

Assieme alla nuova stagione musicale milanese, riprende il suo ciclo anche il "Giornale del Quartetto".
Manterrà la formula agile e leggera delle ultime edizioni, quella che si è rivelata più adatta nell'assolvere al compito che gli è stato attribuito. Che è quello di sottolineare le idee forti e i relativi corollari che hanno suggerito le scelte dei programmi e degli artisti, di dare informazioni e stimoli sui singoli appuntamenti, man mano che si avvicinano, a tutti i soci e amici che partecipano alle nostre molteplici proposte e invenzioni, articolate come sono nei diversi cicli delle Settimane Bach e di Musica e poesia a S. Maurizio, negli eventi promossi dai Concerti del Quartetto e, naturalmente, dalla storica Società del Quartetto.
Il tema portante di questa stagione è il rapporto strettissimo fra musica e festa, e allora ecco in apertura riprodotti i passi cruciali del bellissimo intervento con cui Carlo Sini lo ha illuminato alla conferenza stampa di presentazione dell'intero progetto. Quindi un ampio intervento di Dinko Fabris ci prepara all'appuntamento inaugurale con la Festa napoletana, ci aiuta a capire i tempi e i luoghi che videro fiorire quella straordinaria stagione che per tutto il Settecento fece di Napoli la capitale mondiale della musica e dello spettacolo. Si prosegue con interviste e ritratti agli artisti che si avvicenderanno quest'autunno: la grande cantante Cecilia Bartoli che torna a Milano dopo tanti anni; il sommo pianista Alfred Brendel sempre più lanciato nella sua parallela vocazione poetica; il giovanissimo Quartetto Kuss, la cui maturità ci aveva strabigliato fin dal recente esordio...
Fra ottobre e novembre la parata dei grandi interpreti è dunque memorabile, e sappiamo che continuerà nei mesi successivi, in una delle stagioni artisticamente più ricche degli ultimi tempi. Ciò è stato reso possibile anche grazie all'importante contributo degli sponsor, ai quali si è aperta anche la Società del Quartetto, nella scia dell'esperienza ormai più che decennale dei Concerti del Quartetto, delle Settimane Bach ed anche di San Maurizio. Un grazie, dunque, ai nostri primi sostenitori: il Credito Artigiano, una banca fortemente legata al nostro territorio e che ci è da tempo accanto nell'ormai decennale programma bachiano; il Gruppo Astaldi, un'impresa di costruzioni internazionale ora impegnata anche in prestigiosi progetti milanesi, già attiva nel supporto della cultura musicale al fianco della romana Accademia di Santa Cecilia ed ora anche della nostra Società del Quartetto.

Enzo Beacco

Non c'è festa senza musica

Pubblichiamo parte dell'intervento che il Professor **Carlo Sini**, docente di Filosofia Teoretica all'Università Statale di Milano, ha tenuto alla presentazione della stagione 2003-2004 del Quartetto.

Chi volesse leggerlo per intero, può collegarsi al sito Internet della Società, www.quartettomilano.it e cliccare su Attualità.

Il tema della festa è sicuramente tra i più felici per ispirare una programmazione musicale; fare musica e far festa sono infatti largamente il medesimo. Non c'è festa senza musica, potremmo anche dire, in accordo col senso comune. Ma il fatto è che, seguendo il filo del senso comune e proiettandoci alle sue spalle, questa semplice opinione, questo vago sentire che, appunto, non ci può esser festa se non c'è musica, si rivela qualcosa di assai più profondo e pregnante: qualcosa che ha addirittura a che fare con i primordi dell'essere umano, con le origini ancestrali dell'esperienza umana nel mondo, sicché possiamo dire che da allora la ereditiamo ancora oggi, rivivendola a nostro modo dopo centinaia di migliaia d'anni. Questo qualcosa è appunto il nesso profondo che lega la festa alla musica, facendocene apparire come esperienze largamente congeneri. Come parlare però dei primordi dell'esperienza umana? Ben poche cose sono rimaste a testimonianza dei tempi più antichi, ma tra esse, in particolare, ci sono rimaste le parole. Le cose materiali si disfanno e scompaiono nel nulla, mentre le parole, sia pur trasformate, tenacemente permangono e i filologi ci hanno insegnato a leggere, dentro le parole, nel loro cuore o nelle loro radici, i segni delle origini e il principio delle successive trasformazioni.

Mi riferirò quindi a tre parole ancora oggi di uso comune; esse sono "arte", "rito" e "ritmo". In tutt'e tre risuona la medesima radice "rt" e in questo senso esse esprimono qualcosa di comune. Lo comprendiamo più facilmente se consideriamo la loro forma negativa; per esempio "ritus/irritus". Ora "irritus" significa inutile, vano, senza valore; rito è quindi ciò che dà valore, ciò che conferisce senso e validità all'azione. Nel contempo il rito è ciò che si ripete, è ciò che torna appunto "ritmicamente". Tutto questo allude palesemente alla festa, che è sempre celebrazione di un evento archetipico indefinitamente ritornante. Così il rito rende valide le nozze, celebra la semina, il raccolto o la vendemmia e così via. Ma qual è il gesto umano primariamente deputato all'azione che dà valore, instaurando ritmicamente la celebrazione festiva?

Questo gesto è l'"arte"; il che non va inteso però in senso meramente "estetico", come da molti secoli ci è spontaneo pensare. Anche qui dobbiamo proiettarci in un'antichità umana assai più profonda e per cominciare a farlo possiamo ricordare il negativo dell'arte: "ars in ners". Ciò che è inerte, ciò che non si muove, ciò che non ha né anima né ritmo; in una parola: ciò che non danza.

L'arte pensata per così dire all'origine è dunque essenzialmente movimento; movimento del corpo umano che procede alternando ritmicamente i suoi "arti" secondo progetti e fini intelligenti. Inerte è ciò che invece non si muove secondo un ritmo, che non danza, che non dà luogo cioè a forme e a figure, che non riveste controllo e intenzione calcolata. Potremmo allora dire: rito è ciò che dà valore; ma ciò che dà valore è il movimento, quel movimento che ha un ritmo, una misura, un ritorno che conclude e che riapre. In questo senso non c'è rito, non c'è arte, non c'è festa senza danza.

Naturalmente anche la danza dobbiamo pensarla in una originaria ancestralità. Non si tratta evidentemente del balletto classico; si tratta piuttosto di ciò che i Greci chiamavano mousikè e non va dimenticato che alla musica essi (si ricordi per esempio Platone) affidavano l'educazione spirituale dei giovani; col che non intendevano iscriverli tutti al Conservatorio. Si trattava di quell'originaria unità delle arti dinamiche che assimilava, in un solo gesto e in un solo metro, canto, danza e poesia. Ed è in questo senso che ritroviamo quella unità della festa e della musica dalla quale siamo partiti, perché la festa è invocazione ed evocazione rituale del dio mimicamente e musicalmente raffigurato.

A proposito della danza in relazione alla festa così scrive Claude Calame: "Religiosa o profana, non c'era festa in Grecia che non prevedesse l'intervento di danzatori con accompagnamento alla lira o al flauto. Si può addirittura affermare che in Grecia il passo di danza costituisce il ritmo, la scansione fondamentale di ogni festa. Ma il gesto è sempre accompagnato dalla parola e il canto, che nella musica greca arcaica e classica segna il ritmo della danza, assume nella ese-

cuzione del rito una funzione essenziale e complessa: non si limita a commentare il rito descrivendone i gesti eseguiti, richiamandone l'occasione e narrandone il mito che la fonda; serve anche da mezzo di comunicazione sia tra i cantori e la divinità, alla quale il rito è rivolto, sia tra i cantori stessi e il gruppo di uomini o di donne che assiste alla festa e di cui essi sono gli interpreti. " (cfr. *La festa*, in AA.VV., *L'esperienza religiosa antica*, a cura di M. Vegetti, Bollati Borinighieri, Torino 1992, pp. 38-39).

Si potrebbe a questo punto ricordare la felice intuizione del giovane Nietzsche che leggeva nella tragedia greca il culmine e insieme l'origine della civiltà. La tragedia sarebbe insomma la traduzione "estetica" di un'esperienza molto più antica, un'esperienza istintiva dell'umano. Di ciò reca appunto testimonianza la figura del coreuta che, come si sa, è travestito da satiro: metà uomo e metà capro, l'animale sacro a Dioniso, il dio delle feste "tragiche", nelle quali si immolava il tragos, il capro appunto. Il satiro, osserva Nietzsche, non è una sorta di ominide darwiniano; al contrario, il satiro è il prototipo dell'umano, è la raffigurazione dell'eternamente umano che permane indistruttibile alle spalle di tutti i popoli e delle loro vicende storiche.

In questo senso "la nascita della tragedia dallo spirito della musica" (come si esprime Nietzsche) è la celebrazione di quel luogo originario che è la festa orgiastica: luogo nel quale l'uomo, vedendo il dio immortale, vede nel contempo se stesso come il vivente mortale. Pindaro esprime perfettamente questa originaria rivelazione quando osservò che unico è il genere degli dèi e degli uomini; ma dei primi "metallica sede è il cielo" dove per sempre vivono beati; dei secondi sede è la terra, col suo destino di morte. Essi banchettano insieme alla tavola della vita, ma gli immortali non mangiano carne, si accontentano del fumo dei sacrifici; gli umani invece si cibano "titanicamente" di carne e ne scontano il prezzo e la pena.

Ogni festa, dunque, ripete il sacrificio e il banchetto originario; religiosa o profana essa riproduce e celebra ancora oggi la nascita della comunità umana, l'aggregazione profonda che ci tiene in bilico, uniti e divisi, tra l'effimero e l'eterno, la natura e il sacro. Di questo bilico è espressione caratteristica proprio il coro tragico. Esso inaugura l'azione col suo passo di danza, cioè cantando e celebrando il dio intorno all'altare (che nel teatro greco sta appunto al centro della zona riservata al coro). Questa azione è la prima cellula della rappresentazione tragica, poiché la scena e le figure degli eroi, in lotta con gli dèi e col destino, non sono che proiezioni poetiche nate dalla parola e dalla musica corale. Alle spalle del coro sta poi il pubblico, che assiste a questa festa sacra e profana, scandita dal coro: ideale soglia e sipario vivente dell'eterna vicenda umana. In questo senso l'azione festiva, cioè l'azione rituale, ritmata, cantata e danzata, la musica insomma, è la cellula evocativa e celebrativa di tutto ciò che è da sempre "umano". E ancora in questo senso la musica è il linguaggio universale, non tanto perché farebbe a meno delle parole e delle loro differenze di suono e di significato tra i popoli, quanto perché nel gesto ritmico della musica ogni parola, letteralmente ogni mythos (che significa appunto "parola"), ha la sua radice e la sua nascita. E' nella cellula ritmica della

danza, della movenza del corpo e della voce che le parole hanno iniziato quel cammino che ancora ci accompagna e danza con noi. Potremmo anche dire che la musica è il linguaggio della vita che si osserva sulla soglia, nel punto d'inizio del passo di danza: quello che introduce il coro nel pàrodos, cioè nell'esordio della rappresentazione. E così si può suggerire che ogni esecuzione musicale è un passo di danza, un esordio della festa e un'iniziazione al rito della comunione del divino e dell'umano. Per questo credo che la musica vada, non solo ascoltata, ma anche guardata; va osservata con grande partecipazione e attenzione il passo di danza degli esecutori, il loro respiro, il loro dialogo e il loro unisono: azione assiduamente calcolata che fa accadere la loro festa rituale; perché la musica da sempre "sacrifica", nel senso che essa "fa accadere il sacro" celebrando la vita nella festa incomparabile del ritmo e della danza, rievocando con l'arte il ritorno del dio, che è lo stesso ritorno eterno dell'umano.

Carlo Sini

1 MARTEDI 14 OTTOBRE
ORE 21

Suoni e gesti: Napoli in festa

Napoli e la festa: un binomio inscindibile, che scandisce ogni epoca della millenaria storia di una città "palinsesto" di culture e genti. Gli antropologi e gli storici hanno da tempo studiato le forme e le manifestazioni peculiari della festa nel sud d'Italia (si veda G. Galasso, *L'altra Europa*, Milano 1982), decretando che molti indizi nelle ritualità ancora evidenti ai nostri giorni sono sopravvivenze di un periodo storico particolare in cui si cristallizzò un "sistema della festa", che regolava e scandiva la vita quotidiana della città nell'epoca spagnola (1503-1734), in una ordinata ed equilibrata contraddizione-complementarietà tra sacro e profano, tipica delle civiltà del Mediterraneo.

La Napoli "spagnola" fu il laboratorio dove queste esperienze sovrapposte riuscirono a fondersi in un tappeto rituale unitario, che contrassegnò da quel momento la vita collettiva. Nelle cronache dei viaggiatori la meraviglia per la quantità di feste popolari, un calendario praticamente quotidiano, è pari allo stupore provocato dalla massa di gente in movimento. La città si sviluppò in altezza per contenere la folla di abitanti che raddoppiava esponenzialmente dal Cinquecento in avanti: la vita dei napoletani non poteva che svolgersi nelle strade, nelle piazze, al porto e in riva al mare, dovunque vi fossero spazi abbastanza aperti da contenere quella folla crescente in cerca degli elementi minimi per sopravvivere, cibo aria e lavoro. Ma soprattutto divertimento, antidoto alla cronica difficoltà esistenziale di chi è privo di tutto.

Il clima mite del "golfo più bello del mondo" permetteva questa vita all'aperto per

quasi tutto l'anno e ci furono categorie sociali che si specializzarono in questa condizione di esistenza, come i lazzari o lazzaroni, protagonisti della più tarda letteratura romantica su Napoli. Come nei mercati orientali, la città all'aria aperta era un continuo girare e vendere qualsiasi cosa, donne comprese, agitata da ladri e assassini, da birri e schiavi delle galere che suonavano fragorosi strumenti, da parate militari e religiosi che tenavano (inutilmente) di evangelizzare un popolo "pagano". Poi i nobili e gli spagnoli, con i loro cortei e i loro riti, che utilizzavano le frequenti occasioni del calendario rituale per esibirsi di fronte al loro pubblico, mentre gareggiavano con i loro pari nel costruire almeno i portoni più appariscenti per i loro palazzi (poco curandosi del resto della casa, come se si trattasse di illusione teatrale). La corte del governatore di turno considerava con serietà ed attenzione l'umore della gente in strada, partecipando ai riti collettivi secondo proprie etichette sia per le cerimonie civili che per quelle religiose.

A Napoli, più che in qualsiasi altra città europea dell'età moderna, ogni momento della esistenza umana, senza differenze di ordine sociale, è tramutato in occasione di festa pubblica: dal battesimo al matrimonio, dal compleanno all'onomastico (anche di un re lontano) al rito funebre, con *essequie* e *catalfalchi*. C'erano naturalmente feste e feste. I maggiori appuntamenti dell'anno, che coinvolgevano l'intera massa della popolazione, erano ben individuati: Carnevale, Natale e Pasqua, Corpus Domini, Pentecoste, Assunzione e poi alcune feste di santi considerati principali: elemento quest'ultimo destinato ad inflazione, visto il moltiplicarsi esponenziale dei santi patroni della città, fenomeno parallelo all'incremento della popolazione. Se i protettori ufficiali erano ancora soltanto 8 agli inizi del Seicento, alla fine di quel secolo erano già 22 e sarebbero poi giunti all'attuale bella cifra di oltre 50. Le feste più popolari restarono tuttavia quelle legate a culti arcaici, corrispondenti a cicli stagionali: San Giovanni a mare, Sant'Antonio Abate, le 8 feste annuali della Vergine Maria (compresa Piedigrotta) e soprattutto le tre feste di San Gennaro. Neppure il periodo quaresimale riusciva ad imporre il silenzio

ai napoletani, mentre il caldo estivo portava le feste ("spassi") sul mare, nello specchio d'acqua antistante Posillipo. Se le piazze e le strade so-



Cecilia Bartoli per Gluck e Salieri: un abbraccio carico di emozioni

Cecilia, nel concerto per la Società del Quartetto hai deciso di porre uno accanto all'altro i due compositori a cui hai dedicato le tue più recenti incisioni: Gluck e Salieri. Dopo il lavoro su Vivaldi, l'interesse per le opere di Gluck su testo di Metastasio è nato spontaneamente?

«Sì, anzi sono rimasta incuriosita ed affascinata quando ho saputo che Gluck trascorse alcuni mesi a Praga proprio nel periodo in cui le opere di Vivaldi venivano rappresentate in quella città».

Alcuni compositori hanno creato nuovi linguaggi e nuove strutture. Altri hanno utiliz-



zato il vocabolario che avevano a disposizione per raggiungere nuove dimensioni drammatiche ed espressive. Haydn e Gluck appartengono alla prima categoria, Mozart probabilmente alla seconda.

«Sicuramente Mozart utilizza il linguaggio che Haydn e Gluck hanno sviluppato in campi diversi. "Di questa cetra" ha caratteristiche simili a quelle dell'aria di Susanna, "Deh vieni, non tardar", ma il brano di Gluck arriva una ventina d'anni prima.

Non dobbiamo dimenticare anche il tipo di scrittura vocale che Gluck utilizza. Alcune arie sono incredibilmente difficili dal punto di vista tecnico. "Se mai senti" è un esempio palese. Bisogna usare fiati lunghissimi e affrontare salti melodici molto ampi che portano la voce agli estremi della tessitura. Ascoltandola si capisce perché Caffarelli, per il quale venne composta, fu uno dei più grandi e famosi castrati di tutto il Settecento».

Questo virtuosismo che tu descrivi non è più collegato direttamente all'idea barocca della "meraviglia", ma sembra piuttosto un mezzo per esprimere il sentire del personaggio in maniera più incisiva.

«In un'aria come "Quel chiaro rio" la coloratura è sì presente, ma per il piacere di giocare con la voce, in un rincorrersi conti-

no i primi luoghi dello spettacolo, i napoletani non si accontentarono e costruirono veri teatri chiusi, dove assistere con maggiore passione a quegli spettacoli in cui era inserita la parodica rappresentazione di se stessi e dei propri gesti. L'opera in musica veneziana venne così sistematicamente arrangiata all'uso locale, per poi trasformarsi nel prodotto peculiare del teatro napoletano del Settecento, la commedia buffa. I religiosi, dal canto loro, non rimanevano a guardare, visto che sul terreno della festa pubblica si giocava la posta del consenso e si affrettarono a trasformare chiese e cappelle in altrettanti teatri in cui il gesto e il suono valgono più dei testi sacri ad attrarre folle di fedeli. E potevano i governanti esser da meno? Certamente no, tanto che - dopo aver imposto tasse sui giochi e sugli amori illeciti nei teatri pubblici e nelle strade adiacenti, si affrettarono ad aprire essi stessi dei luoghi teatrali per tenerli sotto controllo. Ma non era possibile controllare un intero popolo. Ogni napoletano ancora oggi si considera un attore *in pectore*, orgoglioso dei suoi gesti e della sua naturale maschera antropica. Pulcinella "il filosofo che si diceva pazzo" incarna perfettamente il solito dualismo tra sacro e profano da cui siamo partiti. Del resto Benedetto Croce non mancava di avvertire che Napoli era sempre stata considerata un "Paradiso abitato da diavoli" e qui l'immagine della festa si fa ambigua. I viaggiatori illuministi provenienti dal nord dell'Europa espressero spesso ribrezzo e scandalo per i costumi che trovavano primitivi e quasi animaleschi nelle feste di massa, come le "cuccagne" o certe processioni rituali a sfondo sessuale. Eppure l'unicità di Napoli rispetto alle altre capitali europee, che limitano la festa ad un momento di trasgressione controllato (il Carnevale con le maschere), è proprio nella dimensione liberatoria continua della festa estesa all'intero anno, che esteriormente dipende da manifestazioni di natura alimentare (occasione di accaparrarsi cibo in condizioni di costante indigenza) ma in realtà maschera sopravvivenze di ancestrali riti orgiastici del paganesimo mediterraneo, quasi cosciente alternativa al potere costituito.

Se la festa napoletana ha sempre avuto una conclusione di tipo alimentare, come nei film di Totò e Peppino De Filippo, la sua colonna sonora ha una importanza imprescindibile per scatenare la danza e il divertimento o per scandirne gli aspetti magici e rituali. Storici della musica, antropologi, etnologi ed etnomusicologi del passato - così affannati a creare categorie di comodo co-

me "musica colta" e "musica popolare" (di recente anche "musica antica" e "musica barocca") - non sarebbero mai riusciti con i loro strumenti ad orientarsi nell'*melting pot* della musica napoletana dell'età moderna. Ci sono riusciti invece i Turchini fondati e diretti da ormai quindici anni da Antonio Florio, cogliendo l'ambivalenza costante della musica della festa napoletana, che affrontano nello stesso tempo come colti musicisti di cappella e come chiassosi teatranti ed improvvisatori della commedia dell'arte (il cui mondo è magistralmente descritto nel Prologo secentesco *Micco con calascione e Cuosmo con violini*). Prendiamo le tarantelle, danze simbolo della tradizione partenopea: l'intonazione popolare delle *Tarantelle del Gargano* (tuttora vive in Puglia) si basa su moduli che risalgono senza dubbio al Seicento, il secolo in cui il musicista di cappella Cristoforo Caresana li introduce nella sua stupefacente cantata natalizia intitolata appunto *La Tarantella*. Altro elemento che unisce la musica alla festa è il Carnevale, tempo di pazzia: e la "Pazzia venuta da Napoli" di Giramo si diffuse in tutta Europa sulle vie dei commedianti, attorno alla metà del Seicento. E che dire poi dell'altra moda introdotta dai napoletani mezzo secolo più tardi, a partire dalla *Cilla* del 1706 (la più antica fonte ritrovata da Florio): la "commedejja ppe mmuseca", da cui nascerà l'opera comica in lingua napoletana del Settecento, diffusa nei teatri europei da compositori celebri come Vinci, Pergolesi, Di Majo e dalle spregiudicate canterine, alternative efficaci allo strapotere artistico dei castrati. Più tardi, ennesima trasformazione, le canzoni della festa risuoneranno negli allegri salotti napoletani dell'Ottocento, dando origine al ben noto fenomeno della "canzone napoletana".

Il panorama sonoro che risulta dai diversi accostamenti del programma di questo spettacolo è talmente vario da rendere improponibile ogni analisi che prescindere dal loro carattere funzionale alla festa collettiva, senza spazio né tempo, valida ieri come oggi. Proviamo ad ascoltare queste composizioni che rischiavano di giacere morte nelle polverose carte musicali delle biblioteche ed osserviamoli sulla scena questi cantanti-attori ed esecutori rinati sulle ceneri dei loro progenitori (i Turchini erano gli allievi del più importante tra i quattro conservatori della Napoli barocca, chiamati continuamente ad esibirsi in tutte le principali feste pubbliche della città). Attraverso suoni e gesti di sempre, forgiati sulle due anime della città, quella languida e melanconica e quella solare ed entusiasta, sarà più facile anche per i napoletani d'oggi comprendere la mostruosa ed inusitata bellezza della sovrapposizione urbana in quel "palinsesto" che si chiama Napoli, capitale da sempre, anche senza segno.

Dinko Fabris

Per gentile concessione dell'autore, che ringraziamo

Cappella della Pietà de' Turchini

Antonio Florio direttore

"Festa napoletana" in cinque quadri

L'Hospedale dei pazzi, Il carnevale:

Trabaci, Biffi, Giramo, Mannelli

Canzoni del sonno e della malinconia:

Provenzale, Ziani, Kapsberger, Barbella

Comici e canterine nel teatro d'opera:

Vinci, Pergolesi, de Majo

Riti e devozione: Arcucci

Gran finale di tarantelle: Fagioli, Cottrau, Caresana



nuo tra la metafora del testo e il disegno musicale. Ma in altre arie, quando la poesia di Metastasio tocca le corde della tragedia, la musica di Gluck si trasforma, riuscendo a caricare di significato ogni singola parola».

Potremmo dire che Metastasio, la sua capacità di dipingere l'animo umano, trovi in Gluck un perfetto alter ego musicale.

«E non solo quello. Credo che gli intrecci e le psicologie create da Metastasio possano trasparire anche nella nostra epoca».

È molto interessante vedere come Gluck rivesta con la stessa musica, in opere diverse e a distanza d'anni, il momento di più alta disperazione di Berenice e di Ifigenia.

«La scena d'Antigono è veramente memorabile. Tutto quello che Berenice prova passa direttamente a chi ascolta, senza alcuna barriera. Sta in questo la grandezza della musica di Gluck, unire esecutore ed ascoltatore in un abbraccio carico di emozione».

La seconda parte del concerto è dedicata alla musica di Antonio Salieri: Il suo nome è molto conosciuto, non altrettanto si può dire della sua musica.

«Questo è purtroppo vero. Di lui si frequentano solamente alcuni titoli, e molte opere non sono state mai eseguite in tempi moderni. Mi auguro che la mia nuova incisione ed i concerti che ne seguiranno diano un impulso alla riscoperta di questo autore che alla fine del Settecento era visto come uno dei più importanti ed innovativi».

Per eseguire un compositore occorrono innanzitutto le edizioni della sua musica e in questo Salieri non ha avuto grande fortuna. Molto poco è stato fino ad oggi pubblicato e per le arie che hai scelto ho infatti realizzato un'edizione critica partendo dagli autografi.

«Certo, scegliere della musica avendo a disposizione l'edizione a stampa rende tutto più semplice, ma ti confesso che conoscere un'aria attraverso l'autografo è molto più coinvolgente ed è una grande fonte di ispirazione».

Hai ragione, è un po' come rivivere con il compositore il processo creativo. A maggior ragione con Salieri, che ha disseminato gli autografi di correzioni e ripensamenti.

Guardando alla ricezione della sua musica dobbiamo anche considerare che la produzione strumentale è ridotta per numero, e non ha contribuito a mantenere vivo l'interesse per l'autore d'opera.

«In questo è all'opposto di Haydn. Grazie alle sinfonie, alla musica da camera e a quella sacra abbiamo preso coscienza anche del suo valore come compositore d'opera».

Mi piace pensare che il punto di partenza di Salieri sia una sintesi tra Metastasio e Gluck.

«Mi trovi d'accordo. Non solo ne conosceva le opere, ma ha anche avuto l'opportunità di frequentarli personalmente, specialmente Gluck. E venendo dal precedente disco che era dedicato appunto ai due, Salieri è stato per me una passo naturale, sia dal punto di visita storico che musicale. Da Metastasio ha assorbito l'attenzione per la parola, ha infatti la capacità di costruire la linea vocale rispettando al massimo le esigenze metriche e di senso del testo, da Gluck, la forza espressiva».

Vivendo in un periodo di grandi trasformazioni, è riuscito ad inserire la concezione drammatica di Gluck nel solco dell'opera



La sera del concerto Cecilia Bartoli firmerà, in Conservatorio, le copie del suo ultimo CD dedicato a Salieri

italiana, conducendola alle soglie del romanticismo.

«Dopo di lui questo linguaggio, chiamiamolo "sovrannazionale" va a perdersi, nel corso dell'Ottocento si affermano le varie scuole nazionali. Pensa anche al grande successo di Rossini a Vienna, proprio negli ultimi anni di vita di Salieri».

Lo straordinario nella musica vocale di Salieri non è soltanto la sua capacità di tradurre in musica tutto quello che il testo suggerisce, ma di andare oltre, di dare verità psicologica al personaggio.

«I rondò sono pieni di vita, sono scritti in modo tale che entri subito nel personaggio, ne vivi ogni palpito. Tutto senza alcuna retorica, questo è l'importante. E la scena di Armida, se ci pensi, nella sua assoluta semplicità ti conduce per mano in un mondo di pura emozione».

In una sua lettera Salieri cita S. Agostino, quando dice che «Dio vede in essa [la musica] qualche cosa della bontà dell'anima nostra, e che noi ci vediamo qualche cosa della bontà di Dio».

«Sarebbe bello fosse così. Forse, nella scena di Armida che ti dicevo, Salieri è riuscito veramente a farci vedere questo "oltre"».

In altri momenti la sua musica è invece piena di divertimento, qualche volta anche di una sana pazzia. E sono tanti: penso ad esempio a "Vi sono sposa" e alla sua coloratura che mi piace definire "positiva". Mi diverte molto cantarla, ha una sua gioiosità tutta particolare, alle volte anche maggiore di quella di Rossini».

Claudio Osele

Cecilia Bartoli mezzosoprano
Freiburger Barockorchester

Gluck - Ouvertures da "Semiramide" e

"La Clemenza di Tito"

- Arie da opere

Salieri - Ouvertures da "Cubalaj" e "La Secchia rapita"

- Arie da opere

3 MARTEDI 4 NOVEMBRE
ORE 21

Replica d'entusiasmo

Il ritorno di una giovane formazione cameristica nella stagione del "Quartetto", a un anno solo di distanza dalla prima esibizione, è un fatto decisamente fuori del comune. La decisione di ospitare ancora una volta il Kuss Quartett la dice lunga sull'apprezzamento meritato dal gruppo tedesco; un giudizio che trova piena conferma sulla scena

internazionale, dove ormai il Kuss ha gettato solide basi per una brillantissima carriera, muovendosi fra il Festival di Aspen e quello di Santander, il Mozarteum di Salisburgo e lo Châtelet di Parigi. "Stupefacente livello di maturità", "esecuzione esemplare", "impressionante professionalità" sono fra i tanti elogi tributatigli dalla stampa. E per il futuro sono già aperte le porte del Concertgebouw di Amsterdam, di Carnegie Hall a New York e di numerose altre sale di altissimo prestigio; questo grazie al programma "Rising Stars", nel quale il Kuss è rappresentante ufficiale della Germania nel 2003/04.

Al cuore del Kuss Quartett sta un sodalizio di lunga data. Il gruppo, infatti, è nato una dozzina d'anni fa, ma nonostante la fresca età dei componenti (sono tutti del 1975) il nucleo originario risale a molto prima: il primo e il secondo violino, rispettivamente Jana Kuss e Oliver Will, suonano insieme, e in quartetto, fin da quando erano solo undicenni. La formazione del Kuss ha registrato alcuni avvicendamenti, dopo la fondazione avvenuta nel 1991; quella attuale, ormai rodaticissima e premiata nel 2002 da un concorso autorevole e selettivo come il "Borciani" di Reggio Emilia, vede alla viola William Coleman (dal 2001) e al violoncello Felix Nickel (dall'anno precedente).

Determinati, pazienti e lungimiranti, i quattro musicisti hanno perseguito il perfezionamento individuale accanto all'affinamento del lavoro di gruppo (attualmente studiano a Colonia sotto la guida del Quartetto Alban Berg, dopo aver ricevuto l'insegnamen-



to di un altro maestro eccellente come Walter Levin, già primo violino del LaSalle); di qui l'alta qualità strumentale delle loro interpretazioni, che si distinguono per freschezza e vitalità quanto per puntualità e rigore. La cura con cui confezionano i programmi, sempre scelti con riguardo alla logica interna, li fa rivolgere sia al grande repertorio che a zone meno esplorate della letteratura quartettistica. È il caso, per il programma che si ascolterà al Conservatorio, dei due brani firmati in gioventù, fra il 1925 e il '26, da Theodor W. Adorno: il quale fu allievo di Alban Berg, e del grande Viennese mise a frutto le lezioni in un ristretto catalogo giovanile.

Patrizia Luppi

Quartetto Kuss

Mozart - Quartetto in mi bemolle maggiore K 428

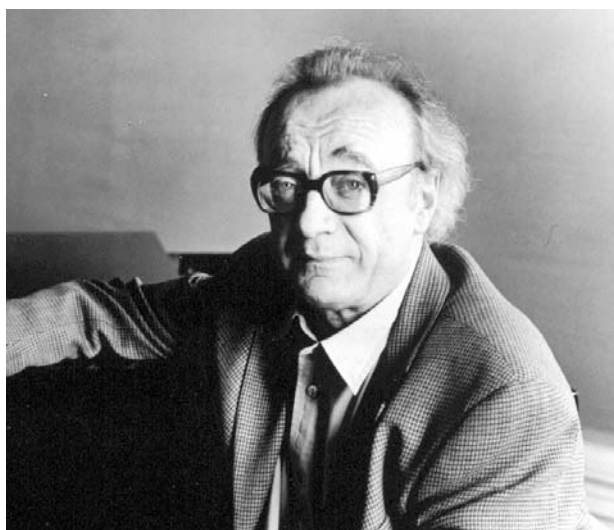
Adorno (nel centenario della nascita) - Due pezzi per quartetto d'archi op. 2 (1925-26)

Brahms - Quartetto n. 2 in la minore op. 51 n. 2

Breve storia del "Grazioso"

«Questo mio programma tratteggia – è capitato così – una panoramica di quanto è accessibile alla *grazia* musicale. La prima e la quinta fra le *Bagatelle* di Beethoven prescelte, tutta la Sonata in La maggiore di Mozart (compresa la "Marcia Turca", in tempo "Allegretto"), l'Andante in do minore della Sonata di Schubert, e le parti principali del secondo e quarto tempo nell'op. 22 di Beethoven: tutto questo si può definire "grazioso".

Che cosa vuol dire *grazioso* in musica? Per Mozart, un incedere composto, un passo aggraziato che troviamo nei movimenti Andante e Allegretto. In Beethoven, un atteggiamento più emotivo e affettuoso: potrebbe



evocare quello di una fanciulla che si sente ammirata. Quanto a Schubert, proprio questo Andante si esalta invece in una danza funerea, quasi un minuetto funebre, eppure con episodi sublimi.

Inframmezzati al grazioso per eccellenza dei due Rondò op. 51, alcuni caratteri contrastanti, come nelle ultime *Bagatelle* beethoveniane: stupendamente bizzarro, compatto e imprevedibile nei suoni e silenzi è il tratto dell'op. 126 n. 2; più selvatica nel travalicare verso la furia comica è la n. 4, i cui episodi ci sollevano, senza preavviso, verso l'atmosfera rarefatta e strana del misterioso. (Le *Bagatelle* possono contarsi fra i precursori delle miniature romantiche: *Papillons* e *Kinderszenen* di Schumann, se non addirittura i Preludi di Chopin).

In comune, queste due Sonate di Mozart e di Schubert hanno che il loro suono pianisti-

co diventa di fatto orchestrale. Mentre non poche sonate mozartiane difficilmente si spingono oltre il timbro ideale dei fiati, la K 331 attinge generosamente all'orchestra piena: soprattutto col Trio del Minuetto, in modo pungente. Sentite la giustapposizione, la combinazione di corde e fiati? L'umoristica "Marcia Turca" sembra richiamare addirittura le percussioni: è un vero piacere suonarla su uno di quei fortepiani viennesi in uso fino all'epoca Biedermeier, il cui assetto di pedali comprendeva anche un registro per i "piatti".

Che le tarde sonate di Schubert si ispirino ai colori orchestrali non dovrebbe poi sorprendere: qui la sola tastiera è insufficiente. Sottolineiamo ancora che la notazione schubertiana spesso non indica la durata reale delle note; piuttosto, rappresenta in modo pratico quanto le dita riescono a rimanere sul tasto. Del resto, nessun movimento pianistico somiglia più di questo alla riduzione di una partitura orchestrale che il primo tempo di un tale prodigio "incompiuto" (tali restarono il III e IV tempo). Un uso ardito eppure appropriato del pedale – quasi mai esplicitato da Schubert – aiuterà a dar vita a questo capolavoro, e a rivelarne tutta l'ampiezza.

L'op. 22 di Beethoven, raramente eseguita al di fuori dai cicli integrali, è talvolta considerata troppo classica e formalista, non abbastanza innovativa. Di fatto, sa correre i suoi rischi. Come capita in Schubert, vuole stirare al massimo – nelle sezioni degli sviluppi centrali dei primi due tempi – un suo approccio "al fresco": quando l'affresco musicale è condotto al limite.

Per contrasto, l'armonia richiama spesso echi sottilmente sensuali, nell'appellarsi a certi accostamenti di note cromatiche contigue. E l'Adagio dipana il cantabile più italiano che si trovi in Beethoven, *pianissimo* e a *mezza voce*. Nella parte centrale, lascia spazio ad un'appassionata serie di progressioni dal tono quasi operistico. Per qualche battuta, pare che si preannunci il belcanto, persino Verdi.

Alfred Brendel

Alfred Brendel pianoforte

Beethoven – *Bagatelle* op. 33 nn. 1 e 4, op. 119 n. 2, op. 126 nn. 2 e 4

– Rondò in do maggiore op. 51 n. 1

– Rondò in sol maggiore op. 51 n. 2

Mozart – Sonata in la maggiore K 331 "Marcia Turca"

Schubert – Sonata n. 17 in do maggiore D 840

Beethoven – Sonata n. 11 in si bemolle maggiore op. 22

Un Socio generoso

Pochi mesi fa ci ha lasciato il dottor Franco lorio, insigne professionista milanese, Socio con la sua famiglia da oltre quarant'anni.

La sua generosità era ben nota a chiunque avesse avuto modo di accostarlo; noi del Quartetto ne abbiamo ricevuto un segno tangibile, attraverso un legato testamentario dedicato alla Società del Quartetto.

A lui va la nostra gratitudine, non solo per-

ché il suo gesto giunge opportuno in questi difficili tempi, ma perché costituisce un esempio che vorremmo venisse imitato: ricordarsi, nelle ultime volontà, di un'antica istituzione, che da quasi centoquarant'anni rappresenta un fondamentale riferimento nella vita musicale cittadina.

Ricorderemo il nostro Socio dedicandogli un concerto nel corso della prossima stagione.

Giovane Europa in Musica

I concerti della Società del Quartetto in collaborazione con AICEM e Circolo Filologico Milanese

La Società del Quartetto conta fra le sue tradizioni anche quella dell'interesse ai giovani talenti musicali, molti dei quali – scoperti e presentati a Milano nel corso di una lunga storia – sono ormai stelle del firmamento concertistico internazionale. Questa nuova iniziativa nasce grazie a una partnership significativa: insieme all'AICEM (Associazione Istituti di Cultura Europei Milano) abbiamo ideato una serie esclusivamente dedicata ai giovani musicisti emergenti, estendendo così ancora un ambito vitale per l'orizzonte musicale milanese. Con cinque istituti culturali e in collaborazione con il Circolo Filologico Milanese ecco dunque l'avvio di un forum per presentare alcuni giovani al loro debutto italiano, in primo luogo vincitori di importanti concorsi. Ogni concerto patrocinato da ciascun Istituto di Cultura avrà in programma brani di riferimento della rispettiva cultura musicale, scelti dagli stessi esecutori con il coordinamento del "Quartetto". Il progetto è sostenuto dalla Fondazione Pro Musica Giancarlo ed Etta Rusconi, che generosamente destina il suo impegno a sostenere i giovani interpreti e ad avvicinare nuovo pubblico alla musica da camera.

FONDAZIONE
PROMUSICA
GIANCARLO ED ETTA
RUSCONI

Tutti i concerti si terranno alle ore 20 alla

SALA LIBERTY

DEL CIRCOLO FILOLOGICO MILANESE

Via Clerici 10, Milano

Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti

Giovedì 20 novembre 2003, ore 20

Danjou Ishizaka violoncello

Martin Helmchen pianoforte

Schumann – Phantasiestücke op. 73

Britten – Sonata in do maggiore op. 65

Bach – Suite n. 1 in sol maggiore BWV 1007

Brahms – Sonata n. 1 in mi minore op. 38

Giovedì 5 febbraio 2004, ore 20

François Lazarevitch flauto

Ensemble L'Entretien des Muses

Lucas Guimaraes Peres, viola da gamba

Stéphane Fuget clavicembalo

Splendore e diffusione del barocco francese

Musiche di Couperin, Montéclair, Morel, Philidor, Forqueray, Leclair, Anonimo, Hotteterre

Giovedì 4 marzo 2004, ore 20

Anika Vavic pianoforte

Haydn, Skrjabin, Bach, Skrjabin, Prokof'ev

Giovedì 28 aprile 2004, ore 20

Javier Perianes pianoforte

Mozart, Scarlatti, Haydn, De Nebra, Debussy, De Falla

Giovedì 13 maggio 2004, ore 20

Esther Hoppe violino

Benjamin Engeli pianoforte

Beethoven, Szymanowski, Brahms

Nel cuore del profano, si chiude il cerchio sacro

Prosegue, in dirittura d'arrivo, lo svolgimento della scommessa: che l'integrale delle Cantate bachiane, ormai pressoché conclusa sul versante sacro, possa estendersi ai capolavori profani, curiosamente meno noti, del *Thomaskantor*. Un certo incoraggiamento proviene dall'incondizionato successo che ha festeggiato il debutto delle *Cantate per la Corte di Sassonia* nella perfetta cornice della Sala delle Cariatidi a Palazzo Reale, lo scorso giugno: durante lo spettacolare concerto dei complessi di Amsterdam, il direttore e amico Ton Koopman è stato nominato Socio Onorario de "I Concerti del Quartetto" per il suo determinante contributo alle *Settimane Bach* e, anche per questo, alla vita musicale milanese.

E così, nonostante la persistenza di alcuni allarmi sul fronte della sopravvivenza finanziaria, l'avventura non si ferma, anzi saluta per il 20° ciclo la partecipazione di nuovi artisti accanto ad ospiti già familiari. L'inaugurazione si affida ai complessi della Wiener Akademie diretti da Martin Haselböck, fondati a Vienna nel 1985 come "Bach Consort" proprio per celebrare il tricentenario bachiano; da allora, racconta lo stesso Haselböck «siamo diventati parte importante della tradizione e interpretazione bachiana in Austria, dove non si poteva contare sulle stesse radici che in Germania... Si considerava Bach quasi troppo sublime ed elitario per il pubblico ampio. Pensare che la prima esecuzione bachiana al Musikverein di Vienna risale al 1859, e solo con Brahms prese avvio una tradizione vera e propria, alla cui vocazione

la Wiener Akademie si sente di dover corrispondere da parte sua».

In programma, oltre alla Cantata per soprano solo BWV 204 e il concerto BWV 1046*, la gradevolissima "Cantata della Caccia" BWV 208, che rappresenta secondo Haselböck «una delle rare incursioni di Bach nel territorio operistico, con qualche novità sul fronte della glorificazione allegorica dei signori di campagna; eppure è pietra miliare anche per la musica strumentale, perché qui – anche per la strettissima parentela con il 1° Concerto Brandeburghese – debutta in concerto il corno da caccia, nell'ambito curioso e sperimentale di un Bach giovane e particolarmente "fresco"».

Seguirà l'attesa e tempestiva conclusione delle Cantate sacre con il ritorno di Diego Fasolis, sempre attivo ed apprezzato direttore di nuove proposte e riscoperte seicentesche, alla guida dei suoi "Barocchisti" e del Coro della Radio Svizzera Italiana. Fasolis non si arrende facilmente all'idea di un'integrale fatalmente... incompleta! «La delusione di non avere sempre a disposizione strumentisti e cantanti capaci o adatti all'esecuzione delle sue composizioni potrebbe essere uno dei motivi che hanno indotto Bach a sospendere la produzione di Cantate sacre. Molte sono purtroppo perdute. Considerato il fatto che tutte le Cantate conosciute sono dei capolavori... potremmo disperarci; ma ci consoliamo invece nel poter studiare e ascoltare i gioielli rimasti, in cui le qualità musicali, umane ed umanistiche, teologiche ed esoteriche raggiungono livelli incredibili, of-

frendo ogni giorno nuove intuizioni ed emozioni». Fra le opere che faranno tornare le somme dell'integrale, accanto alla importante BWV 47 spicca l'unica delle festose Cantate per il tempo di Natale sinora non inserita nelle *Settimane Bach*, BWV 64. Ma con ottimistico e significativo segnale, gli artisti hanno accolto il nostro invito a replicare un'altra Cantata natalizia, scegliendo la felice BWV 110, "Unser Mund sei voll Lachens": che il nostro labbro sia pieno di gioia, nell'auspicare che altrettanto gioioso sia il futuro della grande iniziativa milanese, anche oltre la chiusura del cerchio integrale.

Non può mancare infine l'ulteriore continuità saldamente instaurata dalla collaborazione con l'amministrazione cittadina, che si traduce nell'appuntamento annuale con l'*Orotorio* di Natale. Questa volta, tre cantate invece di tutte e sei, ma affiancate ad altre due opere pensate per illuminarle diversamente: ancora una "replica" di Cantata natalizia, la BWV 62, sempre a significare l'organica coerenza del percorso; e lo straordinario "Magnificat tedesco" HWV 494, severo e mirabile canto del cigno di Heinrich Schütz, sommo polifonista senza il cui geniale ed unico apporto la musica sacra tedesca non sarebbe mai stata quello che è. Tiene a ricordarcelo il giovane, talentosissimo, ormai consolidato direttore Daniel Harding, in alleanza con Akademie für Alte Musik e Coro RIAS di Berlino, che saranno convincenti ambasciatori della complementarità fra tradizione sicura e moderna incisività interpretativa.

Maria Majno

12 novembre 2003, Palazzo Reale,
Sala delle Cariatidi

CANTATE PROFANE – III Wiener Akademie

Martin Haselböck direttore

Johannette Zomer, Isabel Monar, Bernhard Berchtold,
Florian Bösch solisti

Concerto Bwv 1046a

Cantata Bwv 204

Ich bin in mir vergnügt

Cantata Bwv 208

Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd



27 novembre 2003, San Simpliciano

ULTIME CANTATE SACRE

I Barocchisti

Coro della Radio Svizzera, Lugano

Diego Fasolis direttore

Roberta Invernizzi, Claudia Schubert, Charles Daniels,
Klaus Mertens solisti

Cantata Bwv 47

Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden

Cantata Bwv 64

Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget

Mottetto Bwv 118

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht

Cantata Bwv 110

Unser Mund sei voll Lachens



19 dicembre 2003, San Marco

ORATORIO DI NATALE

Akademie für Alte Musik Berlin

RIAS Kammerchor

Daniel Harding direttore

Johannette Zomer, Bernarda Fink, Werner Güra,
Stephan McLeod solisti

Cantata Bwv 248/I

Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage

Cantata Bwv 248/II

Und es waren Hirten in derselben Gegend

Cantata Bwv 248/III

Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen

Cantata Bwv 62

Nun komm der Heiden Heiland

Heinrich Schütz - Deutsches Magnificat

Swv 494



Il 55° ciclo di "Musica e poesia a San Maurizio" prefigura un viaggio ideale tra le esperienze musicali e le suggestioni di forma e fantasia, che dal barocco si diramano verso il classicismo. Fulcro di questa tesi è il concerto inaugurale che offre un omaggio ad Arcangelo Corelli nel 350° anniversario dalla nascita. Al compositore di straordinari concerti grossi e sonate a tre da chiesa e da camera per violino spetta il merito della forma cristallina, aulica e perfetta: la sua musica apre le porte al moderno linguaggio strumentale; si pensi solo alla forza del dialogo serrato fra gli strumenti e ai rimandi tematici (fra *concertino* e *tutti*), alla varietà dei movimenti, ben distinti nell'espressione e nelle dinamiche. L'Ensemble 415, che ritorna nella programmazione di San Maurizio dopo anni di assenza, accosta al *Concerto grosso op. 6 n. 4* di Corelli due concerti di Geminiani e un concerto di Porpora, segnalando una prima linea cronologica.

Col secondo concerto in San Smpliciano si sfiora la meta d'arrivo. Ascolteremo due sinfonie giovanili di Mozart tratte da *Mitridate re del Ponto* e da *Ascanio in Alba*, entrambe rappresentate al Regio Ducal Teatro di Milano nel 1770-71, e composte - diremmo - sotto

l'occhio benevolo di Giovanni Battista Sammartini. Nel programma, affidato all'orchestra e coro della Mitteleuropa, diretti da Barthold Kuijken, spicca poi, oltre a una sinfonia sammartiniana, quel capolavoro sacro che sono i *Vesperi de Confessore* (Salisburgo 1780) dalla soave cantabilità espressiva, quasi "pergolesiana", nel *Laudate Dominum* affidato all'assolo del soprano.

Fra barocco e classicismo si colloca l'omaggio a Johann Adolf Hasse, un autore tutto da riscoprire, in particolare per il repertorio strumentale da camera. Ad eseguirlo sarà l'Ensemble Epoca Barocca, con Alessandro Piqué all'oboe e Margarete Adorf al violino.

Il tour musicale nelle città mozartiane Milano-Mannheim-Londra, proposto dall'ensemble Musica Alta Ripa, esplora le correnti di gusto e pensiero che percorrono l'Europa post-bachiana: siamo intorno al 1760 come data di partenza cronologica. A fare da guida fra la nostra città e Londra, è proprio il figlio minore del Cantor di Lipsia, Johann Christian Bach. Al padre Bach, nume della storia musicale, spettano ben tre concerti: il recital organistico di Aart Bergwerff all'organo Ahrend in San Smpliciano per la riproposta della *Grande Messa organistica BWV 552*, che vede anche

la partecipazione del coro per i corali "a cappella", e i due *recital* dedicati al *Clavicembalo ben temperato*, primo e secondo volume (presso la Sagrestia Bramantesca di Santa Maria delle Grazie, con inizio anticipato alle ore 20 anziché alle ore 21).

Non va dimenticato anche l'appuntamento dedicato ancora a Bach, ma anche a Händel, Vivaldi e Purcell, proposto dal soprano Lynne Dawson e dall'ensemble London Baroque, che ritorna in San Maurizio dopo una decina d'anni.

In chiusura di stagione il tradizionale "concerto di Natale" affidato al Giardino Armonico diretto da Giovanni Antonini, con un programma che allinea, tra barocco e classicismo, Antonio Vivaldi (*Concerto per quattro violini e archi*), Pietro Locatelli (*Concerto per la Notte del Santo Natale*) e il *Concerto per violino, archi e b.c.* Hob. VIIa:4 di Franz Joseph Haydn, giust'appunto un autore del classicismo.

Resterebbe da dire degli incontri e di alcuni appuntamenti particolari, come l'omaggio di musica, recitazione e danza dedicato alla figura di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio ... ma di questo e d'altro si può far tesoro dal programma generale.

Sandro Boccardi

Verso il classicismo. Suggestioni di forma e fantasia

CONCERTI

Sabato 20 settembre, ore 21 - San Maurizio
La forma aurea, Corelli e il concerto grosso
Ensemble 415 - Chiara Banchini, direttore

Lunedì 29 settembre, ore 21 - San Smpliciano
La forma retorica del sacro: Mozart, Vesperae solemnes de confessore K 339
Mitteleuropäisches Barockorchester und Chor - Barthold Kuijken, direttore

Venerdì 3 ottobre, ore 21 - San Maurizio
Il viaggio: dai prebachiani a Bach
Claudio Brizi, claviorgano

Sabato 11 ottobre, ore 21 - San Maurizio
Johann Adolf Hasse fra barocco e classicismo
Ensemble Epoca Barocca
Margarete Adorf, violino
Alessandro Piqué, oboe
Alberto Guerra, fagotto
Christoph Lehmann, clavicembalo

Sabato 18 ottobre, ore 21 - San Maurizio
Fantasia e forma: Händel, Vivaldi, Bach e Purcell
London Baroque - Lynne Dawson, soprano

Giovedì 30 ottobre, ore 21 - San Maurizio
Divina et vana, amor celeste e amor cortese tra '500 e '600
Arianna Savall, soprano e arpa
Alexandra Nigito, cembalo e organo

Venerdì 7 novembre, ore 21 - San Maurizio
Verso la forma classica: Mannheim-Milano-Londra, centri dell'avanguardia musicale intorno al 1760
Ensemble Musica Alta Ripa
in collaborazione con il Goethe-Institut Mailand

Domenica 16 novembre, ore 21
Palazzo Marino, Sala Alessi
Voluptas dolendi: i gesti del Caravaggio
Deda Cristina Colonna, danza e recitazione
Mara Galassi, arpa
Barbara Petrecca, costumi ed elementi di scenografia - Francesco Vitali, luci
Ingresso libero sino ad esaurimento dei posti

Venerdì 28 novembre, ore 21 - San Smpliciano
J.S. Bach, Grande Messa per organo BWV 552
Aart Bergwerff, organo Ahrend
Coro Musiq'amis, L'Aja
in collaborazione con il Consolato Generale del Regno dei Paesi Bassi

Mercoledì 3 dicembre, ore 20 (prima parte)
Sagrestia Bramantesca,
Santa Maria delle Grazie
J.S. Bach, Il clavicembalo ben temperato (libro I)
Enrico Baiano, clavicembalo

Sabato 6 dicembre, ore 20 (seconda parte)
Sagrestia Bramantesca,
Santa Maria delle Grazie
J.S. Bach, Il clavicembalo ben temperato (libro II)
Enrico Baiano, clavicembalo

Mercoledì 17 dicembre, ore 21
Basilica di San Vittore al Corpo
Concerto di Natale: musiche di Vivaldi, Locatelli, Sammartini e Haydn
Il Giardino Armonico
Giovanni Antonini, direttore
Mauro Rossi, violino

INCONTRI

(ingresso libero)

Giovedì 25 settembre, ore 21 - San Maurizio
Un secolo di poesia
Lecture di testi da "Poeti per Milano"
(Ed. Vienneperre)
Interventi musicali di Marco Scorticati, flauto
e Evangelina Mascardi, liuto

Venerdì 3 ottobre, ore 11.30 - San Maurizio
Il claviorgano: utopia, vezzo e necessità
Claudio Brizi, claviorgano

Sabato 11 ottobre, ore 11.30 - San Maurizio
Johann Adolf Hasse... un compositore italiano
con la partecipazione dell'ensemble Epoca Barocca

Venerdì 24 ottobre, ore 21 - San Maurizio
L'allodola ottobrino: sulla poesia di Bartolo Cattafi
Presentazione di Paolo Maccari
Interventi musicali di Davide Pozzi, organo
Antegnati

Giovedì 30 ottobre, ore 11.30 - San Maurizio
Arpa celeste e cortese
Arianna Savall, soprano e arpa
Alexandra Nigito, cembalo e organo



SOCIETÀ DEL QUARTETTO

FONDATA DI MILANO NEL 1864

Sala Verdi del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano ore 21

Via Conservatorio 12

14 OTTOBRE 2003 **1**

Cappella della Pietà de' Turchini

Antonio Florio direttore
"Festa napoletana" in cinque quadri

21 OTTOBRE **2**

Cecilia Bartoli mezzosoprano Freiburger Barockorchester

Gluck, Salieri

4 NOVEMBRE * **3**

Quartetto Kuss

Mozart, Adorno, Brahms

11 NOVEMBRE **4**

Alfred Brendel pianoforte

Beethoven, Mozart, Schubert

2 DICEMBRE * **5**

Jonathan Gilad pianoforte

Mozart, Schubert, Chopin

11 DICEMBRE, GIOVEDÌ, ORE 20 **6**

Amsterdam Baroque Orchestra and Choir

Ton Koopman direttore

Händel - Il Messia

20 GENNAIO 2004 * **7**

Trio Debussy

Martin, Piazzolla, Ravel

27 GENNAIO **8**

Christian Zacharias pianoforte

Mozart, Ravel

10 FEBBRAIO **9**

Quartetto Alban Berg

Isabelle Charisius viola

Mozart, Webern

24 FEBBRAIO **10**

Lisa Batiashvili violino

Steven Osborne pianoforte

Bartók, Debussy, De Falla, Prokof'ev

2 MARZO **11**

Quartetto Petersen

Zoryana Kushpler mezzosoprano

Wolfram Rieger pianoforte

Milhaud, Lekeu, Chausson, Krenek

23 MARZO **12**

Krystian Zimerman pianoforte

30 MARZO * **13**

Sergey Khachatryan violino

Vladimir Khachatryan pianoforte

Bach, Beethoven, Ysaye, Waxman

20 APRILE **14**

Till Fellner pianoforte

Bach, Franck, Messiaen

11 MAGGIO **15**

David Daniels controttenore

Martin Katz pianoforte

Arie antiche, Händel, Mozart, Fauré

18 MAGGIO **16**

Mikhail Pletnev pianoforte

Schumann, Musorgskij

25 MAGGIO **17**

Duo Canino-Ballista

nel 50° anno di attività

Schubert, Stravinskij, Bussotti, Beethoven/Liszt

* La serie Rising Stars è sostenuta dalla Fondazione Pro Musica Giancarlo ed Etta Rusconi

Biglietti

Per i singoli concerti € 10-50 in vendita dai 6 giorni precedenti presso

- Società del Quartetto - Via Durini 24
 - APT - Azienda di Promozione Turistica del Milanese
 - Arengario - Via Marconi 1 (piazza Duomo)
 - Mondadori Multicenter - Via Marghera
 - Call center Tel. 199 207 407 (pagamento con carta di credito)
 - Siti internet: www.quartettomilano.it e www.charta.it
- (pagamento con carta di credito o bancomat)

SOCI
Quota associativa annuale con accesso a tutti i concerti
€ 350
SOCIO ORDINARIO
€ 150
SOCIO JUNIOR
€ 150

ABBONAMENTI
GRANDI INTERPRETI € 300
GRANDI INTERPRETI/1 € 180
GRANDI INTERPRETI/2 € 180
PIANISTI € 220
FESTE BAROCHE € 150
MUSICA DA CAMERA € 100
PER I GIOVANI € 50

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1 Cappella della Pietà de' Turchini																	
2 Cecilia Bartoli																	
3 Quartetto Kuss																	
4 Alfred Brendel																	
5 Jonathan Gilad																	
6 ABO-Koopman Il Messia																	
7 Trio Debussy																	
8 Christian Zacharias																	
9 Quartetto Alban Berg																	
10 Elisabeth Batiashvili Steven Osborne																	
11 Quartetto Petersen																	
12 Krystian Zimerman																	
13 Sergey Khachatryan																	
14 Till Fellner																	
15 David Daniels Martin Katz																	
16 Mikhail Pletnev																	
17 Duo Canino-Ballista																	

giornale del
Quartetto
di Milano

Periodico della Società e dei Concerti del Quartetto
Registrazione al Tribunale di Milano
n. 109 del 17-2-1999
Anno V - n. 13, settembre-novembre 2003

Direttore responsabile: Enzo Beacco
Redazione a cura di Nicoletta Geron
Grafica: G&R Associati
Stampa: Grafica Aerre, Milano

Editore: I Concerti del Quartetto
Direzione e redazione:
Via Durini 24 - 20122 Milano
Tel. 02.7600.5500 - Fax 02.7601.4281
Email info@quartettomilano.it
www.quartettomilano.it



ASTALDI

Credito Artigiano

