

Milano
Conservatorio
Sala Verdi
Teatro Menotti

Focus
Adès/Francesconi

MI
TO

Venerdì 11.IX.15
Sabato 12.IX.15

MITO
SettembreMusica
Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica
05/24.09.2015
Nona edizione



14°

Un progetto di



Realizzato da

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Fondazione per
la Cultura Torino

I Partner del Festival



Sponsor



RISANAMENTO

Media partner

CORRIERE DELLA SERA **LA STAMPA**

La libertà delle idee



Sponsor tecnici



FAZIOLI



GUIDO GOBINO

THE WESTIN
PALACE
MILAN



UNI ISO 20121:2013



L'Associazione per il Festival Internazionale della Musica di Milano è certificata UNI ISO 20121 e progetterà MITO 2015 nel rispetto dello standard di sostenibilità in linea con quanto avvenuto per l'edizione 2014, in collaborazione con EventiSostenibili.it

Con il Patrocinio di



MILANO 2015
NUTRE IL PIANETA,
ENERGIA PER LA VITA.



European
Festival
Association

www.efa-aef.eu

Membro dell'Associazione
Europea dei Festival

Si ringrazia per l'accoglienza degli artisti
Cioccolateria Artigiana Guido Gobino
Riso Scotti Snack
Acqua Eva

Si ringrazia
Paul & Shark per le divise Staff
US&BAG per gli zaini Staff



Focus
Adès/Francesconi

Museo del Novecento, Sala Arte povera
Venerdì 11 settembre, ore 17.30

Incontro con
Thomas Adès
Luca Francesconi

Conservatorio di Milano, Sala Verdi
Venerdì 11 settembre, ore 21

Teatro Menotti
Sabato 12 settembre, ore 17

Thomas Adès (Londra, 1971)

In Seven Days per pianoforte e orchestra (2008)

Concerto conciso, per pianoforte e ensemble (1997)
Prima esecuzione italiana

Living Toys, per ensemble da camera (1994)

Chamber Symphony (1990)
Prima esecuzione italiana

Luca Francesconi (Milano, 1956)

Trama, per saxofono e orchestra (1987)

Memoria II, per orchestra (1998)

Animus II, per viola e elettronica (2007)

Unexpected End of Formula, per violoncello,
live electronics e ensemble (2008)

Si ringrazia Westin Palace per l'ospitalità al maestro Adès

In collaborazione con
Museo del Novecento
Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano
Orchestra della Svizzera italiana
mdi ensemble

Venerdì 11 settembre

Museo del Novecento
Sala Arte povera, ore 17.30

Incontro con
Thomas Adès
Luca Francesconi

Coordina
Enzo Restagno

Conservatorio di Milano
Sala Verdi, ore 21

Thomas Adès (1971)

In Seven Days per pianoforte e orchestra (2008) 30 min. ca

- I. Chaos - Light - Dark
- II. Separation of the waters into sea and sky
- III. Land - Grass - Trees
- IV. Stars - Sun - Moon
- V. Fugue: Creatures of the Sea and Sky
- VI. Fugue: Creatures of the Land
- VII. Contemplation

Luca Francesconi (1956)

Trama, per saxofono e orchestra (1987) 20 min. ca

Memoria II, per orchestra (1998) 11 min. ca

Orchestra della Svizzera italiana

Timothy Redmond, direttore
Nicolas Hodges, pianoforte
Mario Marzi, saxofono

In collaborazione con
Museo del Novecento
Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano
Orchestra della Svizzera italiana

Between creation and history: the music of Adès and Francesconi I

For Thomas Adès, music always has a metaphorical character. That does not mean that his ideas for compositions are necessarily born out of images or arise from cues outside the realm of music, but it signals a clear sensibility for the metaphorical implications inherent in musical works. Thus, the works of Adès are always more or less directly linked to social imaginaries. At the same time, Adès does not conceive of a division between musical form and poetic content, between absolute music and program music. This is why in his catalogue of compositions, a concert for piano may easily assume the form of a work based on the Creation myth, as we see with *In Seven Days*, commissioned by the South Bank Centre in London and the Los Angeles Philharmonic Orchestra in 2008. The piece is subtitled *Piano Concerto with Moving Image*, and indeed the work was conceived in collaboration with video artist Tal Rosner, who produced the video installation that is synchronized with the music. Although ever since the first performances, *In Seven Days* has existed independently from the video, as a purely concert piece, in complete autonomy from the video.

The Genesis myth has been a recurrent and successful theme throughout the history of music, providing a plentiful series of dichotomies that are well suited to a metaphorical narration – for example, light and darkness, water and earth, day and night, flora and fauna, male and female. Moreover, the seven days of the Creation also represent the metaphor of an incredible journey through human nature, from the formless origins of life itself to an increasingly organized structure of the world. The choice of entrusting the narration to the solo concert genre might seem like a paradox, but perhaps this comes off as less extravagant if we consider the fact that the composer's instrument is the piano, which he also normally performs on as an interpreter of works by other composers, besides his own. The Creation myth thus becomes a metaphorical journey into the human condition – and not merely in abstract terms. To express all this, Adès also uses an archaic musical form, the *passacaglia*, which appears in several of his works. The *passacaglia* focuses on the variation of a descendent harmonic structure, which is repeated in a circular manner. An essential element is brought to light, one which is often seen in the music of Adès: the lack of any sought after final destination. In other words, what we see in Adès is the exact opposite of the onward striving for a final catharsis that is so irrepressible in the symphonies of Beethoven. Ezra Pound, in an article that appeared in a 1913 issue of the American magazine «Poetry», wrote, «An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time».¹ The music of Adès does present such characteristics, forcing time into a prolonged instant charged with emotional meaning. The surprising aspect of this is the rhythmic vitality of this contemplative immobility, which creates an effect that musicologist Richard Taruskin dubbed 'musical surrealism', or a kind of split in perception. Taruskin also compared the music of Adès to paintings by Dalí and Magritte.²

The work's seven movements represent the musical images of the corresponding days of the Creation, each imbued with its own metaphors inherent in the narration of the myth. The dualistic character of the story is, however, recaptured in a more general idea, which sheds light on the various musical dichotomies. First there is the general dualistic structure, which divides into groups the first three days and next three days, while the last day – the day of rest – provides an emotional outlet and a completion of the cycle, bringing us back to the beginning. Added to this general dichotomy are the structural contrast between piano and orchestra, the dualistic melody and harmonic progression of the *passacaglia*, the extreme divide in the orchestral timbre

Tra creazione e storia: la musica di Adès e Francesconi I

Per Thomas Adès la musica ha sempre un carattere metaforico. Questo non significa che nella sua produzione l'idea di un lavoro nasca per forza da un'immagine o da uno spunto extra-musicale, ma certamente si traduce in una spiccata sensibilità per le implicazioni metaforiche insite in qualsiasi figura musicale. Per questo motivo nella produzione di Adès si trovano sempre dei lavori legati in maniera più o meno diretta a un immaginario collettivo. Allo stesso tempo, Adès non concepisce una divisione tra forma musicale e contenuto poetico, tra musica assoluta e musica a programma. Per questo motivo nel suo catalogo un concerto per pianoforte può benissimo assumere la forma di un lavoro basato sul mito della Creazione, come nel caso di *In Seven Days*, scritto nel 2008 su commissione del South Bank Centre di Londra e della Los Angeles Philharmonic Orchestra. La partitura specifica che si tratta di un «Piano Concerto with Moving Image», in quanto il lavoro è stato concepito in collaborazione con il videoartista Tal Rosner, che ha prodotto l'installazione che dovrebbe essere proiettata in sincronia con la musica. In realtà, fin dalle prime esecuzioni, *In Seven Days* ha avuto anche una vita indipendente come pezzo da concerto, quindi in una forma del tutto autonoma dell'apparato visivo.

Il mito della Genesi è un tema che ha una lunga e fortunata storia nella musica, fornendo un'abbondante serie di dicotomie che si prestano benissimo a una narrazione metaforica, come la luce e le tenebre, l'acqua e la terra, il giorno e la notte, la flora e la fauna, il maschile e il femminile. Inoltre, i sette giorni della Creazione rappresentano anche la metafora di un grande viaggio nella natura umana, dalle origini informi della vita a una struttura sempre più organizzata del mondo. Potrebbe invece sembrare un paradosso la scelta di affidare questo racconto al genere del concerto solistico, ma forse l'idea risulta meno stravagante se si considera che il pianoforte è lo strumento dell'autore stesso, che si esibisce normalmente anche nelle vesti dell'interprete. Il mito della Creazione è dunque anche un viaggio metaforico nella propria condizione umana, non solo in quella dell'umanità in senso astratto. Per esprimere tutto questo, inoltre, Adès ricorre a una forma musicale arcaica come la passacaglia, che viene usata in parecchi lavori della sua produzione. Il principio della passacaglia è quello della variazione su una struttura armonica discendente, che viene ripetuta in forma circolare. Viene così alla luce un elemento essenziale che spesso informa la musica di Adès, ovvero la mancanza di una mèta da raggiungere. Tanto per intenderci, il movimento di Adès è l'opposto di quella spinta in avanti verso la catarsi finale così incontenibile nelle Sinfonie di Beethoven. Ezra Pound, in un articolo pubblicato nel 1913 sulla rivista americana «Poetry», ha scritto: «Una 'Immagine' è quella che presenta una complessità intellettuale ed emotiva in un istante di tempo».¹ La musica di Adès presenta in sostanza queste caratteristiche, costringendo il tempo in un istante prolungato carico di significati emotivi. L'aspetto sorprendente consiste nel fatto di conferire a questa immobilità contemplativa una sorprendente vitalità ritmica, creando così un effetto di sdoppiamento della percezione che ha fatto parlare un musicologo del calibro di Richard Taruskin di «surrealismo musicale», accostando la musica di Adès ai quadri di Dalì e di Magritte.²

I sette movimenti del lavoro rappresentano le immagini musicali dei corrispondenti giorni della Creazione, ciascuno con il suo carico di metafore insite nella narrazione del mito. Il carattere dualistico della storia tuttavia è ripreso in un'idea più generale, che mette in luce varie dicotomie di tipo musicale. In primo luogo vi è una struttura generale duale, che raggruppa i primi tre giorni e i rimanenti tre in due insiemi, lasciando all'ultimo giorno, quello del riposo, una funzione di svuotamento emotivo e di ricongiungi-

between high and very low registers (a trademark of Adès orchestration), the contrasts between fast and slow, ascendant and descendent, and so on.

Despite the composer's spectacular eclecticism, which in the Creation of the world implies a summing-up of much of 20th-century music, from the phasing of Steve Reich to the sludgy soundscapes of the Strauss and Sibelius Orchestras, In *Seven Days* is definitely not a post-modern work. The contemporary character of the music of Adès consists in injecting a sense of freshness and originality into a musical language that is basically traditional. Adès offers audiences not sounds that have never been heard before, but new emotional dissonances and a prism of passions that splits up the light of the past in a way that is unique.

The process of Francesconi's detachment from the avant-garde of the second half of the 20th century began fairly early, following a period of apprenticeship as assistant to Luciano Berio. In the mid-1980s, Francesconi intuited with clarity the necessity to redefine the parameters of the musical language developed by composers from the previous generation. The problem wasn't repudiating research in the most uncompromising and radical trends in post-World War II music, but to overcome the involution of that language comprised of repetitive, academic formulas, and look to the new scenarios that were opening around the world, driven by social and cultural transformations inevitably linked to developments in the arts. One of Francesconi's first replies came in a concert work for saxophone and orchestra entitled *Trama*, composed in 1987 for American saxophonist John Sampen. The soloist plays two saxophones, alto in the first and last parts, soprano in the middle. In reality, the work is not separated into distinct movements, but is developed over the course of a single journey in sound, almost like the continuity of a film. The protagonist stands alone on stage, poised nervously, using a musical language that is syncopated, fragmented, pointillistic. The choice of expressive indication, *Presto volando*, was probably no coincidence. It is the title of the second movement of *Concert for Orchestra* by Elliott Carter, American music's most important ultra-modernist. Francesconi's compositions split up the orchestra into a mosaic of fragments, micro-figures, timbric incrustation, and rhythmic contrasts which all told make up the underlying psychological acrobatics of the protagonist. The soloist, after a blazing opening, sets out on a long introspective journey, echoing with the expressive melancholy of the alto sax. In the middle section, the energy of the orchestra drives the soprano sax into high-register zones; the tune is quite expressive, and there emerges a dialogue with instruments that briefly come to the fore, out of the bulimic orchestral background. The return of the alto sax is preceded by lyrical and distended symphonic strains, in preparation for the entire plot's final unraveling. The melancholy protagonist of the story is once again alone on stage. After one last, intense confrontation with a solo violin, lost in fantastical solipsistic musings, timeless and void of rhythm, in which the saxophone repeats an undulatory scale for thirty seconds or so, thanks to the circular breathing technique. The epilogue is left to the expressiveness of the orchestra, which at long last reabsorbs the sounds of the soloist, which become a color element.

The relationship between contemporary creation and history, on the other hand, is clearly developed in an orchestral work from the late 1990s, *Memoria II*. The composition was first begun in 1991, when Francesconi was commissioned to write a piece for the 200th anniversary of the death of Mozart. In 1998 Francesconi reworked the orchestration, and the title *Memoria II* distinguishes it from the earlier version. It starts off with two bars from Mozart's *Symphony Concertante for Violin and Viola*, which provide the material for the rest of the work. Francesconi analyzes and vivisects, as it were, the Mozart fragment, from which he takes all the elements of the composition – the pitch, the duration, the timbre, the dynamics, the junctures, and so on. With parameters of the composition formalized, Mozart's material

mento con l'inizio. A questa dicotomia generale si aggiungono la strutturale contrapposizione tra pianoforte e orchestra, la doppia natura melodica e di progressione armonica del tema della passacaglia, l'estrema divaricazione del suono orchestrale tra il registro acuto e quello profondo (una sorta di marchio di fabbrica dell'orchestrazione di Adès), il contrasto tra velocità e lentezza, carattere ascendente e discendente eccetera.

A dispetto dello spettacolare eclettismo dell'autore, che nella creazione del mondo instilla anche il riassunto di molta musica del Novecento, dal phasing di Steve Reich alle lordure sonore dell'orchestra di Strauss e di Sibelius, *In Seven Days* non rappresenta un esempio di lavoro post-moderno. Il carattere contemporaneo della musica di Adès consiste nel conferire un senso fresco e originale a un linguaggio fundamentalmente tradizionale. Adès offre al pubblico non delle sonorità inaudite, bensì delle dissonanze emotive nuove e un prisma di passioni che rifrange il passato in una luce differente.

Il processo di distacco di Francesconi dalle avanguardie del secondo Novecento è cominciato abbastanza presto, dopo il periodo di apprendistato come assistente di Luciano Berio. Verso la metà degli anni Ottanta, Francesconi aveva intuito con chiarezza come fosse necessario ridefinire i parametri del linguaggio musicale sviluppato dai compositori della generazione precedente. Il problema non era di rinnegare le ricerche delle tendenze più intransigenti e radicali della musica del dopoguerra, bensì di superare l'involutione di quel linguaggio in formule ripetitive e accademiche per guardare ai nuovi scenari che si aprivano nel mondo, sotto la spinta delle trasformazioni sociali e culturali inevitabilmente legate allo sviluppo delle arti. Una delle prime risposte di Francesconi a queste esigenze è stato un lavoro concertante per sassofono e orchestra intitolato *Trama*, scritto nel 1987 per il sassofonista americano John Sampen. Il solista adopera due sassofoni, il contralto nella prima e ultima parte e il soprano nella sezione centrale. In realtà il lavoro non ha una forma articolata in movimenti, ma si sviluppa come un'unica trama sonora, appunto, quasi come una pellicola cinematografica. Il protagonista si presenta da solo in palcoscenico, con un primo piano nervoso e un linguaggio sincopato, frammentato e puntillistico. L'indicazione espressiva, *Presto volando*, forse non è stata scelta a caso. Essa corrisponde infatti al titolo del secondo movimento del Concerto per orchestra di Elliott Carter, il maggior rappresentante delle tendenze ultra-moderniste della musica americana. In effetti la scrittura di Francesconi divide l'orchestra in un mosaico di frammenti, di microfigure, di incrostazioni timbriche, di contrappunti ritmici che nell'insieme configurano lo sfondo delle peripezie psicologiche del protagonista. Il solista, dopo la mordente sortita iniziale, inizia un lungo viaggio introspettivo, segnato dalla voce espressiva e melanconica del sax contralto. Nella parte centrale l'energia dell'orchestra spinge il sax soprano verso le zone più acute del registro, con un canto molto espressivo e un dialogo con alcuni strumenti che emergono brevemente in primo piano dal bulimico sfondo orchestrale. Il ritorno al sax contralto viene preceduto da una bella pagina sinfonica di carattere più lirico e disteso, che prepara lo scioglimento finale della trama. Il protagonista melanconico della storia si ritrova di nuovo da solo, dopo un ultimo e intenso confronto con un violino solista, perdendosi in una fantasticheria solipsistica senza tempo e senza battuta musicale, in cui il sassofono ripete una scala ondulatoria per una trentina di secondi, avvalendosi della tecnica di respirazione circolare. L'epilogo è lasciato a un'espressiva pagina dell'orchestra, nel cui corpo il solista viene finalmente riassorbito come un elemento di colore.

Il tema del rapporto tra creazione contemporanea e storia viene invece sviluppato in maniera evidente in un lavoro per orchestra della fine degli anni Novanta, *Memoria II*. In realtà la composizione risale al 1991, quando Francesconi fu invitato a scrivere un pezzo in occasione dell'anniversario bisecolare della scomparsa di Mozart. Nel 1998 Francesconi ha rivisto l'orchestrazione del lavoro, che adesso reca il titolo *Memoria II* per distinguerlo

is manipulated from within, and then developed with an aim to recompose the fragment. This process became a favorite in the composition of New Music, which focused on codifiable musical objects. Francesconi upends all parameters and sets out from the furthest point possible in order to reconstruct the Mozart fragment, as if undertaking a great journey into material transformation, only this time with a precise aim in mind. The paradox lies in forcing those processes developed within these parameters through a funnel that distills the opening Mozart bars, which reappear at the end of the piece – which provides an unexpected balancing out of all the parameters at play here.

¹ E. Pound, *A Few Dont's by an Imagiste*, in «Poetry», March, 1913.

² Richard Taruskin, *A Surrealist Composer Comes to the Rescue of Modernism*, in *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, University of California Press, 2008. Taruskin's observations may be on the mark, especially if we consider the fact that the composer's mother, Dawn Adès, is a famous scholar and a leading expert on the Dadaist and Surrealist movements.

dalla precedente partitura. Lo spunto iniziale sono un paio di battute della *Sinfonia concertante* per violino e viola di Mozart, che forniscono il materiale per il lavoro. Francesconi analizza e viviseziona per così dire il frammento mozartiano, per ricavarne tutti gli elementi della composizione, ossia altezza, durata, timbro, dinamiche, attacco di suono eccetera. Una volta formalizzati i parametri della composizione, il materiale mozartiano viene manipolato dall'interno per portarlo verso uno sviluppo mirato alla ri-composizione del frammento. Questo è un tipo di processo compositivo caro alla Nuova Musica, che pensava in termini di oggetti musicali codificabili. Francesconi ribalta tutti i parametri e parte dal punto più lontano per ricostruire il frammento mozartiano, come se fosse un grande viaggio di trasformazione della materia, ma questa volta con un fine ben preciso. In questo processo di avvicinamento il paradosso consiste nel costringere i processi sviluppati all'interno di questo oggetto sonoro a passare per l'imbuto in cui viene distillata la versione originale delle due battute di Mozart, che compare in effetti alla fine del lavoro, non come citazione bensì come inaspettato punto di equilibrio di tutti i parametri messi in gioco.

Oreste Bossini

¹ E. Pound, *A Few Dont's by an Imagiste*, in «Poetry», Marzo 1913: «An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time».

² Richard Taruskin, *A Surrealist Composer Comes to the Rescue of Modernism*, in *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, University of California Press, 2008. A corroborare le osservazioni di Taruskin, val la pena di ricordare che la madre del compositore, Dawn Adès, è una studiosa di fama internazionale di Dada e di Surrealismo.

Orchestra della Svizzera italiana

Costituita nel 1935 a Lugano, è stata diretta da grandi personalità musicali quali Ansermet, Stravinskij, Stokowski, Celibidache, Scherchen. Ha collaborato con innumerevoli compositori quali Mascagni, Richard Strauss, Honegger, Milhaud, Martin, Hindemith e, in tempi più vicini, Berio, Henze e Penderecki. È una delle 13 formazioni a livello professionale attive in Svizzera. Composta da 41 musicisti stabili, è finanziata principalmente dal Cantone Ticino, dalla Radiotelevisione svizzera, dalla Città di Lugano e dagli Amici dell'OSI. Partner Internazionale è Helsinn. Dà vita annualmente alle stagioni concertistiche della RSI – Rete Due e partecipa regolarmente alle Settimane Musicali di Ascona, a Lugano Festival e al Progetto Martha Argerich. Si esibisce nei maggiori centri nazionali ed internazionali ed effettua numerose registrazioni in studio. Direttore onorario: Alain Lombard. Direttore ospite principale: Vladimir Ashkenazy. Direttore principale da settembre 2015: Markus Poschner.

Founded in Lugano in 1935, the Orchestra della Svizzera italiana was directed by great musical figures such as Ansermet, Stravinskij, Stokowski, Celibidache and Scherchen, and collaborated with composers such as Mascagni, Richard Strauss, Honegger, Milhaud, Martin and Hindemith, and more recently with Berio, Henze and Penderecki. Funded principally by the Canton of Ticino, Radiotelevisione svizzera (RSI), the City of Lugano and the Associazione degli Amici dell'OSI, the OSI is one of thirteen professional orchestras currently active in Switzerland. It also enjoys the financial support of its International Partner, Helsinn. Consisting of forty-one permanent musicians, it performs the concert for RSI – Rete Due and regularly takes part in the Lugano Festival, the Settimane Musicali in Ascona and the Martha Argerich Project. The Orchestra della Svizzera italiana works with the great names of orchestral conducting and with internationally acclaimed soloists, performing at major venues both in Switzerland and abroad. The OSI has made numerous studio recordings both for radio and for important record labels. Honorary conductor: Alain Lombard. Principal guest conductor: Vladimir Ashkenazy. Chief conductor from September 2015: Markus Poschner.

Violini

Walter Zagato**
Andreas Laake*
Hans Liviabella*
Barbara Ciannamea*°
Maria Cristina Andreae
Chun He Gao
Cristina Tavazzi
Irina Roukavitsina
Duilio Galfetti
Fabio Arnaboldi
Katie Vitalie
Denis Monighetti
Piotr Nikiforoff

Viole

Monica Benda*
Ivan Vukčević*
Matthias Müller*°
Andriy Burko

Violoncelli

Taisuke Yamashita*
Johann Sebastian Paetsch*
Felix Vogelsang*°

Sostituti e rinforzi

Violini

Roberto Ranfaldi
Gianluca Febo
Andrea Mascetti

Viola

Nathalie Gazelle
Davide Toso

Violoncelli

Kerem Brera
Andrea Cavuoto
Antonino Puliafito

Contrabbassi

Giovanni Chiaramonte
Alain Ruaux

Flauto

Alessandro Longhi
Maurizio Simeoli

Oboe

Giuseppe Falco

Contrabbassi

Enrico Fagone*
Anton Uhle

Flauto

Bruno Grossi*

Oboi

Marco Schiavon*
Federico Cicoria*

Clarinetti

Paolo Beltramini*
Corrado Giuffredi*

Fagotto

Alberto Bianco*

Corni

Vittorio Ferrari*
Georges Alvarez*

Trombe

Serena Basandella*
Sébastien Galley*

Timpani

Louis Sauvêtre*

* Prima parte

** Spalla

°° Sostituto prima parte

Tuba

Rino Ghiretti

Percussioni

Athos Bovi
Alessandro Carobbi
Danilo Grassi
Paolo Pasqualin

Arpa

Maria Elena Bovio

Pianoforte

Marco Riccelli

Timothy Redmond, direttore/conductor

Timothy Redmond è direttore ospite fisso della Royal Philharmonic Orchestra e dirige molte delle principali orchestre britanniche. Ha dato concerti con la London Symphony Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic, la Ulster e la BBC Philharmonic Orchestra, Orchestra of Opera, la Royal Philharmonic e la BBC Symphony Orchestra, la Oulu Sinfonia, Sinfonia Viva, la Rotterdam Philharmonic. Nel 2006 è stato nominato direttore musicale della Cambridge Philharmonic. Timothy Redmond è universalmente rinomato come direttore di musica contemporanea. Poiché ha lavorato a stretto contatto con Thomas Adès in occasione della prima de *The Tempest* al Covent Garden, ha diretto produzioni fortemente acclamate dalla critica di *Powder Her Face* per la Royal Opera House, la English National Opera e il Mariinskij di San Pietroburgo. Ha diretto produzioni operistiche per Opera North, English National Opera, English Touring Opera, Almeida Opera/Aldeburgh Festival, Bregenz Festival, Wexford Festival and Tenerife Opera, American Lyric Theater, UKLA Festival (Los Angeles).

Timothy Redmond is a regular guest conductor with the Royal Philharmonic Orchestra and conducts many of the UK's leading orchestras. He has given concerts with the London Symphony Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic, the Ulster and BBC Philharmonic Orchestras, the Orchestra of Opera North and the BBC Concert Orchestra, Royal Philharmonic and BBC Symphony Orchestras, the Oulu Sinfonia, Sinfonia Viva, Rotterdam Philharmonic. He works regularly with the Hallé and Northern Sinfonia, has a long-standing association with the Manchester Camerata, and in 2006 was appointed principal conductor of the Cambridge Philharmonic. He has recently guest-conducted orchestras in Bosnia, Estonia, Finland, Italy, Macedonia, Slovenia and the US and broadcasts regularly on TV and radio. Timothy Redmond is well-known as a conductor of contemporary music. Since working closely with Thomas Adès on the premiere of *The Tempest* at Covent Garden, he has conducted critically-acclaimed productions of *Powder Her Face* for the Royal Opera House, English National Opera and St Petersburg's Mariinskij Theatre. In the opera house he has conducted productions for Opera North, English National Opera, English Touring Opera, Almeida Opera/Aldeburgh Festival, Bregenz Festival, Wexford Festival and Tenerife Opera. He has also conducted for American Lyric Theater, the UKLA Festival (Los Angeles).

Nicolas Hodges, pianoforte/piano

Il vasto repertorio che comprende compositori come Beethoven, Berg, Brahms, Debussy, Schubert e Stravinskij rafforza l'abilità del pianista Nicolas Hodges come interprete del repertorio contemporaneo. Come la rivista *Tempo* ha scritto: «Hodges è un artista dalla grande freschezza interpretativa; suona i classici come se fossero stati scritti ieri, e ciò che è stato scritto ieri come se fosse già un classico». Nato a Londra, vive ora in Germania dove insegna alla Musikhochschule di Stoccarda. Hodges affronta il repertorio Classico, Romantico, del XX secolo e Contemporaneo con lo stesso spirito di ricerca, come il *Guardian* londinese sottolinea: «I recital di Hodges si spingono dove altri pianisti non osano andare con un'energia che ha dell'incredibile». Nelle recenti stagioni, Hodges è riconosciuto quale interprete di riferimento per i concerti di Elliott Carter, Beat Furrer e Thomas Adès.

An active repertoire that encompasses such composers as Beethoven, Berg, Brahms, Debussy, Schubert and Stravinskij reinforces pianist Nicolas Hodges's special prowess in contemporary music. As *Tempo* magazine has written: «Hodges is a refreshing artist; he plays the classics as if they were written yesterday, and what was written yesterday as if it were already a classic.» Born in London and now based in Germany, where he is a professor at the Musikhochschule Stuttgart, Hodges approaches the works of Classical, Romantic, 20th century and contemporary composers with the same questing spirit, leading the *Guardian* to comment that: «Hodges's recitals always boldly go where few other pianists dare... With an energy that sometimes defies belief.» In recent seasons, Hodges has become especially closely associated with the piano concertos of Elliott Carter (in 2004), Beat Furrer and Thomas Adès,

Mario Marzi, saxofono/saxophone

Mario Marzi, vincitore di diversi concorsi nazionali ed internazionali, ha tenuto concerti in veste di solista con le più importanti orchestre sinfoniche: Orchestra Sinfonica RAI di Torino, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Arena di Verona, Teatro Comunale di Firenze, Teatro alla Fenice di Venezia, Orchestra della Svizzera italiana, Caracas Symphony Orchestra e altre ancora. Più volte scelto da Riccardo Muti in seno alla compagine scaligera per ruoli solistici, viene allo stesso modo invitato da Zubin Mehta per le tournée dell'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Numerose le sue esibizioni nelle sale e nei teatri più prestigiosi: Carnegie Hall di New York, Suntory Hall di Tokyo, Gewandhaus di Lipsia, Musikverein di Vienna, Schauspielhaus di Berlino, Lacma Museum di Los Angeles, Teatro Nazionale di Pechino, Parlamento Europeo di Bruxelles, Sala Čajkovskij di Mosca, Liceu di Barcellona. A lui sono dedicate alcune delle opere più significative destinate al saxofono contemporaneo.

Mario Marzi, a winner of several music competitions in Italy and internationally, has performed as a soloist for major symphony orchestras, including the RAI Symphony Orchestra of Torino, the Santa Cecilia National Academy Orchestra, the Verona Arena Orchestra, the Teatro Comunale Orchestra of Florence, Teatro La Fenice Orchestra of Venice, the Orchestra of Italian Switzerland, the Caracas Symphony Orchestra, and others. He has performed as a soloist for Riccardo Muti at La Scala on numerous occasions, and has toured with Zubin Mehta and the Maggio Musicale Fiorentino Orchestra. He has performed at some of the world's leading concert venues, including Carnegie Hall in New York, Suntory Hall in Tokyo, Gewandhaus in Leipzig, Musikverein in Vienna, Schauspielhaus in Berlin, Lacma Museum in Los Angeles, the National Theater of Beijing, the European Parliament in Brussels, the Čajkovskij Concert Hall in Moscow, and Liceu in Barcelona. Important contemporary compositions for saxophone have been dedicated to him.

Sabato 12 settembre, ore 17
Teatro Menotti

Luca Francesconi (1956)

Animus II, per viola e elettronica (2007) 14 min.ca

Thomas Adès (1971)

Concerto conciso, per pianoforte e ensemble (1997) 8 min. ca
Prima esecuzione italiana

I movimento
II

Living Toys, per ensemble da camera (1994) 17 min. ca

Angels

Aurochs

BALET

Militiamen

H.A.L.'s Death

BATTLE

Playing Funerals

TABLET

Luca Francesconi

Unexpected End of Formula, per violoncello,
live electronics e ensemble (2008) 20 min. ca

Thomas Adès

Chamber Symphony (1990) 13 min. ca

Prima esecuzione italiana

I movimento
II
III
IV

mdi ensemble

Yoichi Sugiyama, direttore

Paolo Fumagalli, viola

Luca Ieracitano, pianoforte

Giorgio Casati, violoncello

In collaborazione con
mdi ensemble

Between creation and history: the music of Adès and Francesconi II

In the English-speaking world, electronic music has traditionally been associated with disco and the instruments that made rock and pop famous across the globe – electric guitars, basses, keyboards and synthesizers. While the search for a link between the language of instrumental music and new possibilities in sound provided by machines and computers was born within the context of American experimentalism thanks to the intuition of music pioneers such as John Cage and Edgar Varèse, it was mostly developed in Europe and only had marginal interest for British composers. The opening up of avenues explored by modern music of the 1970s and '80s is reflected in the production of two present-day composers: Thomas Adès and Luca Francesconi, each of whom has interpreted the themes of instrumental language and sound very differently. Francesconi developed most of his production in close contact with IRCAM in Paris – the world's most prestigious research institution for music technology. Adès, on the other hand, has ignored all processes of interaction between instruments and artificial sound, and at most works on relationships between music and the visual arts.

One of Adès's early 'hits', *Living Toys* – a work for an ensemble of 14 instrumentalists composed in 1993 for the London Sinfonietta, which debuted at Barbican Hall on February 11, 1994, conducted by Oliver Knussen – is particularly instructive in this light. The title was inspired by a brief apologue by an anonymous Spanish author: «When asked what he wanted to be when he grew up, the boy said nothing of the usual occupations, but replied, 'I want to be a hero, and dance with angels and bulls, fight with bulls and soldiers, and die a hero's death in a distant land, and be buried like a hero.' The boy's words made the grown men feel small, because they understood that they themselves were not heroes, and that their lives were less important than the boy's dreams, which were strewn about him like toys». The meaning behind this story is revealed by Adès in the five sections of *Living Toys*, entitled respectively: *Angels*, *Aurochs*, *Militiamen*, *H.A.L.'s Death* and *Playing Funerals*. The five sections are interspersed by three additional parts, whose titles – *Balet*, *Battle* and *Tablet* – are anagrams of each other (a flourish typical of Adès). The work's formal structure is as precision-oriented as the narration itself. Adès does not limit himself to abstractly describing a boy's dreams of glory, but rather lays out the story in all its specifics throughout the various movements. The boy wants to dance with angels, take on bulls, engage in battles, die a hero's death far from home and be honored with a hero's funeral. Each of these episodes comes back to life metaphorically in the music of Adès, which does not conceive of a separation between absolute music and program music. The musical gestures have their own semantics, which Adès ruthlessly exploits to the finish, with no regard to ideology whatsoever. The Romantic hero par excellence, Siegfried, plays a horn – which in Adès's work becomes one of the main focuses in *Angels* and the boy's dance with angels. *Aurochs*, halfway between corrida and flamenco, features relentless castanets; while in *Militiamen* there is a nervous, jazz-like dialogue between trumpet and snare drum – an idea picked up again in *Battle*: all of which appears perfectly natural for the composer, who was just 22 years old when he wrote *Living Toys*. Similarly, the idea of a tragic hero who meets his end while attempting feats of daring and great bravery is represented by a piece of heart-rending imagery from a classic of visual contemporary culture: the 'killing' of the spaceship computer in Kubrick's *2001: A Space Odyssey*. H.A.L. (the name of the computer in the film), died singing a tune from the late 19th century, *Daisy Bell*, which showed the computer's progressive loss of memory in a scene of unforgettable emotional impact. The choice of the song was no coincidence, because *Daisy* had been

Tra creazione e storia: la musica di Adès e Francesconi II

Nel mondo anglosassone, la musica elettronica è qualcosa che riguarda principalmente la disco dance e gli strumenti usati nella musica rock e pop, ovvero chitarre elettriche, basso elettrico, tastiere eccetera. La ricerca di una relazione tra il linguaggio della musica strumentale e le nuove possibilità sonore fornite dalle macchine e dai computer, benché nata nell'ambito dello sperimentalismo americano grazie alle intuizioni di figure pionieristiche come John Cage e Edgar Varèse, si è sviluppata soprattutto in Europa e ha interessato solo in maniera marginale i compositori inglesi. Questa divaricazione delle vie imboccate dalla musica più moderna negli anni Settanta e Ottanta trova un riflesso anche nella produzione di due autori della generazione attuale come Adès e Francesconi, che hanno interpretato in maniera molto diversa il tema del linguaggio e del suono strumentale. Mentre Francesconi ha sviluppato gran parte della sua attività a stretto contatto con l'istituzione più prestigiosa nell'ambito della ricerca sull'informatica musicale, l'IRCAM di Parigi, Adès ha ignorato qualsiasi processo di interazione tra strumento e suono artificiale, instaurando casomai un rapporto tra la musica e le arti visive.

Da questo punto di vista è particolarmente istruttivo uno dei primi successi di Adès, un lavoro per un ensemble di 14 strumentisti intitolato *Living Toys*, scritto nel 1993 per la London Sinfonietta, che lo ha eseguito per la prima volta l'11 febbraio 1994 alla Barbican Hall sotto la direzione di Oliver Knussen. Il titolo prende spunto da un breve apologo riportato sulla partitura, tratto da un anonimo scrittore spagnolo: «Quando gli chiesero che cosa volesse diventare, il ragazzo non nominò nessuna delle occupazioni solite degli uomini, come tutti avrebbero sperato che facesse, ma ribatté: “Ho intenzione di diventare un eroe, e di danzare con angeli e tori, e di lottare con tori e soldati, e di morire come un eroe in una terra lontana, e di essere seppellito come un eroe”. Sentendo le parole del ragazzo, gli uomini si sentirono piccoli, comprendendo che non erano eroi, e che le loro vite erano meno importanti dei sogni che li circondavano come balocchi». Il senso di questa storia viene raccontato da Adès in un percorso suddiviso in cinque capitoli, intitolati *Angels, Aurochs, Militiamen, H.A.L.'s Death* e *Playing Funerals*. Interpolati tra i vari movimenti ci sono inoltre tre intermezzi, intitolati *Ballett, Battle* e *Tablet*. È quasi superfluo notare che questi ultimi titoli formano un anagramma, secondo uno stile tipicamente adèsiano. La struttura formale del lavoro è altrettanto precisa quanto il suo percorso narrativo. Adès infatti non si limita a descrivere in senso astratto i sogni di gloria di un adolescente, ma segue la storia in maniera specifica nei vari movimenti. Il ragazzo vuole danzare con gli angeli, battersi con i tori, ingaggiare battaglie, morire da eroe lontano dalla patria e venire seppellito con tutti gli onori. Tutti questi momenti rivivono in forma metaforica nella musica di Adès, che non concepisce una separazione tra musica assoluta e musica a programma. I gesti musicali hanno una loro semantica, che Adès sfrutta fino in fondo senza scrupoli di ordine ideologico. L'eroe romantico per eccellenza, Siegfried, suona il corno, che infatti ha un ruolo preminente soprattutto nel primo episodio, quello in cui danza con gli angeli. Che l'episodio degli Uri, a metà tra la corrida e il flamenco, sia connotato dal timbro delle nacchere, così come quello dei soldati da un nervoso dialogo d'inflessione jazzistica tra tromba e rullante, un'idea ripresa nell'intermezzo della Battaglia (*Battle*), sembra del tutto naturale al giovane compositore, all'epoca poco più che ventenne. Allo stesso modo, l'idea dell'eroe caduto nel corso di una grande avventura viene rappresentata attraverso un'immagine molto forte della cultura visiva contemporanea, l'episodio della 'uccisione' del computer di bordo dell'astronave nel film di Kubrick *2001 Odissea nello spazio*. H.A.L., come si chiamava il computer nel film, moriva cantando una vecchia canzone di fine Ottocento, *Daisy Bell*, segno della progressiva perdita della memoria

the first song memorized and reproduced by an IBM computer, way back in 1961. Adès references the refrain from *Daisy* in the substratum of the ensemble, immersed in the timbric darkness of the double bass, the left hand on the piano, and the double bassoon, as he develops a slow lament of remarkable expressive force. All this to say that the narrative style of *Living Toys* is not limited to a banal depiction of colors and images – rather, with new forms it reinterprets the semantic value of the elements borrowed from tradition. In conclusion, *Playing Funerals* and *Tablet* do indeed belong to a time-tested British tradition in music, or the expression of pain over centuries of war, military sacrifice and mourning. New here is the use of the dirge tradition in a completely original soundscape, one that is vibrant and rife with contemporary stimuli.

Virtuoso writing has always been an Adès hallmark, and *Concerto Conciso* reveals a particular aspect of this, especially since it was composed after the spectacularly opulent *Asyla*. Written in 1997, it presents a vertiginous sequence of rhythmic effects, while the piece's overflowing vital energy is expressed with the utmost economy. The frenetic and almost wild character of certain moments might recall the free jazz sessions of Albert Ayler and Ornette Coleman, though in Adès's case, we are dealing with a precise and detailed formal composition. The work is divided into two parts, the second of which contains three contrasting episodes – making for a concise (as announced by the title) and classic tripartite structure. The role of the solo piano is conceived in a manner that is quite particular. In the first part, the pianist is almost completely free throughout, directing the other instruments. A formally structured piano appears only at the onset of the second part, where highly effective writing is at times distributed over three systems. From this central zone of intense lyrical expression the piece moves onto the finale, a soft but highly rhythmic dance, colored with jazz inflections – a sort of middle-class *danse macabre*, not overly frightening, let alone transcendental. The piano makes its exit, dancing away like a somewhat devilish punk, with a smattering of sarcasm.

The last Adès piece on the program is a composition from 1990 (when the composer was just 19 years old, and presented it at Cambridge), entitled *Chamber Symphony*, which catapulted him to international fame. It marked his debut with a professional orchestra, the BBC Philharmonic, which performed *Chamber Symphony* in 1993. The performance raised quite a few eyebrows and led to an exclusive contract with Faber Music. *Chamber Symphony* thus became Adès's Opus 2, after *Five Eliot Landscapes* for soprano and piano. This material marks the dawn of Adès's career as a composer, a time when he took his cue from the dark and melancholy timbre of the basset clarinet (the instrument for which Mozart composed his *Clarinet Concerto*, *Clarinet Quintet*, and the famous solo in *La Clemenza di Tito*) for his first orchestral work. His initial idea was to write a sort of concerto, but as he worked on the score, the timbre of the basset clarinet influenced the writing for the entire group of instruments, as if the ensemble had transformed into one great basset clarinet. The ensemble of 15 instrumentalists is set up so as to represent a sort of mini orchestra, with the same subdivisions of the various groups of instruments – woodwinds, brass, percussion and strings. The overall structure of the work is also based on the traditional symphony format, with four movements that flow into one another seamlessly. But the composition style makes exquisite use of the chamber model, with voices woven in an agile and transparent contrapuntal fabric. From the opening filigree of sound created by wood chimes that evoke a tango-like mood, the first movement features the rhythmic vitality typical of Adès's music, set within the classic sonata form, with two thematic groups, development, and recapitulation. *Chamber Symphony* is colored with jazz and folk music inflections (listen closely and at a certain point you will hear the brass section referencing *Three Blind Mice*), a blend of high and low culture – like a 21st

informatica, in una scena di indimenticabile impatto emotivo. La scelta non era casuale, perché *Daisy* era stata la prima canzone imparata e riprodotta da un computer IBM, nel 1961. Adès cita il tema del ritornello di *Daisy* nel sottosuolo dell'ensemble, immerso nell'oscurità del timbro di contrabbasso, mano sinistra del pianoforte e controfagotto, sviluppando sopra di esso un lento lamento di grande forza espressiva. Questo per dire che lo stile narrativo di *Living Toys* non si limita a un banale pittoricismo, ma reinterpreta in forme nuove il valore semantico degli elementi presi in prestito dalla tradizione. L'ultima parte del lavoro, *Playing Funerals* e *Tablet*, appartiene infatti a una lunga tradizione della musica inglese, che ha espresso un vero e proprio stile del dolore nel corso di secoli di guerre, sacrifici militari e lutti. La novità consiste nel trasportare questa tradizione del cosiddetto *dirge* in un paesaggio sonoro originale, vibrante e ricco di stimoli contemporanei. La scrittura virtuosistica è sempre stata una specie di marchio di fabbrica della musica di Adès. *Concerto Conciso* ne rappresenta un volto particolare, soprattutto venendo dopo un lavoro di opulenza sonora spettacolare come *Asyla*. La partitura, scritta nel 1997, presenta infatti una vertiginosa sequenza di effetti ritmici e in generale una straripante energia vitale, ma espressa con la massima economia di mezzi. Il carattere frenetico e quasi selvaggio di certi momenti potrebbe ricordare le sedute di free jazz di Albert Ayler e Ornette Coleman, anche se in questo caso naturalmente tutto è inserito in un quadro formale preciso e dettagliato. Il lavoro è diviso in due parti, ma la seconda è a sua volta articolata in tre episodi contrastanti, delineando nell'insieme una concisa (appunto) e classica struttura tripartita. Il ruolo solistico del pianoforte è concepito in maniera particolare. Nella prima sezione, il pianista ha quasi sempre una mano libera, in modo da poter dirigere gli altri strumenti. Una vera e propria postura solistica del pianoforte compare solo all'inizio della seconda parte, con una scrittura di grande effetto distribuita a volte su tre sistemi. Da questa zona centrale di intensa espressione lirica si passa poi al finale, una danza leggera e molto ritmata, tinta di inflessioni jazzistiche, una sorta di *danse macabre* della classe media, non troppo spaventosa e men che mai trascendentale. Il pianoforte si congeda danzando come un demonietto punk, un po' sarcastico.

L'ultimo brano in programma è anche il primo lavoro ufficiale di Adès, il cui nome è divenuto noto su scala internazionale grazie a *Chamber Symphony*. Il pezzo, scritto nel 1990 a soli 19 anni come saggio di composizione a Cambridge, rappresenta infatti il debutto del giovane compositore con un'orchestra professionale, la BBC Philharmonic Orchestra, che ha eseguito la *Chamber Symphony* nel 1993. Dopo lo scalpore suscitato da questa esecuzione, un'autorevole casa editrice musicale come Faber Music ha deciso di stipulare un contratto in esclusiva con Adès, che ha cominciato così a pubblicare il suo catalogo ufficiale. *Chamber Symphony* è diventata l'opus 2, dopo un primo lavoro per voce e pianoforte. Come si vede, ci troviamo in una zona aurorale della musica di Adès, che ha preso spunto dal timbro scuro e melanconico del clarinetto di bassetto (lo strumento per cui Mozart ha scritto il Concerto, il Quintetto e il famoso solo della *Clemenza di Tito*) per il suo primo lavoro di carattere orchestrale. L'idea iniziale infatti era di scrivere una sorta di concerto, ma nel corso del lavoro il timbro del clarinetto di bassetto ha influenzato la scrittura dell'intero gruppo di strumenti, come se l'ensemble si fosse trasformato in un super clarinetto di bassetto. L'ensemble di 15 musicisti è organizzato in maniera da rappresentare una vera e propria orchestra in forma sintetica, con la stessa suddivisione delle varie classi di strumenti in legni, ottoni, percussioni e archi. La struttura generale del lavoro inoltre corrisponde anch'essa all'articolazione tradizionale di una sinfonia in quattro movimenti, che si legano l'uno all'altro senza soluzione di continuità. Lo stile della scrittura invece è squisitamente cameristico, con la trama delle voci che s'intreccia in un tessuto contrappuntistico agile e trasparente. Il carattere del primo movimento, che si apre su una filigrana sonora creata da un piccolo strumento a percussione di legno dal timbro argentino, manifesta

century Mahler, if you will. The main thematic material is rehashed in the movements that follow, the second being more lyrical, the third more extroverted. The fourth movement wraps up this brilliant work on a note of mystery: a lunar landscape of craters and dusty silences, now and then reflecting the light of distant sounds.

Francesconi's relationship with musical instruments revolves around the creation of artificial sounds through the use of machines, and has since the beginning of his career. The power differential between the energy it takes to set an electronic process into motion and the effect produced by that minimum input has always fascinated the Milanese composer, who spent years working at IRCAM in Paris. There Francesconi began a research project aimed at exploring the tension between the traditional grammar of musical instruments and newly developed digital techniques that computer technology has offered artists since the 1980s. The first work to emerge from the project was *Animus*, a piece for trombone and live electronics, released in 1995. In 2007 Francesconi explored the same idea in *Animus II*, this time for viola and live electronics – the piece was written for Garth Knox, violist in the Quartetto Arditti, with whom Francesconi had worked on the recording of *Quartetto n. 3*. Twelve years (the time elapsed between *Animus* and *Animus II*) are a virtual geological era in the field of music technology, which evolves at lightning speed. The digital techniques available at the dawn of the 21st century allowed for ductility and rapidity unthinkable just a few years earlier, offering Francesconi new and expanded opportunities to tinker with the viola's timbric and rhythmic palette. *Animus II* is a work of extreme virtuosity, a piece that is highly challenging for the soloist, demanding the application of a broad range of non-conventional techniques to forge the desired sound. The dialogue with the computer unfolds in almost concert-like fashion, as the machine intervenes orchestrally in the viola's monologue. The relationship with electronics becomes edgier and more tactile in the 2008 work *Unexpected End of Formula*, for cello, live electronics and ensemble, which was written for one of the today's leading contemporary music groups, Musikfabrik, of Cologne, German. Actually, the members of Musikfabrik define themselves as a *Klangkörper*, which is to say, a 'body of sound', which expresses their very physical, concrete vision of the music experience. Inspiring the journey inside the world of sound, beyond the confines of the civilized note, was the great *Odyssey* di Helmut Lachenmann, perhaps the last survivor of the grand avant-garde season that was the 20th century. Francesconi dedicated *Unexpected End of Formula* to him; it represents the former's attempt to relive Lachenmann's great adventure, which Francesconi would later abandon to take up other challenges. The title alludes to the greatest fear for anyone involved in computer technology, which is a sudden error in the logical syntax of a program that spells a dead end for the user. The expression 'formula' (or perhaps we should say 'super formula') was used by Karlheinz Stockhausen to provide a theoretical definition for the basic module used in many of his most important compositions. The title is an ironic, as well as affectionate expression of an heir to the avant-garde experience who wishes to distance himself from that movement's fetishism. The work starts off with composition that is in line with a series of precepts that served as guidelines for Lachenmann's research, such as the rule that the vertical simultaneousness of different timbres must produce a palpable clot that exists without being in any way related to the historical organization of the sound. The instrument is pushed to explore sound emission techniques that elude tradition, and in no case must the ear perceive anything that might resemble an intoned note, or worse yet, a harmonic chord. Francesconi takes a sequence of this kind and puts it in a loop, slightly out of phase, thus creating a logical vortex that becomes increasingly exasperated until it culminates in the inevitable syntax error. At that point, once the avant-garde formulas have imploded, there emerges a new world of sound, a virgin

sin dagli inizi la vitalità ritmica della musica di Adès, inquadrata all'interno di una forma classica di sonata, con due gruppi tematici, sviluppo e ripresa. La sinfonia di Adès si tinge di inflessioni jazzistiche e popolari (tendendo l'orecchio si può percepire a un certo punto nella parte degli ottoni la citazione di una popolare filastrocca per bambini, *Three Blind Mice*), mescolando alto e basso come una sorta di Mahler del XXI secolo. Il materiale tematico principale viene poi ripreso e trasformato nei movimenti successivi, il secondo più lirico e il terzo più estroverso. L'ultima sezione chiude il brillante lavoro su una nota di mistero, con un lunare paesaggio di crateri vuoti e silenzi polverosi che ogni tanto s'illuminano della luce di un suono lontano.

Il rapporto di Francesconi con gli strumenti invece è stato mediato fin dagli inizi dal suono artificiale delle macchine. Il differenziale di potenza tra l'energia impiegata dall'uomo per avviare un processo di tipo elettronico e l'effetto prodotto da quel minimo input ha sempre affascinato il compositore milanese, che ha lavorato anche per un lungo periodo all'IRCAM di Parigi. Proprio nel quadro di questa istituzione, Francesconi ha avviato un progetto di ricerca volto a esplorare la tensione tra la grammatica tradizionale degli strumenti e le nuove tecniche digitali che l'informatica musicale ha cominciato a mettere a disposizione degli artisti a partire dagli anni Ottanta. Il primo capitolo di questo progetto, che porta il titolo di *Animus*, era stato un lavoro per trombone ed elettronica del 1995. Una dozzina d'anni dopo, nel 2007, Francesconi riprende l'idea con un nuovo lavoro, *Animus II* per viola e computer, scritto per il violista del Quartetto Arditti, Garth Knox, con il quale aveva collaborato all'epoca della registrazione del Quartetto n. 3. Dodici anni sono un'era geologica nel campo dell'informatica musicale, che ha una velocità evolutiva impressionante. Le tecniche digitali a disposizione negli anni Duemila permettevano una duttilità e una rapidità di reazione impensabili solo pochi anni prima, offrendo alla sensibilità dell'autore delle possibilità d'intervento sulla tavolozza timbrica e ritmica della viola molto più espressive. *Animus II* è un lavoro di estremo virtuosismo, con una scrittura molto impegnativa per il solista e che richiede l'uso di un ampio ventaglio di tecniche non convenzionali per attaccare il suono. Il dialogo con il computer si svolge con un carattere quasi concertistico, con la macchina che interviene nel monologo della viola in maniera orchestrale.

Il rapporto con l'elettronica diventa invece più ruvido e materico in un successivo lavoro, *Unexpected End of Formula* per violoncello, live electronics e ensemble, scritto nel 2008 per uno dei più noti gruppi di musica contemporanea, Musikfabrik di Colonia. I musicisti tedeschi si definiscono, per la precisione, un *Klangkörper*, un corpo sonoro, esprimendo una visione molto fisica e concreta dell'esperienza musicale. Il viaggio dentro al mondo del suono, oltre i confini della nota civilizzata, è stata la grande Odissea di Helmut Lachenmann, forse l'ultima figura sopravvissuta della grande stagione dell'avanguardia del secondo Novecento. Il lavoro di Francesconi è dedicato a lui e rappresenta il tentativo di rivivere l'avventura di Lachenmann, per poterla poi abbandonare in vista di altre imprese. Il titolo non a caso allude all'esperienza più temuta da chiunque si occupi d'informatica, l'improvviso errore di sintassi logica di un programma che getta l'utente in un *cul-de-sac* senza uscita. Inoltre, "formula" (o per meglio dire super-formula) era l'espressione usata da Stockhausen per definire in maniera teorica il modulo fondamentale di molte delle sue maggiori composizioni. Il titolo dunque esprime in maniera ironica, ma anche affettuosa, come di chi si sente comunque figlio di quell'esperienza, il desiderio di prendere le distanze dai feticci dell'avanguardia. Il lavoro comincia in effetti con un tipo di scrittura in linea con una serie di precetti cari alla ricerca di Lachenmann, come il comandamento per esempio che la simultaneità verticale dei timbri debba produrre un grumo materico senza alcun rapporto con l'organizzazione storica del suono. Lo strumento viene spinto a esplorare tecniche di emissione del suono ignote alla tradizione e in nessun caso l'orecchio deve percepire

magnetic tape on which to record the ‘voice’ of the soloist. The cello is amplified through the use of an electric pedal effect, thus transporting the idea of sound from the generation of Lachenmann’s *tabula rasa* to the post-modern generation of Francesconi’s popular music. As if learning to walk again, the soloist, along with the rest of the ensemble, recreates a series of linguistic elements – rhythmic, harmonic, and even melodic, if we indeed may even mention melody in this context. The sound is distended with broad palette knife strokes of color, to which the soloist’s variegated world of expression is grafted. The verticality of the first part is transformed into a horizontal flow, with a more accentuated definition of the soloist’s space. It is no coincidence that following the initial perfect integration of the cello with the parts written for the ensemble, the work draws to a conclusion with the soloist’s complete isolation, thus forcing the soloist to invent an all new language of sound – perhaps a metaphor of the loss of social identity of individuals in today’s world.

qualcosa che assomigli a una nota intonata o peggio ancora a un accordo armonico. Francesconi prende una sequenza di gesti di questo tipo e li fa girare a *loop*, in maniera leggermente sfasata a ogni ripetizione, creando quindi una specie di vortice logico sempre più esasperato che alla fine esplode in un errore di sintassi. A quel punto, quando le formule dell'avanguardia sono implose su loro stesse, emerge un mondo sonoro nuovo, un nastro magnetico vergine su cui incidere da capo la voce del solista. Il violoncello infatti viene amplificato con una pedaliera elettrica, trasportando in questo modo l'idea di suono dalla generazione della tabula rasa di Lachenmann a quella post-moderna della popular music di Francesconi. Come se imparasse a camminare di nuovo, il solista ricrea assieme al resto dell'ensemble una serie di elementi linguistici, di tipo ritmico, armonico e addirittura melodico, se è lecito parlare di melodia all'interno di quest'ambito. Il suono viene steso con ampie spatolate di colore, sulle quali s'innesta il variegato mondo espressivo del solista. La verticalità della prima parte si trasforma in un flusso orizzontale, con una definizione più accentuata dello spazio del solista. Non a caso dalla perfetta integrazione iniziale del violoncello nella scrittura dell'ensemble, il lavoro si chiude nella completa solitudine del solista, che deve inventarsi da solo un proprio linguaggio sonoro, metafora forse della perdita d'identità sociale degli individui nel mondo attuale.

Oreste Bossini

mdi ensemble

mdi ensemble nasce nel 2002 su iniziativa di sei giovani musicisti uniti dalla passione per la musica contemporanea, grazie all'appoggio dell'associazione Musica d'Insieme di Milano. Nel corso della sua decennale attività l'ensemble lavora al fianco di celebri compositori quali Helmut Lachenmann, Sofia Gubaidulina, Dai Fujikura, Gérard Pesson, Pierluigi Billone, Fabio Vacchi e Mauro Lanza, proponendo contemporaneamente prime esecuzioni di giovani compositori emergenti del panorama internazionale. Diverse le collaborazioni di prestigio con direttori come Beat Furrer, Pierre André Valade, Yoichi Sugiyama e Robert HP Platz. mdi ensemble ha recentemente esteso la partnership con il Festival Milano Musica, di cui è *artist* in residence ormai da tre anni con il sostegno di Fondazione Cariplo. Già ospite di MITO SettembreMusica nel 2010 e lo scorso anno, si esibisce regolarmente presso le più importanti istituzioni musicali italiane, tra cui Biennale Musica di Venezia, Bologna Festival, Lingotto Musica di Torino, American Academy di Roma, Festival Traiettorie di Parma, Amici della musica di Palermo.

mdi ensemble has been created in 2002 and was born after the idea of six young musicians sharing a common passion for contemporary music, and thanks to the support of the Musica d'Insieme Association. From the very beginning, the ensemble works together with many key composers such as Helmut Lachenmann, Sofia Gubaidulina, Dai Fujikura, Gérard Pesson, Pierluigi Billone, Fabio Vacchi and Mauro Lanza, while premiering young emerging composers across the international scene. The ensemble also collaborates alongside eminent conductors such as Beat Furrer, Pierre André Valade, Yoichi Sugiyama and Robert HP Platz. mdi ensemble recently extended its partnership an additional three years with the Milano Musica Festival, after having been there artist-in-residence the last three years thanks to the support of the Cariplo Foundation. Already invited last year and in 2010 by MITO, the ensemble regularly performs in the most important Italian musical institutions: Biennale Musica di Venezia, Bologna Festival, Lingotto Musica di Torino, American Academy of Rome, Festival Traiettorie di Parma, Amici della musica di Palermo.

Sonia Formenti, flauto
Francesca Alleva, oboe
Paolo Casiraghi, clarinetto
Marco Sorge, clarinetto di bassetto
Alessandro Caprotti, fagotto
Stefano Fracchia, corno
Roberto Genova, sax baritono
Angelo Cavallo, tromba
Alessio Brontesi, trombone
Alberto Tondi, tuba

Lorenzo Gentili-Tedeschi,
Ilaria Lanzoni,
Mirka Scepanovic, violini
Paolo Fumagalli, viola
Giorgio Casati, violoncello
Adriano Piccioni,
contrabbasso
Luca Ieracitano, pianoforte
Lorenzo Colombo,
Lorenzo D'Erasmus,
percussioni

Yoichi Sugiyama, direttore/conductor

Yoichi Sugiyama ha studiato direzione d'orchestra con Emilio Pomarico e Morihiro Okabe e composizione con Franco Donatoni, Sandro Gorli e Akira Miyoshi. È attivo sia come direttore che come compositore in Europa e Giappone. Dopo avere diretto il *Prometeo* di Luigi Nono con Ensemble Modern nel 2000, è stato ospite dei più importanti festival europei tra cui Wien Modern, Festival d'Automne (Parigi), Milano Musica, Verdi Festival (Parma), Settembre Musica e Suntory Summer Festival, collaborando con rinomate orchestre ed ensemble. Alcune ultime sue composizioni sono state eseguite in prestigiosi festival internazionali quali Milano Musica, La Biennale di Venezia, Takefu International Music Festival, Tiroler Festspiel Erl, Angelica Bologna, REC Festival d'Autunno (Reggio Emilia). Nel 2015, Sugiyama è stato composer-in-residence al Music From Japan festival di New York. La sua composizione *Last Interview from Africa*, dedicata al disastro di Fukushima del 2011, ha ricevuto nel 2014 il premio Keizo Saji dalla Suntory Foundation for Arts. Ha vinto il Premio SIAE nel 1994, durante un corso con Franco Donatoni presso l'Accademia Chigiana. Il suo *Divertimento I* per ensemble (1997) è stato pubblicato da Ricordi. Residente a Milano da diversi anni, attualmente insegna presso l'Accademia Internazionale della Musica di Milano 'Claudio Abbado'.

Yoichi Sugiyama studied conducting under Emilio Pomarico and Morihiro Okabe, and composition under Franco Donatoni, Sandro Gorli and Akira Miyoshi. Today he works as a conductor and composer in Europe and Japan. After conducting Luigi Nono's *Prometheus* performed by on the Ensemble Modern in 2000, he was guest conductor at some of Europe's most important music festivals, including Wien Modern, Festival d'Automne (Paris), Milano Musica, Verdi Festival (Parma), MITO SettembreMusica, and the Suntory Summer Festival, where he worked with world famous orchestras and ensembles. Some of his most recent compositions have been performed at prestigious international festivals, including Milano Musica, the Biennale in Venice, the Takefu International Music Festival, Tiroler Festspiel Erl, Angelica Bologna, REC Autumn Festival in Reggio Emilia. In 2015 Sugiyama was composer in residence at the Music From Japan Festival in New York. His composition *Last Interview from Africa*, dedicated to the 2011 Fukushima disaster, won the 2014 Keizo Saji Award given by the Suntory Foundation for Arts. He received the SIAE Award in 1994, for a course held by Franco Donatoni at the Chigiana Academy. His *Divertimento I* for ensemble (1997) was published by Ricordi (Milano). He lives in Milano, where he teaches at the Claudio Abbado International Academy of Music.

Il FAI presenta i luoghi di MITO SettembreMusica

Conservatorio Giuseppe Verdi

Il Conservatorio Giuseppe Verdi, situato accanto alla chiesa di Santa Maria della Passione, fu fondato nel 1808 dal viceré Eugenio Beauharnais, figliastro di Napoleone. L'istituto occupa gli spazi dell'ex-convento, sede dei Canonici Lateranensi a cui era affidata l'adiacente chiesa. Nel 1799 il convento divenne ospedale per le truppe austriache, magazzino militare e infine sede del Conservatorio. Fino al 1850 quest'ultimo adottò una struttura mista, in cui agli ospiti del convitto interno si affiancavano gli allievi esterni. Il Conservatorio intensificò i rapporti con il Teatro alla Scala e con la città e nelle sue aule studiarono personalità del calibro di Arrigo Boito, Giacomo Puccini e Pietro Mascagni e vi insegnò Amilcare Ponchielli. Nel 1908 fu inaugurata la nuova sala da concerti progettata da Luigi Brogli e Cesare Nava, le cui decorazioni vennero completate due anni dopo. Durante la Seconda Guerra Mondiale l'edificio subì ingenti danni in seguito ai bombardamenti. La Sala Grande, oggi Sala Verdi, fu ridisegnata dall'architetto Ferdinando Reggiori. Negli anni Sessanta il Conservatorio di Milano è diventato il più grande istituto di formazione musicale in Italia con rilascio di diplomi accademici, equiparati alle lauree universitarie dal 2003-2004. Continua inoltre ad accogliere studenti delle fasce d'età più giovani, offrendo uno specifico liceo musicale sperimentale. Il Conservatorio possiede anche una ricca Biblioteca, con oltre 80.000 volumi e 400.000 tra manoscritti e opuscoli, nonché un museo di strumenti musicali.

The Giuseppe Verdi Conservatory of Music, located next to the Church of Santa Maria della Passione, was founded in 1808 by Viceroy of Italy Eugène de Beauharnais, Napoleon I's stepson. The conservatory is housed in a former convent of the Canonici Lateranensi, who also ran the adjacent church. In 1799 the convent became a hospital for Austrian troops, and later was used as a military storehouse, until finally becoming the location of the present-day conservatory. Until 1850 it provided room and board for students, though classes were also attended by day students. In the meantime, the conservatory built up its relationship with La Scala and the city of Milano. Its students would include the likes of Arrigo Boito, Giacomo Puccini and Pietro Mascagni, and teachers such as Amilcare Ponchielli. In 1908 it opened its new concert hall, designed by Luigi Brogli and Cesare Nava – interior decoration was completed two years later. The conservatory was severely damaged by bombing in World War II: what was once the Grand Hall is today called the Verdi Hall, and was redesigned by architect Ferdinando Reggiori. By the 1960s the Giuseppe Verdi Conservatory of Music had become Italy's biggest music school; it hosts elementary, middle and high school-age students, and offers a special experimental high school program; since the 2003-2004 academic year, the conservatory has also issued Bachelor's degrees in music. The Conservatory's library contains over 80.000 books and some 400.000 manuscripts and pamphlets; there is also a museum of musical instruments.

Si ringrazia







Conservatorio
di Milano
in EXPO

settembre-ottobre 2015

BANDE IN FESTIVAL

CHIOSTRO E SALA VERDI DAL 12 AL 30 SETTEMBRE

OMAGGIO A GERRY MULLIGAN

PROGETTO CREATO PER MITO SETTEMBRE MUSICA
IN COLLABORAZIONE CON I POMERIGGI MUSICALI
SALA VERDI 15 SETTEMBRE

SCUOLE DAL MONDO. INCONTRI E CONCERTI

TOHO GAKUEN SCHOOL OF MUSIC 24 E 25 SETTEMBRE

UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN 28 E 29 SETTEMBRE

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE
ET DE DANSE DE PARIS DAL 29 SETTEMBRE AL 3 OTTOBRE

MOZARTEUM DI SALISBURGO 14 E 15 OTTOBRE

KANSAS UNIVERSITY 16 E 17 OTTOBRE

CONSERVATORIO REALE DI COPENHAGEN DAL 29 AL 31 OTTOBRE

MATTHIAS ZIEGLER

SALA VERDI 23 SETTEMBRE

MUSICA TRADIZIONALE GIAPPONESE

SALA VERDI 24 SETTEMBRE

FRANCESCA DEGO E FRANCESCA LEONARDI

SALA VERDI 1 OTTOBRE

JOSEPH AND THE AMAZING TECHNICOLOR DREAMCOAT

MUSICAL DI ANDREW LLOYD WEBBER E TIM RICE

DALL'1 ALL'11 OTTOBRE TEATRO TIEFFE MENOTTI

AZIONI TEATRALI PER BAMBINI

IN TUTTI GLI SPAZI DEL CONSERVATORIO 4 OTTOBRE

FINALE PREMIO DEL CONSERVATORIO

SALA PUCCINI 8 OTTOBRE

DANIELE RUSTIONI

E L'ORCHESTRA SINFONICA DEL CONSERVATORIO

SALA VERDI 9 OTTOBRE

CONCERTO DEL LABORATORIO DI MUSICA CONTEMPORANEA

IN COLLABORAZIONE CON MILANO MUSICA

SALA PUCCINI 12 OTTOBRE

AMILCARE PONCHIELLI

I PROMESSI SPOSI

IN COLLABORAZIONE CON ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA

SALA VERDI 24 E 25 OTTOBRE

Info e prenotazioni

Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano

Via Conservatorio, 12 - 20122 Milano

0039.(0)2.762110 - www.consmilano.it - ufficiostampa@consmilano.it

è un progetto di

Città di Milano

Giuliano Pisapia
Sindaco
Presidente del Festival

Filippo Del Corno
Assessore alla Cultura

Giulia Amato
Direttore Centrale Cultura

Città di Torino

Piero Fassino
Sindaco
Presidente del Festival

Maurizio Braccialarghe
Assessore alla Cultura,
Turismo e Promozione

Aldo Garbarini
Direttore Cultura,
Educazione e Gioventù

Comitato di coordinamento

Presidente
Francesco Micheli

Enzo Restagno
Direttore artistico

Vicepresidente
Maurizio Braccialarghe

Milano

Giulia Amato
Direttore Centrale Cultura

Marina Messina
Direttore Settore Spet-
tacolo

Francesca Colombo
Segretario generale
Coordinatore artistico

Torino

Aldo Garbarini
Direttore Cultura,
Educazione e Gioventù

Angela La Rotella
Segretario generale

Claudio Merlo
Responsabile generale
Coordinatore artistico

Associazione per il Festival Internazionale della Musica di Milano

Fondatori

Francesco Micheli, Roberto Calasso
Francesca Colombo, Piergaetano Marchetti
Massimo Vitta-Zelman

Comitato di Patronage

Louis Andriessen, Alberto Arbasino, Giovanni Bazoli
George Benjamin, Ilaria Borletti Buitoni, Pierre Boulez
Gillo Dorfles, Umberto Eco, Bruno Ermolli, Inge Feltrinelli
Franz Xaver Ohnesorg, Ermanno Olmi, Sandro Parenzo
Alexander Pereira, Renzo Piano, Arnaldo Pomodoro
Livia Pomodoro, Davide Rampello, Gianfranco Ravasi
Daria Rocca, Franca Sozzani, Umberto Veronesi
Ad memoriam Gae Aulenti, Louis Pereira Leal

Consiglio Direttivo

Francesco Micheli, *Presidente*
Marco Bassetti, Pierluigi Cerri, Lella Fantoni
Leo Nahon, Roberto Spada

Collegio dei Revisori

Marco Guerrieri, Eugenio Romita
Marco Giulio Luigi Sabatini

L'organizzazione di MITO SettembreMusica

Milano

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Francesca Colombo
*Segretario generale
e Coordinatore artistico*

Federica Michelini
*Assistente Segretario generale
e Responsabile partner e sponsor*

Luisella Molina
Responsabile organizzazione

Carlotta Colombo
Responsabile produzione

Stefano Coppelli
Assistente di produzione

Stefania Brucini
Responsabile biglietteria e promozione

Emma De Luca
Responsabile comunicazione

Maria Chiara Piccioli
Responsabile marketing

Lo Staff del Festival

Segreteria generale
Silvia Montanaro, Eleonora Porro
con Laura Tili

Organizzazione
Elisabetta Tonin con Elena Barilli,
Nicolò Paletti e Chiara Lijoi

Produzione
Elena Bertolino, Francesco Bollani,
Elena Marta Grava con
Diego Dioguardi, Eleonora Malliani,
Alberto Raimondo, Lavinia Siardi
e Guido Bovo, Daniele Moiraghi,
Valentina Silvestri

Promozione e Biglietteria
Alice Boerci, Alice Lecchi,
Victoria Malighetti con
Bruna Bennardo, Silvia Fusi,
Arianna Lodi, Jacopo Molè,
Luisa Morra, Anisa Spaho,
Carmen Sulmona, Sara Terzulli
e Francesca Garbetta

Comunicazione
Livio Aragona con Matteo Albertini,
Marta Cattoglio e Filippo Tito Gray
de Cristoforis, Eleonora Lischetti

Marketing
Valeria Gasparotti e Giulia Conversano,
Andrea Pistorio

via Dogana, 2
20123 Milano
telefono +39 02 88464725
fax +39 02 88464749
c.mitoinformazioni@comune.milano.it

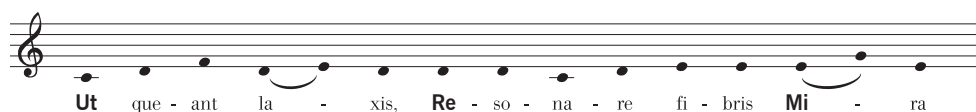
Coordinamento Ufficio Stampa
Adfarmandchicas
stampam@mitosettembremusica.it
www.mitosettembremusica.it

Rivedi gli scatti e le immagini del festival
youtube.com/mitosettembremusica
flickr.com/photos/mitosettembremusica

*Si ringraziano i tanti, facenti parte delle Istituzioni, dei partner, degli sponsor
e delle organizzazioni musicali e culturali che assieme agli operatori e addetti a teatri,
palazzi e chiese hanno contribuito con passione alla realizzazione del Festival.*

MITO è il primo festival musicale italiano certificato ISO20121.

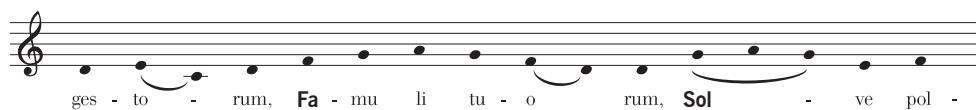
Contribuisci anche tu,
sulle note della sostenibilità!



Dormi in strutture ecologiche

Regalati una cena
a km-zero

Milano è una città
tutta da scoprire!



Fai tesoro delle iniziative
Educational, Incontri,
Social e Fringe

Solo digitale!



Lascia l'auto a casa

Siamo un evento progettato
e organizzato in maniera
sostenibile



Il Festival MITO Milano è Partner di Global Goals, una conversazione tra i cittadini del mondo sugli obiettivi di sviluppo sostenibile 2030 delle Nazioni Unite

Aderisci anche tu, assieme a 193 leader del mondo, a “Prayer for Everyone” – una azione globale dal 24 settembre al 1 ottobre 2015 per riflettere sulle grandi sfide dei prossimi 15 anni.

I Sentieri sonori di MITO

Focus Chopin/Skrjabin

Un ciclo che indaga le affinità
di due grandi compositori-pianisti

Dall'8.IX al 17.IX ore 18
Conservatorio di Milano
Sala Puccini

Focus Voci dello spirito

Il suono e il canto nelle pratiche
di culto delle comunità religiose
di Milano

9.IX
Ore 15
Arena Civica Gianni Brera
Sala Appiani
Tavola rotonda introduttiva
coordinata da Giovanni De Zorzi
Ingresso gratuito
fino a esaurimento posti

Dal 9.IX al 20.IX
Ore 21.30
Teatro Out Off
Tradizioni ebraica, buddista,
cristiano-armena, ortodossa,
islamica, induista
Posto unico numerato € 15
Pass Voci dello spirito 6 concerti € 75

Focus Adès/Francesconi

Due concerti e un incontro
per conoscere due protagonisti
della scena contemporanea,
l'inglese Thomas Adès,
e l'italiano Luca Francesconi

11.IX
Ore 17.30
Museo del Novecento
Sala Arte Povera
Incontro con Adès e Francesconi

Ore 21
Conservatorio di Milano
Sala Verdi
Orchestra della Svizzera italiana

12.IX
Ore 17
Teatro Menotti
mdi ensemble

Cartoline da Firenze, Roma, Napoli e Venezia

Echi sonori dalle città che furono
i grandi centri di produzione nel secondo
Seicento e nel primo Settecento.
Cartoline firmate da interpreti di primo
piano: Raffaele Pe, Enrico Casazza,
Enrico Baiano, Rinaldo Alessandrini.

Dal 16.IX al 20.IX
Basilica di San Marco,
Sagrestia Monumentale
Basilica di Santa Maria delle Grazie
Chiesa di San Francesco di Paola

Con il Patrocinio di



MILANO 2015
NUTRIRE IL PIANETA
ENERGIA PER LA VITA

Milano Torino
unite per il 2015