

# ESTILO Y HUMANISMO DE G. F. MALIPIERO

p o r

*Piero Santi*

En el arte de Malipiero se advierten dos corrientes esenciales: una que podríamos definir de impresionista y la otra de expresionista, las que inicialmente se fundamentan en su propia formación musical y en las influencias culturales recibidas en su juventud. Sin embargo, estas características se revelan en su música más como inclinación poética que como préstamos lingüísticos. Es así como desde este ángulo, es al impresionismo francés al que se le debe la sustancia armónica del Malipiero de la primera época (ver por ejemplo la primera serie de las *Impressioni dal vero*, 1911) y, al expresionismo, esa cierta rudeza contrapuntística; ambos estilos crean el amor por lo simbólico que perdura hasta el *Torneo notturno* (1931), y que, es evidente en *Pantea*, 1919. Sin embargo, las tendencias opuestas convergen en amplia melodía, la que no obstante es incisiva, y que los empastes tímbricos contribuyen por su parte, a evidenciar en vez de confundir; en las obras vocales esto se concreta en una cantabilidad desvinculada del tejido instrumental nunca diluida, la que, por el contrario, siempre se explica y se esculpe marcadamente en el acento prosódico. Es así como se explica que el *Sacre* strawinskiano, que participa de la dimensión temporal abierta, propia de la *Stimmung* impresionista y de la violenta objetivación expresionista, tuviera influencia decisiva sobre el joven Malipiero.

Las características típicas de su arte se precisan, sin embargo, mejor que en la técnica en la poética, ya totalmente formulada en las *Pause del silenzio*, (primera parte, 1917) y, con respecto al teatro, en las *Sette Canzoni* (1919). Su poética consiste en el repudio del desarrollo temático distribuido a través de mecánicos itinerarios, tan fundamental en la tradición romántica y, viceversa, en la invención musical continuada, alimentada por un brotar incesante de ideas renovadas. Análogamente ella también reside en el concepto de un teatro sintético, no naturalista, invadido por iluminaciones y cumbres dramáticas ("a paneles" como se le llamó) en el que música y palabra son imprescindibles por su valor integral, evitando así los inútiles recitativos de enlace. A dicha poética permanecerá substancialmente fiel aun cuando, en las Sinfonías (1933-

1951), parece acceder a blandos procedimientos de desarrollo y, después de la *Favola del figlio cambiato* (1933), parece renunciar a sus extraños libretos imaginarios para tomarlos de otros de desarrollo dramático más normal. Aunque desde otro punto de vista otros hechos similares pueden comprobarse en esa época: por ejemplo el rechazo schönbergiano del desarrollo, aunque la negativa de Malipiero es aún más radical porque, para él la idea de desarrollo se aplica al proceso mental más bien que a la forma y comprende todo tipo de elaboración variada; las concesiones teatrales de Busoni; las tentativas futuristas de teatro sintético y las *óperas-minutes*; pero en nuestro músico estos desarrollos adquieren una estructura muy personal, en la que denotan convivencia las dos inclinaciones que hemos anotado.

Por una parte, las imágenes musicales y las visiones dramáticas (a menudo sacadas de una antología de antiguos textos poéticos italianos provenientes de fuentes diferentes), afloran y actúan casi sin enlaces internos, como si estuviesen desligadas de la trama del tiempo fenoménico, en un espacio de memoria sin dimensiones. Por otra parte, consideradas en sí mismas, no se evaden sino que, en cambio, presentan características figurativas y conductas encaminadas a resolverse dentro de una arquitectura lógica, de gran significado. Precisamente, porque se sustraen del discurso de tipo deductivo, el que parecen provocar a cada momento, terminan por comunicar ese sentimiento de suspenso que hemos atribuido al impresionismo; viceversa, es la tenacidad por la invención perennemente renovada, como para escapar de los esquemas que amenazan con insensibilizarla; "Obsesión de la continuidad sin tregua—como dice Bontempelli— como si la más mínima pausa fuese la muerte", con el fin de llenar el vacío de la lógica y al mismo tiempo prolongar el sentimiento de lírica zozobra, la que desencadena el fantástico frenesí maliperiano de elección expresionista. Estas características de Malipiero no pueden entenderse en toda su proyección si no nos comparamos del clima cultural del novecientos italiano en el que maduró. Malipiero, como otros músicos italianos de su generación, participa del fervor de renovación que invade nuestra cultura a fines de la Primera Guerra Mundial y que se presenta de dos maneras fundamentales: la voluntad de escapar del provincialismo y de afirmar una expresión típicamente nacional. En ambas formas se encarnan las confusas aspiraciones de la burguesía italiana, atormentada por el encesstral y fundamental desequilibrio de nuestra sociedad entre sus bases económicas y su superestructura estatal, lo que impulsa a observar a las burguesías de otros



Gian Francesco Malipiero y Luigi Dallapiccola (Venecia, 1946)

estados económicamente más adelantados, buscando en ellos los modelos de una prosperidad material y espiritual de la que nos falta todo tipo de antecedentes históricos y concretos; por otra parte, nos ilusionamos con imponer nuestra presencia a través de una actitud meramente autoritaria, proclamando una superioridad ideal cuyo desmentido es evidente en la realidad cotidiana. Estos postulados, que la crisis bélica exaspera y agudiza y las contradicciones entre lo nacional e internacional, posteriormente convergen. Sin embargo, éstos alimentan la actividad que caracteriza a toda esa época y a la cultura italiana en su etapa de modernización. Con respecto a la música, lo provinciano se desahoga con preferencia en la polémica contra la difusión del melodrama naturalista y, se manifiesta en el deseo de asimilar las diferentes experiencias de la vanguardia europea, lo que la mayoría de las veces se resuelve en forma crítica. El típico exponente de esta tendencia es Casella. En cambio, en lo que se refiere a la búsqueda de una expresión nacional autónoma, que pueda imponerse con dignidad y fisonomía propia en el conjunto del pensamiento musical europeo, ésta se dirige espontáneamente hacia nuestro patrimonio vocal e instrumental áureo y no sólo hacia nuestro folklore y nuestro paisaje, sino que en particular, hacia el modo gregoriano, el que, por lo demás, ya había sido absorbido por el impresionismo. Esta actividad en Malipiero no se agota en actividades formales puramente exteriores, sino que se infiltra en lo íntimo del estilo, en la creación misma, precisamente en ese inagotable impulso fantástico que evidenció en el momento mismo de desenfrenarse el extravío de la situación existencial y el vacío trágico. Es así como el retorno de Malipiero a la antigua tradición musical italiana, al gregoriano y, también a la antigua civilización veneciana, no compartirá el amor estilístico ni el paternalismo ilustrativo aceptado por Respighi, Pizzetti y Casella. A diferencia de estos compositores, el decidido e irreductible rechazo de Malipiero de todo compromiso con la música del siglo XIX y muy especialmente con el de la ópera, es significativo. Más revelador aún es el riguroso criterio observado por él frente a las transcripciones y ediciones de los clásicos italianos, cuando en esa época se acostumbraba redimensionar lo antiguo basándose en supuestas exigencias impuestas por la práctica y los gustos modernos. Las ediciones de la obra completa de Monteverdi, editadas entre 1926 y 1942, bajo el título "Vittoriale degli Italiani", realizadas bajo su dirección, siguen siendo ejemplarizantes, como también las instrumentaciones de Vivaldi, iniciadas en 1947, para el Instituto Italiano "Antonio Vivaldi" y que aún no han sido editadas por la casa Ricordi. En resumidas cuentas, Ma-

lipiero no sucumbirá a la sugestión romántica de lo arcaico ni al embrujo de la evocación ambiental, sino que rastreará las huellas hacia las fuentes o las raíces mismas, vale decir, hasta alcanzar la concreta filológica de la música y poesía antiguas en los vestigios históricos de su Venecia, reflejando fielmente sus rasgos espirituales en su propia creación. La libre sucesión de ideas en que se basa la forma creadora de Malipiero es, en el fondo, un préstamo del barroco italiano y similar ascendencia tiene su rítmica, copiada de la métrica de nuestra poesía antigua (“en ella se vuelve a encontrar —escribió el músico— el ritmo de nuestra música, es decir el verdadero ritmo italiano, el que durante tres siglos, poco a poco, se ha ido perdiendo en el melodrama”).

Cuando enfoca su atención en los veneciano (*Tre commedie goldoniano*, 1920-22; *Il Mistero di Venezia*, 1925-1928; y *Serenissima*, 1961) no se dilata en descripciones del colorido ambiental, sino que se vale de figuras musicales concretas, inclusive anecdóticas y hasta aparentemente de índole documental, las que se agolpan en su obra para recrear el verdadero semblante de las costumbres de una civilización. A pesar de su autenticidad, esta reivindicación de lo antiguo no ha sido buscada por mero gusto musicológico o arqueológico, sino que por ser evidente supervivencia de un mundo pleno de valores. La contemplación de estos objetivos sugerirá, junto a la ilusión momentánea de haber encontrado ideales perdidos, la angustiosa evidencia de su irreparable pérdida, a pesar de la unión abundante y vertiginosa con que se presenta el oído. Aquí vuelve a hacerse evidente aunque bajo un aspecto poético diferente, la indisolubilidad orgánica ya mencionada de los componentes impresionistas y expresionistas aunque distintamente tratados como agregados paradigmáticos, de ese conflicto entre el tiempo que huye y la terca voluntad de asir la vida, esa angustia que agita a los personajes del Despreocupado y del Desesperado en el *Torneo notturno* y que, los títulos alusivos de algunas célebres obras instrumentales como los cuartetos *Rispetti e Strambotti*, (1920); *Stornelli e ballate* (1923) *Cantari alla madrigalesca* (1931), y como vuelven a recordar las composiciones para once instrumentos; *Ricercari*, (1925), y *Ritrovati*, (1926).

Esta es la confirmación estilística del arte de Malipiero, porque su contenido es eraz y corresponde a reflejos vivientes de la sociedad y de la cultura italiana en la que maduró. Sociedad y cultura de secular raíz aristocrática y académica, dentro de cuyos límites ideológicos tradicionales terminan inevitablemente por unirse y por formalizarse hasta

las más críticas y atrevidas exigencias de la cultura europea. En el campo literario ha sido fácil constatar la esterilización y la limitación chollona de una retórica realizada por autores como D'Annunzio, Marinetti, Papini, Soffici y Prezollini, la que ha sido soportada de diversas maneras por el decadentismo europeo y usada por las fuerzas políticas más reaccionarias. Dentro de este *humus* cultural, a pesar de todo, pudieron florecer entre nosotros expresiones de auténtica declaración existencial, ya no salidas de las trabas formales de la tradición clásica sino que, por el contrario, valiéndose realísticamente de su ilustre fundamento retórico; exaltando su áurea regia de estilo, precisamente aquella que invocaban los partidarios de las "rondes" (romances), aunque para exponerla invierten el sentido y transforman el verdadero contenido de su prestigiosa apariencia, reduciéndolo a símbolo enigmático de una desierta condición humana. Dentro de esta caótica situación se encuentra, precisamente, la presencia y aplastante autoridad de la áulica tradición cultural, que para algunos es un testimonio tangible del vacío circundante. Este es el caso del "realismo mágico" cuya definición atribuimos a Bontempelli aunque, por las características ya descritas, es un fenómeno típico del arte italiano entre las dos guerras y que presenta acepciones distintas no sólo en el campo literario o teatral, sino que también en el pictórico; basta con pensar en el movimiento metafísico o en el de los "Valores plásticos" de un De Chirico o de un Carrá. Similar es el caso de la difundida poética del "objeto", petrificado en la precisión de una enseñanza estilística, la que se atormenta al contemplar su solitaria perfección. De esa "infinita proyección de espacio y soledad" que sugirió a Cardarelli la métrica leopardiana, pero que ahora de receptora se transforma en contenido y se ofrece a la contemplación hasta asumir cuerpo simbólico en la pétrea palabra impresa; al margen de este filón poético, aparentemente contradictorio, a través de Pascoli, Govoni, Gozzano y Sbarbaro, se llega a Montale. Ahora bien, Malipiero, que ignoró el siglo XIX, rebate esa esclavizada fisonomía espiritual de los ideales de la antigua civilización italiana y también revive en esta circunstancia nacional la crisis de valores que sufre en todas partes la sociedad burguesa. En su amplio divagar que se nutre concretamente de recuerdos históricos del antiguo mundo cultural y en su personal "impresionismo objetivista", Malipiero descubre la miseria y la soledad del hombre moderno y palpa el vacío insensato que lo rodea, dejando que los objetos afloren por magia misteriosa del mar infinito de sus propias impresiones; imágenes cuya agudeza de con-

tornos y exactitud de inspiración determinan el relieve metafísico de una desolada situación moral. Nos tienta a definir como inevitable el encuentro producido, en un momento dado, entre Malipiero y Luigi Pirandello, el escritor nuestro que mejor advierte en ese momento el proceso de locura y aislamiento al que está sometido el hombre contemporáneo. De su mutua colaboración nace la *Favola del figlio cambiato*, que después de su estreno en Alemania se presenta, en 1934, en el Teatro de la Opera de Roma, obteniendo en esta circunstancia una resistida acogida acompañada, incluso, de caracteres políticos, lo que obligó a retirar la obra después de su primera representación. La experiencia pirandelliana y quizá también la amargura sufrida por la caída de la *Favola*, contribuyen a dar un nuevo tono al arte de Malipiero, el que incluso desde el punto de vista formal, insinúa cierta docilidad hacia los desarrollos temáticos y hacia una construcción intencionalmente menos fragmentaria, en cambio, para su producción dramática, escoge temas de dramas clásicos. Es el periodo inaugurado por la serie de las sinfonías y limitado por aquello que el músico llamó "paréntesis lírico" que está formado por las óperas *Giulio Cesare* (1935); *Antonio e Cleopatra* (1937); *Ecuba* (1940), y *La vita e sogno* (1941), basadas en las obras de Shakespeare, Eurípides y Calderón de la Barca, respectivamente. Este período coincide con la época de máxima pobreza moral y el más oprimente obscurantismo cultural por el que ha pasado la sociedad italiana. De acuerdo con la actitud hermética de muchos intelectuales italianos de esos años, que recurrieron a posiciones de no intervención ideológica. Malipiero parece buscar refugio en una negativa radical del mundo externo, exponiéndose lo menos posible a la polémica y entregándose a formas menos provocadoras para buscar una intimidad más real y esencial, en la que alejando toda alusión, pueda brotar libremente su inspiración musical. Es así como los violentos contrastes dinámicos y tímbricos del primer Malipiero se atenúan, los símbolos se desvanecen y ya no fluyen como antes, resucitando fantasmas de ideales desaparecidos, sino que se reúnen para aislar el unívoco sentimiento de una presencia desterrada, paradójicamente substraída del devenir dialéctico y psicológico que las formas sinfónicas y dramáticas propias del compositor parecerían reclamar. Hacia 1942, Malipiero se sacude de este estado de ánimo con los *Capricci di Callot*, en los que, con penetrante vigor, vuelve a despertarse el impulso fantástico que antes por su virtud intrínseca, asumía toda la responsabilidad de vigorizar la libre exposición de las ideas musicales, pero dicho impulso, con el que habíamos identificado

su vena expresionista, entonces sostenida por ideales y símbolos claramente establecidos en su inalcanzable lejanía, después de la experiencia intermedia, y libre ya de alusiones significativas, vuelve a aflorar en su totalidad, o sea en su habitual y singular actitud contemplativa, transfiriéndose su objetivo de la simbolización interna a la disposición poética que la crea. Paralelamente reemerge el abandono errático de lo evocativo, fácil de constatar en las sinfonías posteriores a esta época (*Terza sinfonia delle campane*, 1945), que luego se advierte con mayor intensidad, específicamente en la serie de los *Dialoghi*, (1955-57) y en las *Rappresentazioni da concerto*, (1957-1960); notorio también en estas dos últimas obras, aunque ya no como medio, sino que como síntesis de todas sus manifestaciones aunadas para crear su razón poética. Es así como esa facultad suya de funciones estilísticas que ya calificamos de expresionista e impresionista se convirtieron en amplias y luminosas panorámicas, engeguedoras a veces por su vertiginosa conglomeración de imágenes o sorprendentes por su conjunto de innumerables figuras y recuerdos.

Necesario es destacar que después de haber renunciado, durante el decenio ya mencionado a explicar la contradicción de fondo y de forma de esos postulados y su símbolo lírico trágico, encerrándolos en la melancolía secreta de su devenir musical, al renovarse la inquietud no vuelve a nutrirse de la fórmula anterior, sino que se refugia en la resignación y se evade hacia la visión abstracta total y absoluta dentro de aquella agitación colectiva. Dentro de las actitudes fundamentales de Malipiero, según prevalezca una u otra en la visión de conjunto, por ejemplo, las de las óperas de aparente extroversión, tales como: *Capricci di Callot*, la *Allegra brigata*, (1943), *Venere Prigioniera*, (1955), o bien las óperas introvertidas, al punto que aspiran a evadirse de la escena como: *Vergilii Aeneis*, (1944) y *Mondi celesti e infernali*, (1949), para realizarse dentro de aquella categoría a la que pronto dará vida y que son realmente "representaciones de concierto". Igual cosa ocurre con las obras al margen del teatro y hasta los elementos propiamente lingüísticos de origen impresionista y expresionista —en este sentido podríamos hablar de un acercamiento de Malipiero a la dodacafonía— adquieren nuevo brío y ardor en el proceso creador. Malipiero comenzó por expresarse dentro del humanismo al cual pertenecía, de pesimismo frente a la vida, después renuncia a encontrarle sentido y ahora refleja el desprendimiento del mundo a que ella ha llegado.



## NOTA BIOGRAFICA Y BIBLIOGRAFICA

Gian Francesco Malipiero nace en Venecia el 18 de marzo de 1882, hijo de Luigi Malipiero y de la condesa Emma Baldi. El padre era pianista —éste, a su vez, hijo de un compositor de melodramas, Francesco, que gozó de una cierta notoriedad durante los años del resurgimiento, pero que dilapidó el patrimonio familiar haciendo representar sus óperas— y Gian Francesco muy pronto se dedicó también a la música al igual que sus hermanos Riccardo y Ernesto, quienes se convirtieron en violoncellista y violinista, respectivamente. A los seis años Gian Francesco inicia sus estudios de violín, los que continúa incluso después de los once, cuando el padre se separa de su madre y pasa a la custodia de la abuela paterna iniciando juntos peregrinaciones que lo conducen a Trieste, Berlín y, finalmente, a Viena. Aquí se radica, aun después de haber muerto la abuela a la que le tenía gran afecto, con el objeto de continuar sus estudios literarios y los de armonía que había iniciado en 1898 con Stocker, en el Conservatorio, después de haber sido rechazado de la clase de violín. Pero en junio de 1899 abandona Viena para volver al lado de su madre a Venecia. En noviembre se inscribe en el Conservatorio Musical "E. Marcello" y poco después inicia los estudios de contrapunto con M. E. Bossi, quien empero, no lo estima mucho y le aconseja estudiar un instrumento, prueba el fagot, pero lo interrumpe pronto. En julio de 1902, obtiene la licencia en fuga y debido al alejamiento de Bossi, que había dejado la dirección del Conservatorio Musical de Venecia para hacerse cargo del Conservatorio Musical de Bolonia, continúa sus estudios solo, componiendo sonatas y sonatinas y haciendo transcripciones de gran número de obras de antiguos compositores italianos en la Biblioteca Marciana. En 1904 se reúne en Bolonia con Bossi, quien había cambiado su primera opinión sobre él, y obtiene el diploma de composición en ese Conservatorio; su poema sinfónico, *Dai "Sepolcri"*, hoy destruido, es ejecutado como trabajo de clase. Desde este momento su actividad creadora no conoce descanso, aunque varias de sus óperas juveniles fueron más tarde destruidas o repudiadas por él. No obstante, continúa profundizando sus conocimientos técnicos. Después de 1905 regresa a Venecia a la casa materna y conoce al compositor ciego, A. Smareglia, bajo cuya dirección y colaboración, trabaja algunas partituras aprendiendo así innumerables secretos de orquestación. Escasas ventajas obtiene, en cambio, de las clases de M. Bruch, las que frecuenta como alumno libre de la Hochschule de

Berlín en el invierno de 1908. En octubre de 1910, un mes antes de terminar la obra que habría de marcar el comienzo de su afirmación como músico, la primera serie de las *Impressioni del vero*, Malipiero se casa en Venecia con María Rosa, hija del pintor Luigi Rosa, y durante el viaje de novios descubre Asolo, donde regresará en el otoño siguiente y donde, trece años después, fijará su residencia permanente. La vocación teatral comienza a hacerse patente y sus primeras revelaciones son proyectos y experimentos todavía inmaduros. En 1911, escribe *Canossa*, en un acto, obra que posteriormente fue destruida por el autor, pero que en 1913 gana el concurso nacional auspiciado por la Comuna de Roma y es representada al año siguiente en el Teatro Costanzi. El proyecto de ponerle música al *Sogno di un tramonto d'autunno* de D'Anunzio, data de 1913 y, es terminado al año siguiente; su destino era no ser nunca representado aunque es importante, porque involuntariamente marca un paso capital dentro del itinerario artístico de Malipiero. En enero de 1913, viaja a París para obtener autorización de D'Anunzio para ponerle música al poema; ahí conoce a Casella, quien lo pone en contacto con el mundo musical europeo, del que, en aquel entonces, esa ciudad era el centro y lo induce a asistir a la primera representación del *Sacre du printemps*. Un efecto decisivo ejercería el *Sacre* sobre Malipiero, porque tuvo el poder, como escribió él mismo más tarde, de sacudirse "de un largo y peligroso letargo". Resuelve suprimir gran parte de las obras compuestas entre 1909 y 1913 aunque, en este último año había presentado cinco obras sinfónicas, firmadas con cinco nombres distintos, a un concurso auspiciado por la Comuna de Roma, resultando agraciado con cuatro de los premios que se otorgaban. Las trágicas convulsiones de la guerra afectan su espíritu y su arte. En las alturas del Grappa presencia la retirada de Caporetto y se traslada a Roma donde fija su residencia, pasando los meses de verano en Capri, hasta la muerte de su esposa y el nombramiento en el Conservatorio de Parma, en 1921, para desempeñar la cátedra de composición. En 1922 se casa con Ana Wright y compra, para establecerse, la casa de Asolo que antes habitó. Desde ese entonces la vida de Malipiero no presenta acontecimientos históricos importantes que mencionar, salvo algunos inherentes a su actividad didáctica: la renuncia en 1924 a la cátedra de composición, el curso de perfeccionamiento que dicta en el Conservatorio Musical de Venecia en 1932, el nombramiento como director del Conservatorio Musical de Padua "C. Pollini", y al año siguiente, del Conservatorio "B. Marcello" de Venecia, el que abandona en 1952 por haber llegado al límite de edad para ocupar el cargo.

## BIBLIOGRAFIA

Libros publicados de Malipiero: *L'Orchestra*, Bolonia, 1920; *Teatro: (Pantea, Sette Canzoni, Le baruffe chiozzotte, Orfeo)*, Bolonia, 1920; *Oresta e Pilade ovvero le sorprese dell'amicizia-Melodrama senza musica e con troppo parole* (polémica con Pizzetti sobre sus Conservatorios, Parma, 1922; *I profeti di Babilonia* (tomada de una antología de escritos sobre las reformas musicales del pasado), Milano, 1924; *Teatro* (nueva edición que contiene *L'Orfeide, Tre Commedie goldoniane, Filomena e l'Infatuato, Merlino maestro d'organi, Il Finto Arlecchino, San Francesco D'Assisi, Pantea*), Milano, 1927; *Malipiero e le sue "Sette canzoni"* (de varios autores), Milano, 1929; *Claudio Monteverdi*, Milano, 1930; algunas publicaciones crítico-biográficas como apéndice a *Gian Francesco Malipiero* de M. Bontepelli, Milano, 1924; *La Pietra del bando*, Venecia, 1945; *Strawinsky*, Venecia, 1945; *Così va lo mondo*, Milano, 1946; *Antonfrancesco Doni musico*, Venecia, 1946; *L'Armonioso labirinto-Da Zarlino a Padre Martini (1558-1774)*, Milano, 1946, anotaciones sobre sus óperas, recuerdos y pensamientos en *L'Opera di G. F. Malipiero*, realizada por G. M. Gatti, Treviso, 1952, *Antonio Vivaldi il prete rosso*, Milano, 1958.

Artículos de Malipiero publicados en revistas y periódicos: a fines de 1952 el amplio elenco publicado en *L'Opera di G. F. Malipiero* cit., bajo la dirección de G. M. Gatti; además: *Antonio Vivaldi*, en "Ricordiana", I, 9, 1955; Alfredo Casella ibid. II, 4, 1956; *Donna Urraca, la peccatrice*, ibid. II, 7, 1956; *La musica a Ferrara all'epoca del Tasso*, ibid. II, 3, 1956; *Claudio Monteverdi, Commiato*, ibid. III, 1957; *La Favola del figlio cambiato*, ibid. II, 6, 1957; *Del teatro musicale*, en "La Rassegna Musicale", II, 1957; *Del mio teatro musicale*, en "Musica d'oggi", I, 1961.

Libros publicados sobre Malipiero: *Malipiero e le sue "Sette canzoni"* (con artículos de F. Ciarlantini, F. Alfano, A. Casella, M. Castelnuovo Tedesco, F. Cilea, V. Gui, M. Labroca, A. Lualdi, G. Mulé, C. Nordio, F. Balilla Pratella, A. Toni, A. Veretti, G. Zuelli, F. T. Marinetti, G. Rossi-Doria), Milano, 1929; M. Bontempelli, *G. F. Malipiero* con ilustraciones musicales de R. Cumar, Milano, 1942; F. Ballo, *I Capricci di Callot*, Milano, 1942; *L'Opera di G. F. Malipiero*, con ensayos de escritores italianos y extranjeros y con una introducción de G. M. Gatti, seguido del catálogo de las obras, con anotaciones, recuerdos y pensamientos del autor (ensayos de L. Laloy, L. Henri, J. Jean-Aubry, G. M. Gatti, H. Prunieres, G. Bastianelli, A. Bliss, G. Pannain, H. H. Stuckenschmidt, M. Bontempelli, G. Rossi Doria, F. D'Amico, A. Casella, L. Colacicchi, D. De' Paoli, A. Della Corte, A. Mooser, E. Ansermet, R. Mariani, E. Helm, P. Nardi, A. Ephrikian; y cartas de I. Pizzetti, F. Busoni, A. Boito, A. Casella, I. Strawinsky, A. Conti, M. de Falla, F. D'Anunzio, O. Respighi, E. Bloch, W. Furtwaengler, A. Berg, L. Pirandello, S. Koussevitzky, D. Mitropoulos, E. S. Coolidge, E. Ansermet, F. Schmidt, Ibert, J. Rouché), Treviso, 1952; M. Labroca, *Malipiero, musicista veneziano*, con el catálogo analítico completo de la obra recopilada por B. Bozzi, Venecia, 1957.

Artículos sobre Malipiero publicados en revistas y periódicos: a fines de 1942 apareció la amplia bibliografía publicada en el número especial dedicado a Malipiero, de la "La Rassegna Musicale" de marzo de ese año, con artículos de M. Bontempelli, I. Pizzetti, F. D'Amico, G. Rossi-Doria, A. Casella, L. Colacicchi, M. Labroca, D. Alderighi, D. De' Paoli, A. Della Corte, A. Piovesan; a fines de 1952 apareció también la larga bibliografía publicada en *L'Opera di G. F. Malipiero*, cit. a cargo de G. M. Gatti; además: H.

Fleischer "*L'Allegra Brigata*" de G. F. Malipiero, en "Il Diapason" 6/7/1950; N. Costarelli, *Nota sulle sinfonie di G. F. Malipiero*, en "La Rassegna Musicale", I, 1951; P. Santi, *L'Esperienza di Malipiero*, en "Il Diapason", 9/10/1952; L. Rognoni, *Il Linguaggio di Malipiero*, en "Ricordiana", II, 7, 1956; L. Pestalozza, *I Dialoghi di G. F. Malipiero*, *ibid.* III, 7, 1957; R.

Vlad, *Riflessi della dodecafonia in Casella, Malipiero e Ghedini*, en "La Rassegna Musicale", I, 1957; el número especial de "L'Aprodo Musicale", III, 9, 1960, con artículos de C. Rostand, P. Santi, M. Mila, G. Varblan, R. Malipiero, M. Labroca, N. de Pirro, D. Valeri, A. Mantelli; P. Santi, *G. F. Malipiero*, en "Musica d'oggi", I, 1961.