



MM

G.F. MALIPIERO

Quartetti 2, 3 e 6

C. MONTEVERDI

Messa a quattro voci 1650 post.



QUARTETTO
SINCRONIE

stradivarius

Credits:

In copertina: Mohsen Vaziri
Venezia (1958) olio su tela
Photo courtesy of ©Fondazione Mohsen
Vaziri Moghaddam

Ufficio stampa: Mario Marcarini
Sound engineer & digital editing:
Maurizio Paciariello
Recorded in San Terenziano Capranica
(VT), April 2023

Graphic design: Patrizia Marrocco
Fotografie: Paolo Cipriani

Testi: Francesco Fontanelli
Traduzione: Julia Conrad, Luna Venturi
Case editrici: G. Ricordi & Co.
Editori-Stampatori (Quartetto n. 2)
Heinrichshofen's Verlag (Quartetto n. 3)
Casa Ricordi s.r.l. (Quartetto n. 6)
Si ringrazia il liutaio Hajime Kobayashi
per gli archi barocchi utilizzati per
l'incisione della Messa a Quattro voci
1650 post. di C. Monteverdi

G.F.MALIPIERO

Quartetti 2, 3 e 6

C.MONTEVERDI

Messa a quattro voci 1650 post.



QUARTETTO
SINCRONIE

Houman Vaziri, *violino*

Agnese Maria Balestracci, *violino*

Arianna Bloise, *viola*

Ester Vianello, *violoncello*





All'aria aperta: *i quartetti di Malipiero tra nostalgia e sovversione*

Francesco Fontanelli

Sin dagli esordi del classicismo viennese, il quartetto d'archi si pone come banco di prova per i compositori. Beethoven vi giunse all'età di trent'anni, dopo aver studiato e trascritto alcuni quartetti di Mozart, il quale a sua volta aveva assimilato la lezione di Haydn, dedicandogli la raccolta op. 10, «frutto di una lunga e laboriosa fatica». Le difficoltà erano legate alla gestione di un *ensemble* ridotto, trasparente nel suo intarsio, la cui struttura doveva rispecchiare le leggi del cosiddetto 'stile obbligato'. Le quattro voci, autonome ma interconnesse, attingevano alla medesima sostanza tematica, articolando processi di scomposizione e sviluppo. La melodia accompagnata era una comoda prassi da lasciarsi alle spalle: il discorso, quand'anche di tono leggiadro, trovava coerenza (e sublimazione) nelle tecniche contrappuntistiche derivate dalla fuga.

Se molti maestri del Novecento, da Schönberg a Lachenmann, hanno inteso i propri

componimenti per quartetto in continuità con questa tradizione, quasi a volerne attualizzare l'inesausta ricerca di mezzi, non così Gian Francesco Malipiero (1882-1973). Il retaggio classico era per lui sinonimo di accademismo; la complessità di scrittura, spia di artificio; la storia, svincolata dalla linea del progresso, diveniva al suo sguardo una ricognizione raddomantica di modelli, che pesca nell'antico, fra gli artisti dimenticati di un mondo che non c'è più. È forse per questo che il primo tentativo di cimentarsi con un quartetto d'archi figura tra i 'lavori distrutti' (in realtà, conservato nel segreto del proprio archivio): in più movimenti, con una languida introduzione cromatica, data intorno al 1908-09, il periodo dei viaggi a Berlino e del perfezionamento nella classe di composizione di Max Bruch. Malipiero occulta le tracce degli anni di apprendistato, allontanando lo spettro di influssi austro-tedeschi, e annovera come primo 'vero' quartetto del suo catalogo quello che vedrà la

luce nel 1920, dal titolo *Rispetti e strambotti*. In una lettera all'amico Guido M. Gatti, lo definisce «un punto d'arrivo» in termini di «forma, espressione, sonorità, colore». Il musicista quasi quarantenne sente finalmente di «essere penetrato in un mondo nuovo».

Pur disposti su un ampio arco cronologico, i tre quartetti in programma si legano in vario modo alle intuizioni fondanti di questa svolta stilistica. Ad accomunarli è un'esplorazione delle «risorse sonore» degli strumenti, che – negli auspici di Malipiero – consenta di «uscire dalle atmosfere della musica da camera per farci respirare l'aria delle strade e della campagna». L'urbanità del quartetto classico, immortalata da Goethe nell'immagine dei «quattro razionali signori uniti in amabile conversazione», lascia il posto a una *rusticitas*, fatta di scatti e iterazioni frenetiche. L'utilizzo dei bicordi di quinta, che si stagliano plasticamente all'inizio del primo e del secondo quartetto diventano così il simbolo dell'opposizione 'natura vs cultura': realizzati con le corde vuote, si offrono all'ascolto come materiale pre-compositivo, suono di una materia grezza, che resiste a ogni sofisticazione. La volontà di liberarsi dai vincoli di scuola si traduce anche nel carattere rapsodico del gesto. L'assolo del violinista,

che Malipiero ama collocare nelle battute iniziali, diventa incarnazione dell'io lirico, un po' alla maniera della 'viola-personaggio' in *Harold en Italie* di Berlioz: il materiale esposto funge da motto rammemorante, che torna nel corso del pezzo, garantendo coesione formale e psicologica al fluire degli episodi. Il compositore si era già avvalso di questa procedura nelle *Pause del silenzio* (1917), laddove le 'espressioni sinfoniche' venivano intercalate da una fanfara di quattro corni, riproposta con vari gradienti di intensità. Nei quartetti, il trattamento più flessibile del temaritornello sembrerebbe trovare un precursore in Musorgskij, l'antiaccademico per eccellenza, a cui la giovane generazione di musicisti italiani si ispirava. La *Promenade dei Quadri di un'esposizione*, che appare cinque volte in forma completa o ridotta, è il segnale di chi si aggira e osserva, plasmandosi su diverse temperature emotive. Malipiero accentua il tratto villereccio della passeggiata, e la situa 'fuori dal museo', in ossequio a un'estetica dell'*en plein air*, deprivata di ogni preziosità impressionista. Va compresa in questo senso la scelta di alludere alla poesia popolare del Trecento: i rispetti e gli strambotti, intonati dai giullari (spesso con accompagnamento di danza) o dagli innamorati, sotto il balcone della loro bella.

Finito di comporre a Parma nel marzo 1923, il Secondo quartetto mostra fin dal titolo, *Stornelli e ballate*, una continuità di immaginario. Con il richiamo a un'altra diade di antichi metri, il compositore lo considera «il seguito» dell'opera precedente, e sottolinea la presenza di «un tema eminentemente violinistico che lega le 14 strofe». Si tratta di una frase agile, a imitazione di un salto, in cui si alternano ottave e quinte vuote sino a Sol, poi proiettate dal violoncello verso il Do grave. Il gioco di rimbaldi stimola la risposta degli archi centrali, che oscillano di semitono in senso inverso. C'è qui il presagio di molti dei contrasti che attraverseranno il pezzo: diatonico vs cromatico, ritmo anacrusico vs tetico, intervalli ampi vs gradi congiunti. Ripresentandosi all'inizio della settima e della decima strofa, il 'tema violinistico' segmenta il quartetto in tre parti di entità irregolare (6+3+5), messe in risalto da lunghe pause coronate. Malipiero conferma il suo affrancarsi dalla forma-sonata e dall'articolazione ciclica in movimenti, preferendo la tecnica del montaggio, il procedimento additivo che implica sempre uno stacco, un nuovo avvio. Alcune delle sezioni che egli definisce strofe, con astuto analogismo, sono a loro volta scomponibili in micro-unità, simili a versi dotati di rima. La sesta (*Allegro, molto marcato*) ha, ad esempio,

una chiara struttura ABA: il violoncello e la viola eseguono uno sfondo percussivo sulla triade di Re bemolle, mentre il secondo violino insiste sul Do naturale, conferendo al proprio motivetto un tono stridente; le coppie si mescolano, il clima sembra acquietarsi, ma ecco ritornare le pulsazioni di accordi e gli urti dell'implacabile contraddanza.

Lo stimolo motorio, fondato sulla ripetitività dei gesti, sconfinava non di rado nella stasi, nell'effetto di *trance*. Quando Malipiero assegna a uno strumento lo stesso motivo, creando prolungate stratificazioni, reinterpreta un'idea che gode di precedenti illustri – si pensi a Beethoven, che nel *Vivace* del Quartetto op. 135 faceva ripetere una quartina all'unisono per ben 50 battute come sostegno ai guizzi del primo violino, o allo Stravinskij 'minimalista' dei *Tre pezzi* per quartetto d'archi (1914), in cui l'insistenza su poche formule sollecitava la ricerca di timbri immaginari, modi insoliti di toccare le corde. La predilezione per gli ostinati ritmici, in *Stornelli e ballate*, conduce similmente alla fantasticheria sonora. Una luce vibra nei tremoli "sul ponticello" della seconda strofa e si irradia nella dodicesima, con una matericità esplosiva (la viola suona *fortissimo* "colla bacchetta" le quinte vuote Do-Sol, mentre il violoncello ribatte un intervallo

di sesta, "strisciando sulla IV corda"; i due violini si slanciano senza freni sul versante sovracuto). In questo scatenarsi di energia riconosciamo una dimensione tipicamente malipieriana, già evocata nella *Baldoria campestre* delle *Impressioni dal vero* (1914-15) e descritta dal suo autore come un'«orgia di suoni, nei quali predomina l'elemento popolare e rusticale». Quelle atmosfere rivivono nel quartetto, confermandosi – a mo' di firma – nella pagina conclusiva (*Allegro, rozzo*): dopo l'accenno di un canone da parte dei violini, una sfilza di quartine puntate segnala l'avvicinarsi di un festoso corteo, che si compatta omofonicamente nei ritmi tellurici della cadenza.

Il Terzo quartetto, completato nel maggio 1931 e uscito presso l'editore tedesco Noetzel, porta di nuovo un titolo che rimanda all'universo poetico del Tre-Quattrocento: *Cantàri alla madrigalesca*. Il termine 'cantare' indicava un poema in ottave, perlopiù di argomento epico, che si interpreta nelle piazze, come le *chansons de geste*. Prefigurando questo scenario, Malipiero pensa a un'accezione lirico-declamatoria da trovare nelle pieghe del suono: sono gli archi che «cantano suonando», sul modello del madrigale (guerriero e amoroso) e della sua intrinseca

espressività. Da ciò deriva una «costruzione più ampia» rispetto ai quartetti precedenti, un respiro unitario, che rende superflua la numerazione delle strofe. Si distinguono due sole macrosezioni, separate da un "silenzio di sette secondi", che il compositore prescrive puntualmente in partitura. Per il resto, si tratta di continue alternanze di tempi lenti e veloci, sereni e malinconici, accostati secondo una logica che non si riduce al mero puzzle di stati d'animo. Come nei cicli di Robert Schumann, in cui le danze di Florestano condividono (e alterano) il materiale proposto da Eusebio, una rete di motivi percorre l'intero quartetto, fornendo una connessione misteriosa e latente. La matrice risiede nell'assolo del primo violino, in parte ripreso dal violoncello, che dispiega un tema di 14 battute, dal fare improvvisatorio. Qui figurano tutti gli elementi motivici su cui si fonderà l'eloquio del quartetto: i ritmi puntati, le note ribattute, la quartina di semicrome, prima scalare poi su un arpeggio di terze, e un particolare accordo che sovrappone una quinta a una settima minore (lo sentiremo scandito, qualche pagina dopo, dai pizzicati dei violini e impiegato come griglia costruttiva nei rapporti tra le quattro voci). Le variazioni di tempo e carattere possono essere repentine. Gli archi intonano una sorta di minuetto, fluttuando per grado congiunto su

un pedale di quinte vuote (*Tranquillo*), ma ecco che d'un tratto lo stesso frammento di scala viene trascinato in un moto perpetuo (*Allegro*), divenendo materia inerte, priva di fascino. Il minuetto riappare in coda, *pianissimo*, come un ricordo sbiadito. La dialettica tra alto e basso, poetico e prosaico, è la sostanza del quartetto, in una parabola narrativa tesa all'estroversione. La baldoria conquista infine la scena, con un ostinato di accordi in canone che, nei suoi spasmi sincopati, pare una variante 'latina' della *Danse sacrale*. L'apoteosi converge in un *cluster* quasi pentatonico (Do-Sol-Re-La), emblema di una natura liberata nel fragore dei suoni.

Con il Sesto quartetto, *L'arca di Noè*, ci troviamo in tutt'altra epoca, ma non molto lontano per stile e intenzioni. Malipiero lo finì di comporre nell'agosto del 1947 ad Asolo, nel borgo veneto dove si era ritirato ormai da venticinque anni, e lo reputava il «seguito» ideale del Terzo quartetto – giacché il Quarto appariva come un «intermezzo», dotato di una sua autonomia, e il Quinto, a dispetto del numero, è cronologicamente successivo (1950). Il rapporto di filiazione si può avvertire sin dalle battute iniziali: viene ripreso in *fortissimo* quell'accordo, composto da quinte e settime, che tanta parte aveva

avuto nei *Cantàri alla madrigalesca*. Gli archi se lo rimpallano, in un clima sovraccitato, per poi lanciarsi a turno in una ridda di quartine arpeggiate. È solo uno dei punti di contatto con il vocabolario malipieriano già esplorato. Tornano i pizzicati, le percussioni di quinte vuote "con la bacchetta", i contrasti di agogica, con relativa metamorfosi del materiale – si veda, ad esempio, la scattante terzina che dà propulsione all'*Allegro, vivace*, per poi ritrovarsi rallentata, nella voce della viola, a scandire i passi di una mesta marcia (*Molto triste, quasi funebre*). Le analogie si avvertono anche sul piano della sintassi formale: viene ripresa la struttura a tritico, con due pause coronate che punteggiano le sezioni, sul modello del Secondo quartetto. Come diceva Fedele d'Amico, riferendosi alle opere giovanili, «Malipiero riscrive ogni volta, con tragica e kafkiana ostinazione, lo stesso pezzo». Un'attitudine che qui assume un valore peculiare, divenendo sfoggio della propria arte, ripetizione di formule cristallizzate (e così sottratte all'oblio). Il rifacimento manierista – tratto tipico dello 'stile tardo' – può agire come una sorta di esorcismo, una strategia di elaborazione del trauma. In una nota del 1951, il compositore aveva interpretato così la terza serie di *Impressioni dal vero*: gli ipnotici ritmi della *Festa in Val d'Inferno*, le giravolte della

Tarantella di Capri, altro non erano che «lo sforzo sostenuto per vincere gli spettri e gli incubi postumi di una tragedia vissuta» (con riferimento alla Prima guerra mondiale). E in questo senso ci sembra di poter interpretare anche il Sesto quartetto e il suo enigmatico titolo, su cui il compositore non si pronuncia. *L'arca di Noè*, con le sue sonorizzazioni quasi onomatopeiche, non è solo il probabile segno dell'amore che Malipiero nutriva per gli animali («devo a lui se ho sopportato gli orrori della guerra», dirà nel '52 di uno dei cani che popolavano la sua dimora), ma è soprattutto il gesto di chi si trincerava per sopravvivere al diluvio, portando con sé quanto di più caro. Sul finire del quartetto, i bicordi di quinte vuote vengono ripetuti in *fortissimo* per ben otto volte, a valori larghi, come un mantra, prima che la viola si inserisca con uno struggente controcanto. Il trambusto della festa non si impone questa volta, ma produce un effetto catartico. Il viaggio si conclude in *pianissimo* (*Tranquillo*), nel presentimento di una pace ritrovata.

Durante gli anni bui del nazifascismo, quando ancora l'arcobaleno era lontano, Malipiero portava a termine un'impresa a lungo agognata: l'edizione delle opere di Claudio Monteverdi. L'ultimo volume, il sedicesimo,

uscì in piena guerra, nel 1942, e conteneva la produzione sacra che lo stampatore Vincenti aveva riunito nella raccolta *Messa a 4 voci, et salmi* (1650). La scelta del Quartetto Sincronie di eseguire un arrangiamento della messa monteverdiana, affiancando le parti *in alternatim* alle pagine di Malipiero, si colloca tra le possibilità di fruizione-reinvenzione che l'autore dei *Cantàri* avrebbe probabilmente gradito. Nella sua poetica, gli strumenti cantano come voci e nulla vieta il contrario, ossia che le voci possano essere tradotte sugli strumenti. Il rigore filologico, del resto, era estraneo al suo orizzonte. Malipiero parlava del rapporto con Monteverdi come di un contatto «medianico»: la possibilità di scoprire 'sintonie' nella 'sincronia' dell'ascolto, che supera le barriere imposte dai secoli. La *Messa a 4 voci* viene così frammentata, ma è ancora possibile orientarsi. La sua coesione deriva da uno spunto melodico – il tetracordo discendente Sol-Fa-Mi-Re, esposto all'inizio del *Kyrie* – che appare in varie foggie (invertito, diminuito, aumentato), articolando il tessuto contrappuntistico dei diversi movimenti. L'ascoltatore potrà seguire questa traccia, dal *Gloria* all'*Agnus Dei*, in un percorso a zig-zag che fa di Monteverdi il 'ritornello' sacro dei profani quartetti di Malipiero.

Franquillo

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a fluid, handwritten style with some corrections and slurs.



Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The notation includes notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a fluid, handwritten style. There is a large, sweeping scribble on the right side of the system, possibly indicating a section break or a correction.

Formatosi nel 2011, il Quartetto Sincronie si dedica principalmente al repertorio del Novecento con uno studio approfondito delle evoluzioni del linguaggio sonoro, dei contenuti innovativi e dei parametri compositivi presenti nelle partiture del secolo scorso e di quello attuale. Il Quartetto Sincronie si è perfezionato sotto la guida di Andrea Nannoni e di Miguel Da Silva, presso la Scuola di Musica di Fiesole e del Quartetto di Cremona, presso l'Accademia W. Stauffer di Cremona. È stato selezionato per i workshop "La creazione del timbro: gli strumenti ad arco amplificati", "Armonia e forma nei quartetti per archi di J. Cage, B. Maderna e G. Manzoni" presso la Fondazione Cini di Venezia e per la residenza artistica "Casa del Quartetto" presso la Fondazione I Teatri - Reggio Emilia.

Il Quartetto si è esibito, su invito dell'Ambasciata di Svezia, per la cerimonia di conferimento del Premio Nobel per la Fisica a G. Parisi; ha collaborato con l'American Academy in Rome per l'evento Aluminium Forest; ha preso parte alla coreografia di danza contemporanea "Cacti" di A. Ekman presso il Teatro dell'Opera di Roma in qualità di quartetto in scena. Il Quartetto vanta numerose collaborazioni con compositori quali D. Bravi, C. Shaw, D. Glanert, W. Dougherty, M. Guerra, L. Troiani, J. Janulyte, G. Razaz e con musicisti quali Y. Berinskaya, D. Cabassi, L. Sanzó, A. Devitis. Premiato presso la II edizione

del Concorso Internazionale di Interpretazione di musica contemporanea F. Mencherini (Cagli PU, 2013), il Quartetto è stato ospite in diversi festival e teatri: Festival Internazionale di Portogruaro, Società del Quartetto di Vicenza, 54° Festival di Nuova Consonanza, Festival dei Due Mondi - Spoleto, Morellino Classica (GR), Giovani in Musica (RA), Teatro di Villa Torlonia (Roma), l'Auditorium Parco della Musica (Roma). Ha collaborato con il Teatro dell'Opera di Roma in qualità di quartetto in scena per il balletto "Cacti" di A. Ekman. Il Quartetto è stato ospite di Piazza Verdi per Radio Rai 3, è stato protagonista di Mestiere Teatro per Classica HD di Sky, Ha registrato per il programma "Inventare il tempo" di S. Cappelletto, trasmesso da Rai 5 nella puntata dedicata a F. Schubert.







Out In the Open Air: *Nostalgia and Revolution in Malipiero's Quartets*

Francesco Fontanelli

Since the beginning of Viennese classicism, the string quartet has been a kind of proving ground for composers. Beethoven wrote his first at the age of thirty, after studying and transcribing several quartets by Mozart, who had in turn absorbed the lessons of Haydn, dedicating to him his Op. 10 quartet collection, which he described as "the fruit of a long and laborious effort." The difficulty of quartet writing was in the reduced ensemble, the transparent inlaying, the rules of obbligato. Each of the four voices, independent but interconnected, were to draw on the same thematic material, sounding its development and decomposition. Accompanied melody was a convenient practice to leave out of it: the musical discourse of a quartet reached peak

coherence (and sublimation), even at its most elegant, using contrapuntal techniques that descended from the fugue.

Many masters of the 20th century, from Schoenberg to Lachenmann, have written quartets within this tradition, as if to prove its inexhaustible means. This is not the case for Gian Francesco Malipiero (1882-1973). He saw classical heritage as too academic: its compositional complexity reeked of artifice. History to him was better untethered from the straight line of progress and instead used as a divining rod for models, fishing in the past for forgotten artists of a bygone world. This is perhaps why his first quartet attempt ended up being one of his "destroyed works" (secretly preserved in his archive). The piece

had a languid chromatic introduction, ran for several movements, and was written around 1908-9, the period he spent in Berlin perfecting his art in Max Bruch's composition class. Malipiero would later hide all traces of these apprenticeship years, and distance himself from the specter of Austro-German influence. The first "real" quartet in Malipiero's oeuvre, titled *Rispetti e strambotti*, was written a decade later in 1920. In a letter to his friend Guido M. Gatti, he described the piece as his "point of arrival" in terms of "form, expression, sonority, and color." The almost forty-year-old musician had finally "broken into a new world."

Although the three quartets in this program span a wide chronological range, they each evoke the core intuitions of Malipiero's stylistic breakthrough. Each explores the "sonic resources" particular to each instrument, allowing the listener—Malipiero hoped—to "leave the closed atmosphere of chamber music and breathe the fresh air of the streets and countryside." The urbane classical string quartet, immortalized by Goethe with the

image of "four rational people conversing" gives way to *rusticitas*, full of outbursts and frenzied phrases. The use of partial chords on fifth intervals, which stand out markedly at the beginning of the first and second quartets, become a symbol of the "nature vs. culture" opposition. Played on open strings, they sound pre-compositional, like the very raw material of music resisting sophistication. The desire to break free of academic boundaries translates into the rhapsodic sound of this gesture. Violin solos, which Malipiero loves placing in the opening bars, become the lyric "I," akin to the "viola-protagonist" of Berlioz's *Harold en Italie*. This material turns into a kind of motto, returning throughout the pieces and creating formal and psychological cohesion to the flow of episodes.

The composer had already taken this approach in *Pause del silenzio* (1917), where "symphonic expressions" were interspersed with a fanfare of horns, recurring with varying degrees of intensity. In the quartets, the more flexible use of the theme-refrain recalls

Modest Mussorgsky, the anti-academic par excellence who inspired a young generation of Italian musicians. The "Promenade" from *Pictures at an Exhibition* returns five times in either complete or reduced form, signaling the wanderer or observer, adapting to different emotional temperatures. Malipiero accentuates the villager air of the promenade, and takes it "out of the museum," so to speak, following a *plein air* aesthetic, stripped of impressionist preciousness. Malipiero's allusion to popular Italian poetry from 14th century fits this theme as well: *rispetti* and *strambotti* (roundelays) were sung by court jesters (often accompanied by dancers), or by lovers under the balcony of their belle.

The second quartet, finished in Parma in 1923, immediately continues the rustic imagery with its title: *Stornelli e ballate*. With this reference to another dyad in ancient meter, the composer considered it the "sequel" to his previous work. He underscores the importance of a "highly violinistic theme that ties the 14 strophes together." This opening phrase is agile, almost

like a leap, where open eighths and fifths alternate up to G, then are projected by the cello into a low C. This bouncy interplay draws a response from the central strings, which oscillate in semitones in the opposite direction. This moment captures many of the contrasts in the piece: diatonic versus chromatic, anacrusic versus thetic, wide intervals versus steps. Appearing at the beginning of the seventh and tenth strophes, the "violinistic theme" divides the quartet into three unequal parts (6+3+5), highlighted by lengthy pauses. Malipiero thus highlights his rejection of sonata-form and its cyclic articulation in movements. Instead he chooses the technique of montage, an additive procedure that starts from cuts to a new beginning. Some of the sections that he calls "strophes," in poetic analogy, break down even further into micro-units, like verses linked in rhyme. The sixth strophe (*Allegro, molto marcato*), for example, has a clear ABA structure: the cello and viola create a percussive background on a D-flat triad, while the second violin stridently insists on

C-natural. The two pairs mix, the atmosphere seems to calm down, but then the chordal pulsations return, as does the rollicking contradance.

The driving motion of the piece, built on repetitive gestures, sometimes borders on stasis, creating a trance effect. When Malipiero assigns the same motif to an instrument, he creates prolonged stratifications, an idea with illustrious precedents. Think of Beethoven's Quartet Op. 135, for instance, whose *Vivace* movement has a quarter phrase repeat in unison for fifty bars while the first violin darts around above. Or of Stravinsky's "minimalist" Three Pieces for String Quartet (1914), where the insistence on a limited number of formulations spurred the search for imaginary timbres and unusual methods for striking strings. In *Stornelli e ballate*, a taste for rhythmic ostinato inspires similar sonic reveries. In the second strophe light quivers through the tremolos *sul ponticello*—by the instrument's bridge—and radiates through the

twelfth strophe with explosive presence (the viola plays *fortissimo* and "colla bacchetta" on the open fifth C-G, the cello repeats a sixth while "crawling on the G string," and the two violins soar at top speed towards the overtone realm). This burst of energy reaches a typically Malipierian dimension, also seen in the "Baldoria campestre" movement, evoking a country festival, from *Impressioni dal vero* (1914-15). The composer describes the section as an "orgy of sound, dominated by the popular or rustic element." This atmosphere returns in force in this quartet, confirmed—in a kind of signature—on the last page (marked *Allegro, rozzo*). After the hint of a canon from the violins, a string of dotted quarters signals the arrival of a festive parade, which is homophonically condensed by the cadenza's telluric rhythms.

The title of the third quartet, completed in May 1931 and published by the German publisher Noetzel, once again harkens back to the poetic universe of the 14th and 15th centuries: *Cantàri alla madrigalesca*. The term "cantare"

referred to a poem in octaves in epic form, to be read in town squares like a *chanson de geste*. Alluding to this scenario, Malipiero gives a lyric-proclamatory feeling to the folds of sound. The strings are meant to “sing by playing,” inspired by madrigals (warlike and romantic) and its intrinsic expressivity. There is a “broader construction” than in the previous quartets, a unified breath that makes numbered stanzas unnecessary. In Quartet No. 3 are only two macro-sections, separated in the score by a “silence of seven seconds.” The rest is a continuous alternation between fast and slow, calm and melancholy, following a logic that transcends a simple seesaw of moods. As in Robert Schumann’s cycles, where Florestan’s dances use (or alter) music heard by Eusebius, a network of motives run through the entire quartet, forming mysterious and latent connections. The matrix lies in the first violin solo, partially taken up by the cello. The solo unfolds in a 14-beat, improvisational-sounding theme. All the motivic elements that give the quartet its eloquence can be heard here: dotted rhythms, repeated notes, the

tetrad of semiquavers, first scalar and then an arpeggio of thirds, a unique chord that layers a fifth and a minor seventh (which we later hear punctuated by violins and used as a constructive grid of the relationships between the four instruments). Changes in tempo and character are often abrupt. The strings play a kind of minuet, floating around a pedal point of fifths (*Tranquillo*). Suddenly, that same fragment drags them into motion (*Allegro*) until it becomes meaningless and devoid of charm. The minuet returns in the coda, *pianissimo*, like a faded memory. The quartet is constructed around the dialectic between high and low, poetic and prosaic, in a narrative arc moving towards extroversion. Revelry eventually takes over, with an *ostinato* of chords played in canon that sounds like a *Danse sacrée* with all its syncopated spasms. This reaches apotheosis in a near-pentatonic cluster (C-G-D-A), as nature is finally liberated from the ruckus of sound.

With the sixth quartet, *L’arca di Noè* (Noah’s Ark), we find ourselves in a new era, albeit not far removed in terms of style and intent.

Malipiero finished the piece in August of 1947 in Asolo, the Veneto village which had been his refuge for over twenty-five years. Malipiero considered the piece the true “sequel” to his third quartet; the fourth was more of an intermezzo, with its own autonomy, and the fifth—contrary to its number—was written after the sixth, in 1950. The relationship between the sixth and third quartet is clear from the very first bars: the chord of fifths and sevenths, which played such a large role in *Cantàri alla madrigalesca*, resumes immediately in *fortissimo*. The strings chase after it, overexcited, then launch themselves into a whirl of arpeggiated tetrads. This is just one example of Malipierian vocabulary that continues from previous quartets. Here once more is the pizzicato, the percussive open fifths played “con la bacchetta”, the agogic contrasts. In some cases, the material has metamorphosized slightly: there’s a snappy triplet that pushes the *Allegro vivace* forward, yet finds itself slowed down in the viola to a mournful march (Molto triste, quasi funebre). There are formal similarities as well: we return

to a triptych structure, with two crowning phrases punctuating the sections like in the Quartet No. 2.

As Fedele D’Amico said of the early works: “In each quartet, with tragic and Kafka-esque stubbornness, Malipiero rewrites the same quartet.” This approach becomes a poignant display of his art, a repetition of crystallized formulas (rescuing them from oblivion). The refashioning of 16th century Mannerism—typical of Malipiero’s late style—turns into a sort of exorcism, or way of processing trauma. In a note from 1951, the composer described the third series of *Impressioni dal vero* this way: the hypnotic rhythms of the *Festa in Val d’Inferno*, or the twists and turns of the *Tarantella in Capri*, were nothing but “the sustained effort to overcome the ghosts and posthumous nightmares of a lived tragedy” (referring to World War I). We might use this quote to interpret the Sixth Quartet and its enigmatic title, about which the composer offers no explanation. Noah’s Ark, with its almost onomatopoeic sonority, is not just proof of Malipiero’s love of animals. (Although he did

say in 1952 of one of his dogs: "It's because of him that I endured the horrors of war.") Above all, it is the gesture of someone who bunkers down to survive the flood, taking with him only what he holds most dear. Towards the end of the quartet, the partial chords of fifths are repeated fortissimo eight times, for long note values, like a mantra, until the viola enters with a heartrending countermelody. This time, the bustling party that ensues is not forced, but cathartic. The journey ends in pianissimo (*Tranquillo*), a newfound peace in the distance.

In the dark years of the Nazi-Fascist period, when the light of the end was still far off, Malipiero completed a long-awaited undertaking: an edition of the complete works of Claudio Monteverdi. Its last volume, the sixteenth, came out in 1942 at the height of the war. The edition contained the sacred production that the publisher Vincenti had assembled in the collection *Messa a 4 voci et salmi* (1650). Quartetto Sincronie's choice to include an arrangement of Monteverdi's Mass, alternating the parts with Malipiero's work, is

yet another example of reinvention-creation that Malipiero would likely have appreciated. In the composers' poetics, instruments are asked to sing as voices, and so the opposite—voices translated to instruments—is fitting. Philological rigor was, after all, foreign to Malipiero's worldview. Instead, the composer spoke of his relationship with Monteverdi as a kind of psychic channeling: finding synchronicity within the synchrony of listening, which dissolves the distance of centuries. The Mass for Four Voices is thus split into parts throughout the record, but it remains possible to orient oneself. The cohesion is melodic: there's a descending tetrachord G-F-E-D at the beginning of the Kyrie that returns in various guises (inverted, diminished, augmented), articulating the contrapuntal fabric of the different movements. The listener can thus follow this pathway, from the Gloria to the Agnus Dei, in a zigzag that turns Monteverdi the sacred "refrain" to Malipiero's profane cycle of quartets.

TRANSLATED BY JULIA CONRAD



Formed in 2011, the Quartetto Sincronie is mainly devoted to the 20th century repertoire with an in-depth study of the evolution of the language of sound, innovative contents and compositional parameters in the scores of the last century and the current one.

The Quartetto Sincronie specialised under the guidance of Andrea Nannoni and Miguel Da Silva at the Scuola di Musica di Fiesole and the Quartetto di Cremona at the W. Stauffer Academy in Cremona. It was selected for the workshops "The Creation of Timbre: Amplified String Instruments" and "Harmony and form in string quartets by J. Cage, B. Maderna and G. Manzoni" at the Cini Foundation in Venice and for the artistic residency "Casa del Quartetto" at the Fondazione I Teatri - Reggio Emilia.

Under the invitation of the Swedish Embassy, the Quartet performed at the Nobel Prize award ceremony to physicist Giorgio Parisi; it collaborated with the American Academy in Rome for the Aluminium Forest event and took part in the contemporary dance choreography "Cacti" by A. Ekman at the Teatro dell'Opera in Rome as a featured quartet.

The Quartet boasts numerous collaborations with composers such as D. Bravi, C. Shaw, D. Glanert, W. Dougherty, M. Guerra, L. Troiani, J. Janulyte, G. Razaz and with musicians such as Y. Berinskaya, D. Cabassi, L. Sanz , A. Devitis.

Awarded at the 2nd edition of the International F. Mencherini Competition for Interpreters of Contemporary Music (Cagli PU, 2013), the Quartet took part in various festivals and theatres: Festival Internazionale di Portogruaro, Società del Quartetto di Vicenza, 54th Festival di Nuova Consonanza, Festival dei Due Mondi - Spoleto, Morellino Classica (GR), Giovani in Musica (RA), Teatro di Villa Torlonia (Rome), Auditorium Parco della Musica (Rome). It collaborated with the Teatro dell'Opera in Rome as a featured quartet for the ballet 'Cacti' by A. Ekman. The Quartet was a guest on *Piazza Verdi* for Radio Rai 3; it was featured on *Mestiere Teatro* for Classica HD on Sky and recorded for the programme *Inventare il tempo* by S. Cappelletto, broadcast by Rai 5 in the episode dedicated to F. Schubert.

TRANSLATED BY LUNA VENTURI







G.F.MALIPIERO

Quartetti 2, 3 e 6

C.MONTEVERDI

Messa a quattro voci 1650 post.



QUARTETTO
SINCROIE

- | | |
|--|-------|
| 1 _C. Monteverdi, Messa a quattro voci 1650, <i>Kyrie</i> | 03:15 |
| 2 _G. F. Malipiero, Quartetto n. 2, <i>Stornelli e ballate</i> | 16:38 |
| 3 _C. Monteverdi, Messa a quattro voci 1650, <i>Gloria</i> | 04:02 |
| 4 _G. F. Malipiero, Quartetto n. 3, <i>Cantari alla Madrigalesca</i> | 16:56 |
| 5 _C. Monteverdi, Messa a quattro voci 1650, <i>Credo</i> | 05:09 |
| 6 _G. F. Malipiero, Quartetto n. 6, <i>Arca di Noè</i> | 19:13 |
| 7 _C. Monteverdi, Messa a quattro voci 1650, <i>Sanctus</i> | 02:23 |
| 8 _C. Monteverdi, Messa a quattro voci 1650, <i>Benedictus</i> | 01:09 |
| 9 _C. Monteverdi, Messa a quattro voci 1650, <i>Agnus Dei</i> | 01:36 |

STR 37281

www.quartetosincronie.it



QUARTETTO
SINCRONIE