
Milano
Teatro degli Arcimboldi

200°Liszt
Israel Philharmonic Orchestra
Zubin Mehta, direttore

Martedì 13.IX.11
ore 21

Liszt
Mahler

37°



Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica

03_22 settembre 2011
Quinta edizione

Allianz  **Bank**
Financial Advisors

 **genialloyd**
una società Allianz

Franz Liszt (1811 – 1886)

Les préludes, poema sinfonico (seconda versione 1854) 16 min. ca

Andante - Andante maestoso

Allegro ma non troppo - Allegro tempestoso

Allegretto pastorale (Allegro moderato)

Allegro marziale animato - Andante maestoso

Gustav Mahler (1860 – 1911)

Sinfonia n. 5 in do diesis minore (1904) 66 min. ca

Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt

Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz

Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell

Adagietto. Sehr langsam

Rondo-Finale. Allegro - Allegro giocoso. Frisch

Israel Philharmonic Orchestra

Zubin Mehta, direttore

Luce ideale e terra promessa

A giudicare dai loro connotati esterni e visibili, le due composizioni che l'odierno concerto presenta al pubblico di MITO SettembreMusica non potrebbero essere più diverse. Agli opposti, le concezioni originarie, le funzioni, le categorie semantiche, e, di conseguenza, i significati. Franz Liszt, o 'Liszt Ferenc' se vogliamo chiamarlo nello stile della sua patria d'origine (nato a Raiding in Transleithania, un borgo nell'ambito del dominio asburgico, oggi Doborján nella Repubblica d'Ungheria, martedì 22 ottobre 1811, morto a Bayreuth sabato 31 luglio 1886), nella partitura di *Les Préludes* (il terzo in ordine cronologico dei suoi poemi sinfonici) volle identificare con il linguaggio dei suoni un'idea, o un nodo di idee. In questa composizione sinfonica, il divenire della materia musicale ha un'evidenza materiale che è anche peso oggettivo, oggettiva sonorità e onda sonora, colore e consistenza del tessuto organico. Proprio tanta evidenza, fattore non secondario del fascino esercitato dall'arte lisztiana, fa sì che non sia necessaria una mediazione concettuale, un trasferimento di funzioni semantiche: il significato filosofico si traduce immediatamente in musica. In una maniera difficile a spiegarsi in termini logici ma fortemente intuitiva, *Les Préludes* (come quasi tutti i poemi sinfonici lisztiani) suggeriscono una 'Gestalt' (forma) orientata in senso verticale. Diversamente, Gustav Mahler (nato sabato 7 luglio 1860 in un villaggio della Boemia allora asburgica chiamato ufficialmente Kalischt, oggi Kalistě nella Repubblica Ceca, morto in una clinica di Vienna giovedì 18 maggio 1911) ideò con la sua *Quinta Sinfonia* un divenire scandito da gradi di mediazione, in cui i significati si scoprono lentamente, sia con metamorfosi progressiva sia con colpi di scena. Le idee sono una folla, come sempre in Mahler, ma le individuiamo attraverso la foltissima fenomenologia. La filosofia implicita nella partitura di Liszt si richiama al lampeggiare di forme goethiane; l'idioma filosofico che suona nella *Quinta* di Mahler ha il referente in un arco di pensiero culminante, più o meno consapevolmente, in Husserl, e prefigurante Heidegger (prefigurante, o 'profetico'... stiamo parlando, non a caso, di Mahler!). Nella partitura mahleriana, l'energia della musica dilaga in senso orizzontale. Ciò che in Liszt è il cielo degli ideali, diviene nell'ebreo secolarizzato Mahler la lontananza dell'*eretzt*, la forse irraggiungibile terra promessa.

Durante la prima lunga fase di vita a Parigi, l'arte di Franz Liszt aveva cominciato a splendere. Molte relazioni sotto il segno di Eros, e alcuni amori infelici: fra essi, il legame sentimentale con la giovane Caroline de Sain-Cricq, figlia di un conte che era ministro del commercio di re Carlo X e che, con decisione imbecille, impedì a Caroline di avere rapporti con un saltimbanco straccione (tale era allora fin troppo sovente, e in Italia lo è anche oggi in certi ambienti del potere politico o burocratico o finanziario, la maniera con cui viene valutato un musicista). Infine, il durevole legame con la contessa Marie d'Agoult, da cui Liszt ebbe tre figli naturali fra cui Cosima, la futura moglie di Richard Wagner. Nel 1842, chiamato come Kapellmeister alla Corte del ducato di Sassonia-Weimar, Liszt si trasferì nel 1842 a Weimar, e là rimase fino al 1861. Nel periodo di Weimar, l'attività di Liszt compositore cominciò a prevalere sull'attività di Liszt pianista e virtuoso del pianoforte, che a Parigi era stata primaria anche se non esclusiva. In particolare, acquistò maggior peso l'interesse che Liszt riservò alla composizione per orchestra. Proprio a Weimar, egli scrisse il suo primo poema sinfonico, *Ce qu'on entend sur la montagne*, detto anche, in tedesco, *Bergsymphonie*. Ispirato a *Les feuilles d'automne* di Victor Hugo, il poema ebbe una faticosa gestazione: tre versioni, 1848, 1850, 1854. Seguì, non meno tormentata, la composizione del secondo poema, *Tasso, lamento e trionfo* (il titolo originale è in lingua italiana: 1849, 1851, 1854), ispirato alla poesia di lord George Gordon

Byron. La partitura di *Les Préludes*, dopo un primo abbozzo risalente al 1845, ebbe due versioni (1848 e 1850-1854). Il numero di catalogo è R. 414 secondo la catalogazione di Peter Raabe (Franz Liszt, *Leben und Schaffen*, Cotta, Stuttgart-Berlin 1931). Particolarmente importante è la fonte letteraria di questo poema sinfonico, in relazione con la fisionomia culturale di un musicista come Liszt, che a Parigi aveva frequentato Victor Hugo, Alfred de Musset, Georges Sand, Heinrich Heine, Alphonse de Lamartine, Fryderyk Chopin, Hector Berlioz.

Alphonse-Marie-Pouis de Prat de Lamartine nacque a Mâcon, capoluogo del dipartimento di Saône-et-Loire in Franca Contea (Borgogna) giovedì 21 ottobre 1790, e morì a Parigi domenica 28 febbraio 1869. Le sue *Méditations poétiques* (1820) sono una fra le roccaforti del romanticismo francese dell'età aurea, insieme con le poesie di Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Théophile Gautier. *Le Méditations* sono un polittico in 30 grandi scene, come appare nello schema sottostante. Il n. 13, *Le lac*, è una delle più tipiche situazioni poetiche del *mal du siècle*. L'immagine identificabile è il lago di Bourget in Savoia, luogo di contemplazione malinconica della natura e di dolente nostalgia rievocatrice di una donna amata dal poeta e morta da tempo, Elvire, sotto il cui nome fittizio si nasconde una persona reale, Julie Charles.

1. L'Isolement
2. L'Homme
3. À Elvire
4. Le Soir
5. L'Immortalité
6. Le Vallon
7. Le Désespoir
8. La Providence à l'homme
9. Souvenir
10. Ode
11. L'Enthousiasme
12. La Retraite
13. Le Lac
14. La Gloire
15. Ode sur la naissance du Duc de Bordeaux
16. La Prière
17. Invocation
18. La Foi
19. Le Génie
20. Philosophie
21. Le Golfe de Baya
22. Le Temple
23. Chants lyriques de Saül
24. Hymne au soleil
25. Adieu
26. La Semaine Sainte à la Roche-Guyon
27. Le Chrétien mourant
28. Dieu
29. L'Automne
30. La Poésie sacrée

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
dans la nuit éternelle emportés sans retour,
ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
jeter l'ancre un seul jour?

Ô lac! l'année à peine a fini sa carrière,
et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
où tu la vis s'asseoir! [...]

L'ispirazione che Liszt attinse a Lamartine fu, d'altra parte, il coronamento di una insoddisfatta e faticosa ricerca. In origine, il compositore pensava a composizioni per coro il cui testo doveva essere *Les Quatre Éléments* del marsigliese Joseph Autran (1813-1877). Da quel testo, Liszt trattenne una sola idea, che poi riutilizzò al principio del lungo *exergo* apposto alla partitura: «Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes a ce chant inconnu dont la morte entonne la première et solennelle note?...»

L'organico orchestrale comprende: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba; timpani, grancassa, piatti, tamburo militare, arpa, archi.

La prima esecuzione assoluta ebbe luogo al Hoftheater di Weimar giovedì 23 febbraio 1854, sotto la direzione dell'autore.

Tonalità di do maggiore. Introduzione lenta e misteriosa: archi all'unisono, piano. Ecco un motivo generatore, costituito da tre note: singolare la sua affinità con il tema iniziale di una bella composizione di trent'anni successiva, la Sinfonia in re minore di César Franck. Subito, l'Andante maestoso in 12/8 sul cui flusso solenne è scolpito il tema principale, esposto da tromboni, fagotti e archi gravi. Questa atmosfera ventosa ed eroica si trasforma plasticamente in un clima soave e primaverile, in tonalità di Mi maggiore, con molti cromatismi, dolce e pastorale ritmo di terzine, bicordi di terze. Motivi ben distinti evocano i «quattro elementi» della concezione originaria: gli astri, la terra, i flutti, i venti. Appare un dolce tema dall'umore mendelssohniano, esposto da un corno («Liebesthema», tema d'amore). L'andamento solenne riappare alla fine nella sezione Allegro marziale

Un poema sinfonico è, per definizione, la quintessenza della «musica a programma». Il «programma», abitualmente, s'ispira a un dramma, a un romanzo, a un mito, insomma a un *récit*, ossia a qualcosa di narrabile e di narrato. Qui, invece, non è «accaduto» nulla di esterno, mentre molta vita interiore ha agitato questa musica. Non vicende, non eventi piuttosto, idee, ideali, speranze, sogni. Forse, negli intenti dell'autore, dovrebbero apparirci, incarnati enigmaticamente in suoni musicali, gli archetipi della nostra esistenza terrena che non si appaga della terra.

Com'è noto, le prime sinfonie di Mahler e almeno una grande (anzi, grandiosa) partitura scritta al termine dell'adolescenza e a quelle sinfonie del tutto coeva, *Das klagende Lied*, sono facilmente e addirittura obbligatoriamente associabili ad altrettanti gruppi di *Lieder*. Là dove la sinfonia accoglie in sé un testo e una musica già apparsi come *Lieder* compiuti e autonomi, l'associazione è resa evidente dalla riproposta di quei capolavori liederistici entro l'insolito e pionieristico quadro sinfonico, che per definizione proverbiale costituisce una delle caratteristiche 'somatiche' dell'arte mahleriana.

Così, *Das klagende Lied* è in palese relazione mnestica (autocitazioni, reminiscenze, travestimenti) con i *Lieder* scritti nel 1879-1880 per la sciagurata Josephine Poisl di Iglau (Jihlava), detti impropriamente *Poisl-Lieder*: non ne riproduce, com'è ovvio, il testo (che nella grande cantata fiabesca è arcaizzante, letterario e artefatto), bensì con puntigliosità la musica, quasi a indicare che la perfidia del fratello assassino nella fiaba è della stessa lega che la crudeltà fraudolenta dell'odiosa ragazza. La *Prima Sinfonia* è in relazione con i *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884) e con almeno un *Lied* fra i tre scritti per Josephine, *Maitanz im Grünen* (destinato più tardi a diventare Hans und Grethe, il cui motivo iniziale dà avvio allo Scherzo della *Prima* (II tempo oggi, III tempo prima dell'eliminazione di Blumine dalla partitura della *Prima* nel 1894). Ma esiste anche, a ben ascoltare, una connessione tra la *Prima* e i *Fünf Lieder* (1880-1883) su testi di Richard von Volkmann *alias* Leander, di Tirso de Molina e dello stesso Mahler. La modalità è analoga: il testo scritto da Mahler per i *Gesellen-Lieder* non ha più presenza nella *Prima Sinfonia*, che infatti è un lavoro esclusivamente orchestrale, mentre la musica ritorna, s'intreccia alle nuove idee tematiche, interagisce. La *Seconda*, la *Terza* e la

Quarta sono strettamente connesse con tutte e tre le serie di Lieder mahleriani tratte dall'antologia *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808) di Clemens Brentano e Achim von Arnim: con quella del 1888-1891 (*Ich ging mit Lust, Ablösung im Sommer...* ecc.), e con quella del 1892-1896 (*Des Antonius von Padua Fischpredigt*). Qui però le modalità sono diverse, o almeno varie e alternative. Nel contesto della sinfonia s'incorpora soltanto la musica, senza i testi, secondo ciò che è sperimentato in *Das klagende Lied* e nella Prima, e così avviene nella Seconda con la *Fischpredigt* e nella Terza con *Ablösung im Sommer*; oppure un Lied tutto intero, parole e musica, dopo essere stato composto per essere autonomo e per far parte di un ciclo liederistico, viene spostato pari pari in una sinfonia, conservando anche il testo cantato. È ciò che avviene per *Urlicht*, collocato nella *Quarta Sinfonia*, o per *Das himmlische Leben*, traslocato nella Quarta.

Anche se è improprio, si è affermato l'uso di definire *Wunderhorn-Symphonien* la *Seconda*, la *Terza* e la *Quarta* di Mahler. Talvolta, si è tentato, con un'analogia forzata, di parlare della *Prima* come della *Gesellen-Symphonie*. Ma dopo la *Quarta*, Mahler compose una terna di sinfonie senza canto, senza inserzioni di Lieder privati del testo: *Quinta*, *Sesta*, *Settima*. Almeno, questa è l'apparenza. In realtà, continua a esistere un rapporto stretto, qui forse più velato se non proprio segreto. Negli anni in cui compose quelle sinfonie senza canto, Mahler compose i suoi ultimi Lieder. Il primo gruppo furono i *Fünf Rückert-Lieder* (1901-1902) senza altra indicazione (più tardi riuniti editorialmente con due tardi Lieder dal *Wunderhorn*, ossia *Revelge* (1899) e *Der Tamboursg'sell* (1901) con il titolo complessivo di *Sieben Lieder aus letzter Zeit* (1905). Il secondo gruppo, sempre su testi di Friedrich Rückert (*Schweinfurt am Main*, Bassa Franconia, venerdì 16 maggio 1788 *Neuseß bei Coburg*, mercoledì 31 gennaio 1866), è la serie dei celebri *Kindertotenlieder* (1901-1904).

Questi Lieder sfiorano, rendendosi tuttavia riconoscibili, il flusso discorsivo delle tre sinfonie (l'ennesima iniziativa impropria sarebbe chiamarle *Rückert-Symphonien*), ed è superfluo dire che della musica adottata come autocitazione o reminiscenza sopravvive un tenue eppure inconfondibile contorno armonico ed espressivo. In particolare, l'inizio di un Lied fra quelli del 1901-1902, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (scritto nell'estate 1901), è, per la durata di una sola battuta, quasi identico e comunque allusivo all'inizio dell'Adagietto della *Quinta Sinfonia*. La prima semifrase del secondo dei *Kindertotenlieder*, corrispondente alle parole che ne sono anche il titolo implicito, *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*, appare come anticipazione aurorale già nel III tempo (*Ruhevoll*) della *Quarta*, e come profezia sempre più sinistra nella *Quinta* e nella *Sesta*.

La forma adottata da Mahler nella *Quinta Sinfonia* in do diesis minore è un'anomalia che, rispetto alla metamorfosi strutturale del suo corpus sinfonico, è oramai, al principio del secolo XX, divenuta consuetudine per così dire normale. L'articolazione nei quattro tempi cui si era mantenuta fedele la tradizione classico-romantica è modificata da Mahler già quando egli compone la *Prima Sinfonia*: infatti, la versione originaria della *Prima* è in cinque tempi, comprendendo anche l'Andante detto *Blumine*, collocato in seconda sede. La struttura quadripartita appartiene dunque alla *Prima* dopo la revisione del 1894, alla *Quarta* (in cui però c'è la singolarità del IV tempo cantato), alla *Sesta* e alla *Nona*. I cinque tempi sono la struttura di riferimento, quella che Mahler sente più sua: un tempo lento in seconda o in quarta sede, un Scherzo al centro, un Finale sempre deviante e difficilmente decifrabile. Tale struttura riguarda la *Seconda*, la *Quinta*, la *Settima*, la *Decima* secondo il progetto originario e secondo le varie ricostruzioni del secondo Novecento fra cui spicca quella di Deryck Cooke. La *Terza*, in sei tempi, è forse soltanto una struttura pentapartita che si espande, essendo due i tempi cantati, il IV e il V, contrapposti e forse complementari nei significati. L'*Ottava*, in due tempi, è di conseguenza l'anomalia estrema, poiché l'articolazione segue una logica

inversa a quella riconoscibile progressivamente nella sequenza delle sinfonie. In alcune sinfonie mahleriane manca il tempo lento orchestrale (esiste un tempo lento cantato, ma è cosa molto diversa...): la *Seconda*, la *Settima*, in verità la stessa *Prima*. Nella *Quinta* il tempo lento c'è, ed è il più tipico e universalmente celebre. In compenso, la *Quinta* sfugge clamorosamente (creando molti problemi interpretativi), alla tendenza mahleriana individuata da Paul Bekker e da Bruno Walter: la *Finalsymphonie*, ossia la sinfonia in cui il significato supremo è tutto condensato nel Finale, il quale diviene così, da conclusione riassuntiva e sovente distensiva, il nucleo del mistero, lo scrigno degli enigmi, il tempo che l'ascoltatore attende con trepidazione e poetica estasi, come avviene nella *Seconda*, soprattutto nella *Terza*, forse anche nella *Prima*, nella *Quarta* e nella *Sesta*, certissimamente nella *Nona* e nella *Decima* (nell'*Ottava*, il carattere misterioso è equilibratamente distribuito in entrambi i tempi sinfonici).

Insolite e profondamente destabilizzanti sono le indicazioni di tempo e agogiche, non più soltanto termini in lingua tedesca sostituiti a quelli in lingua italiana, come avviene nelle prime quattro sinfonie. Anzi, salta agli occhi come la lingua italiana sia in qualche misura restaurata nel formulario didascalico e dinamico. L'indicazione relativa al III tempo, Scherzo, non avrebbe bisogno delle parole tedesche che seguono, *Kräftig, nicht zu schnell* (Energico, non troppo presto), e quanto al memorabile IV tempo (memorabile anche per l'errore ortografico della «i» di troppo) l'indicazione italiana Adagietto [sic] è molto più illuminante del superfluo *Sehr langsam* ("Molto lento") che segue. Il V e ultimo tempo ha indicazioni soltanto italiane-internazionalitradizionali: Rondo-Finale (Allegro). In compenso, ecco le innovazioni immaginose e le discese nel profondo della prassi esecutiva e delle sue finalità. Le troviamo relative al II tempo (*Stürmisch bewegt mit größter Vehemenz*, Tempestosamente mosso con la massima veemenza), dove è il sostantivo *Vehemenz* a introdurre un colore emotivo e narrativo-drammatico del tutto personale, e soprattutto relative al I tempo, dove il tradizionalissimo ma sempre efficace *Trauermarsch* ("Marcia funebre") è seguito da un suggerimento agogico che è una vera e propria sequenza da cinema espressionistico: *Im gemessenen Schritt. Streng. Wie ein Kondukt* (Con passo misurato. Severo. Come un corteo funebre). L'ideazione drammaturgica è sottolineata dall'articolazione in tre parti che a loro volta raggruppano ciascuno due tempi, tranne lo Scherzo che è un blocco a sé. Tre parti, o forse tre atti: prima parte, *Trauermarsch* e *Stürmisch bewegt*, seconda parte, lo Scherzo, terza parte, Adagietto e Rondo-Finale. La separazione tra prima e seconda parte è più accentuata: dopo in II tempo, la partitura reca in calce la didascalia: «Folgt lange Pause», segue un lungo intervallo [prima dello Scherzo].

L'organico orchestrale della *Quinta Sinfonia* comprende: 4 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti (in La, Si bemolle e Do), clarinetto basso (in La e in Si bemolle), 2 fagotti, controfagotto, 6 corni in Fa, 4 trombe (in Si bemolle e in Fa), 3 tromboni, basso tuba, arpa, timpani, Glockenspiel, piatti, grancassa, tamburo piccolo, triangolo, frusta, tam-tam, archi. Nell'Adagietto sono presenti soltanto gli archi e l'arpa.

Nell'estate 1901, Mahler compose il I e il III tempo. Nell'inverno 1901-1902, egli attraverso una fase di profondo turbamento emotivo, dopo avere conosciuto Alma Schindler ed essersi innamorato di lei. Il matrimonio, la nascita della primogenita Maria Anna, l'insediamento della piccola famiglia nella casa estiva di Maiernigg sul Wörthersee, furono il viatico alla ripresa del lavoro. Mahler, di regola, componeva soltanto in estate, e nell'estate 1902 egli ultimò l'abbozzo del II, IV e V tempo. L'orchestrazione fu completata nel 1903. Una revisione ebbe luogo l'anno successivo, e preparò la prima esecuzione (*Uraufführung*) che avvenne a Colonia, con lo stesso Mahler a dirigere l'Orchestra del Gürzenich, martedì 18 ottobre 1904. Per molto tempo è circolata la datazione errata: mercoledì 19 ottobre.

Altre revisioni avvennero in seguito, e una addirittura nel 1911, anno della

morte del compositore. Esiste una *Triester Fassung* della *Quinta*. Venerdì 1° dicembre 1905, Mahler diresse la sua nuova sinfonia al Politeama Rossetti di Trieste, e in vista del concerto introdusse ritocchi orchestrali, sia timbrici che dinamici, i quali non erano presenti, naturalmente, nella prima edizione della sinfonia (Peters, Leipzig 1904), ma furono, almeno in parte, riportati nelle ristampe successive.

Fu, quella triestina, la prima esecuzione di un lavoro mahleriano in terra italiana, come alcuni hanno scritto? Se per terra italiana s'intende 'terra culturalmente e linguisticamente italiana', possiamo anche consentire. Se invece parliamo di territorio politicamente e ufficialmente italiano, la prima esecuzione di qualcosa di mahleriano in tale territorio ebbe luogo nell'ambito di un concerto organizzato dalla Società del Quartetto di Milano domenica 28 marzo 1915 (domenica delle Palme), a partire dalle ore 15, nel corso del quale il soprano Márya Freund, con Alfredo Casella al pianoforte, cantò quattro Lieder di Mahler: *Das irdische Leben*, *Frühlingsmorgen*, *Scheiden und Meiden*, *Wer hat dies Liedlein erdacht?*

Qualcuno ha avvicinato il *Trauermarsch*, soprattutto le battute iniziali che espongono una sinistra fanfara, all'inizio della *Seconda Sinfonia*, ossia a quel I tempo originariamente inteso da Mahler come un poema sinfonico e chiamato da lui *Totenfeier*. In verità, sono due incipit diversissimi. La *Seconda* si apre con un gesto violento dell'orchestra seguito da una scala ascendente velocissima. Il clima tempestoso ha un cospicuo debito nei confronti di un altro incipit, questa volta operistico: l'inizio della *Walküre* wagneriana. Come nel Ring, così nella *Seconda* di Mahler esiste una lotta, una contrapposizione: l'avversario è Thanatos. Invece la fanfara d'apertura della *Quinta* si espande su un terreno di desolazione: non c'è il nemico. C'è soltanto il vagare interminabile, attraverso un deserto, verso *eretz*, verso una terra promessa che probabilmente mai sarà raggiunta. Ma anche morfologicamente, la fanfara in Do diesis minore esposta dalla prima tromba in Si bemolle in apertura della *Quinta Sinfonia* non ha molto a che fare, con il suo ritmo regolare e implacabile, con la frammentaria tempestosità della *Seconda*. Piuttosto, possiamo trovare una sorprendente affinità con una musica piena di decisione e priva di misteri: con la fanfara d'inizio della Sinfonia n. 100 [Hoboken] in Sol maggiore di Joseph Haydn, detta *Militärsymphonie* (1793-1794). Ugualmente, questa volta, il ritmo, simile la scansione. La diversità di colore e di clima, dovuta alla tonalità maggiore impiegata da Haydn in luogo di quella minore utilizzata da Mahler, e dovuta anche a una molteplicità di altri fattori, potrebbe essere un'efficace didattica per chi voglia imparare come nella musica un minuscolo spostamento semitonale scavi fossati invalicabili.

È possibile che un ascoltatore troppo appassionato, sensibile alle emozioni suscitate dalla musica ma poco attento ai contorni formali, intenda il II tempo, nell'istante in cui esso comincia, per una vasta sezione del I tempo senza soluzione di continuità. In realtà, Mahler fa il possibile per giocare con questa illusione, e si potrebbe intendere persino che l'intero I tempo sia null'altro se non una lunga e sconsolata introduzione allo *Stürmisch bewegt*. Ho parlato altrove dei due primi tempi della *Quinta* come di due fratelli nemici. François-René Tranchefort definisce lo *Stürmisch bewegt*, «le secons premier mouvement», e afferma che esso ha una funzione precisa: rompere l'immobilità creata dalla marcia funebre. Il II tempo, irrompendo repentino nel territorio del triste e oscuro do diesis minore disegnato dal I tempo, ci trasporta di soprassalto in una zona remota, sotto la luce livida di un teso e drammatico la minore. Se il I tempo era l'inaridimento dell'anima, una sua lugubre marcia nel deserto, il II tempo è il luogo delle passioni erompendi. Non è un caso che Mahler, ardente ammiratore di Verdi ed esperto direttore di alcune sue opere nei teatri di Amburgo e di Vienna, collochi proprio nello *Stürmisch bewegt* uno fra i suoi rinomati 'verdismi': un passo orchestrale con fortissime tracce del canto di Violetta nell'atto II (o I, secondo alcuni) della *Traviata*, e precisamente nel drammatico duetto Violetta-Germont sulle

parole: «Così alla misera – ch'è un dì caduta / di più risorgere – speranza è muta». Altri verdismi mahleriani derivano soprattutto da Aida (*Das klagende Lied*, seconda parte; il secondo dei *Kindertotenlieder*) e da *Otello* (la scena iniziale della tempesta, con il richiamo dei corni riconoscibile nel Finale della *Terza Sinfonia*).

Dopo la lunga pausa prescritta dalla partitura, ci accoglie lo Scherzo in re maggiore, ed è una denominazione utilizzata per la prima volta da Mahler con questo termine esplicito, anche se un tempo sinfonico di tale natura esiste in tutte le prime quattro sinfonie. Il discorso musicale si apre con un motivo ascendente-discendente di tre note, re, fa diesis, la, intonato dai 4 corni all'unisono. Nella battuta 2, accelerando, i corni percorrono un segmento di scala ascendente, indugiando nella battuta 3 sul Si. A questo punto, il corno obbligato in Fa rispetta l'indicazione poco ritenuto; legato al Si che apre la battuta 4, indugia ancora, mentre la torturatissima nota passa dal piano al fortissimo. Poi, finalmente a tempo, conclude in discesa il motivo. L'effetto è quello di un mantello che s'impigli in un chiodo mentre chi lo indossa sta camminando, e riesca a rallentare l'andatura del malcapitato. Uno scherzo nello Scherzo, vien da dire. Ma anche uno scherzare al limite dell'apparizione spettrale, come crediamo di capire ascoltando gli strani lamenti dei legni sui ritmi di Ländler che percorrono questo III tempo. Ma certo, per quanto non meno sinistro dei due tempi precedenti, lo Scherzo è superato in connotazioni lugubri dall'Adagietto in Fa maggiore, delle cui accentuatissime dissonanze e del cui quasi stridente politonalismo l'ascoltatore difficilmente si accorge, ipnotizzato dalla mortuaria soavità timbrica di queste poche e lentissime pagine per soli archi e arpa, senza fiati e senza percussione. Pagine assolutamente negative e nihilistiche, e proprio perciò nobilissime: la similarità tra l'Adagietto e il solipsistico Lied su testo di Rückert *Ich bin der Welt abhanden gekommen* («Ormai non mi ha più il mondo, mi ha perduto») ne è la prova decisiva, poiché nessuna dimostrazione è più convincente di quella fondata sullo stile e sulle sfumature di colore.

Già, il Finale in re maggiore. Come intenderlo, dopo il lento flusso nihilistico in cui si disfa l'Adagietto, dopo i fantasmi notturni dello Scherzo, dopo il deserto e le passioni rovinose dei primi due tempi? L'ultimo tempo della *Quinta* è festoso, solenne, altamente e robustamente contrappuntistico, con echi di corali celebrativi e di marcia trionfale. Una conclusione affermativa malgrado tutto? Chiunque riesca ad avvertire la serpeggiante ironia di tutto questo ultimo tempo, assume almeno un atteggiamento problematico. Si presti attenzione, nel momento in cui comincia il Finale, al primo fagotto con il suo motivo gracitante che sale dalla dominante alla tonica, d'un balzo, e poi corre su per i gradini di una mezza scala fino alla dominante superiore, e poi ancora balza alla tonica superiore... Lo riconoscete? È il motivo che apre un Lied mahleriano di otto anni prima, uno del ciclo *Des Knaben Wunderhorn*, quello che Mahler non fece eseguire, quando fu eseguito per la prima volta quel ciclo a Vienna e a Graz in vari concerti del 1905: *Lob des hohen Verstandes* (Lode dell'alto intelletto). È il Lied in cui il cuculo e l'usignolo disputano tra loro su chi dei due canti meglio, e decidono di appellarsi a un giudice imparziale. Il cuculo informa l'usignolo di conoscere un buon giudice, l'asino, particolarmente esperto nel giudicare il canto e la musica essendo possessore di due lunghe orecchie. Dinanzi al giudice, l'usignolo canta divinamente, e l'asino lo ammette, ma osserva che quel canto è troppo complicato, che non gli entra in mente, mentre il cuculo canta sempre lo stesso semplice motivo di due suoni, dominante-tonica, e perciò merita di vincere la gara. L'asino dichiara il verdetto, lodando la propria intelligenza superiore, e conclude dicendo sì, come fanno sempre i pedanti autocompiaciuti. Solo che lo dice in tedesco: «ja». Il Lied è in re maggiore, esattamente come il Finale della *Quinta Sinfonia*, e così l'interprete canta la «i» (= «j») sul Re₄ e la «a» sul Re₃, un'ottava sotto. Il risultato è il raglio del somaro. Così, dando avvio al suo Finale un po' imbarazzante, la *Quinta Sinfonia* si richiama al

Lied che Mahler fu consigliato di non mettere in programma troppo presto, e che indirizza il proprio sarcasmo ai critici musicali desiderosi di spiegare ai compositori il significato di ciò che questi ultimi hanno scritto.

Quirino Principe*

* Quirino Principe, nato a Gorizia nel 1935, ha insegnato Storia della musica moderna all'Università di Trieste e Filosofia della musica all'Università di Roma 3. Insegna Drammaturgia Musicale e Librettologia nell'Accademia per l'Opera Italiana di Verona. Nel 1996 ha ricevuto la Croce d'Onore di 1a Classe per meriti artistici dal Presidente della Repubblica d'Austria. Nel 2009 è stato nominato Cavaliere al Merito della Repubblica. È autore di libri di argomento musicologico e filosofico (fra cui *Mahler*, 1983, 2002, 2011; *Strauss*, 1989, 2002; *I quartetti di Beethoven*, 1993; *Teatro d'opera tedesco*, 2004), volumi di poesie, drammi per musica, libretti d'opera. Ha curato l'edizione italiana del *Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien nel 1970. Ha ricevuto il Premio E. Pocar per la traduzione dal tedesco; il Premio Imola per la Critica nel 2004; il Premio Città di Gorizia, una vita per la musica nel 2005; il Premio del Friuli Venezia Giulia nel 2007; il Premio Frascati per la Filosofia nel 2009; il Premio Emilia-Romagna nel 2011. È stato consigliere d'amministrazione del Teatro alla Scala e dei Pomeriggi Musicali di Milano, e membro del comitato dei Trenta Saggi che hanno collaborato con l'Assessore alla Cultura del Comune di Milano. È membro del consiglio d'amministrazione di Casa Verdi a Milano. È nemico *usque ad sanguinem* dei nemici della musica, ai quali ha dichiarato guerra senza quartiere fino al loro totale annientamento. Quest'ultima è, oggi, la sua primaria qualifica ufficiale.

Israel Philharmonic Orchestra

La Palestin Orchestra nacque nel 1936, quando il grande violinista ebreo di origine polacca Bronislaw Huberman, prevedendo l'olocausto, persuase 75 musicisti ebrei delle maggiori orchestre europee a immigrare in Palestina e lì creare questo ensemble. Per dirigere il concerto di inaugurazione, alla Levant Fair Hall di Tel Aviv, Huberman invitò il più grande direttore del tempo, Arturo Toscanini, che "abbandonò" la sua rinomata NBC Orchestra per alcune settimane "per rendere cura paterna al nuovo nato". Il grande maestro, che precedentemente era fuggito dall'avvento del fascismo in patria, disse "sto facendo questo per l'umanità". La prima decade di vita dell'orchestra vide un lavoro intensivo sulla concretizzazione e l'unità del gruppo, dal momento che gli esecutori avevano portato con sé diversi stili e culture. Le lingue parlate nell'orchestra erano principalmente tedesco, polacco, ungherese, russo e un po' di ebraico. Con la nascita dello Stato di Israele l'orchestra cambiò il suo nome in Israel Philharmonic Orchestra e diventò immediatamente parte integrante della vita della rinata nazione ebraica nella sua antica terra. Non bisogna dimenticare inoltre il primo tour negli USA del dicembre 1950 sotto la direzione di Koussevitzky, Leonard Bernstein e Izler Solomon. Più tardi l'orchestra fu in tournée in Europa, un momento particolarmente eccitante per gli orchestrali così come per il pubblico europeo. Nell'ottobre 1957 venne inaugurata la nuova sede dell'orchestra, il Mann Auditorium. Qui, per la prima volta dopo la caduta della cortina di ferro, artisti come il violinista David Oistrakh e il violoncellista Mstislav Rostropovich furono accolti calorosamente. Direttori come Josef Kripps, Istvan Kertesz, Jean Martinon, Solti, Dorati, Celibidache, Ormandy, Mitropoulos e altri giganti arricchirono con indimenticabili esibizioni l'orchestra e il pubblico. Giovani e promettenti artisti debuttarono con l'orchestra raccogliendo un immenso successo, tra questi vi sono i violinisti Itzhak Perlman e Pinchas Zukerman, il pianista Daniel Barenboim e il direttore Zubin Mehta. L'orchestra continuò inoltre a registrare con diversi direttori, tra cui Georg Solti e Lorin Maazel. Nel 1986 l'orchestra celebrò i 50 anni di fondazione con la partecipazione di famosi direttori e solisti. Leonard Bernstein scrisse, per l'occasione, la sua opera "Jubilee Games". Zubin Mehta inoltre venne nominato a vita direttore musicale dell'orchestra e dichiarò "rimarrò finché i musicisti mi vorranno". Leonard Berstein, per i suoi 40 anni di attività con l'orchestra, venne nominato Laureate Conductor. L'orchestra continua in questi anni a "cambiare fisionomia": mentre i membri anziani, pilastri dell'orchestra, si ritirano, nuovo sangue fluisce nelle sue vene, in particolare dai ranghi della Young Israel Philharmonic. Venne chiesto a Mehta di dirigere l'orchestra in uno storico concerto che riuni bambini palestinesi ed ebrei nella stessa sala. Con l'avvento del nuovo millennio l'orchestra è impegnata a reinventarsi. Vengono creati nuovi appuntamenti accanto ad ogni stagione per presentare al pubblico un prodotto più attraente, tra cui Jeans, concerti informali tenuti a tarda notte e i Friday afternoon matinée, caffè e concerti il giovedì mattina per il pubblico sia di Tel Aviv che di Gerusalemme.



Zubin Mehta, direttore

Zubin Mehta nasce nel 1936 a Bombay e riceve una prima educazione musicale dal padre Mehli Mehta, fondatore della Bombay Symphony Orchestra. Dopo un breve periodo di studi di medicina parte per Vienna dove entra in fine nel corso di direzione d'orchestra sotto Hans Swarowsky all'Akademie für Musik. A partire dal 1961 dirige le orchestre sinfoniche di Vienna, Berlino e Israele con cui mantiene ancora stretti legami. Zubin Mehta ha diretto più di duecento concerti e tour con straordinari ensemble attraverso i cinque continenti. Nel 1978 diventa direttore musicale dei New York Philharmonic cominciando un rapporto durato 13 anni, il più lungo nella storia dell'orchestra. Dal 1985 è stato direttore principale del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino di Firenze. Zubin Mehta debutta come direttore d'opera con Tosca a Montreal nel 1964. Da allora si è esibito alla Metropolitan Opera di New York, la Vienna State Opera, la Royal Opera House, il Covent Garden, la Scala di Milano, l'Opera House di Chicago così come al Festival di Salisburgo. È stato direttore musicale della Bavarian State Opera, tra il 1998 e il 2006, dove ha diretto più di 400 concerti tra cui due tour in Europa e due in Giappone. La lista di onorificenze e premi di Zubin Mehta è lunga e include il Nikisch-Ring lasciategli in eredità da Karl Böhm. È cittadino onorario sia di Firenze che di Tel Aviv ed è stato nominato membro onorario della Vienna State Opera nel 1997. Nel 1999 è stato insignito del Lifetime Achievement Peace and Tolerance Award da parte delle Nazioni Unite. Nel 2001 gli è stato conferito il titolo di Direttore Onorario della Vienna Philharmonic Orchestra e nel 2004 la Munich Philharmonic Orchestra gli ha conferito lo stesso titolo così come hanno fatto la Los Angeles Philharmonic e il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Alla fine della sua avventura con la Bavarian State Opera è stato nominato Direttore Onorario della Bavarian State Orchestra e membro onorario della Bavarian State Opera.

Il FAI – Fondo Ambiente Italiano presenta i luoghi di MITO SettembreMusica

Teatro degli Arcimboldi di Milano

Il 19 gennaio 2002 apre il sipario al Teatro degli Arcimboldi con *La traviata* di Giuseppe Verdi, diretta da Riccardo Muti: le Stagioni del Teatro alla Scala saranno infatti ospitate agli Arcimboldi fino alla conclusione dei lavori di restauro del Piermarini, circa tre anni più tardi. Il 23 dicembre 2005 Woody Allen & New Orleans Jazz Band in proscenio aprono un nuovo capitolo: quello che vede il Comune di Milano, proprietario degli Arcimboldi, farsi promotore di un cartellone firmato da Paolo Arcà e realizzato con la collaborazione delle cinque Fondazioni di cui lo stesso Comune è socio fondatore: I Pomeriggi Musicali, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Piccolo Teatro – Teatro d'Europa, Pierlombardo e Teatro alla Scala. In due mesi si monta un cartellone di circa 60 alzate di sipario. Poi ancora una svolta. Nel 2007 Comune di Milano e Regione Lombardia firmano un accordo che prevede l'affidamento del Teatro in gestione provvisoria alla Fondazione I Pomeriggi Musicali. E I Pomeriggi puntano sulla trasversalità dell'offerta e si impegnano ad affermare il Teatro degli Arcimboldi come punto di riferimento per un pubblico metropolitano eterogeneo. Il 22 novembre 2007 apre una nuova fase con uno spettacolo di grande attualità e uso di tecnologie e multimedia: *True fictions: new adventures in folklore* dei Light Surgeons, un' esplorazione della Verità e del Mito nella New York del dopo 11 settembre.

Il Teatro degli Arcimboldi è situato nel cuore del quartiere Bicocca, centro di un grande progetto di riconversione della zona industriale. Con i suoi 700.000 metri quadrati di estensione, la Bicocca ha rappresentato – e continua a farlo – uno tra i principali esempi di trasformazione di area dismessa a Milano e in Italia in generale, strategicamente collocata tra il centro urbano e l'area metropolitana milanese. Dai primi del Novecento la zona fu sede degli stabilimenti della Pirelli, che vi costruì un vero e proprio quartiere dotato di fabbriche, laboratori di ricerche ma anche case per gli impiegati e un asilo (quest'ultimo ospitato nella quattrocentesca Bicocca degli Arcimboldi). A seguito di radicali ristrutturazioni industriali, che hanno tra l'altro segnato il trasferimento della produzione dagli anni Settanta, il quartiere è stato oggetto di uno straordinario intervento di riqualificazione progettato dallo Studio Gregotti Associati, vincitore del concorso internazionale di architettura. Il Teatro degli Arcimboldi è uno degli elementi cardine della nuova Bicocca, situato nella zona meglio servita dalle infrastrutture. Esternamente il teatro è dominato dall'imponente torre scenica, alta 40 metri. La facciata principale è leggermente ricurva e si caratterizza per l'ampio lucernario inclinato, composto da 486 lastre di vetro che lasciano inondare di luce solare il foyer. Quest'ultimo è scandito su un lato da pilastri bianchi alti 25 metri che sostengono il lucernario; sull'altro dal triplo ordine di balconate sovrapposte. La sala, capace di contenere quasi 2400 spettatori, misura 49 metri di larghezza massima, 35 di profondità e 22 di altezza. La sua pianta, a ferro di cavallo, ripete quella della Scala, con quattro ordini di posti: i due livelli di platea e le due gallerie. L'identico boccascena (16 metri per 12) permette di trasferire le scene indifferentemente dall'uno all'altro teatro.

Si ringrazia



www.fondoambiente.it

SCEGLI CHI HA SCELTO I MIGLIORI.

Con TEAM puoi sempre contare sulla professionalità dei Financial Advisors di Allianz Bank e di 10 grandi Società di Gestione. Le 10 squadre di professionisti sono in competizione tra loro con l'obiettivo di darti i migliori risultati.

TEAM

Allianz 
Global Investors

BLACKROCK

 **CARMIGNAC**
GESTION

J.P.Morgan
Asset Management

Morgan Stanley

 **PICTET**
1805

PIMCO
Your Global Investment Authority.™

informed
RCM

 **Schroders**

**SWISS &
GLOBAL**
ASSET MANAGEMENT

Allianz. Soluzioni finanziarie dalla A alla Z.

www.allianzbank.it
Numero verde 800.100.800

Messaggio pubblicitario con finalità promozionale. TEAM è la denominazione di una famiglia di 10 fondi interni della polizza Unit Linked Challenge, un prodotto assicurativo finanziario di Dart Saving Life Assurance Ltd. (una Compagnia del Gruppo Allianz), reso disponibile ai Clienti di Allianz Bank Financial Advisors S.p.A. Prima dell'adesione leggere il Prospetto reperibile presso tutte le Filiali e i Centri di Promozione Finanziaria della Banca e sui siti www.allianzbank.it e www.dart.ie. "I migliori" è un'espressione giustificata dalle performance positive realizzate da tutti i 10 fondi interni della Polizza Unit Linked Challenge nel periodo 01/04/2009 - 29/04/2011 (Fonte dei dati: Bloomberg). I risultati passati non sono indicativi di quelli futuri.

Allianz  **Bank**
Financial Advisors

Genialloyd e MITO. Valori comuni.



PRECISIONE



ASCOLTO



CURA



ARMONIA



SICUREZZA

Allianz: armonia, strumenti, musica, tranquillità.



Allianz per la cultura, per la musica. Insieme a MITO.
Allianz. Soluzioni dalla A alla Z.

Allianz  Lloyd Adriatico Allianz  RAS Allianz  Subalpina Allianz  Bank
Financial Advisors

www.allianz.it

Foto copyright Silvia Lelli

Allianz 

MITO SettembreMusica è un Festival a Impatto Zero®

Il Festival MITO compensa le emissioni di CO₂ con la creazione e la tutela di foreste in crescita in Costa Rica e contribuisce alla riqualificazione del territorio urbano del Comune di Milano

MITO SettembreMusica anche quest'anno rinnova il proprio impegno ambientale al fianco di Lifegate, una scelta che contraddistingue il Festival fin dalla sua nascita. Per la sua quinta edizione MITO SettembreMusica ha deciso di sostenere due interventi di importante valore scientifico e sociale.

A Milano, a conferma dello stretto legame con la città, MITO SettembreMusica interviene nel progetto di riqualificazione dei Navigli con la donazione di un albero per ogni giorno del Festival. L'area d'intervento si trova lungo l'Alzaia del Naviglio Grande. L'iniziativa fa parte di un progetto promosso dall'Associazione Amici dei Navigli, in accordo con la Regione Lombardia Assessorato ai Sistemi Verdi e Paesaggio, e prevede la piantumazione sul fronte urbano del Naviglio Grande, da Corsico a Milano fino al Ponte di via Valenza, di filari di alberi di ciliegio.

MITO SettembreMusica contribuisce alla creazione e alla tutela di 124.000 metri quadrati di foresta in crescita in Costa Rica, un territorio che si contraddistingue per un'elevata biodiversità, con il 4% di tutte le specie viventi del pianeta, in una superficie pari solo allo 0,01% delle terre emerse. L'attività di deforestazione che ha devastato il territorio negli ultimi 60 anni è stata arginata e grazie a questa inversione di tendenza, il 27% del territorio del Paese è attualmente costituito da aree protette.

In collaborazione con

LIFEGATE®
people planet profit

Disegniamo... la musica!

Un'iniziativa di MITO Educational

«Qual è la fiaba musicale che vi piace di più? Avete visto un bel concerto o uno spettacolo, suonate uno strumento o cantate in un coro? Raccontateci le vostre esperienze con tutta la vostra fantasia e creatività». Più di trecento bambini dell'età tra i 4 e gli 11 anni hanno risposto a questo appello del Festival MITO SettembreMusica inviando i loro disegni. Guidati dalle maestre nelle scuole elementari, in modo del tutto autonomo o assieme ai loro genitori, hanno raccontato, in una serie di disegni pieni di fantasia e di colori, la loro curiosità per la musica, le proprie esperienze di piccoli spettatori, un concerto o uno spettacolo particolarmente bello e il piacere di imparare a suonare uno strumento.

In ogni programma di sala MITO SettembreMusica propone uno dei disegni pervenuti al Festival.



Questo disegno è stato inviato da Elisa, 9 anni

MITO SettembreMusica

Promosso da

Città di Milano
Giuliano Pisapia
Sindaco

Città di Torino
Piero Fassino
Sindaco

Stefano Boeri
*Assessore alla Cultura, Expo, Moda
e Design*

Maurizio Braccialarghe
*Assessore alla Cultura, Turismo
e Promozione*

Comitato di coordinamento

Presidente Francesco Micheli
*Presidente Associazione per il Festival
Internazionale della Musica di Milano*

Vicepresidente Angelo Chianale
*Presidente Fondazione
per le Attività Musicali Torino*

Giulia Amato
*Direttore Centrale Cultura
Direttore Settore Spettacolo*

Anna Martina
*Direttore Divisione Cultura,
Comunicazione e Promozione della Città*

Angela La Rotella
*Dirigente Settore Spettacolo,
Manifestazione e Formazione Culturale*

Enzo Restagno
Direttore artistico

Francesca Colombo
*Segretario generale
Coordinatore artistico*

Claudio Merlo
Direttore generale

Realizzato da

Associazione per il Festival Internazionale della Musica di Milano

Fondatori

Alberto Arbasino / Gae Aulenti / Giovanni Bazoli / Roberto Calasso
Gillo Dorfles / Umberto Eco / Bruno Ermolli / Inge Feltrinelli / Stéphane Lissner
Piergaetano Marchetti / Francesco Micheli / Ermanno Olmi / Sandro Parenzo
Renzo Piano / Arnaldo Pomodoro / Davide Rampello / Massimo Vitta Zelman

Comitato di Patronage

Louis Andriessen / George Benjamin / Pierre Boulez / Luis Pereira Leal
Franz Xaver Ohnesorg / Ilaria Borletti / Gianfranco Ravasi / Daria Rocca
Umberto Veronesi

Consiglio Direttivo

Francesco Micheli *Presidente* / Marco Bassetti / Pierluigi Cerri
Francesca Colombo / Roberta Furcolo / Leo Nahon / Roberto Spada

Collegio dei revisori

Marco Guerreri / Marco Giulio Luigi Sabatini / Eugenio Romita

Organizzazione

Francesca Colombo *Segretario generale, Coordinatore artistico*
Stefania Brucini *Responsabile promozione e biglietteria*
Carlotta Colombo *Responsabile produzione*
Federica Michelini *Assistente Segretario generale,
Responsabile partner e sponsor*
Luisella Molina *Responsabile organizzazione*
Carmen Ohlmes *Responsabile comunicazione*

I concerti di domani e dopodomani

Mercoledì 14.IX

ore 16, 18.30 e 21 *world music*

Teatro Manzoni di Milano

African Day

Ore 16

Nkolo

Lokua Kanza, voce, chitarra

Didi Ekukuan, basso

Pathy Molesso Ebila, chitarra

Mafwala Komba, percussioni

Malaika Lokua, Roselyne Belinga, coriste

Posto unico numerato € 5

Ore 18.30

Mali Denhou

Boubacar Traoré, voce, chitarra

Madieye Niang, calebassa

Vincent Bucher, armonica a bocca

Posto unico numerato € 10

Ore 21

Orchestra National de Barbes

Posto unico numerato € 15

Sconto African Day 3 concerti € 23

ore 18 *classica*

Teatro Filodrammatici

Caro Liszt, altri 200 di questi anni

Franz Liszt

Alberto Nosè, pianoforte

Posto unico numerato € 5

ore 21 *classica*

Università Bocconi di Milano,

Aula Magna di via Roentgen

Franz Liszt

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Michele Campanella, pianoforte e

direttore

Posto unico numerato € 15

ore 22 *musica leggera*

Teatro Filodrammatici

I love America

*Viaggio "a cappella" nella musica
americana del '900*

Alti & Bassi

Posto unico numerato € 10

Giovedì 15.IX

ore 13 *jazz*

Piazza San Fedele

Break in Jazz

Young Talents

Alessandro Lanzoni

Francesco Diodati Quartetto

Alessandro Lanzoni, pianoforte

Francesco Diodati, chitarra, effetti

Gabriele Evangelista, contrabbasso

Enrico Morello, batteria

Ingresso gratuito

ore 17 *incontri*

Teatro Elfo Puccini, Sala Shakespeare

Il "carattere" musicale: un itinerario nelle

Sonate per pianoforte di Beethoven

Conferenza di Alfred Brendel

Ingresso gratuito fino a esaurimento posti

ore 21 *antica*

Teatro Franco Parenti

L'incoronazione di Poppea

Claudio Monteverdi

Valentina Coladonato, soprano (Poppea)

Martina Belli, mezzosoprano (Nerone)

Alberto Allegrezza, tenore (Arnalta)

Marta Fumagalli, mezzosoprano

(Ottavia)

Alessandro Giangrande, controttenore

(Ottone)

Ugo Guagliardo, basso (Seneca)

La Venexiana

Claudio Cavina, direttore al

clavicembalo

In forma di concerto

Posto unico numerato € 15

ore 21 *classica*

CREMONA

Teatro Amilcare Ponchielli

Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini,

Giuseppe Verdi

Quartetto di Torino

Gianluca Turconi, Umberto Fantini,

violini

Andrea Repetto, viola

Manuel Zigante, violoncello

Paolo Borsarelli, contrabbasso

Ingresso gratuito

ore 21 *elettronica*

Teatro Out Off

Ólafur Arnalds

Concerto

Posto unico numerato € 10

www.mitosettembremusica.it

Responsabile editoriale Livio Aragona

Progetto grafico

Studio Cerri & Associati con Francesca Ceccoli, Anne Lheritier, Ciro Toscano

Un progetto di

Milano



Comune
di Milano



Realizzato da

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Fondazione
per le Attività Musicali
Torino

Con il sostegno di



I Partner del Festival



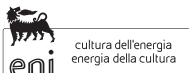
CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO

Partner Istituzionale



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI TORINO

Partner Istituzionale



cultura dell'energia
energia della cultura



Sponsor



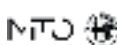
Media partner

CORRIERE DELLA SERA

LA STAMPA



Sponsor tecnici



Il Festival MITO aderisce al progetto Impatto Zero®.
Le emissioni di CO₂ sono state compensate con
la creazione e tutela di foreste in Costa Rica
e la piantumazione lungo il Naviglio Grande
nel Comune di Milano.

Si ringrazia per l'accoglienza degli artisti e per il sostegno logistico allo staff

BikeMi, Bike sharing Milano

Loison Pasticceri dal 1938

Fiat Group Automobiles S.p.A.

Riso Scotti Snack

Guido Gobino Cioccolato

Sanpellegrino S.p.A.

ICAM Cioccolato S.p.A.

— 4

Milano Torino
unite per l'Expo 2015

