglio dare un pugno
a colui che mi ha portato via il tuo amore,
così, quando gli avrò ammaccato ben bene il muso,
non ti piacerà più, tiranna mia,
e tu vedrai da quel che ho fatto,
se sono capace di mettere a posto un pazzo.

*Il "ponte dei pugni", tuttora esistente è vicino a Campo San Barnaba

[14]

Cara, sei proprio una "bissona"*
Che vuol farsi vogare da otto remi,
ma io che ti conosco bene,
non ti voglio nemmeno sfiorare,
capendo bene che presto a Venezia
tutti ti potranno chiamare "dodesona" ** ;
per cui, cara, ti guardo da lontano,
e non vogo per te, resto nella "cavana" *** .

* (barca con otto remi)

** (barca con dodici remi)

*** (rimessaggio)

[74]

Like the gypsies, I pick up my stakes every three days;
now I'm in the east, now I'm in the west;
I'm not one to sit at home by the hearth,
and even among my people I'm out on the high seas;
love fans my fire, and I make it smoke
with the song suggesting itself to my mind;
and in Venice I sigh for Violante,
and on Corfu for Natascia, for Giulia on Zante.

[41]

On the Bridge of Fists* I'd like to give a punch
to the fellow who robbed me of your love,
so that, once I've made a pulp of his face,
he'll cease to please you, my tyrant miss,
and you'll see from what I've done
if I'm capable of putting a fool in his place.

*The Ponte dei Pugni still exists and is near Campo
San Barnaba.

[14]

Dear, you're indeed a bissona*
for rowing with eight oars,
but I, who know you well,
won't as much as lay a hand to you,
knowing well that soon in Venice
they might all be calling you a dodesona,**
and so, dear, I regard you from afar,
and I don't row for you: I wait in the cavana.***

*A boat with eight oars

**A boat with twelve oars

***Boat shelter

[74]

Wie die Zigeuner packe ich alle drei Tage meine
Sachen;
mal bin ich im Osten, mal im Westen.
Ich kann nicht am heimischen Herde sitzen
und selbst unter den meinen bin ich auf hoher See,
die Liebe entfacht mein Feuer, und ich laß sie rauchen
mit dem Gesang, den mir der Geist eingibt,
und in Venedig seufze ich nach Violante,
in Korfu nach Natascha, nach Giulia in Zante.

[41]

Auf dem Ponte dei Pugni* werde ich den Kerl
verdreschen,
der mir die Liebste nahm – und zwar so,
daß du ihn, meine Tyrannin, nicht mehr magst,
wenn ich ihm die Fresse poliert habe.
Daran wirst du erkennen können,
wie ich einen Narren Mores zu lehren weiß.
* Den ponte dei pugni [Brücke der Fäuste] beim
Campo San Barbara gibt es noch heute.

[14]

Liebste, du bist fürwahr eine bissona*,
die man mit acht Riemen rudert,
doch ich kenne dich gut
und werde nicht Hand an dich legen,
weil ich weiß, daß man dich in Venedig
bald schon dodesona** nennen kann:
Daher, Geliebte, schau ich dich von fern –
ich rud're nicht, ich warte in cavana***.

* Barke mit acht Rudern

** Barke mit zwölf Rudern

*** Bootshaus

[17]

Roma xe granda, e xe Venezia bela;
Roma xe santa, e xe Venezia bona,
ma Roma no xe stada sempre quella [quella | quela]
si ben Venezia sempre egual matrona.
Ga Roma fabricà Romolo e Remo,
Venezia amor, vegnuda a vela e a remo.

[17]

Roma è grande, e Venezia è bella;
Roma è santa, e Venezia è buona,
ma Roma non è stata sempre così
mentre Venezia è sempre stata la stessa matrona.
Roma ha creato Romolo e Remo,
Venezia l'amore, venuto a vela e a remi.

[17]

Rome has grandeur, and Venice has beauty;
Rome is holy, and Venice is good;
but Rome hasn't always been so worth knowing,
while Venice has always been the same matronly
lady.
Rome gave birth to Romulus and Remus;
Venice, to love, borne by a sail and oars for rowing.

[17]

Rom ist groß, und Venedig ist schön;
Rom ist heilig, und Venedig ist gut;
Rom freilich war nicht immer so,
Venedig aber stets dieselbe große Mutter
Rom hat Romulus und Remus geboren,
Venedig jedoch die Liebe, geboren von Segeln und
Rudern.



Marzio Conti

cpo 777 322-2

Gian Francesco Malipiero (1882-1973)

- | | | |
|----|-----------------------------------------------|-------|
| 1 | Gabrieliana | 12'54 |
| 5 | Serenata per Fagotto e 10 strumenti | 9'43 |
| 6 | Madrigali – Interpretazioni Sinfoniche | 16'15 |
| 10 | 5 Favole per Voce e Piccola Orchestra | 18'07 |
| 15 | Sette Canzonette Veneziane | 6'56 |

T.T.: 64'05

Damiana Pinti, Mezzo-soprano**Paolo Carlini**, Bassoon**Camerata Strumentale »Città di Prato«****Marzio Conti**

cpo 777 322-2

Recording: Teatro Politeama, Prato, 9/2003

Publisher: Ricordi (1-5, 10-14), Universal Edition

Sound Engineer: Valter B. Neri

Production: Gian Andrea Lodovici

© Cover Painting: Paul Signac, »Santa Maria della Salute«, 1908,

Christie's Images Ltd.

© Photo: Arthothek 2009

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2009 - Made in Germany

DDD

LC 8492

