

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 07709 332 4

No 40499 514



*Bought with the income of  
the Scholfield bequests.*

**MAY 24 1937**

**JAN 12 1939**



MINIATURE ESSAYS

G. Francesco Malipiero





# MINIATURE ESSAYS :

4049a-514

## G. FRANCESCO MALIPIERO

Price 6d. (fr. 0.75) Net.

J. & W. CHESTER LTD.

London :—11, Great Marlborough St., W. 1

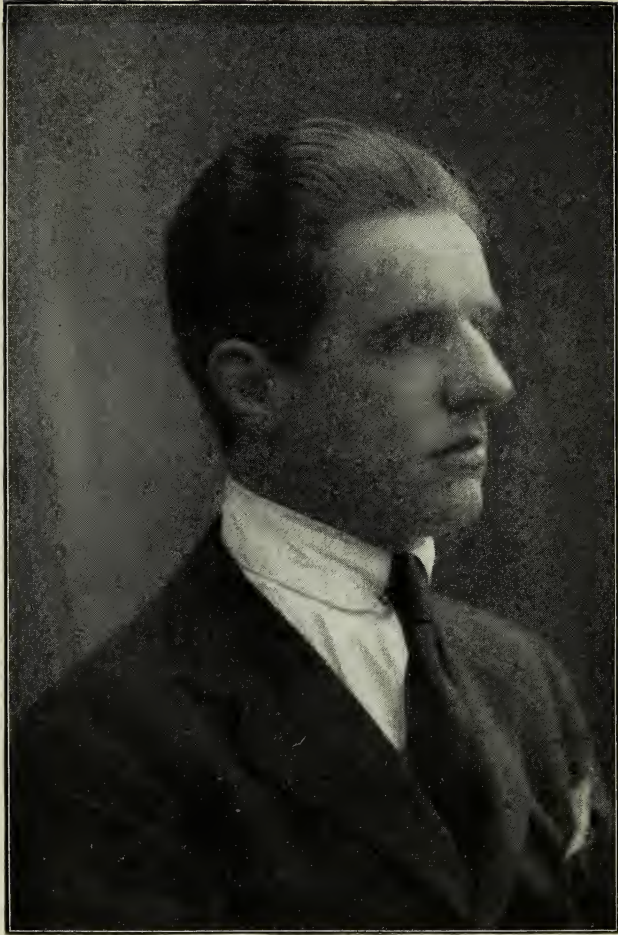
### Seuls Dépositaires

France :  
ROUART, LEROLLE & C<sup>ie</sup>,  
29, Rue d'Astorg, PARIS.  
Belgique :  
MAISON CHESTER,  
86, Rue de la Montagne, BRUXELLES.

Holland :  
BROEKMANS & VAN POPPEL,  
92, Baerlestraat, AMSTERDAM.  
Italie :  
PIZZI & C<sup>ie</sup>,  
Via Zamboni 1, BOLOGNA.

Copyright, 1922, by J. & W. Chester Ltd.

Schol  
June 12. 1922  
a a



G. FRANCESCO MALIPIERO

YRASHU OLBUH

ENT TO

NOT208 YOYTO



## G. FRANCESCO MALIPIERO

---



FRANCESCO MALIPIERO was born at Venice on March 18th, 1882. He traces back his descent to a great Venetian family that was distinguished by a number of musicians. Family events took Francesco Malipiero from his home at an early age, and he had lived at Trieste, Vienna and Berlin before he was out of his teens. He was nearly twenty when he at last succeeded in devoting himself to music in anything but a fortuitous way, and when his return home permitted him to enter the *Liceo Benedetto Marcello* in his native city, where he became a pupil of Bossi. He followed his master to Bologna in 1902, but three years later once more returned to Venice, where he began for the first time to compose independently. In 1913 Malipiero went to live in Paris for a time, and there he came into contact with the salient figures in modern French music; but instead of being powerfully influenced by any master or school—although temporarily assimilating those tendencies with which he was most in sympathy—he soon began to strike out a path for himself. During his stay in the French capital he had the good fortune of having no less than four works, sent in under different names, chosen for performance at the National Musical Competition in Rome; but, in accordance with the rules, only one was eventually performed. It was "Arione," a poem for violoncello and orchestra, which is now destroyed together with all the earlier works, including two operas, one of them produced in his native country, and symphonic poems played with success in Paris and Vienna, for no other reason than the composer's conviction that they were no longer representative of his ideals and contained traces of influences foreign to his nature.

Those who know the fascination of tracking to its sources a man's artistic development cannot but deplore Malipiero's ruthless destruction of his early work. But since he prefers to be judged solely by

what he considers to represent fairly his aims and his ideas, we must be resigned to becoming acquainted with him at a point that now lies about half-way through his career, a stage at which we can only discern the faintest vestiges of outside influences.

There has been no lack of cursory criticism describing Malipiero as a "futurist," a tag which it is preposterous to affix to an artist who, while the aims of his art—as are those of any sound art—are directed towards the future, finds its sources in the past, and in a remote past at that. Malipiero made a very profound study of old Italian music, going back to composers like Cavalli, Monteverdi and Del Cavalieri in order to prove to himself the justification of a modern school that should take its departure from those among the old traditions which still have a vital spark in them. He does not condemn any artistic effort simply because it belongs to the past; what he despises and opposes are the factitious and shallow formulæ that have their root, not in true tradition, but in accepted commonplaces perpetuated by clever craftsmen who pander to the deteriorating taste of the multitude. Since in his own country he finds the most flagrant exploitation of such platitudes practised in the domain of opera, which towards the end of the nineteenth century flooded the stage with its insipid-sentimentality and perfunctory psychology, it is hardly surprising that, by way of protest, he began to produce a series of works for the stage, the revolutionary tendencies of which are hardly calculated to appeal to those who pursue the line of least resistance in dramatic art. His ideals were too lofty to be immediately realised, but he exposed them more lucidly and with greater mastery in each succeeding effort. In the early setting of d'Annunzio's tragedy, "*Il sogno di un tramonto d'autunno*," there are still some traces of Wagnerian influence, combined however with a very perceptible effort to abandon the worn-out conventions of the nineteenth century. But there is as yet a good deal of uncertainty and inequality, a lack of unity in this work, and it is not until the advent of the Ballet, "*The Mascarade of the Captive Princesses*" that

Malipiero begins to go his own way with complete freedom. A scenario that lends itself to a riot of colour and movement is here underlined by music with a particular quality of subdued humour and passion, which by its very reserve gives an impression of strength. As regards form, this work still follows accepted models, but it reveals nevertheless for the first time a tendency to avoid a mere audible illustration of what is already visible on the stage. Another step in the same direction is "Pantea," a symphonic drama for a dancer, an invisible chorus, and orchestra. Here music and dance, supplementing—never replacing—each other, become quite inseparable: the latter is part of the symphonic development and almost assumes the character of a solo instrument.

In the next work already, Malipiero's development reached perfection: "Sette Canzoni" is still considered by some critics as his masterpiece so far. It is certainly a perfect vindication—although only one of the many possible ones—of the composer's principles. He reverts here to the actor-singer, but makes an entirely novel use of him. The song is no longer a substitute for speech, it is not dialogue set to music simply because this happens to be a musical work: the singer is given songs such as are sung in real life in certain situations, and the song, instead of remaining a lyrical interruption of the action, as in the conventional opera, thus becomes the dramatic factor round which the drama revolves and without which it would be unintelligible.

"Sette Canzoni" is now linked up, under the collective title of "L'Orfeide," with two other dramas entitled "La morte delle maschere" and "Orfeo." In "The Death of the Masques," which forms the prelude to the trilogy, the composer makes his intentions perfectly clear: the traditional figures of Italian comedy are shut up in a cupboard and consigned to oblivion by Orpheus, who invites the personages of the "Sette Canzoni" to come forward and sing songs that are not of the stage, but sung by the people in the streets, houses and churches. "Orfeo" is a subtle satire that unfolds the effect of a grotesque and exaggerated puppet show on three different audiences: a brilliant but



somnolent court, an assembly of learned old fogies and a group of children, the latter alone—unprejudiced and unconventional—appreciating the show.

A new departure again, but once more based on the same fundamental principles, is "Le Baruffe Chiozzotte," a modern transcription of a comedy by Goldoni, where the dialogue—if a jumble of short, rapid exclamations may be so called—is expressed by a *recitativo parlato* whose notes merely reproduce the natural inflexions of the speaking voice and determine the length of the syllables, while the orchestra gives background and colour to the action.

Malipiero's latest work for the stage, "San Francesco d'Assisi," reveals a new source of inspiration which he has found in the art of the past, more remote even than the Monteverdian drama: that of the "mystery play." The work is deeply moving in its wonderful simplicity, a simplicity that is clearly felt to be the fruit of a steadily maturing art.

The same ripening process may be traced in the composer's orchestral works, but there the gradual elimination of exuberance is applied less to the orchestral texture, which remains complex, than to the form, and to the size of the orchestra. The term "form" in the case of so independent a composer, cannot, needless to say, be taken in its academic sense; it implies not formality, but that perfect instinct of proportion and balance which is undoubtedly a remarkable feature in Malipiero's music. He creates for himself the particular mould that best suits each work and is thus at liberty to build up a continuous and expressive musical discourse. We are disturbed by no creaking of wheels in his music because his machinery is perfectly adapted to his needs, and his forms, instead of being based on preconceived patterns, are directly produced by the requirements of his individual expression. The same freedom from dogma may be observed in his orchestration, which always gives the impression of having been conceived *simultaneously* with the musical idea and could not be scored in twenty different ways, as in the case of those composers for whom composition and orchestration are two separate proceedings.



The earliest orchestral works which escaped destruction and represent the composer at his best are the two beautiful sets of "Impressioni dal vero," the second of which particularly must be ranked with the most perfect orchestral music of the first decade of the twentieth century, the "Pause del silenzio" and the impressive "Ditirambo tragico." After these, Malipiero turned to essays in a more restricted range of colour in "Oriente immaginario" with its fascinating Eastern pictures reproduced by a Western mind, in the "Grottesco," and in the delicious reorchestration of five forgotten symphonic fragments by Cimarosa, the spirit of which he has most happily caught.

If proof be required that Malipiero is capable of making a deep impression even where he is restricted to monochrome, the "Rispetti e strambotti," a String Quartet that won the Coolidge Prize in 1920, should be studied. Here the composer has strung together a number of musical "epigrams and aphorisms" that cover the whole range of human emotion, and his novel and daring quartet writing is in perfect harmony with the idea. Smaller works like the beautiful "Canto della lantananza" for violin and piano or the impressive threnody "A Claudio Debussy" for piano, show the unfailing surety with which he brings home a definite and compelling impression by the simplest of means. The same spirit of simplicity presides over "Keepsake," a setting of three poems by G. Jean-Aubry, which not only intensifies the grace and delicacy of the words and illustrates their surface meaning, but throws into relief the almost imperceptible undercurrent of emotion which they conceal.

A more direct expression of feeling is to be found in the songs to three poems by Angelo Poliziano. The first, "Inno a Maria Nostra Donna," deeply moving in spite of its deliberate restraint, is surely one of the most beautiful pieces of modern music ever written. "L'Eco," with its dainty quaintness, provides a complete contrast, while the "Ballata," rounds off this set with a superbly built-up climax.

The piano music of Malipiero may be briefly dealt with, not because it is necessarily less subversive than his dramatic experiments, but because it is the

one portion of his work that has already become known to every cultured musician. The charming "Preludi autunnali" and "Poemetti lunari," which belong to the composer's middle period, show some traces of foreign influences, but the distinctly personal features which they already presage were soon to emerge triumphantly in the sombre, turbulent and poignant "Poemi asolani" and in the luminous, glittering "Barlumi." In "Maschere che passano," a Suite that depicts the fleeting impressions conveyed by a crowd of passing masques at a Carnival, a psychological element comes into the piano music, while a note of irony is struck in the "Omaggi," dedicated to a parrot, an elephant and an idiot.

Malipiero has been condemned as a singer of unrelieved gloom, but his critics will have to revise their judgment when they come to know some of his more recent works, which show that, although he certainly has depicted despondency and despair as eloquently as any composer, he has bright colours too on his palette. It is true that even in his most exuberant moods he remains sober and nobly restrained, preferring an indefinite *chiaroscuro* to crude and dazzling colour schemes. But that is precisely one of the fascinations of his personality.

Whatever Francesco Malipiero gives us, he has a way of making us feel that, whether we accept or reject it, we must at any rate respect it as the work of a sincere artist who is sure of his aim and of the means by which he realises it. He is a proud, solitary personality, indifferent to immediate success and contemptuous of convention, content to wait for those who will strive to understand him. And though his followers be few as yet, he can afford to look into the future with full confidence.



FRANCESCO MALIPIERO est né à Venise le 18 mars 1882 et descend d'une vieille famille vénitienne qui a donné plusieurs musiciens. Des événements de famille firent vivre Francesco Malipiero tour-à-tour à Trieste, à Vienne et à Berlin avant l'âge de vingt ans. C'est seulement alors qu'il lui fut possible de se consacrer entièrement à la musique, et son retour à Venise lui permit de devenir l'élève d' Enrico Bossi au " Liceo Benedetto Marcello " de sa ville natale. Il suivit son maître à Bologne en 1902, et trois ans plus tard retourna de nouveau à Venise où il commença à se livrer à la composition, sous sa propre inspiration. En 1913 Malipiero vint habiter Paris pendant quelque temps et entra en contact avec plusieurs des compositeurs les plus importants de l'école française moderne : mais bien loin d'être profondément influencé par quelque maître ou quelque école que ce fut, en France—encore qu'il s'assimila à cette époque certaines tendances avec lesquelles il était naturellement en sympathie—il s'efforça de se frayer un chemin qui lui fut propre. Tandis qu'il séjournait à Paris, il eut la bonne fortune de voir quatre de ses oeuvres, envoyées sous différents noms, couronnées à un Concours de Musique Nationale qui avait lieu à Rome : toutefois, conformément au règlement, il n'y en eut qu'une qui obtint les honneurs de l'exécution. C'était *Arione*, un poème pour violoncelle et orchestre, aujourd'hui détruit de même que toutes ses premières oeuvres (y compris deux opéras, dont l'un fut représenté dans son pays natal, et des poèmes symphoniques exécutés avec succès à Paris et à Vienne). Malipiero décida de les détruire parce qu'ils ne représentaient plus son idéal artistique et qu'ils portaient les traces d'influences par trop étrangères à sa nature.

Ceux qui aiment à retrouver dans ses sources mêmes, le développement d'un tempérament artistique ne pourront que regretter la destruction de ces premières oeuvres : mais du moment qu'il préfère être jugé seulement d'après ce qu'il considère comme représentant fidèlement ses intentions et ses idées, il faut nous résigner à entrer en contact avec lui à un point qui représente actuellement le milieu de sa carrière, stade auquel on ne peut relever que de très



légères influences extérieures.

On n'a pas manqué, parmi les critiques hâtifs, de désigner Malipiero du nom de "futuriste," épithète absurde à l'égard d'un artiste qui, tout dirigés que puissent être ses desseins vers l'avenir (comme il en advient de tout art valable) n'en cherche pas moins ses sources dans le passé et dans un passé assez éloigné. Malipiero a fait une étude approfondie de la vieille musique italienne, remontant à des compositeurs comme Cavalli, Monteverdi, et del Cavaliéri, afin de justifier à ses propres yeux les vues d'une école moderne qui veut prendre son point de départ chez ceux qui, de l'ancienne tradition, renferment encore en eux une étincelle vitale. Il ne condamne aucunement un effort artistique uniquement parce qu'il appartient au passé ; ce qu'il méprise et ce contre quoi il s'élève, ce sont les formules factices et superficielles qui ont leurs racines, non pas dans une tradition véritable, mais dans des lieux-communs acceptés et perpétués par des fabricants adroits qui s'emploient à détériorer le goût du public.

Assistant dans son propre pays à l'exploitation flagrante de ces platitudes, perpétrées dans le domaine de l'opéra qui, vers la fin du dix-neuvième siècle, inondèrent la scène de leur sentimentalité insipide et de leur psychologie rudimentaire, il n'est pas surprenant que, par manière de protestation, il ait entrepris une série d'oeuvres pour la scène dont les tendances révolutionnaires avaient peu de chance de plaire à ceux qui mettent en pratique, en matière d'art dramatique, la loi du moindre effort. Ses aspirations étaient trop hautes pour pouvoir être immédiatement réalisées, mais il les exprima avec plus de lucidité et une maîtrise accrue avec chaque nouvel effort. Dans cette première oeuvre écrite sur "Il sogno di un tramonto d'autunno" de Gabriel d'Annunzio on trouve encore quelques traces d'influence wagnérienne combinées avec un effort visible pour abandonner les conventions usées du dix-neuvième siècle. Mais cette oeuvre montre encore quelque incertitude et quelque inégalité, et ce n'est guère qu'avec son ballet "*La Mascarade des Princesses captives*", que Malipiero parvient à suivre sa voie en toute indépendance. Un livret, qui porte en soi une orgie de couleur et de mouvement, est ici



souligné par une musique qui fait preuve d'une qualité très particulière d'ironie composée, et d'une passion qui, par sa réserve même, donne la sensation de la force. En ce qui touche la forme, cette oeuvre suit encore les modèles reconnus ; elle révèle toutefois le désir d'éviter le plus possible la simple illustration audible de ce qui est visible sur la scène.

Un autre pas dans la même voie est "Pantea," drame symphonique pour une danseuse, chœur invisible et orchestre. Ici la musique et la danse—se complétant sans se remplacer l'une l'autre—deviennent tout-à-fait inséparables ; cette dernière fait partie intégrante du développement symphonique et joue le rôle d'un instrument solo.

Dans son oeuvre suivante, Malipiero atteint déjà la perfection : "les Sept Chansons" sont encore considérées par certains critiques comme son oeuvre maîtresse. Cette oeuvre est assurément une justification parfaite—encore qu'elle ne soit qu'une d'entre celles qui sont possibles—des principes du compositeur. Il revient ici au système de l'acteur-chanteur, mais en fait entièrement un nouvel usage. Le chant n'est plus un simple substitut du discours, il ne s'agit plus d'un dialogue auquel il advient d'être mis en musique uniquement parce qu'il s'agit d'une oeuvre musicale. Il prête au chanteur des chansons semblables à celles que, dans la vie réelle, on peut chanter en présence de certaines situations données, et la chanson au lieu de n'être rien de plus qu'une interruption lyrique de l'action, comme dans l'opéra conventionnel, devient l'élément dramatique autour duquel évolue le drame et sans lequel il deviendrait inintelligible. "Les Sept Chansons" sont maintenant reliées, sous le titre collectif de "l'Orfeide" à deux autres drames intitulés "La morte delle maschere" et "Orfeo." Dans la *Mort des Masques* qui forme le prélude à la trilogie, le compositeur rend évidentes ses intentions : les personnages traditionnels de la comédie italienne sont enfermés dans une armoire et condamnés à l'oubli par Orphée qui invite les personnages des "Sept Chansons" à s'avancer et à chanter des chansons qui ne soient pas des chansons de théâtre, mais des chansons que les gens pourraient chanter

dans les rues, les maisons ou les églises. " Orfeo " est une subtile satire qui montre l'effet d'un spectacle de marionnettes exagéré et bouffon sur trois auditoires différents : une cour brillante et somnolente, une assemblée de vicilles perruques et un groupe d'enfants : ce dernier seul, dénué de préjugés et de conventions, appréciant le spectacle.

" Le Baruffe chiozzotte " apparaît aussi comme un nouveau départ de l'auteur, mais issu des mêmes principes fondamentaux : c'est une moderne transcription d'une comédie de Goldoni, où le dialogue—si l'on peut appeler ainsi une confusion d'exclamations brèves et rapides—s'exprime au moyen d'un *recitativo parlato* dont les notes ne font simplement que reproduire les inflexions naturelles de la voix parlée et déterminent la longueur des syllabes, tandis que l'orchestre définit le cadre et colore l'action elle-même.

La dernière oeuvre de Malipiero pour la scène : " San Francesco d'Assisi " révèle une nouvelle source d'inspiration trouvée dans l'art du passé, un passé, plus éloigné même que le drame monteverdien : celui de l'époque des " mystères." L'oeuvre est profondément émouvante dans sa merveilleuse simplicité, une simplicité qui s'avère comme le fruit d'un art parvenu à sa pleine maturité.

La même évolution progressive se recontre dans les oeuvres orchestrales du compositeur, mais, là, l'élimination graduelle de toute exubérance s'applique moins à la texture orchestrale même, qui demeure toujours complexe, qu'à la forme et à la dimension de l'orchestre. L'expression " forme " dans le cas d'un compositeur aussi indépendant, ne peut, cela va sans dire, être prise dans son sens académique. Elle n'implique aucunement l'idée de *formalité* mais ce remarquable instinct de proportion et de mesure qui est indubitablement un remarquable trait de la musique de Malipiero.

Il crée soi-même le moule particulier qui convient le mieux à chacune de ses oeuvres et se trouve ainsi libre de construire un discours musical expressif et continu. On n'est pas gêné dans sa musique par des grincements de rouages, parce que la machinerie y est parfaitement adaptée aux besoins ; et ses formes, au lieu d'être basées sur des modèles préconçus, sont directement engendrées par les obliga-

tions de son expression personnelle. Le même éloignement de tout dogme se remarque dans son orchestration qui donne toujours l'impression d'avoir été conçue *simultanément* avec l'idée musicale et ne pourrait être orchestrée de vingt façons différentes, comme c'est le cas des compositeurs pour qui l'orchestration et la composition sont deux opérations séparées.

Il faut citer parmi les oeuvres orchestrales qui ont échappé à la destruction et qui représentent le mieux leur auteur, les deux très belles suites " Impressioni dal vero " (la seconde, particulièrement, peut être mise au rang de ce que la musique d'orchestre a produit de meilleur dans la première décade du vingtième siècle), les " Pause del Silenzio " et l'impressionnant " Ditirambo tragico." Malipiero s'est appliqué ensuite à des effets de couleur d'une gamme plus réduite dans " Oriente immaginario," charmante évocation orientale à travers un esprit d'occident, dans le " Grottesco " et dans la délicieuse réorchestration de cinq fragments symphoniques, oubliés, de Cimarosa, dont l'esprit lui-même a été des plus heureusement sauvegardé par le compositeur moderne.

Si l'on veut un témoignage de la forte impression que peut faire Malipiero lors même qu'il n'a à sa disposition qu'une palette très simple, il suffira d'étudier " Rispetti e Strambotti " ce quatuor à cordes qui remporta en 1920 le prix du concours Coolidge. Là le compositeur a relié l'un à l'autre un certain nombre d'épigrammes et d'aphorismes qui expriment toute la gamme de l'émotion humaine, et la façon nouvelle et audacieuse dont est écrit ce quatuor est en parfaite harmonie avec l'idée. Des oeuvres de moindre étendue telles que le " Canto della lontananza " pour piano et violon, ou la thrène impressionnante " A Claudio Debussy " pour le piano montrent l'infailible sûreté avec laquelle il sait rendre une impression définie et pénétrante même à l'aide des plus simples moyens. C'est ce même esprit de simplicité qui préside au " Keep-sake," écrit sur trois poèmes de G. Jean-Aubry, et qui non seulement accroit la grâce et la délicatesse des mots et illustre leur intention, mais met en relief le presque imperceptible courant d'émotion



qu'ils renferment.

L'expression plus directe du sentiment se rencontre dans les trois poèmes de Angelo Poliziano : le premier " Inno a Maria Nostra Donna," profondément émouvant, en dépit de sa retenue volontaire, est assurément l'une des plus belles oeuvres que compte la musique moderne ; " l'Eco " avec sa délicate singularité forme avec lui un parfait contraste, tandis que la " Ballata " achève ce recueil dans un élan d'une forme superbe.

Il n'est pas nécessaire de parler longuement de sa musique de piano, non pas parce qu'elle est nécessairement moins subversive que ses réalisations dramatiques, mais parce que cette part de son oeuvre est assurément la mieux connue des musiciens cultivés. Les charmants " Preludi autunnali " et " Poemetti lunari " qui appartiennent à la période intermédiaire du compositeur, montrent encore les traces d'influences étrangères, mais les caractères vraiment personnels qu'ils laissaient déjà présager éclatent triomphalement dans les sombres, turbulants et poignants " Poemi Asolani " et dans les lumineux et furtifs " Barlumi." Dans " Maschere che passano," une suite qui dépeint les impressions suscitées par une troupe de masques qui passent, un élément psychologique vient se mêler à la musique, cependant qu'une touche d'ironie se fait jour dans " Omaggi," dédiés à un perroquet, un éléphant et un idiot.

On a reproché à Malipiero une sombre monotonie, mais il faudra bien que cette injuste critique cède, lorsque seront connues quelques-unes de ses oeuvres les plus récentes, qui montrent que s'il a certainement dépeint la résignation ou le désespoir aussi éloquemment qu'aucun autre compositeur, sa palette n'est pas dépourvue de couleurs brillantes. Il est vrai que, même dans ses moments les plus exubérants, il reste sobre et pénétré d'une noble retenue, préférant un certain clair-obscur à l'éclat violent des couleurs crues. Mais c'est là précisément l'un des attraits de sa personnalité.

Quoi que ce soit que Malipiero nous offre, il sait nous donner le sentiment que, dussions nous l'accepter ou le refuser, nous devrons en tout cas le respecter comme l'oeuvre d'un artiste sincère, assuré dans son dessein autant que dans les moyens qu'il



met en oeuvre pour le réaliser. C'est une personnalité fière, solitaire, indifférente au succès immédiat, dédaigneuse des conventions, et qui se contente d'attendre ceux qui s'efforceront de le comprendre. Et si même ceux qui le suivent ne sont encore qu'un petit nombre, il peut envisager l'avenir en toute confiance.



"Impressionnel" *VERO*

*Effemerale Melopica*  
(1900-1905)

*Colloquio di Combrua.*

*Moderato, ma non lento. Come una campana festosa e lontana.*

1 Flauti *f* *e*

2 Flauti *f* *e*  
(3<sup>o</sup> Flauti)

2 Oboi *f* *e*

Clarinetto *f* *e*

2 Clarinetti *f* *e*  
in *S* *b*

Clarinetto *f* *e*  
in *S* *b*

2 Fagotti *f* *e*

Contrabbasso *f* *e*

Horn *f* *e*

in *F* *f* *e*

3 Trombe *f* *e*

in *C* *f* *e*

3 Tromboni *f* *e*

in *F* *f* *e*

Contrabbasso *f* *e*

Timpani *f* *e*

Organo *f* *e*

Violini *f* *e*

Viola *f* *e*

Cello *f* *e*

Bassi *f* *e*

Arpa *f* *e*

*Moderato, ma non lento. Come una campana festosa e lontana.*

*Moderato, ma non lento. Come una campana festosa e lontana.*

*anche moscerudo*

A handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific dialect of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of various note values, rests, and bar lines. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in dark ink on aged paper. The overall style suggests a historical or folk manuscript.

*anche moscerudo*



WORKS BY	ŒUVRES DE
<b>G. FRANCESCO</b>	<b>MALIPIERO</b>

### PIANO

	s.	d.
A Claudio Debussy ... ..	1	6
Barlumi, Suite ... ..	4	0
La Cimarosiana (5 Symphonic Fragments by Cimarosa— 5 Fragments Symphoniques de Cimarosa), arranged for Piano by Eric Blom ... .. In the Press		
Maschere che passano, Suite ... ..	5	0
Omaggi, A un pappagallo—A un elefante—A un idiota ...	3	0
Poemi Asolani, La notte dei morti—Dittico—I partenti ...	5	0
Preludi Autannali... ..	4	6

### PIANO DUET—PIANO À QUATRE MAINS

Impressioni dal vero, II.—Colloquio di campane. I Cipressi e il vento. Baldoria campestre ... .. In the Press		
La Mascarade des Princesses Captives, Action choré- graphique en un acte de Henry Prunières ... ..	6	0
Pantea, Dramma sinfonico ... ..	10	0

### VIOLIN AND PIANO—VIOLON ET PIANO

Il canto della lontananza ... ..	2	0
----------------------------------	---	---

### CHAMBER MUSIC—MUSIQUE DE CHAMBRE

Rispetti e strambotti, String Quartet—Quatuor à Cordes. Score—Partition ... 5/- Parts—Parties ...	12	0
--	----	---

### ORCHESTRA AND OPERAS—ORCHESTRE ET OPÉRAS

La Cimarosiana (5 Symphonic Fragments by Cimarosa— 5 Fragments Symphoniques de Cimarosa), for Small Orchestra—pour petit orchestre On Hire—En location		
Ditirambo tragico ... .. Score—Partition	15	0
Parts on Hire—Parties en location		
Grottesco, for Small Orchestra—pour petit orchestre. On Hire—En location		
Impressioni dal vero, II.—Colloquio di campane. I cipressi e il vento. Baldoria campestre ... .. Score—Partition	15	0
Parts—Parties, 50/- Extra Parts—Supplémentaires	5	0
La Mascarade des Princesses Captives, Action Choré- graphique ... .. On Hire—En location		

*All Prices net cash*

*Les prix pour la France, la Belgique et la Suisse  
sont à raison de fr. 1.50 par shilling*



WORKS BY	ŒUVRES DE
<b>G. FRANCESCO</b>	<b>MALIPIERO</b>

**Oriente immaginario**, 3 Studies for Small Orchestra— s. d.  
 3 esquisses pour petit orchestre ... Score—Partition 8 0  
 Parts on Hire—Parties en location

**Pantea**, Dramma Sinfonico ... On Hire—En location

**San Francesco d'Assisi**, Mistero " "

**Orfeide :**

1. La morte delle maschere ... On Hire—En location

2. Sette Canzoni ... " "

3. Orfeo, l'ottava Canzone... " "

**SONGS—CHANT**

**Keepsake** (G. Jean-Aubry), Light—Song—Stream (Paroles  
 françaises) ... 3 0

**Tre poesie di Angelo Poliziano**, Inno a Mario Nostra  
 Donna—L'Eco—Ballata ... 5 0

**VOCAL SCORES—PARTITIONS CHANT ET PIANO**

**Orfeide :**

1. La morte delle maschere ... 15 0

2. Sette Canzoni (I vagabondi—Les vagabonds ; A Vespro—  
 A vèpres ; Il ritorno—Le retour ; L'ubbiaco—L'ivrogne ;  
 La serenata—La sérénade ; Il Campanare—Le sonneur ;  
 L'alba delle ceneri—Le matin des cendres) ... 15 0

3. Orfeo, l'ottava canzone... ... 15 0

**Orfeo di Monteverdi** (New Edition by G. F. Malipiero—  
 Nouvelle Edition par G. F. Malipiero) ... In the Press

**Pantea** (4 Hands—4 Mains) ... 10 0

**San Francesco d'Assisi**, Mistero (Edition de luxe) ... 25 0

**LITERATURE—LITTÉRATURE**

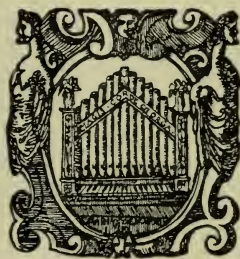
**Gatti, Guido M.**, Les Expressions Dramatiques de G. F.  
 Malipiero, Traduction Française par A. Arzani ... 1 0

**Malipiero, G. F.**, The Orchestra, English Translation by  
 Eric Blom ... 1 6

*All Prices net cash*

*Les prix pour la France, la Belgique et la Suisse  
 sont à raison de fr. 1.50 par shilling*

L' O R F E O  
FAVOLA IN MUSICA  
DI CLAUDIO MONTEVERDI  
RAPPRESENTATA IN MANTOVA  
l'Anno 1607. & novamente data in luce  
DA G. FRANCESCO MALIPIERO.



In Londra Appreso J. & W. Chester Ltd.

---

MCMXXII.

**COMPOSITIONS**  
**DE**  
**G. FRANCESCO MALIPIERO**

**PAUSE DEL SILENZIO**

SETTE ESPRESSIONI SINFONICHE

Partition d'Orchestre ... .. Lire 15.00

Matériel d'Orchestre en location

Réduction pour piano à 4 mains par l'auteur ... Lire 8.00



**RISONANZE**

Pour Piano à deux mains ... .. Lire 5.00

*Majoration* ... 50 %

**PIZZI ET CIE**

**Editeurs de Musique**

**VIA ZAMBONI 1, BOLOGNA, ITALY**

*For the British Empire:*

**J. & W. CHESTER Ltd., 11, Gt. Marlborough St., London, W.1**

ŒUVRES DE

## ORCHESTRA—ORCHESTRE

## Impressioni dal Vero (1 Parte)

Full Score—Partition	...	...	...	...	Fr. 15.00
Parts—Parties	...	...	...	...	30.00
Extra Parts—Supplémentaires	...	...	...	...	1.50

## Armenia

Full Score—Partition	...	...	...	...	9.00
Parts on Hire—Parties en location.					

## PIANO DUET—PIANO À QUATRE MAINS

Armenia	...	...	...	...	...	...	...	5.25
---------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------

# PIANO

Poemetti lunari	...	...	...	...	...	...	9.00
Armenia	...	...	...	...	...	...	3.75

## SONGS—CHANT

Cinq mélodies (Soprano)...	...	...	...	...	9.00
----------------------------	-----	-----	-----	-----	------

*Prices Net, no increase—Prix Net, majoration comprise*

PUBLISHED BY

EDITIONS MAURICE SENART

**20, RUE DE DRAGON, PARIS**

Publishers of "LA MUSIQUE DE CHAMBRE"

*Catalogues Post Free on application*

*Works of J. Cras, M. Delmas, R. Doire, F. Fourdrain,  
A. Honegger, J. Huré, D. E. Inghelbrecht, Ch. Koechlin,  
G. Migot, F. de la Tombelle, Y. Pillois, etc.*

EDITION NATIONALE DE MUSIQUE CLASSIQUE

*400 Volumes now published*



# MINIATURE ESSAYS

---

Essays on the following  
Composers, published . .  
in English and French :

Sont publiés, en français et  
en anglais, des essais sur  
les compositeurs suivants :

GRANVILLE BANTOCK

ARNOLD BAX

LORD BERNERS

ARTHUR BLISS

ALFREDO CASELLA

L'ECOLE DES "SIX"

MANUEL DE FALLA

EUGENE GOOSSENS

GABRIEL GROVLEZ

JOHN R. HEATH

JOSEF HOLBROOKE

GUSTAV HOLST

D. E. INGHELBRECHT

JOHN IRELAND

JOSEPH JONGEN

PAUL DE MALEINGREAU

G. FRANCESCO MALIPIERO

ERKKI MELARTIN

SELIM PALMGREN

ILDEBRANDO PIZZETTI

POLDOWSKI

JEAN SIBELIUS

IGOR STRAVINSKY

---

*Price 6d. (fr. 0.75) each*

---

J. & W. CHESTER Ltd.

11, Great Marlborough Street, London, W. 1

The following Books are  
in preparation and will  
be published shortly by

Les volumes suivants sont  
en préparation et seront  
publiés prochainement par

**J. & W. CHESTER Ltd.**

**IGOR STRAVINSKY**

By LEIGH HENRY

(In English)

---

**MANUEL DE FALLA**

Par ADOLFO SALAZAR

(En Français)

---

**G. FRANCESCO MALIPIERO**

Par GUIDO M. GATTI

(En Français)

---

**LA MUSIQUE ET LES NATIONS**

Par G. JEAN-AUBRY

---

**L'OPÉRA RUSSE**

Par ROSA NEWMARCH

Traduction Française de S. MAERKY-RICHARD

---

**THE ORCHESTRA**

By G. FRANCESCO MALIPIERO

English Translation by ERIC BLOM

---

**THE PIANO MUSIC OF DEBUSSY**

By ALFRED CORTOT

English Translation by VIOLET EDGELL



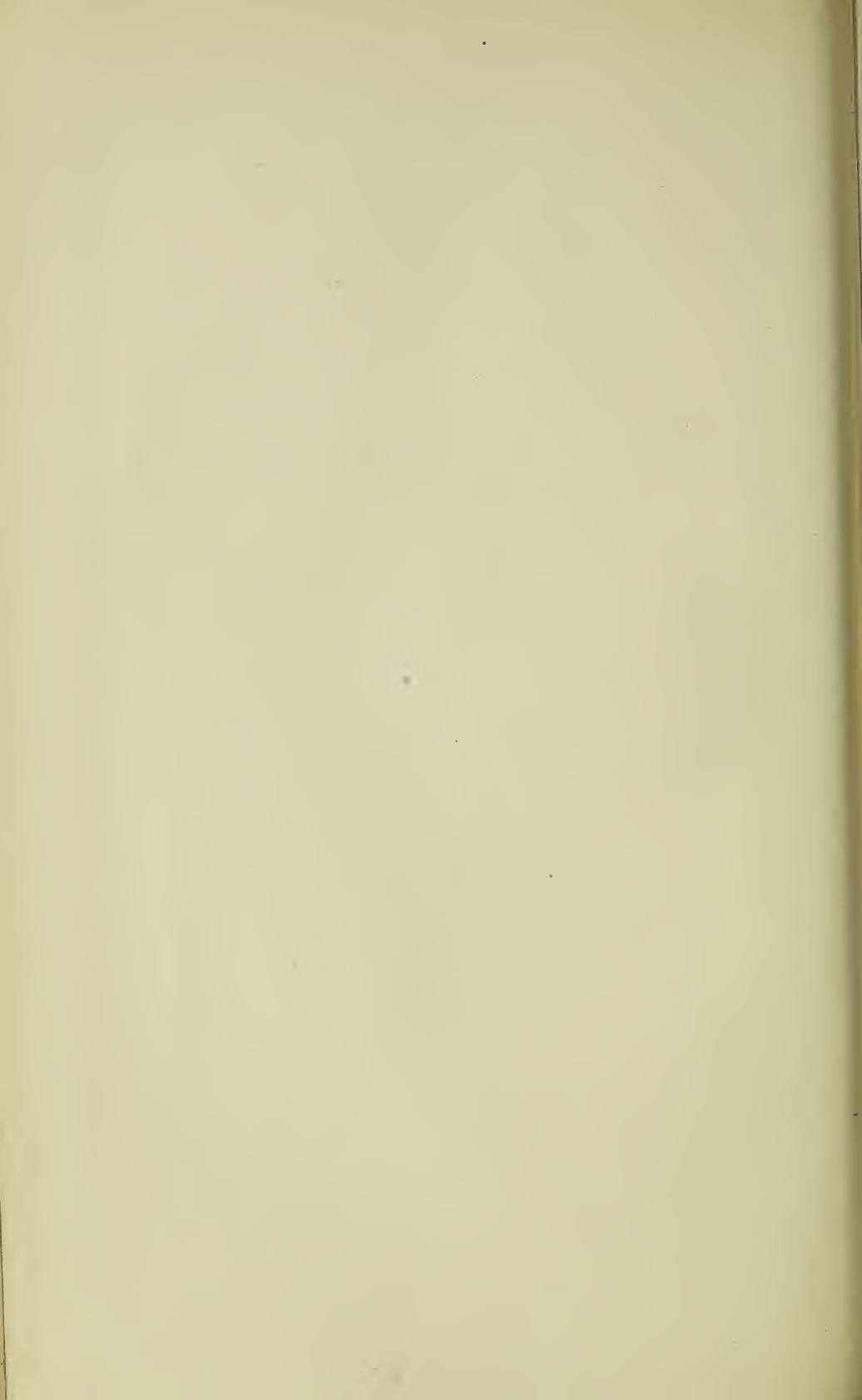
































**Boston Public Library**  
**Central Library, Copley Square**

**Division of**  
**Reference and Research Services**

**Music Department**

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

1915

