

GIAN FRANCESCO MALIPIERO
(1882-1973)



**I Concerti per
Pianoforte e Orchestra**



**Risonanze
Hortus Conclusus
Cinque studi per domani**



PAOLO VERGARI *Pianoforte*
**ORCHESTRA FILARMONICA
DE STAT IASI**
MICHELE SANTORSOLA *Direttore*

GIAN FRANCESCO MALIPIERO (1882 - 1973)

Compact Disc 1 (60,09)

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 (1934)

A Elisabeth S. Coolidge

[1] Allegro moderato, Mosso ma un poco meno, Un poco meno mosso	(4,43)
[2] Andante (tranquillo scorrevole)	(5,51)
[3] Allegro	(5,45)

Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 (1937)

[4] Allegro, molto marcato	(3,18)
[5] Lento	(5,10)
[6] Allegro, Allegro marcato, Un poco meno mosso	(4,45)

Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 (1948)

[7] Allegro	(3,40)
[8] Lento	(5,58)
[9] Allegro agitato	(6,38)

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4 (1950)

All'amico Dimitri Mitropoulos

[10] Allegro, Mosso più di prima	(3,08)
[11] Lento	(6,37)
[12] Allegro, vivace. Un poco agitato. Un po' più mosso. Ritenuto un poco	(4,28)

Compact Disc 2 (64,39)

Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 (1958)

A Gino Gorini

[1] Allegro	(3,59)
[2] Non troppo lento	(6,23)
[3] Allegro	(5,47)

Concerto per pianoforte e orchestra n. 6 (1964)

Delle macchine

[4] Allegro	(3,29)
[5] Lento	(5,30)
[6] Allegro	(4,17)

Risonanze per pianoforte solo (1918)

[7] I. Calmo	(2,09)
[8] II. Fluido	(1,35)
[9] III. Calmo	(1,27)
[10] IV. Agitato non troppo	(1,21)

HORTUS CONCLUSUS per pianoforte solo I Libro (1946)

[11] I. Mosso	(1,26)
[12] II. Lento non troppo	(1,37)
[13] III. Allegro	(0,51)
[14] IV. Andante	(2,22)
[15] V. Tranquillo	(1,33)
[16] VI. Lento ma fluido	(1,15)
[17] VII. Allegro moderato	(1,00)
[18] VIII. (Quasi variazioni) Tranquillo, ma scorrevole	(7,28)

CINQUE STUDI PER DOMANI per pianoforte solo (1959)

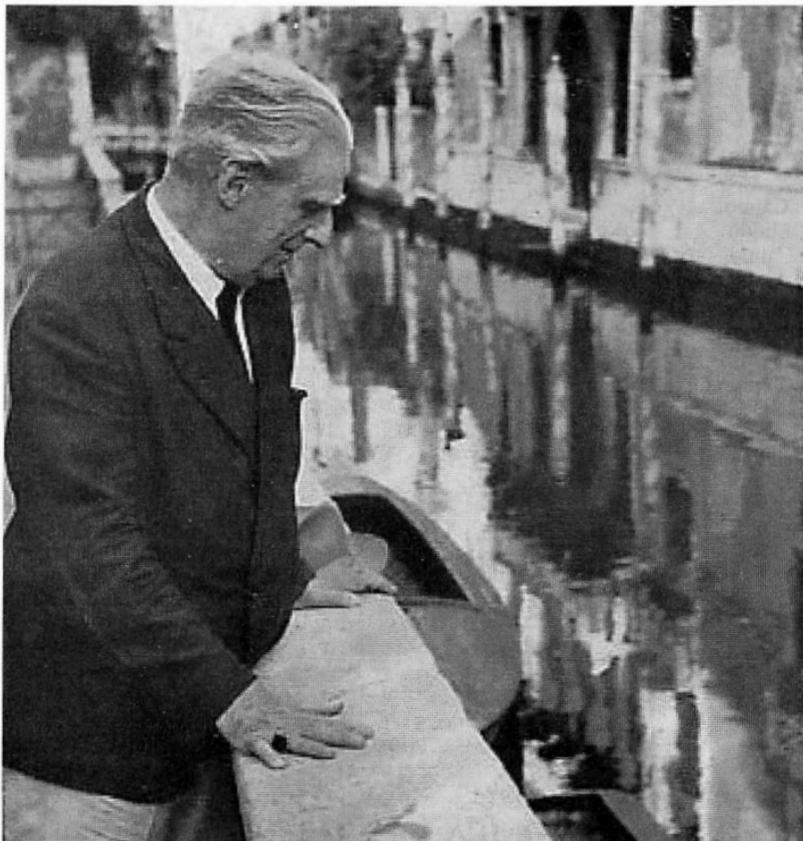
[19] I. Mosso moderatamente, ma gagliardo	(1,34)
[20] II. Un poco allegro	(1,52)
[21] III. Non troppo mosso, ma fluido	(1,58)
[22] IV. Lento	(3,38)
[23] V. Non troppo mosso	(1,58)

Total Time: (124,50)

PAOLO VERGARI *Pianoforte*

ORCHESTRA FILARMONICA DE STAT IASI (Romania)

MICHELE SANTORSOLA *Direttore*



Gian Francesco Malipiero a Venezia

La produzione pianistica del più enigmatico compositore della cosiddetta "generazione dell'80" è formata da numerose pagine scritte tra il 1905 e il 1964 e da **Sei Concerti per pianoforte e orchestra** limitati, se così si può dire, al trentennio che va dal 1934 al 1964. Un arco di tempo molto vasto, durante il quale si ha l'impressione di ripercorrere molti luoghi tipici della musica del '900, dal debussismo dei primi lavori, attraverso una componente neoclassica pensata però in maniera del tutto personale, fino all'approccio con la dodecafonia.

L'ascoltatore che si pone di fronte a questa produzione, e in particolare ai Sei concerti, non dovrebbe forse per prima cosa leggere un qualsiasi programma di sala o nota di accompagnamento, che per ovvie ragioni non può prescindere da quanto su queste opere è stato lasciato scritto dallo stesso compositore o dai più autorevoli commentatori e interpreti delle musiche stesse. L'ascoltatore sarebbe infatti messo subito in condizione di giudicare come "antipianistica" una musica che è sì difficilmente catalogabile in base ai parametri che ci permettono di comprendere le pur diversissime sfaccettature della produzione novecentesca, ma che di questo linguaggio composito è allo stesso tempo debitrice e parte costruttiva. Non si diceva del resto che antipianistica era la musica di Beethoven? E quanti oggi avrebbero il coraggio di sostenere una tesi simile, riconsiderando l'enorme debito che il pianoforte ha nei confronti dei lavori tanto

anticonvenzionali quanto costruttivi del genio di Bonn?

Un meraviglioso strumentista, forse il più fedele interprete della musica di Gian Francesco Malipiero, il veneziano Gino Gorini, pur non arrivando a negare le qualità strumentali di queste musiche scriveva senza mezzi termini che il pianismo malipieriano era « *prettamente antivirtuosistico* ». Giudizio che echeggiava del resto le note dello stesso compositore a commento del catalogo delle opere sue. Scrive ad esempio Malipiero a proposito del quarto concerto: « *anche per esso si può dire che il discorso musicale si guarda in ogni momento da quella inutile retorica che si chiama virtuosismo. Il pianoforte offre tali risorse coloristiche da concedere la rinuncia al gioco delle mani in favore di quello dello spirito* ». In altre parole Malipiero apprezzava il pianoforte ma come per ogni altro strumento ne subordinava le specificità rispetto alla componente inventiva della musica. Nel momento in cui egli criticava Stravinskij, reo secondo lui di avere chiesto consigli al violinista Samuel Dushkin per superare le molte difficoltà di ordine tecnico incontrate durante la stesura del suo Concerto per violino e orchestra, forse Malipiero non si ricordava che illustri predecessori, primo tra tutti Brahms e fors'anche Beethoven, non avevano certo sottovalutato la loro mancanza di perizia esecutiva nei confronti di uno strumento come il violino nel momento in cui si accingevano a comporre i loro capolavori del genere. Si

può forse addebitare a due simili giganti di essersi arresi a « *quella inutile retorica* » che si chiama virtuosismo?

E a proposito del **Terzo Concerto** dice ancora Malipiero : « *La sola cosa che l'autore può sperare è di non essersi ripetuto, perché senza fare della ginnastica sonora si può continuare a seguire una linea estetica che offre migliaia di combinazioni, che rappresentano le risorse della nostra immaginazione ... tutto il resto è un gioco accademico* ». La preoccupazione di Malipiero si estende così non solo al pericolo di cadere nel virtuosismo più vuoto, ma persino a quello di utilizzare qualche elemento di *ginnastica sonora*, qualche modulo "meccanico" che è pure parte integrante della tecnica di qualsiasi strumento, a maggior ragione del pianoforte.

Il **Primo Concerto** per pianoforte e orchestra di Malipiero si colloca nella seconda fase creativa del musicista e viene scritto rompendo un silenzio durato ben otto anni nel suo rapporto con lo strumento, se si esclude il breve *Epitaffio* del 1931.

Terminato ad Asolo il 10 giugno del 1934, il Concerto ritiene quelle caratteristiche di « *partecipazione serratamente dialogante* » (Gorini) che ritroveremo negli altri lavori di questo genere, almeno fino al quarto. Il primo movimento è caratterizzato da una idea iniziale esposta dall'intera orchestra (un vigoroso disegno cromatico ascendente) cui il pianoforte si contrappone in maniera discorsiva. L'*Adagio* successivo, nota ancora Gorini, « *è la pagina più alta per la sua intensità elegiaca* » e

contiene un tema « *d'una stanca soavità* » sovrapposto a un disegno di sestine di accompagnamento. Come spesso accade nei concerti malipieriani, si ascoltano qui frammenti di dialogo a due voci tra il pianoforte e altri strumenti che assumono un ruolo solistico, qui ad esempio il violino e l'oboe. Nel terzo movimento si nota una lunga cadenza del pianoforte, ovviamente non intesa nel senso classico e virtuosistico del termine, e una chiusa in un'atmosfera sognante sottolineata da larghi arpeggi.

Dedicato alla mecenate americana Elizabeth Coolidge, il **Primo Concerto** venne eseguito per la prima volta a Roma il 3 aprile del 1935 da Gino Gorini sotto la direzione di Molinari, e poi ripreso a Dresda e alla Scala nello stesso anno da Ornella Puliti Santoliquido. Un interprete di eccezione, molto legato in seguito alla musica di Malipiero, fu Dimitri Mitropoulos, che presentò il **Concerto** nella doppia veste di solista e direttore a Napoli nel '36 e ancora a Firenze nel '37, oltre ad includerlo nelle proprie tournée americane. Del **Concerto n. 2** noteremo una scrittura pianistica ancora più semplice, essenziale. Il primo movimento si apre con una figurazione di cinque note ripresa subito in imitazione dal pianoforte. Su questo disegno il solista declama poi una seconda idea di carattere lirico.

Il secondo movimento richiama un andamento grave e solenne, quasi di Sarabanda, con le figure accordali del pianoforte che ricordano certe atmosfere debussiane. Un commento del flauto (ancora un intervento solistico di uno

strumento dell'orchestra) precede un nuovo episodio del pianoforte ("fluido ma sempre ritenuto") che porta a una rinnovata esposizione del tema iniziale, in maniera più convinta e declamatoria.

Di nuovo il tema di cinque note è richiamato nell'ultimo movimento come introduzione a un'entrata festosa del solista, che espone un'idea ritmicamente caratterizzata dalla presenza di accordi ribattuti, che ritengono un certo carattere folcloristico. Qui si fa più viva una certa propensione virtuosistica, pur nel limitato accesso del termine.

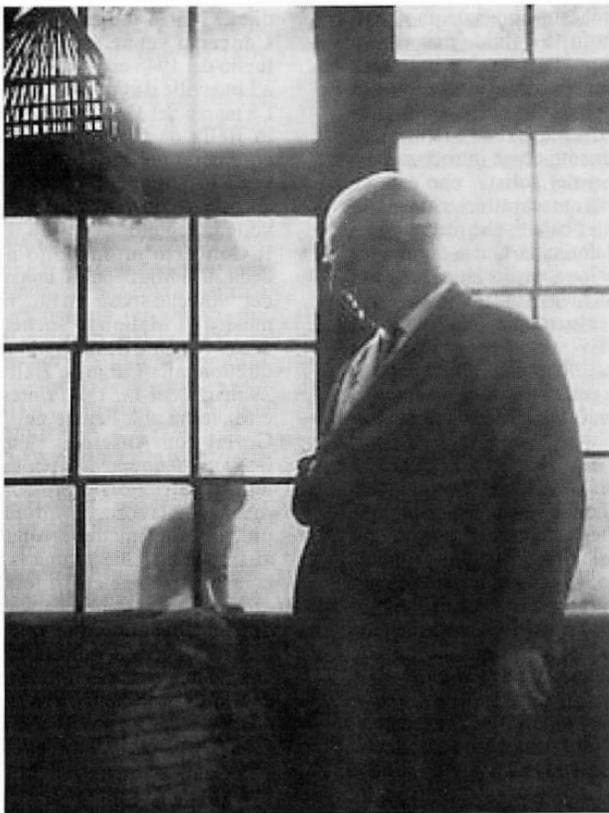
Il **Secondo Concerto**, terminato a Venezia il 4 settembre del 1937, venne eseguito ancora da Gorini (che pure noterà in seguito rispetto a quest'opera una certa "*flessione inventiva*") a Duisburg il 6 marzo del '39, sotto la direzione di O. Volkmann.

Contemporaneo dell'**Hortus Conclusus** e della *Quinta Sinfonia*, il **Terzo Concerto** vede una radicalizzazione del rapporto dialogante tra solista e orchestra; come si può notare nell'*Allegro* iniziale di vigorosa invenzione e nel corso di tutto il successivo movimento lento. Qui il pianoforte scandisce dei lugubri accordi al basso sui quali si estende una melodia salmodiante, ma presto instaura un discorso con il flauto e più avanti con l'oboe e il fagotto.

Un accento di rinnovata vivacità digitale si ritrova nell'*Allegro agitato* conclusivo, che prevede una cadenza molto ampia e un sempre maggiore impegno da parte del solista che attraverso le indicazioni *Più mosso un poco* e *Più mosso ancora* sembra ricalcare le strade

di un virtuosismo quasi bartokiano. Il **Terzo Concerto** venne terminato a Venezia il 3 luglio del 1948 ed eseguito per la prima volta a Louisville da Orazio Frugoni e R. Whitney l'8 marzo del 1949. Il concerto verrà eseguito in Italia da Gorini, con Mario Rossi e i complessi della RAI di Torino nel 1950 e verrà inserito nel proprio repertorio nel '51 anche da Aldo Ciccolini, che lo riprenderà più volte in seguito.

Il **Concerto n. 4**, scritto nel 1950, venne dedicato a Mitropoulos, unico grande direttore del '900 che spese energie per diffondere la musica di Malipiero anche all'estero, e da questi eseguito nella doppia veste di solista e direttore alla Carnegie Hall di New York il 29 marzo del 1951. Fu ripreso poi da Gorini e Maderna alla Fenice nel '51 e ancora da Gorini con Ansermet l'anno successivo. Il "*gioco dello spirito*", per usare le parole del musicista ricordate più sopra a proposito di questo lavoro, si allontana sempre di più dai confini della tonalità classica, e al solista è richiesta una sempre maggiore penetrazione con il tessuto orchestrale, arricchito di qui in poi anche dalla presenza di timbri insoliti come quello del tamburo basco. Il movimento centrale ritiene sempre una caratteristica di profonda meditazione che contrasta con certo vitalismo dell'*Allegro* di apertura e con la robusta costruzione del finale. Con il **Quinto Concerto** si determina l'avvicinamento fatale con la dodecafonia, evidente in un passaggio rimasto famoso del secondo movimento, in cui dodici archi disegnano un canone nel quale le dodici



Gian Francesco Malipiero ad Asolo

note del totale cromatico si ascoltano simultaneamente, con il solista che vi aggiunge tre nuclei di accordo seriale. Dei concerti precedenti rimane qui lo scheletro dei tre movimenti, la *Cadenza* finale e il carattere elegiaco del movimento lento che inizia « *alla Ravel, con un meditativo a solo del pianoforte* » (J. Waterhouse).

La critica non ha trovato (ancora) nei lavori di Malipiero scritti durante gli anni '60 motivi di interesse particolare che bilancino l'accusa di eccessivo e reiterato cromatismo nel suo linguaggio, mai pienamente aderente alla sperimentazione dodecafonica. Tra i lavori più apprezzati vi fu però *Macchine* per 14 strumenti, scritto nel 1963 come supplemento a un numero della rivista *Civiltà delle macchine*, dal quale il musicista trasse l'opera gemella che è appunto il sesto concerto per pianoforte e orchestra, detto "delle macchine" perché riprende temi del primo pezzo, nel secondo e nel terzo movimento. Waterhouse parla qui ancora di "routine" sottolineando il carattere toccatistico del primo movimento e l'ormai consueta oasi lirica del secondo. Per quanto riguarda il finale, si tratterebbe di una non sempre felice amplificazione del lavoro originale del '63. Gorini parla invece di interessanti « *proposte di accensioni timbriche intese come puro colore sonoro* » e sottolinea il felice gioco ritmico dei due *Allegro*. Dal complesso della produzione per pianoforte solo di Malipiero sono state scelte per questo cofanetto pagine assai distanti tra loro dal punto di vista cronologico. Le **4 Risonanze** (1918) appartengono al periodo sicuramente

più stimolante della formazione del musicista, che segue al perfezionamento berlinese con Bruch e all'esperienza parigina culminante nell'ascolto della prima esecuzione del *Sacre du Printemps* di Stravinskij. Il linguaggio pianistico delle **Risonanze** si colloca però nell'ambito impressionistico e non bisogna dimenticare che i musicologi francesi considerano Malipiero volentieri come « *une sorte de Debussy italien* » (Guy Sacre). Si noterà peraltro qui la violenza sonora dell'ultimo numero (*Agitato, non troppo*) "di una dissonanza vulcanica" (Waterhouse). La raccolta **Hortus Conclusus** venne invece terminata nel dicembre del 1946 e pubblicata nel '49. Si tratta di otto brevi pezzi che l'autore descrive come « *appunti presi alla giornata, eventualmente da utilizzare in opere di maggior mole* » e che si avvale di tutta la grande esperienza del Malipiero studioso delle musiche di Monteverdi e Vivaldi, che approda a una scrittura asciutta ed essenziale difficilmente classificabile all'interno del neoclassicismo.

Ancora più stilizzati sono i **Cinque studi per domani** (1959), che pur di non facile esecuzione vanno al di là del puro scopo tecnico e si concludono con un'austera *Fuga* a quattro voci su un soggetto dodecafonico. Fu Gorini per primo a sottolineare l'ascendenza scarlattiana di questo pianismo a volte spigoloso e azzardato, una ulteriore conquista stilistica all'interno della multiforme poetica del musicista veneziano.

The piano works of the most enigmatic composer of the so-called “Eighties generation” comprise numerous pieces written between 1905 and 1964 and the Six Concertos for piano and small orchestra composed between 1934 and 1964. A long period of time, during which one has the impression of covering many typical twentieth century music styles, from Debussy’s first works through a neoclassical element, but in an entirely personal way, to an approach to the note-row. Listeners addressing this output, and in particular the Six Concertos, should perhaps firstly read any concert programme or note which, for obvious reasons, must concur with comments by the composer himself or by the most authoritative interpreters of the music itself. In fact, the listener would immediately be put in a position to judge how “unpianistic” and hard to classify, according to the parameters that enable us to comprehend the many diverse facets of twentieth century music, this music is. And although Beethoven’s music was also considered unpianistic, who today would be brave enough to maintain a similar opinion, considering how much the piano owes to such unconventional but constructive works as those of the genius from Bonn.

The Venetian Gino Gorini, an outstanding musician and perhaps the most faithful performer of Gian Francesco Malipiero’s music, wrote in no uncertain terms that, while not denying its instrumental qualities, the composer’s piano music was “typically

unvirtuosic”. An opinion that echoed the composer’s notes to catalogue of his works. For example, regarding the fourth Concerto, Malipiero writes: « *in every moment the musical discourse avoids that pointless rhetoric called virtuosity. The piano offers such colour resources that the play of hands can happily yield to that of the spirit.* » In other words Malipiero appreciated the piano, but like any other instrument he subordinated its specific nature to the inventive element of the music itself. When criticising Igor Stravinsky for having asked the advice of violinist Samuel Dushkin for overcoming difficulties of a technical nature encountered when composing his Concerto for violin and orchestra, perhaps Malipiero had forgotten that illustrious predecessors – above all Brahms, and even Beethoven – certainly did not rely on their own limited abilities regarding an instrument such as the violin when composing their masterpieces. Could it be said that those two giants had yielded to « *that pointless rhetoric* » called virtuosity? And regarding the **Third Concerto**, Malipiero adds: « *The only thing the composer can hope for is to not repeat himself, because without doing sound gymnastics it is possible to continue following an aesthetic line that offers thousands of combinations, which represent the resources of our imagination ... all the rest is a mere academic game.* » Malipiero’s concern extended not only to the risk of resorting to empty virtuosity, but even that of utilising some element of *sound gymnastics*, or some “mechanical” module which in any

case is likewise an integral part of the technique of any instrument, and especially the piano.

Malipiero’s **First Concerto** for piano and orchestra comes within the composer’s second creative period, and was written after a silence of eight years (apart from the short *Epitaffio* of 1931) in his relationship with the instrument. Completed in Asolo on 10 June 1934, the Concerto holds those characteristics of « *close dialogue* » (Gorini) that we also find in the other works of this kind, at least up to the fourth. The first movement is characterised by an initial theme played by the whole orchestra (a vigorous rising chromatic pattern) opposed by the piano in a sort of discourse. The following *Adagio*, notes Gorini, « *is the most expressive page for its elegaic intensity* » and contains a theme « *of a tired softness* » with an accompaniment figure in sextuplets. As often occurs in Malipiero’s concertos, one hears fragments of a two-part dialogue between the piano and other instruments which assume a solo part, in this case the violin and oboe. In the third movement there is a long piano cadenza, obviously not in the classic or virtuoso sense of the word, and an ending in a dreamy mood underlined by broad arpeggios. Dedicated to the American patroness Elizabeth Coolidge, the **First Concerto** was performed for the first time in Rome on 3 April 1935 by Gino Gorini with conductor Molinari, followed by performances in Dresden and at La Scala Theatre in the same year by Ornella Puliti Santoliquido. An outstanding performer, later particularly tied to Malipiero’s music was

Dimitri Mitropoulos, who presented the **Concerto** in the dual role of soloist and conductor in Naples in 1936 and in Florence in 1937, as well as including it in his American tours.

Concerto no. 2 features an even simpler and more essential writing. The first movement begins with a five-note figure immediately repeated by the piano. On this pattern the soloist then states a second theme of a lyrical nature.

The second movement is marked by a slow and solemn pace, almost a *Sarabande*, with the chord figures of the piano recalling certain Debussy moods. A comment by the flute (again a solo by an orchestral instrument) precedes a new episode by the piano (*fluido ma sempre ritenuto*) which leads to a renewed exposition of the first subject in a more convinced and declamatory way.

The five-note subject is recalled in the last movement as an introduction to a bright entry by the soloist, with a motif rhythmically characterised by the presence of repeated chords of a certain folkloric nature. Here a certain leaning towards “virtuosity” can be noted.

The **Second Concerto**, completed in Venice on 4 September 1937, was performed by Gorini (who later noted a certain « *inventive decline* » with respect to this work) in Duisburg on 6 March 1939, conducted by O. Volkmanus. Contemporary with the **Hortus Conclusus** and the *Fifth Symphony*, the **Third Concerto** sees a radicalisation of the dialogue between

the soloist and orchestra; as can be noted in the initial *Allegro* with its vigorous invention, and throughout the following slow movement. Here the piano plays mournful chords in the lower register upon which a psalmodising melody is heard, but soon followed by a discourse with the flute and later with the oboe and bassoon.

The final *Allegro agitato* offers a renewed vitality, with a very broad cadenza and increasing commitment by the soloist who, through the markings *Più mosso un poco* and *Più mosso ancora*, seems to follow the paths of a Bartok-like virtuosity. The **Third Concerto** was completed in Venice on 3 July 1948 and performed for the first time in Louisville by Orazio Frugoni and R. Whitney on 8 March 1949. The concerto was performed again in Italy by Gorini, with Mario Rossi and the ensembles of the RAI of Turin in 1950, and in 1951 it was also included the repertory of Aldo Ciccolini.

Composed in 1950, the **Concerto no. 4** was dedicated to Mitropoulos (the only great conductor of the 20th century who made efforts to promote Malipiero's music also abroad), who performed it in the dual role of soloist and conductor at New York's Carnegie Hall on 29 March 1951. It was later performed by Gorini and Maderna at the Fenice Theatre, Venice, in '51 and again by Gorini with Ansermet the following year.

The "*gioco dello spirito*", or play of the spirit, to use the words of the musician mentioned above regarding this work, goes further

and further away from the bounds of classic tonality, and the soloist is required to increasingly enter the orchestral fabric, enriched from here on also by the presence of unusual timbres such as that of the tambourine. The middle movement always has a characteristic of deep meditation which contrasts with a certain vitality in the opening *Allegro* and the sturdy construction of the ending.

The **Fifth Concerto** sees the inevitable approach to the note-row, in the famous passage of the second movement, where twelve string instruments play a canon in which the twelve notes of the chromatic scale are heard at the same time, with the soloist adding three groups of serial chords. Here, of the previous concertos there remains the skeleton of the three movements, the final *Cadenza* and the elegaic character of the slow movement which starts « *in Ravel style, with a meditative solo by the piano* ». (J. Waterhouse).

In Malipiero's works composed in the 1960's the critics have not (yet) found reasons of particular interest against the accusation of excessive and repeated chromaticism in his musical language, which never fully complies with the experimental serial writing. Among his most appreciated works was, however, *Macchine* for 14 instruments (composed in 1963 as a supplement to an issue of the magazine *Civiltà delle macchine*) from which the musician drew the twin work, and namely the sixth concerto for piano and orchestra, called "*delle macchine*" because it takes up

the subjects of the first piece, in the second and third movements. Waterhouse again speaks here of « *routine* », underlining the toccata-like character of the first movement and the now customary lyrical oasis of the second. Regarding the ending, it concerns a not always happy expansion of the original 1963 work. Gorini on the other hand speaks of interesting « *timbres understood as pure sound colour* » and underlines the happy rhythmic play of the two *Allegro* movements.

Of Malipiero's piano output, works that are chronologically very far apart were chosen for this CD. The **4 Risonanze** (1918) belong to the composer's most stimulating formative period, after specialising in Berlin with Bruch and the Paris experience culminating in hearing the first performance of Stravinsky's *Sacre du Printemps*. The pianistic language of the **Risonanze** comes within the Impressionist context, and it must not be forgotten that the French musicologists willingly consider Malipiero as « *une sorte de Debussy italien* » (Guy Sacre). Here one can note the "sound violence" of the last number (*Agitato, non troppo*) « *of an exuberant dissonance* » (Waterhouse).

The collection **Hortus Conclusus**, on the other hand, was completed in December 1946 and published in 1949. It comprises eight short pieces that the composer describes as « *notes taken on the day, for possible use in larger works* » and making use of all the great experience of Malipiero the scholar of Monteverdi and Vivaldi, approaching a leaner

and more essential composing style hard to classify within neoclassicism.

Still more stylised are the **Cinque studi per domani** (1959) which, although not easy to perform, go beyond the purely technical purpose and end with an austere four-part *Fugue* on a note-row subject. Gorini was the first to point out the Scarlatti source of this at times angular and bold pianism; a further stylistic conquest in the multiform poetry of the Venetian composer.

© 2007 - Luca Chierici
Translation: Jan Filip