

Milano
Conservatorio
Sala Puccini

Focus
Chopin/Skrjabin
Chopin, Skrjabin e il pianoforte

MI
TO

Da martedì 8.IX.15
a giovedì 17.IX.15
ore 18

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



Un progetto di



Realizzato da

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Fondazione per
la Cultura Torino

I Partner del Festival

INTESA SANPAOLO



Sponsor



RISANAMENTO

Media partner

CORRIERE DELLA SERA **LA STAMPA**

La libertà delle idee



Sponsor tecnici



FAZIOLI



GUIDO GOBINO

THE WESTIN
PALACE
MILAN



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

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
NUTRIRE IL PIANETA,
ENERGIA PER LA VITA.



European
Festival
Association

www.efa-aef.eu

Membro dell'Associazione
Europea dei Festival



MISTO
Carta da fonti gestite
In maniera responsabile
FSC® C111612

Conservatorio di Milano
Sala Puccini
ore 18

Chopin, Skrjabin e il pianoforte

Martedì 8.IX.15
Galina Chistiakova

Mercoledì 9.IX.15
Marie Kiyone

Giovedì 10.IX.15
Pietro Beltrani

Venerdì 11.IX.15
André Gallo

Lunedì 14.IX.15
Giuseppe Albanese

Martedì 15.IX.15
Alessandro Tardino

Giovedì 17.IX.15
Chen Guang

In collaborazione con
Accademia Pianistica Internazionale
'Incontri col Maestro' – Imola
Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano
Fondazione Umberto Micheli

The Left-Handed Chopin

Skrjabin was a truly original character. He was an impenetrable, philosophical man who radiated a supernatural aura. Some historians claim he was born on Christmas Day, 1871, and died on Easter, 1915 – but there seems to be some discrepancy here, having to do with the difference in the orthodox and western calendars (in reality, the supposed dates do not coincide – symptomatic of historiography that tended more toward hagiography). It is said that this diminutive gentleman (he was only about five feet tall) roamed the countryside conducting bizarre ‘experiments in flight’. Once, while crossing a bridge with his companions, he announced, «I could throw myself over the side and remain suspended in midair, safe and sound.» His friend Georgi Plechanov asked for a demonstration of such paranormal acrobatics; although we have no idea how things really turned out.

Skrjabin had the power to extract sounds from a piano that no one was able to associate with the traditional timbre of the instrument, as if those sounds were made not by a pianist but by a psychic who put into question the usual laws of cause and effect. According to the records, Skrjabin was often subject to violent fits, in which he claimed to establish direct contact with otherworldly entities. He was the kind of eccentric who would challenge anyone who dared cross him to a duel – like when he felt he was being cheated out of royalties for the performance of his music (as happened in Paris in 1905, for the French premiere of *The Divine Poem*). On his deathbed, in the throes of pain caused by an infection, he managed to revel in the stark contrast between his physical condition and an incomparable sensation of «inner ecstasy» (his own words).

While at the conservatory, this ‘superhero’s’ classmates nicknamed him «Kitty» when they observed his refined, effeminate mannerisms. His mother died when he was still an infant, and his father, a Russian diplomat in service in Turkey and Greece, left little Sasha, as he was called, to his loving aunt, Lyubov, who raised the boy with the help of her mother and sister. Young Skrjabin was their doll, their plaything until the age of twenty-six – such doting could hardly have instilled a macho attitude in Sasha. But his lack of exterior virility was contrasted by a fiercely adamant temperament, which made Skrjabin a fighter who would excel as a pianist despite an injured right hand. Schumann, who also suffered a hand injury, gave up playing as a soloist, but Skrjabin played on. With hits like his *Opus 9: Prelude and Nocturne for the Left Hand* he earned himself another nickname – the Left-Handed Chopin.

Many of his works for piano reflect a link with Chopin’s own musical language – to begin with, Skrjabin’s choice to compose etudes, preludes and sonatas (and that was at a point in time when those forms were quickly being abandoned by other composers). But there’s also similarity in both composers’ harmonic richness, their attention to melodic aspects, the search for exotic (perhaps esoteric) colors that stretched well beyond the usual black and white. Skrjabin admitted that he had a hard time listening to music composed «by other people»; after attending a concert he once wrote, «Oh, what a bore to hear Beethoven, Brahms and Mendelssohn». Yet 19th-century influences are all too apparent in Skrjabin’s music. Indeed, listeners may have the impression that Skrjabin ‘invented’ much less than his contemporaries (like Debussy and Schönberg). Thus we are tempted to consider presumptuous a classic Skrjabin gibe: «I swear that if I were sure that there’s someone greater than me on this planet who can create more joy than I am able to, then I’d quickly take my leave and give my place up to him».

Lo Chopin della mano sinistra

Skrjabin era un tipo davvero originale. Impenetrabile, filosofico, un alone sovranaturale intorno alla sua figura. Alcuni storici lo vollero far nascere il giorno di Natale del 1871 e morire a Pasqua del 1915, facendo leva sulla solita confusione dei calendari russi (in realtà le date non tornano, ma la scelta è comunque sintomatica di una storiografia che tendeva all'agiografia). Ma pare che quel minuto signore (alto poco più di un metro e mezzo) andasse in giro per le campagne facendo veri e propri 'esperimenti di volo'. Una volta, attraversando un ponte, disse ai suoi accompagnatori: «Sono in grado di gettarmi dal parapetto e restare sospeso nell'aria, sano e salvo». L'amico Georgi Plechanov si affrettò a chiedere una dimostrazione dell'evento paranormale; ma non ci è pervenuta notizia della massima con cui il musicista riuscì a cavarsi d'impaccio. Dal pianoforte Skrjabin sapeva tirare fuori suoni che nessun ascoltatore associava al tradizionale timbro dello strumento, come se avvertisse nel ruolo dell'interprete qualcosa di simile a quello del *medium*, in grado di mettere in dubbio le consuete leggi di causa-effetto. Spesso, stando alle testimonianze del tempo, veniva colpito da violente crisi nervose, nelle quali diceva di stabilire contatti diretti con entità ultraterrene. Era capace di giocare la vecchia, ma sempre affascinante, carta del duello ad armi pari per qualsiasi minima controversia: compresa un'inadeguata percentuale sui proventi di un'esecuzione (così avvenne a Parigi, nel 1905, in occasione della prima francese del *Poema divino*). E sul letto di morte, nonostante i dolori lancinanti provocati da un'infezione, riusciva a godere del contrasto stridente tra la sua condizione fisica e un'impareggiabile sensazione di «estasi interiore» (queste le sue parole).

E pensare che quell'uomo così (super)eroico negli anni del Conservatorio veniva chiamato da tutti i compagni «il micino», a causa di un'estrema effeminatezza dei modi. Orfano di madre, dall'età di un anno, fu scaricato dal padre (in servizio, per il Dipartimento degli Esteri, in Turchia e Grecia) all'adorata zia Ljubov, che lo allevò amorevolmente assieme alla madre e alla sorella. In quella casa, dove l'educazione era tutta al femminile, Skrjabin visse come un 'bamboccione' fino all'età di ventisei anni: un simile 'chiocciume' non poteva certo favorire la maturazione di modi maschi. Ma quella scarsa virilità esteriore era contrastata da un temperamento forte, che faceva di Skrjabin un lottatore, capace di eccellere come pianista nonostante un grave infortunio alla mano destra. Schumann, di fronte allo stesso problema, aveva archiviato qualsiasi velleità solistica; mentre lui continuò a suonare – grazie anche alla fortuna dei brani op. 9 – guadagnandosi l'epiteto di «Chopin della mano sinistra».

Molta della sua produzione pianistica riflette un legame con il linguaggio chopiniano: basti pensare solo alla scelta di scrivere studi, preludi e sonate, anche in un secolo che stava definitivamente emarginando le vecchie consuetudini formali. Ma c'è anche un'assonanza nella ricchezza armonica, nell'attenzione per gli aspetti melodici, nella ricerca di un colore esotico (forse esoterico) che va ben oltre il bianco e nero del solito pianoforte. Skrjabin in realtà diceva di provare un'enorme fatica ad ascoltare «musica di altra gente»; una volta, in occasione di un concerto, si spinse addirittura a scrivere: «Oh, che noia al concerto sentire Beethoven, Brahms e Mendelssohn». Eppure le influenze dal repertorio ottocentesco si sentono, eccome. Anzi, per certi versi, l'impressione è che Skrjabin inventi molto meno dei suoi coetanei (Debussy e Schönberg); motivo per cui viene la tentazione di bollare come presuntuose affermazioni tipo: «Giuro che se fossi sicuro che c'è qualcun altro più grande di me che può creare sulla terra una felicità più grande di quella che posso creare io, uscirei subito di scena e cederei a lui il mio posto».

The Sonatas of Chopin and Skrjabin

In many cases, composing for the piano in the 19th century meant facing the onerous task of going beyond Beethoven and finding a solution that would overcome the dissolution of the musical language touted in Beethoven's later works. Chopin, of course, rose to the challenge – and having hailed from Poland, he was less worried about such feats of daring that would have been impossible for composers from Mitteleuropa. He perhaps shone his brightest when he invented new formal confines, with a clear preference for miniatures and flowing compositions void of fissures or segmentation. He composed three sonatas in all, and all three reveal a certain intolerance for the structural limits imposed on sonatas traditionally. Chopin made no bones about exhibiting his restlessness. In both the second and third sonatas, the recapitulation begins with the second theme; the fourth and final movement in his *Sonata n. 2*, designated *Presto*, borders on the formless. Very often there is an outright refusal for Beethoven's legacy to the Romantics – the perfect alignment of the various movements in a single piece. For this, an ungrateful Schumann would comment, «The fact that he called it a sonata (Op. 35) could be a mere caprice, if not a display of arrogance. Here he has brought together four of his extravagant creatures and called it a sonata, and has used this name to smuggle the piece into a place where it never should have been allowed».

Skrjabin's starting point was Chopin and his substantial freedom regarding the musical container devised by Haydn and others. In classic Russian style, Skrjabin could allow himself the luxury of observing other models, as well as a piano repertoire (courtesy of composers like Balakirev, Glazunov and Lyapunov) in which the sonata never existed. Skrjabin, along with Prokof'ev, proceeded to give rise to a genre that in the rest of Europe had already gone beyond the age of decadence. And that is basically why they had a blank page to write on, and could invent something totally new – precisely because they were not forced into unsavory comparisons with what had already been done. Skrjabin began his quest at an early age – by thirteen he was already working on drafts for sonatas that were out of the box as far as traditional geometrics went. It wasn't so much his refusal for the genre's *conditio sine qua non* (or the presence, at least in the first movement, of a structure that comprised exposition, development and recapitulation), as a propensity for latching onto the flow of emotions with as much freedom as possible – reflecting all the contradictions and illogicalness of our minds, apart from any preconceived schemes.

Skrjabin composed his *Sonata n. 1* in 1892 with all this in mind. At that time he worked frantically at the keyboard, abusing his own tiny hands for the sake of mastering impervious scores, like Balakirev's *Islamey*. He eventually ended up injuring his right hand, which led him to curb his ambitions for a career as a soloist. *Sonata n. 1* came to light shortly after the injury, in what appeared to be the composer's personal outrage against fate – the same fate that had blessed him with a cornucopia of musical talent had also foiled his plans to become a virtuoso pianist. *Allegro con fuoco* appears to be crying out his desperation to listeners, with only melancholy consolation at the end; after the cry of violence comes desolate resignation. This is the route Skrjabin's reflection takes, as he elaborates funereal rhythms that culminate in the final movement, designated *Funèbre*, which reveals the composer's predilection for soundscapes that smack of death.

The progressive dismantling of the formal cage could already be heard in *Sonata n. 2* Skrjabin, to justify his decision to include only two movements, subtitled the composition *Sonata-Fantasy* – an old stratagem used by 19th-century composers to label pictures that didn't exactly fit into their frames. This was in 1897, and the fecundity of the five years that had passed since his first work appeared was evident. Skrjabin no longer felt the need to

Le Sonate di Chopin e Skrjabin

Molto pianismo ottocentesco si dovette confrontare con il difficile problema di andare oltre Beethoven: trovare una soluzione per superare la dissoluzione del linguaggio profilata dalle ultime opere del compositore tedesco. Chopin naturalmente non si tirò indietro: del resto la sua nazionalità periferica gli consentiva di affrontare con minore preoccupazione scalate impossibili per gli artisti della mitteleuropa. Forse diede il meglio di sé nell'invenzione di nuovi confini formali, con vasta predilezione per le miniature o per le composizioni prive di nette separazioni interne. Eppure tre sonate compaiono nella sua produzione: tutti lavori che denotano una certa insofferenza nei confronti dei vincoli strutturali imposti dalla tradizione del genere. Chopin non si fece alcuno scrupolo di esibire le sue irrequietezze: sia nella *Seconda*, che nella *Terza sonata*, la ripresa incomincia direttamente con il secondo tema; la *Seconda sonata* si conclude con un *Presto* che sfiora i confini della pagina amorfa; e molto spesso c'è un rifiuto di quell'allineamento tra i vari movimenti che Beethoven aveva lasciato in eredità a tutta la generazione romantica; scelta che si sarebbe guadagnata l'ingrato commento di Schumann: «Il fatto che egli l'abbia chiamata *Sonata* [op. 35] si potrebbe definire un capriccio, se non addirittura una tracotanza; egli ha qui riunito quattro delle sue stravaganti creature, introducendole di contrabbando sotto questo nome in un luogo in cui altrimenti non sarebbero penetrate».

Skrjabin partì proprio da Chopin, e dalla sua sostanziale libertà verso il contenitore progettato da Haydn e compagni. Da buon russo poteva permettersi di guardare ad altri modelli, e a un repertorio pianistico (quello di Balakirev, Glazunov o Ljapunov) nel quale la sonata non era mai esistita. Furono proprio Skrjabin e Prokof'ev a dare il primo impulso alla nascita di un genere che nel resto dell'Europa aveva già superato l'età della decadenza. Ma proprio per questo motivo si poterono permettere, sostanzialmente, di scrivere su un foglio bianco, inventando qualcosa di nuovo, grazie all'assenza di un confronto stringente con il vecchio. Skrjabin cominciò presto: tra i tredici e i quattordici anni lavorò a sonate, rimaste solo imbastite, che già dichiaravano una certa estraneità alle geometrie tradizionali: non tanto il rifiuto della *conditio sine qua non* del genere (vale a dire la presenza, perlomeno nel primo movimento, di una struttura formata da esposizione, sviluppo e ripresa), quanto piuttosto una propensione a seguire con la massima libertà possibile il flusso delle emozioni, riflettendo tutte le contraddizioni e le illogicità del nostro sistema nervoso; a prescindere dagli schemi preconfezionati.

La *Sonata n. 1* nacque proprio da questi presupposti nel 1892. Skrjabin in quel tempo stava lavorando forsennatamente sulla tastiera, violentava le sue piccole manine pur di padroneggiare una partitura impervia quale *Islamey* di Balakirev. Il risultato fu un danno permanente alla mano destra, che dovette ridimensionare subito le sue ambizioni solistiche. La *Sonata n. 1* nacque poco dopo l'infortunio, prendendo la forma di uno sfogo personale contro il destino, che da una parte gli aveva dato il talento musicale dall'altra una menomazione fisica impossibile da conciliare con il virtuosismo strumentale. L'*Allegro con fuoco* sembra proprio urlare all'ascoltatore questa condizione disperata, che trova una malinconica consolazione nel finale; ma dopo il grido violento, arriva il momento della rassegnazione desolata; ed è questa la strada che prende la riflessione di Skrjabin, lavorando su ritmi funerei che culminano nel movimento finale: un *Funèbre* nel quale si avverte già tutta la predilezione del compositore per le sonorità che sanno di morte.

Il progressivo schiacciamento della gabbia formale si avverte già nella *Sonata n. 2*. Skrjabin, per giustificare la scelta di scrivere solo in due movimenti, sottotitola la composizione *Sonata-Fantasia*: il solito stratagemma che anche nell'Ottocento molti compositori avevano adottato per etichettare quadri che non stavano comodamente dentro alla loro cornice. Siamo nel 1897, e i cinque anni passati dal primo lavoro del *corpus* si sentono tutti. Skrjabin non sente più l'esigenza di articolare il discorso secondo le scolastiche alternanze della produzione

adhere to any academic demands as to what a sonata should or should not be (i.e., a contrast between the first and the second themes), and proceeded in linear fashion. His writing had become liquefied, and it's no coincidence that the entire sonata is inspired by a vision of the sea. In the first movement there are many moments when one has the impression of observing the seascapes of Debussy and Ravel. *Andante*, with its variety of rhythms, appears to encapsulate the first three movements of the classic sonata; and for this reason, the next movement, *Presto*, succeeds in making a thorough closing with its jittery mechanics.

Sonata n. 4 (1903) also has but two movements, although in this case the *Andante* and the *Presto volante* do not appear in any way a continuation, but antithetical. The first movement is languid and sensual, chromatically rich, with clear influences from Wagner: the ascending *appoggiatura* of the main melody (in a diminished scale, used in much of Skrjabin's music) reminds us of *Tristan and Isolde*, while tinkling sounds recall nature's voices in *Siegfried*. Then come the violent electric shocks. There's no more theme for the listener to cling to, only disarray.

After five more sonatas, which alternate themes sensual (*Sonata n. 6*), religious (*Sonata n. 7 White Mass*) and demoniacal (*Sonata n. 9 Black Mass*), Skrjabin took a direction that he himself called the «dematerialization» of music: early amiable and solid themes decompose, like a burning cigarette gradually turns to ash. His aim was no longer to express emotions or psychological states, but to evoke basic images, and perhaps even the otherworldly voices he heard. In *Sonata n. 10* (1910), his last, Skrjabin is thinking of light. The score seems to break down in vibrating trills, which start out as simple embellishment and transform into key elements within the composition. No other ideas gain solidity, and Skrjabin's most frequent indication in the score is *lumineux, vibrant*. These disjointed designs were devised to superficially caress the memory, and they culminate in an episode that is *puissant et radieux*, wholly out of balance in the high register used on the keyboard – explained by Skrjabin as follows: «There's a blinding light, as if the sun had moved closer to us. There's a feeling of suffocation right at the moment of ecstasy». Commonly known as the *Insect Sonata*, the piece ties in closely with this concept. Skrjabin spoke of insects metaphorically, imagining flying creatures produced by the sunlight. «My tenth sonata», he said, «is a sonata of insects. Insects are born from the sun [...] they are kisses from the sun».

The Etudes of Chopin and Skrjabin

It was Chopin who invented the so-called 'concert etude'. Before him, the genre was limited to mainly didactic purposes, like pieces of gym equipment designed to improve individual aspects of piano technique. Chopin began to believe in a new kind of composition that would combine expressiveness with pure technical exercises. His two collections of etudes (Op. 10 and Op. 25) are a true *vademecum* for any virtuoso. They explore the positioning of arpeggios, the agility of the fingers, the attention for the *legato*, the art of phrasing and embellishment. They all seek out direct contact with the listener, turning the pages of human emotion as if they belonged to a book brimming with surprises. Chopin focused on this genre in the years 1833 and 1837, with the goal of providing material for famed concert pianists. Liszt, to whom Op. 10 was dedicated, had to practice the material for days on end (unusual for him) before he was ready to play it in front of an audience. Of course, Liszt would always add something of his own to the interpretation, and as Chopin himself said, «I'd like to play my etudes the way he does». A somewhat gruff critic, Ludwig Rellstab, wrote in his review of Chopin's sonatas, «Anyone with crooked fingers will straighten them out playing these etudes. Others might require the services of Berlin surgeons von Gräfe or Dieffenbach». In reality, those finger contortions were meant to be used to win over listeners' sensi-

sonatistica (opposizione dialettica tra primo e secondo tema), ma procede con linearità, dando liquidità alla sua scrittura (non a caso pare che tutta la *Sonata* sia ispirata alla visione del mare): nel primo movimento sono molti i momenti in cui l'impressione è già quella di osservare i paesaggi acquatici di Debussy e Ravel. L'*Andante*, con la sua varietà ritmica, sembra inglobare tutti i primi tre movimenti della sonata classica; ed è per questo motivo che il successivo *Presto*, con il suo nervoso motorismo, riesce a chiudere organicamente il discorso.

Anche la *Sonata n. 4* (1903) riprende la struttura in due movimenti: ma in questo caso l'*Andante* e il *Presto volante* non sembrano essere una prosecuzione dell'altro, quanto piuttosto una antitesi dell'altro. Prima un brano languido e sensuale, ricco di cromatismi di chiaro stampo wagneriano: l'appoggiatura ascendente della melodia principale (in scala ottatonica, come molta della musica di Skrjabin) ha qualcosa del *Tristano*, mentre i trilli ricordano la natura parlante del *Sigfrido*. Poi una pagina elettrica, che va avanti per violente scosse di tensione, senza lasciare nessun tema, ma solo disordine, nella testa dell'ascoltatore.

Dopo altre cinque sonate, nelle quali si alternano temi sensuali (*Sonata n. 6*), sacri (*Sonata n. 7 'Messa bianca'*), demoniaci (*Sonata n. 9 'Messa nera'*), il percorso di Skrjabin approda a quella che lo stesso compositore definiva «dematerializzazione» della musica: i temi amabili e solidi della prima produzione si decompongono come succede a una sigaretta che poco alla volta si trasforma in cenere. L'obiettivo non diventa più quello di esprimere emozioni o stati psicologici, ma immagini elementari, forse addirittura voci udite in altri mondi. Nella *Sonata n. 10* (1910), ultima del *corpus*, Skrjabin pensa alla luce. La scrittura sembra smaterializzarsi in trilli vibranti, che da semplici abbellimenti si trasformano in elementi nevralgici della composizione: nessuna altra idea acquista solidità, e l'indicazione che compare più frequentemente in partitura è *lumineux, vibrant*. Tutti questi disegni disarticolati, volutamente pensati per accarezzare in maniera superficiale la memoria, culminano in un episodio *Puissant et radieux*, tutto sbilanciato nel registro acuto della tastiera, che lo stesso compositore definiva in questi termini: «Qui c'è una luce accecante, come se il sole fosse diventato più vicino; c'è il senso di soffocamento che si prova nel momento dell'estasi». Il sottotitolo con cui la pagina è comunemente nota, *Sonata 'degli insetti'*, è strettamente legato a questo concetto. Skrjabin infatti parlava di insetti in maniera metaforica, immaginando creature aeree prodotte dalla luce solare: «La mia decima Sonata è una sonata degli insetti. Gli insetti sono nati dal sole: sono i baci del sole».

Gli Studi di Chopin e Skrjabin

Si deve a Chopin l'invenzione del cosiddetto 'Studio da concerto'. Prima di lui il genere aveva finalità principalmente didattiche: attrezzi da palestra per migliorare singoli aspetti della tecnica pianistica. Chopin invece cominciò a credere in un nuovo tipo di composizione che associasse l'espressività all'esercizio manuale. Le sue due raccolte (op. 10 e op. 25) sono un *vademecum* per il virtuoso: esplorano la posizione degli arpeggi, l'agilità delle dita, la cura del legato, l'arte del fraseggio e degli abbellimenti. Non vengono mai meno però alla ricerca di un contatto diretto con l'ascoltatore, sfogliando l'emotività umana come se fosse un libro pieno di sorprese. Chopin si dedicò al genere nel 1833 e nel 1837, con l'obiettivo di fornire materiale da concerto per i grandi *showmen* della tastiera: lo stesso Liszt, che ricevette in dono la dedica della raccolta op. 10, dovette studiare parecchi giorni (cosa per lui del tutto inusuale) per eseguire in pubblico quella musica; salvo poi approdare a un'interpretazione che spinse lo stesso Chopin a dire: «Vorrei rubargli il modo di eseguire i miei studi». E un critico un po' brontolone, Ludwig Rellstab, recensendo le due raccolte, scrisse: «Chi ha le dita storte le raddrizzerà lavorando su questi studi; gli altri faranno bene a non suonarli senza aver vicino gli esimi chirurghi berlinesi von Gräfe o Dieffenbach». In realtà quelle contorsioni avevano proprio l'obiettivo di conqui-

vity, as they extracted from the piano all-new, ‘talking’ sounds. That’s what happens in the two etudes performed this year at MITO SettembreMusica (Op. 10 n. 8, and Op. 25 n. 6): first, a fluttering theme that slips into the turbulent and changing air of rapid figuration strolling across the entire keyboard; then a study of thirds (classic exercise material) that Chopin tries to make extremely expressive with revolutionary fingering that provides extraordinary *legato* for the main melody.

Skrjabin’s production of etudes followed the row already hoed by Chopin. His *Etudes* Op. 8 (1894) focus on precise aspects of piano technique. There are torrents of thirds, complex rhythmic stratifications, rapid changes of register, techniques for octaves and sixths, nocturnal reflection, illusionary timbre effects. But they are always rife with impassioned melodies full of human emotion – which Skrjabin would progressively abandon in favor of a supernatural mysticism. A diffused sense of melancholy dominates, where we see the clearest link to Chopin’s expressiveness – that sense of incurable illness that renders the roots of Skrjabin’s thought romantic. The analogies become particularly explicit in Skrjabin’s last etude (Op. 8 n. 12), which is a rehash of Chopin’s Op. 10 n. 12). The subtitle *Pathétique* alludes to the emotional violence suffered by those who saw in the Russian Revolution a necessary flight from the present. It was a similar story that Chopin told in his etude, which drew inspiration from revolution and violent repression in Warsaw in 1831.

The Mazurkas of Chopin and Skrjabin

Of course, in his mazurkas we see Chopin’s deeply rooted attachment to the musical sensibility of his homeland. A vaguely melancholic, *naïf* character alludes continuously to that distant homeland, which is very much longed for but out of reach. In Chopin’s hands, what is folk becomes erudite, but it does not lose its sincerity and immediacy. In describing Chopin’s mazurkas, Robert Schumann noted, «After hearing just seven or eight bars, you know whether or not Chopin wrote it. Chopin has made the mazurka a form of art. And of all the mazurkas he’s written, no two are alike». As with his nocturnes, Chopin transformed a chamber music genre into concert material. Dance music with folk roots, Chopin’s mazurkas are infused with melancholy and overflow with poetry and intimacy. All the compositions slated for MITO SettembreMusica reflect a delicate sensibility when dealing with a folk dance that with Chopin becomes an expression of the suffering of the people of Poland, perennially under the yoke of foreign domination. Schumann called those mazurkas «cannons hidden in the flowers» – which is to say, on the surface they were intimate and inoffensive, but deep down they repressed all the rage of a people yearning for freedom.

Skrjabin’s Op. 3 and Op. 25 exude the same *naïf* sensibility, charged with a nuanced nostalgia for lost identity. The melodies move with simplicity, decorative embellishments appear with a certain frequency. The three-part rhythm always leads the main movements back to their starting points, as if any attempt to step out of the cage were doomed to fail. Often there comes to the fore a bipolar temperament that emits a cry of rage, but that is quickly repressed within the prison that is a dance movement. It may be this dualism that reveals the true nature of Skrjabin – in appearance, effeminate, but deep down burning with mysticism.

The Nocturnes and Fantasies of Chopin and Skrjabin

The nocturne genre was also transformed in the hands of Chopin. The genre was invented by Irish composer John Field, who created a pleasant form of chamber music characterized by repetitive alignments. Accompanying arpeggios were stretched out, there were pleasant and refined melodies, a frequent use of embellishment. Chopin took the ball from Field and rewor-

stare la sensibilità dell'ascoltatore, tirando fuori dal pianoforte sonorità inedite e 'parlanti'; proprio quello che succede nei due *Studi* in programma (op. 10 n. 8 e op. 25 n. 6): prima con un tema svolazzante che scivola in mezzo all'aria turbolenta e cangiante di una figurazione rapida a spasso per tutta la tastiera; poi uno studio sulle terze (tipico materiale d'esercizio) che Chopin cerca di rendere estremamente espressivo grazie a diteggiature rivoluzionarie capaci di dare uno straordinario legato alla melodia principale.

Skrjabin inserì la sua produzione di *Studi* all'interno del solco tracciato da Chopin. I suoi *Studi* op. 8 (1894) lavorano su precisi aspetti della tecnica pianistica: torrenti di terzine, complesse stratificazioni ritmiche, movimenti rapidi tra registro grave e acuto, tecnica delle ottave e delle seste, riflessività notturna, effetti timbrici illusionistici. Non mancano mai, però, slanci melodici appassionati, carichi di quell'emozione umana, da cui progressivamente Skrjabin si sarebbe distanziato in favore di un misticismo sovranaturale. A dominare è una malinconia diffusa, nella quale si avverte il più evidente legame con l'espressività chopiniana: quel senso di malattia inguaribile, che rende romantiche le radici del pensiero di Skrjabin. Le analogie diventano particolarmente esplicite nello *Studio* finale (op. 8 n. 12) che ricalca l'analoga pagina dell'op. 10 di Chopin (lo *Studio* n. 12): il sottotitolo Patetico allude alla violenza emotiva di chi sentiva nella rivoluzione una necessaria via di fuga dal presente; la stessa che Chopin narrava nel suo brano ispirato ai moti esplosi, e poi repressi con violenza, nella Varsavia del 1831.

Le Mazurche di Chopin e Skrjabin

È senza dubbio nella Mazurca che si coglie tutto il radicamento di Chopin nella sensibilità musicale della sua terra. Il suo carattere *naïf*, vagamente melanconico, allude continuamente a una patria lontana, a un mondo anelato ma ormai irraggiungibile. Sotto le mani di Chopin il popolare diventa colto, ma non perde la sua natura sincera e immediata. Così Robert Schumann parlava delle Mazurche di Chopin: «Chopin ormai non può più scrivere niente per cui alla settima o all'ottava battuta non si possa esclamare: «È suo!». [...] Chopin ha elevato la mazurca al livello di piccola forma d'arte: per quante egli ne abbia scritte, poche si rassomigliano. In quasi ognuna di esse c'è un tratto poetico, qualcosa di nuovo nella forma o nell'espressione». Anche in questo caso, come per il Notturmo, Chopin prende un genere da salotto e lo trasforma in musica da concerto: la mazurca, da pagina ballabile e popolare, si riempie di malinconia sotto le sue mani, raggiungendo esiti di grande poesia e intimismo. Tutte le composizioni in programma riflettono una delicata sensibilità nei confronti di una danza contadina, che dipinge con sofferenza il volto di un popolo, quello polacco, da sempre vittima di dominazione straniera: «cannoni nascosti sotto i fiori», per usare ancora le parole di Schumann; vale a dire pagine intime e inoffensive all'apparenza, che però reprimono tutta la rabbia di chi soffre per la libertà.

Skrjabin nelle sue Mazurche op. 3 e op. 25 riprende la stessa sensibilità *naïf*, fatta di sfumata nostalgia per un'identità perduta. Le melodie si muovono con semplicità, ricorrendo spesso ad abbellimenti decorativi. Il ritmo ternario riconduce sempre al punto di partenza i movimenti della linea principale; come se ogni tentativo di fuoriuscire da una gabbia fosse destinato al fallimento. Ne consegue un temperamento spesso bipolare che di tanto in tanto si lascia sfuggire qualche urlo rabbioso, per poi tornare a reprimere ogni sentimento nella prigione di un movimento danzante. Ma è forse proprio in questo dualismo che si coglie la vera natura di Skrjabin, effeminata all'apparenza ma infuocata di valori mistici nel profondo dell'interiorità.

Notturmi e Fantasia di Chopin e Skrjabin

Anche il genere del Notturmo si trasformò nelle mani di Chopin. La sua invenzione si deve al compositore irlandese John Field, che lo aveva reso un piacevole brano da salotto, caratterizzato da alcuni lineamenti ripetitivi: accompagna-

ked the genre with his own inimitable sensibility. The distinctive elements were maintained, but he did not limit himself to a perfect blend of melody and harmony that would provide mere wallpaper for conversations at tea time. Chopin made the nocturne an instrument for digging in and touching listeners' sensibilities with violence. He filled the nocturne with the existential angst that chamber music had always eschewed; and in some cases he added dramatic colors and impassioned episodes that escape the moderation of the domestic repertoire. We see this in *Nocturne* Op. 62 n. 1 (1846), with its frequent silent pauses, which give the listener time to peer into the darkness of the subconscious. There is also plenty of emotional violence in *Nocturne in C-sharp minor*, which Chopin dedicated to his sister, Ludwika, where we hear all the suffering of an artist who is forced to live far from his homeland. It was no coincidence that Roman Polanski used this piece in his film *The Pianist*, a noteworthy reconstruction of a collective temperament living beneath the rubble.

Skrjabin churns out all the melancholy tenderness of Chopin in *Nocturne* Op. 9 n. 2: a left-handed piece, written shortly after his injury. The cry of *Sonata* n. 1 is replaced by resigned reflection, recalling 19th-century meditations in the moonlight, dreams of love and outdoor *rêveries*. The musical language of *Poème Nocturne* Op. 61 (1912) is much more mature and original, though at this point it does reflect all the mysticism of the later sonatas. The hermetic organization of the musical lexicon at once seems to revolve around itself hypnotically while losing itself in trills and embellishment that have a symbolic taste, only to proceed quaking and jolting nervously.

Similar observations emerge when comparing the fantasies composed by Chopin and Skrjabin. By nature, the genre tends to give composers lots of leeway, and its elasticity allows it to perfectly meld with the temperament of the composer. Chopin's *Fantasy* Op. 49 (1841) is broad, practically epic in scope, and eludes a precise formal definition, in which thoughts flow uninhibited by structure. Themes reveal themselves almost imperceptibly, as they recall the imagery – and imprint it upon the listener's memory – of a stone cast into a pond and the ensuing ripples. The rhythms vary: march, a singable beat, understated recitative. The whole thing blends, the amniotic liquid forges every idea in an impressionistic manner, as all the freedom of expression in a free-thinking mind is reproduced musically. The same thing occurs in Skrjabin's *Fantasy* Op. 28 (1900). There is a sort of sonata-like movement that flows with improvisation, as if it were taking form at the exact same time as the composer's thoughts arose. The character of the composition, almost flashes of flows of unrepeatable ideas, is confirmed by an episode Skrjabin himself once recounted. One day he had heard pianist Leonid Sabaneyev perform his *Fantasy* in the next room at the Moscow Conservatory. He looked in and asked, «Who wrote that music? It sounds familiar». Sabaneyev replied, «It's your *Fantasy*!» To which, Skrjabin queried, «What *Fantasy*?» That shows clearly how steeped in immediacy the piece is. It expresses volatile and spontaneous thought, like some precious yet superficial reflection that may be forever destined to haunt some dark corner of our memory.

The Preludes of Chopin and Skrjabin

Chopin invented the prelude as a genre in and of itself. Before him, preludes were just that – musical introductions for any number of chorals, fugues, suites, and so on. With Chopin a prelude became the main course, and introduced nothing. It was this fragmentation that inspired listeners' imaginations. The idea was befitting of Romantic esthetics, evoking 'things unsaid' and images of ruins to be reconstructed in the mind. *Prelude* Op. 45 (1841), which came after Chopin had already thoroughly explored the new genre in Op. 28, is an excellent example his anticipation of Impressionism. Here he

menti arpeggiati molto distesi, melodie piacevoli e raffinate, un uso frequente degli abbellimenti. Chopin prese il genere dalle mani di Field e lo rivide con la sua sensibilità inimitabile: mantenne gli elementi distintivi, ma non si limitò a un impasto tra melodia e armonia perfetto per fare da tappezzeria alle conversazioni dell'ora del tè. Chopin fece del *Notturmo* uno strumento per scavare in profondità nello stesso terreno, toccando con violenza la sensibilità dell'ascoltatore. Lo riempì di quella malattia esistenziale che la musica da salotto aveva sempre bandito dai suoi confini; e in alcuni casi lo arricchì anche di tinte drammatiche, inserendo episodi appassionati che sfuggono alla moderazione del repertorio domestico. È il caso del *Notturmo* op. 62 n. 1 (1846) con i suoi frequenti silenzi, che lasciano all'ascoltatore il tempo per sbirciare nel buio dell'inconscio; e in fondo c'è tanta violenza emotiva anche nel *Notturmo* in do diesis minore, opera postuma dedicata da Chopin alla sorella Ludwika, nella quale si coglie tutta la sofferenza di un artista costretto a vivere lontano dalla patria. Non a caso Roman Polanski ha usato proprio questa pagina come copertina del suo film *Il pianista*, magistrale ricostruzione di un temperamento collettivo da sempre costretto a vivere sotto le macerie.

Skrjabin riprende tutta la tenerezza malinconica di Chopin nel suo *Notturmo* op. 9 n. 2: una delle pagine per la mano sinistra, nate nel periodo dell'infortunio. All'urlo della *Prima sonata* si sostituisce qui la riflessione rassegnata, che rievoca l'Ottocento delle meditazioni al chiaro di luna, dei sogni d'amore e delle rêveries all'aria aperta. Molto più maturo e originale è invece il linguaggio del *Poème Nocturne* op. 61 (1912), che riflette invece già tutto il misticismo delle ultime Sonate: quell'organizzazione ermetica del lessico musicale, che ora sembra girare su se stessa in maniera ipnotica, ora si incanta su trilli e abbellimenti dal sapore simbolico, ora procede per scosse nervose.

Un discorso simile può emergere dal confronto tra le Fantasie di Chopin e Skrjabin: un genere che per sua natura tende alla libertà, e che diventa un abito elastico, capace di vestire alla perfezione il temperamento del compositore. La *Fantasia* op. 49 (1841) di Chopin, ampia ed epica, si sottrae a una precisa definizione formale per lasciare scorrere il flusso del pensiero senza alcun vincolo strutturale; i temi affiorano in superficie quasi impercettibilmente, cercando di lasciare nella memoria un segno simile a quello prodotto da un sasso nello stagno. Ora un tempo di marcia, ora uno slancio cantabile, ora un recitativo sommesso: tutto si mescola in un liquido amniotico, che fonde ogni idea in maniera impressionistica, riproducendo in musica tutta la libertà espressiva di un pensiero privo di costrizioni. Succede lo stesso nella *Fantasia* op. 28 (1900) di Skrjabin: una sorta di movimento sonatistico, che scorre in maniera improvvisativa, come se prendesse forma simultaneamente al pensiero del compositore. Il carattere della scrittura, quasi un'istantanea di un flusso di idee irripetibile, è confermato da un episodio riportato dallo stesso Skrjabin: un giorno il compositore sentì il pianista Leonid Sabaneyev eseguire la *Fantasia* in una stanza attigua del Conservatorio di Mosca, si affacciò, e chiese con tono interrogativo: «Chi scrisse questa musica? Suona familiare». Sabaneyev rispose: «Ma è la tua *Fantasia!*»; e Skrjabin replicò «Quale *Fantasia?*». Perfetta dimostrazione di quanta immediatezza risieda in questa pagina, nella quale si imprime un pensiero volatile e spontaneo, come quello di una riflessione preziosa e insieme superficiale destinata ad abitare qualche lato oscuro della nostra memoria.

I Preludi di Chopin e Skrjabin

Fu Chopin a inventare il genere del Preludio. Prima di lui la storia della musica aveva solo conosciuto il Preludio come brano introduttivo a qualcos'altro: preludi al corale, alla fuga, alla suite. Con Chopin nacque invece il Preludio 'punto e basta': con quel pizzico di frammentarietà, che spingeva l'ascoltatore ad avvertire nella pagina un input alla sua immaginazione. Idea perfettamente inquadrata nell'estetica del romanticismo, con la sua vocazione al 'non detto' e alle rovine da ricostruire con la fantasia. Il *Preludio* op. 45, nato nel

sought out new piano sounds. His lineup of ascending scales, despite the continuous repetitions, is rife with ever-varying nuances, as if it were an object viewed from different perspectives. Scriabin probably thought of pieces like this when he was working on his first preludes, in 1895 (Op. 11). He applied Chopin's model: twenty-four pieces, one in each key. These musical sketches draw to an end as soon as they take form. Sometimes one has the impression that it's the piano of Debussy, but the clarity of the melodic alignment is still of the 19th-century variety. The same intention is drawn out further in later cycles (Ops. 15, 17, 22, 31, 35, 36, 39 and 48), which continue to focus on the separation of melody and accompaniment, in which the sense of mystery increases progressively. He reaches the esoteric culmination in *Preludes* Op. 74 (1914). They display a loose language; the themes are liquid, they appear to blend with the accompaniment, marking the composer's definitive detachment from the 19th-century model. Scriabin began with Chopin-like fragments, and went on to explore the unsettling visions of an artist who gives us flashes of our own subconscious: its contradictions and impulsive violence, its neuroses and obsessions.

1841 dalla mano di uno Chopin che aveva già ampiamente esplorato il nuovo genere nella raccolta op. 28, è senza dubbio un ottimo esempio di anticipazione impressionistica: l'autore cerca una nuova sonorità nello strumento, affidandosi a un disegno ascendente che, nonostante le continue ripetizioni, ottiene sempre sfumature diverse; come se fosse osservato da tante angolature differenti. Skrjabin probabilmente pensava a brani come questo mentre lavorava ai suoi primi Preludi. Cominciò presto, nel 1895, con la raccolta op. 11: impostata sullo stesso modello chopiniano dei ventiquattro brani in tutte le tonalità, colleziona una serie di schizzi musicali, che si estinguono non appena prendono forma. Di tanto in tanto l'impressione è quella di ascoltare già il pianoforte di Debussy, ma la chiarezza dei lineamenti melodici parla ancora la lingua dell'Ottocento. L'intenzione si prolunga nei cicli successivi (op. 15, 17, 22, 31, 35, 36, 39 e 48) che continuano a lavorare sulla separazione tra melodia e accompagnamento, aumentando progressivamente il livello di enigmaticità; fino a raggiungere il culmine dell'esoterismo nei *Preludi* op. 74 (1914), con il loro linguaggio sciolto, fatto di temi liquidi, che sembrano mescolarsi nella composizione dell'accompagnamento, determinando il definitivo distacco dal modello del pianismo ottocentesco. Skrjabin parte dall'idea del frammento chopiniano, per arrivare alle visioni inquietanti di un artista che scatta istantanee del nostro inconscio: in tutte le sue contraddizioni, le sue violenze impulsive, le sue nevrosi e le sue ossessioni.

Andrea Malvano

Galina Chistiakova, pianoforte/piano

Galina Chistiakova nasce nel 1987 a Mosca in una famiglia di musicisti e inizia lo studio del pianoforte sotto la guida della madre Liubov Chistiakova e Helena Khoven all'età di tre anni. Nel 1993, a soli sei anni viene ammessa alla Scuola Centrale di Musica del Conservatorio Pëtr Il'ič Čaikovskij di Mosca, dove continua gli studi con Helena Khoven e successivamente con Anatoly Ryabov, nella cui classe, nel 2005, si diploma con il massimo dei voti. Vince, fra gli altri, il concorso Chopin di Mosca nel 2000, il Concorso Europeo Chopin di Darmstadt nel 2002, il concorso in memoria di Emil Giles di Odessa nel 2003 e nel 2004 il concorso per pianoforte Skrjabin di Mosca. Attualmente sta conseguendo il dottorato presso il conservatorio di Mosca nella classe del maestro Voskresensky e segue il corso tenuto da B. Petrušanskij presso l'Accademia pianistica internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola. Nel 2011 Galina ha vinto il primo premio al concorso internazionale per pianoforte e orchestra a Shenzhen, Cina. Ha un vasto repertorio che spazia dal barocco al romantico e al moderno, suona spesso anche in formazioni cameristiche, fra cui la più frequente è il duo pianistico con la sorella minore, Irina Chistiakova.

Galina Chistiakova was born in 1987, in Moscow. Hers is a musical family, and she began studying piano at age three with her mother, Liubov Chistiakova, and Helena Khoven. In 1993, at the tender age of six, she was admitted to the Central School of Music at the Čaikovskij Conservatory in Moscow, where she studied under Helena Khoven, and later Anatoly Ryabov. She graduated in 2005 with honors. She has won first prizes at the 2000 Chopin Competition in Moscow, the 2002 European Chopin Competition in Darmstadt, the 2003 Emil Giles Competition in Odessa, the 2004 Skrjabin Piano Competition in Moscow, and the 2011 International Competition for Piano and Orchestra in Shenzhen, China. She is currently pursuing her doctorate at the Moscow Conservatory under Maestro Voskresensky, and studying under B. Petrušanskij at the 'Incontri col Maestro' International Piano Academy of Imola. Galina has a vast repertoire, which spans from baroque to modern; she often performs with chamber ensembles and frequently appears with her younger sister, pianist Irina Chistiakova.

Martedì 8 settembre

Aleksandr Skrjabin (1872-1915)

12 studi op. 8

- n. 1 in do diesis maggiore *Allegro*
- n. 2 in fa diesis minore *A capriccio, con forza*
- n. 3 in si minore *Tempestoso*
- n. 4 in si maggiore *Piacevole*
- n. 5 in mi maggiore *Brioso*
- n. 6 in la maggiore *Con grazia*
- n. 7 in si bemolle minore *Presto tenebroso, agitato*
- n. 8 in la bemolle maggiore *Lento*
- n. 9 in sol diesis minore *Alla ballata*
- n. 10 in re bemolle maggiore *Allegro*
- n. 11 in si bemolle minore *Andante cantabile*
- n. 12 in re diesis minore *Patetico*

Sonata n. 10 op. 70 *Degli insetti*

Moderato. Allegro

Fryderik Chopin (1810-1849)

3 Mazurche op. 59

- n. 1 in la minore *Moderato*
- n. 2 in la bemolle maggiore *Allegretto*
- n. 3 in fa diesis minore *Vivace*

Notturmo in si maggiore op. 62 n. 1

Studio in fa maggiore op. 10 n. 8

Studio in sol diesis minore op. 25 n. 6

Scherzo n. 4 in mi maggiore op. 54

Galina Chistiakova, pianoforte

La durata complessiva dell'evento è di 60 minuti circa

Marie Kiyone, pianoforte/piano

Marie Kiyone nasce nel 1989 ad Ishikawa in Giappone. Si diploma al College of Music High School di Tokio nel 2008 dopo aver ottenuto una borsa di studio con Emiko Harimoto e Atsuko Okada. Dal 2008 studia all'Università Musicale Fryderyc Chopin di Varsavia con Piotr Paleczny. Nel 2013 conclude il corso di master con pieni voti, e ora continua gli studi da diplomata. Dal 2012, inoltre, studia con Piero Rattalino all'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola. È stata premiata in diversi concorsi nazionali ed internazionali, vincendo fra l'altro il quarto posto alla All-Poland Fryderyk Chopin Piano Competition nel 2010, il terzo posto al Concorso Pianistico Internazionale per Giovani Virtuosi di Zagabria e i primi premi dei concorsi internazionali 'Zarebski', 'Città di Asti', 'Concentus Roma' e 'Godowski'. Inoltre ha ricevuto un attestato di partecipazione al Concorso Pianistico Internazionale 'Fryderyc Chopin' di Varsavia. Si esibisce con orchestre e cameristi di chiara fama, ed è regolarmente impegnata in recital in tutto il mondo, specialmente in Giappone e in Polonia.

Marie Kiyone was born in 1989, in Ishikawa, Japan. She graduated from the Tokyo High School of Music in 2008, where as a scholarship student she studied under Emiko Harimoto and Atsuko Okada. Since 2008 she has attended the Fryderyc Chopin Music University in Warsaw, under the tutelage of Piotr Paleczny. In 2013 she earned a Master's degree with honors, and is pursuing graduate studies. Since 2012 she has also studied at the 'Incontri col Maestro' International Piano Academy of Imola under Piero Rattalino. She has won awards at competitions in Japan and abroad, and won first prize at the 2010 All-Poland Fryderyk Chopin Piano Competition. She picked up third prize at the Young Virtuosi International Piano Competition in Zagabria, and first prizes at the Zarebski, City of Asti, Concentus Roma and Godowski international competitions. She received a certificate of participation from the Fryderyc Chopin International Piano Competition in Warsaw. She performs with internationally renowned orchestras and chamber ensembles, and tours regularly in Japan, Poland and throughout the world.

Mercoledì 9 settembre

Aleksandr Skrjabin (1872-1915)

Sonata n. 1 in fa minore op. 6

Allegro con fuoco

[]

Presto

Funebre

5 Préludes op. 74

Douloureux, déchirant

Très lent, contemplatif

Allegro drammatico

Lent, vague, indécis

Fier, belliqueux

Fryderik Chopin (1810-1849)

Preludio in do diesis minore op. 45

Improvviso n. 3 in sol bemolle maggiore op. 51

Barcarola in fa diesis maggiore op. 60

Marie Kiyone, pianoforte

La durata complessiva dell'evento è di 60 minuti circa

Pietro Beltrani, pianoforte/piano

Classe 1989, Pietro Beltrani compie gli studi musicali alla scuola “G. Sarti” di Faenza sotto la guida del Maestro Giorgio Farina. Si diploma da privatista a soli 18 anni al conservatorio “G. Rossini” di Pesaro con il massimo dei voti e lode. Ha frequentato l'accademia pianistica internazionale ‘incontri col Maestro’ di Imola, di cui è il primo allievo imolese, studiando con Franco Scala e in seguito con Piero Rattalino. Ha conseguito il diploma di secondo livello ad indirizzo interpretativo al conservatorio “B. Maderna” di Cesena, laureandosi con 110 e lode. Nel corso degli anni ottiene vari primi premi in concorsi a livello nazionale. Si è esibito in tutta Italia suonando in importanti teatri italiani, tra cui il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro Manzoni di Bologna, il Teatro Vittoria di Torino, il Teatro Litta di Milano, il Piccolo Teatro di Firenze, l'Accademia Filarmonica di Bologna. Ha preso parte a numerosi festival italiani, fra cui il festival MITO SettembreMusica e il Maggio Musicale Fiorentino.

Born in 1989, Pietro Beltrani attended the “G. Sarti” School in Faenza, Italy, where he studied under Giorgio Farina. He graduated from the Rossini Conservatory in Pesaro, with honors, at the age of eighteen. He went on to attend the ‘Incontri col Maestro’ International Piano Academy of Imola, under the tutelage of Franco Scala and Piero Rattalino. He received a second level diploma in interpretation, with honors, from the Maderna Conservatory in Cesena, Italy. He has won several awards at international piano competitions. He has performed throughout Italy, in prestigious venues including Teatro La Fenice in Venice, Teatro Manzoni in Bologna, Teatro Vittoria in Torino, Teatro Litta in Milano, Piccolo Teatro in Florence, and the Philharmonic Academy in Bologna. He has also played at numerous festivals in Italy, including MITO SettembreMusica and Maggio Musicale Fiorentino.

Giovedì 10 settembre

Aleksandr Skrjabin (1872-1915)

24 preludi op. 11

- n. 1 in do maggiore *Vivace*
- n. 2 in la minore *Allegretto*
- n. 3 in sol maggiore *Vivo*
- n. 4 in mi minore *Lento*
- n. 5 in re maggiore *Andante cantabile*
- n. 6 in si minore *Allegro*
- n. 7 in la maggiore *Allegro assai*
- n. 8 in fa diesis minore *Allegro agitato*
- n. 9 in mi maggiore *Andantino*
- n. 10 in do diesis minore *Andante*
- n. 11 in si maggiore *Allegro assai*
- n. 12 in sol diesis minore *Andante*
- n. 13 in sol bemolle maggiore *Lento*
- n. 14 in mi bemolle minore *Presto*
- n. 15 in re bemolle maggiore *Lento*
- n. 16 in si bemolle minore *Misterioso*
- n. 17 in la bemolle maggiore *Allegretto*
- n. 18 in fa minore *Allegro agitato*
- n. 19 in mi bemolle maggiore *Affettuoso*
- n. 20 in do minore *Appassionato*
- n. 21 in si bemolle maggiore *Andante*
- n. 22 in sol minore *Lento*
- n. 23 in fa maggiore *Vivo*
- n. 24 in re minore *Presto*

Polacca in si bemolle minore op. 21

Fryderik Chopin (1810-1849)

Polacca in fa diesis minore op. 44

Pietro Beltrani, pianoforte

La durata complessiva dell'evento è di 60 minuti circa

André Gallo, pianoforte/piano

André Gallo è considerato dalla critica internazionale uno dei talenti più eclettici e creativi della sua generazione. Formatosi nella classe di Franco Scala presso l'Accademia Pianistica 'Incontri col Maestro' di Imola tiene regolarmente concerti solistici e da camera in prestigiosi teatri in Italia e all'estero. Si è esibito come solista con numerose orchestre, tra cui Hamburger Symphoniker, l'Orchestra del Teatro Regio di Torino, la Württembergische Philharmonie, la North Czech Philharmonic, l'Orchestra Mozart istituita da Claudio Abbado, l'Orchestra dell'Arena di Verona, l'Orchestra del Comunale di Bologna. Si esibisce regolarmente per importanti stagioni e festival come il Festival MITO SettembreMusica, il Festival dei Due Mondi di Spoleto, per l'Unione Musicale di Torino, per la Società del Quartetto di Vicenza, per Musica Insieme di Bologna, per il BauArt Festival di Basilea, il Festival 'Al Bustan' di Beirut, la Fondazione Orchestra Sinfonica Siciliana, l'Associazione Musicale Lucchese, l'Accademia Filarmonica di Bologna e Verona.

Critics worldwide consider André Gallo one of the most eclectic and creative talents of his generation. He attended the 'Incontri col Maestro' International Piano Academy of Imola, where he studied under Franco Scala. He performs regularly as a soloist and in chamber ensembles in prestigious venues in Italy and abroad. He has been a featured soloist with numerous orchestras, including the Hamburger Symphoniker, the Teatro Regio Orchestra of Torino, the Württembergische Philharmonie, the North Czech Philharmonic, Orchestra Mozart (founded by Claudio Abbado), the Verona Arena Orchestra, and the Bologna Municipal Orchestra. He has performed regularly at MITO SettembreMusica, the Due Mondi Festival in Spoleto, Unione Musicale in Torino, Società del Quartetto in Vicenza, Musica Insieme in Bologna, the BauArt Festival in Basel, the Al Bustan Festival in Beirut, the Sicilian Symphony Orchestra Foundation, Associazione Musicale Lucchese, and the Philharmonic Academy of Bologna and Verona.

Venerdì 11 settembre

Aleksandr Skrjabin (1872-1915)

Da 10 Mazurche op. 3

- n. 1 *Tempo giusto*
- n. 2 *Allegretto non tanto*
- n. 3 *Allegretto*

Valzer in la bemolle maggiore op. 38 *Allegro, agevole*

Fryderik Chopin (1810-1849)

Da 4 mazurche op. 41

- n. 1 in mi minore *Andantino*
- n. 2 in si maggiore *Animato*

Mazurca in fa minore op. 3 n. 7 *Con anima*

Aleksandr Skrjabin

Da 10 Mazurche op. 3

- n. 5 *Doloroso*
- n. 9 []

Da 9 Mazurche op. 25

- n. 4 *Vivo*

Fryderik Chopin

Notturmo in fa diesis minore op. 48 n. 2 *Andantino*

Notturmo in sol minore op. 37 n. 1 *Andante sostenuto*

Notturmo in do diesis minore op. postuma

Aleksandr Skrjabin

Allegro de concert in si bemolle minore op. 18

André Gallo, pianoforte

La durata complessiva dell'evento è di 60 minuti circa

Giuseppe Albanese, pianoforte/piano

Tra i pianisti attualmente più richiesti, Giuseppe Albanese debutta nel 2014 su etichetta Deutsche Grammophon con un *concept album* dal titolo *Fantasia*. Invitato per recital e concerti con orchestre da autorevoli ribalte internazionali, ha collaborato con direttori di livello internazionale del calibro di Christian Arming, James Conlon, Lawrence Foster, Will Humburg, Dmitri Jurowskij, Julian Kovatchev, Marko Letonja, Alain Lombard, Nicola Luisotti, Othmar Maga, Henrik Nanasi, Anton Nanut, Daniel Oren e molti altri. Di rilievo gli inviti al Winter Arts Square Festival di Yuri Temirkanov a San Pietroburgo al Festival MITO. In Italia ha suonato per le più importanti stagioni concertistiche, tra cui quella dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. Negli ultimi tempi il Maestro Albanese si è distinto per essere stato invitato a suonare in ben undici primarie Fondazioni Liriche. Già 'Premio Venezia' 1997 (assegnato all'unanimità da una giuria presieduta da Roman Vlad) e Premio speciale per la miglior esecuzione dell'opera contemporanea al 'Busoni' di Bolzano, Albanese vince nel 2003 il primo premio al 'Vendome Prize' con finali a Londra e Lisbona: un evento definito da Le Figaro «il concorso più prestigioso del mondo attuale».

One of today's most sought after pianists, Giuseppe Albanese made his debut release in 2014 on the Deutsche Grammophon label with the concept album *Fantasia*. He has played in recitals and concerts with important international orchestras conducted by Christian Arming, James Conlon, Lawrence Foster, Will Humburg, Dmitri Jurowsky, Julian Kovatchev, Marko Letonja, Alain Lombard, Nicola Luisotti, Othmar Maga, Henrik Nanasi, Anton Nanut, Daniel Oren and others. He has performed at Yuri Temirkanov's Winter Arts Square Festival in St. Petersburg, MITO SettembreMusica, and at Italy's most important venues, with orchestras like the Santa Cecilia National Academy Orchestra and the RAI National Symphony Orchestra. He has been invited to play eleven times at Fondazioni Liriche. He won the 1997 Venice Award (a unanimous decision by the jury, which was headed by Roman Vlad), as well as special prize for best performance at the Busoni Competition in Bolzano, Italy. He won the 2003 Vendome Prize, with the finals held in London and Lisbon – Le Figaro called the event «the world's most prestigious competition today».

Lunedì 14 settembre

Fryderik Chopin (1810-1849)

Notturmo in si maggiore n. 1 op. 62 *Andante*

Notturmo in do diesis minore op. postuma *Lento con gran espressione*

Aleksandr Skrjabin (1872-1915)

Poème-nocturne op. 61 *Avec une grâce capricieuse*

Da 2 *Morceaux pour la main gauche* op. 9:

n. 2 *Nocturne* in re bemolle maggiore *Andante*

Fryderik Chopin

Polonaise-Fantaisie in la bemolle maggiore op. 61

Fantasia in fa minore op. 49

Aleksandr Skrjabin

Fantasia in si minore op. 28

Giuseppe Albanese, pianoforte

La durata complessiva dell'evento è di 60 minuti circa

Alessandro Tardino, pianoforte/piano

Figlio d'arte, Alessandro Tardino è nato nel 1987. Ha iniziato i suoi studi musicali al Conservatorio di Frosinone con Pietro Romano, flautista, e Cecilia De Dominicis, pianista. A quindici anni ha conseguito il diploma inferiore nei due strumenti con il massimo dei voti e ha debuttato in orchestra, sia come pianista solista sia come flautista. Nel 2006 si è diplomato in pianoforte con il massimo dei voti, lode e menzione d'onore. Si è perfezionato presso l'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola dove, a partire dal 2003, ha studiato con Franco Scala, Michelle Dalberto e Enrico Pace. Ha inoltre frequentato masterclass con Robert Levin, Joaquin Soriano, Vovka Ashkenazy, Zoltan Kocsis, Andrea Lucchesini, Oleg Marshev, Yang Jun e Roberto Cappello. Ha suonato nell'ambito di festival come MITO SettembreMusica e Maggio Musicale Fiorentino e tenuto recital in importanti sale. Svolge attività cameristica con il pianista André Gallo e con i violinisti Stefano Delle Donne, Oleksandr Semchuk e Ksenia Milyavskaya. Nel 2012 ha vinto il concorso di musica da camera 'Giulio Rospigliosi' in duo con Stefano Delle Donne. Dalla scorsa estate Alessandro Tardino collabora con il violinista Pierre Amoyal accompagnando i suoi allievi al corso estivo al Mozarteum di Salisburgo. Si esibisce inoltre nella veste di camerista nella Grosse Saal del Mozarteum all'interno del Salzburger Festspiele.

Born in 1987 into a musical family, he began his studies in music at the Frosinone Conservatory under flutist Pietro Romano and pianist Cecilia De Dominicis. He received his first diploma with honors in flute and piano. He made his orchestral debuts in both piano and flute. In 2006 he graduated *cum laude*. In 2003 he went on to attend the 'Incontri col Maestro' International Piano Academy of Imola, where he studied under Franco Scala, Michelle Dalberto and Enrico Pace. He has also completed masterclasses under the direction of Robert Levin, Joaquin Soriano, Vovka Ashkenazy, Zoltan Kocsis, Andrea Lucchesini, Oleg Marshev, Yang Jun and Roberto Cappello. He has played at MITO SettembreMusica, Maggio Musicale Fiorentino, and at the Salzburger Festspiele, in the Mozarteum Grosse Saal. He plays in chamber ensembles with pianist André Gallo, and violinists Stefano Delle Donne, Oleksandr Semchuk and Ksenia Milyavskaya. In 2012 he won the Giulio Rospigliosi Chamber Music Competition, together with duet partner Stefano Delle Donne. In 2014 he began collaboration with violinist Pierre Amoyal, accompanying his pupils at the Mozarteum summer program in Salzburg.

Martedì 15 settembre

Aleksandr Skrjabin (1872-1915)

Vers la Flamme: Poème op. 72

Fryderik Chopin (1810-1849)

Da 3 *Mazurche* op. 59

n. 1 in la minore *Moderato*

n. 2 in la bemolle maggiore *Allegretto*

Mazurca in re maggiore op. 33 n. 2 *Vivace*

Mazurca in si minore op. 30 n. 2 *Vivace*

Da 3 *Mazurche* op. 59

n. 3 in fa diesis minore *Vivace*

Aleksandr Skrjabin

Poème n. 1 in fa diesis maggiore op. 32 *Andante cantabile*

Fryderik Chopin

Mazurca n. 3 in do diesis minore op. 63 *Allegretto*

Aleksandr Skrjabin

Preludi:

op. 15 n. 3 in mi maggiore *Allegro assai*

op. 17 n. 3 in re bemolle maggiore *Andante*

op. 17 n. 5 in fa minore *Prestissimo*

op. 17 n. 6 in si bemolle maggiore *Andante doloroso*

op. 17 n. 7 in sol minore *Allegro assai*

op. 22 n. 1 in sol diesis minore *Andante*

op. 22 n. 4 in si minore *Andantino*

op. 27 n. 1 in sol minore *Patetico*

op. 27 n. 2 in si maggiore *Andante*

op. 31 n. 1 in re bemolle maggiore *Andante*

op. 31 n. 3 in mi bemolle minore *Presto*

op. 33 n. 1 in mi maggiore *Senza indicazione di tempo*

op. 35 n. 2 in si bemolle maggiore *Elevato*

op. 37 n. 1 in si bemolle minore *Mesto*

op. 37 n. 2 in fa diesis maggiore *Maestoso, fiero*

op. 37 n. 3 in si maggiore *Andante*

op. 39 n. 2 in re maggiore *Elevato*

op. 48 n. 2 in do maggiore *Patetico con delizio [sic.]*

op. 48 n. 4 in do maggiore *Festivamente [sic.]*

Da 2 *Poèmes* op. 71

n. 2 *Fantastique*

Da 3 *Morceaux* op. 45

n. 1 *Feuillet d'album* in mi bemolle maggiore *Andante piacevole*

Fryderik Chopin

Andante spianato e Grande Polacca Brillante in mi bemolle maggiore op. 22

Alessandro Tardino, pianoforte

La durata complessiva dell'evento è di 60 minuti circa

Chen Guang, pianoforte/piano

Nato nell'ottobre del 1994 nella provincia cinese di Hubei, Cheng Guang unisce una stupefacente tecnica a una sensibilità musicale e a un carisma sul palcoscenico maturi e profondi. Si è già esibito in diverse prestigiose sedi in Cina, Europa e Nordamerica, al Centro d'Arte Orientale di Shanghai, alla Xinghai Concert Hall di Guangzhou, Shenzhen Concert Hall, Beijing Concert Halls, Sala Verdi di Milano, Teatro Verdi di Firenze e di Pisa, Teatro Sociale di Como, Teatro La Fenice di Venezia, Auditorium Conciliazione di Roma, Kawai Concert Hall in Germania, Palau de la Música di Barcellona, Music Centre of Canada e al Lincoln Center di New York. Ha suonato come solista con l'Orchestra Filarmonica di Băcau, con Orchestra regionale Toscana, con l'Orchestra Città di Grosseto, con la Filarmonica della Fenice e con la Fairbanks Symphony Orchestra. Studia con la concertista italiana Enrica Ciccarelli dal 2009, ed è iscritto all'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola, dove lavora con Vovka Ashkenazy.

Born in 1994, in the province of Hubei, China, Cheng Guang combines amazing technique with mature and in-depth musical sensibility and stage presence. He has performed at prestigious venues in China, Europe and North America, including the Oriental Arts Center of Shanghai, the Xinghai Concert Hall in Guangzhou, the Shenzhen Concert Hall, the Beijing Concert Hall, Sala Verdi in Milano, Teatro Verdi in both Florence and Pisa, Teatro Sociale in Como, Teatro La Fenice in Venice, Auditorium Conciliazione in Rome, Kawai Concert Hall in Germany, Palau de la Música in Barcelona, the Music Center of Canada, and Lincoln Center in New York. He has been a featured soloist with the Băcau Philharmonic Orchestra, the Region of Tuscany Orchestra, the City of Grosseto Orchestra, the Teatro La Fenice Philharmonic Orchestra, and the Fairbanks Symphony Orchestra. He has studied under Italian concert pianist Enrica Ciccarelli since 2009, and attends the 'Incontri col Maestro' International Piano Academy of Imola, under the tutelage of Vovka Ashkenazy.

Giovedì 17 settembre

Aleksandr Skrjabin (1872-1915)

Sonate-Fantaisie n. 2 in sol diesis minore op. 19

Andante

Presto

Fryderik Chopin (1810-1849)

Polonaise-Fantaisie in la bemolle maggiore op. 61

Aleksandr Skrjabin

Sonata n. 4 in fa diesis maggiore op. 30 *Andante-Prestissimo-Volando*

Fryderik Chopin

Ballata n. 1 in sol minore op. 23

Andante spianato e Grande Polacca Brillante in mi bemolle maggiore op. 22

Chen Guang, pianoforte

La durata complessiva dell'evento è di 60 minuti circa

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.

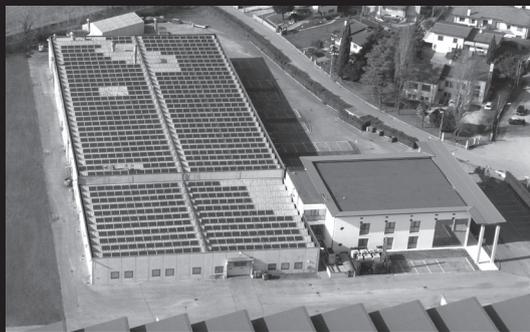
Si ringrazia



quando la musica
nasce dal sole



©MITO SettembreMusica 2014 / ph. Giorgio Cori



FAZIOLI

WWW.FAZIOLI.COM

FAZIOLI conferma il suo supporto a MITO SettembreMusica, condividendone sia gli obiettivi culturali sia la sensibilità ambientale. Perché l'impegno per l'Arte e la Bellezza passa anche attraverso il rispetto della Natura.

L'impianto fotovoltaico di cui la fabbrica FAZIOLI è dotata consente di risparmiare una tonnellata di anidride carbonica per ogni pianoforte prodotto e di alimentare le auto elettriche aziendali.



Fondazione Mansutti

Centro di storia dell'assicurazione

*Con entusiasmo
e passione prosegue
il nostro impegno
per la tutela,
la valorizzazione,
e la divulgazione
di Arte e Cultura*



S.P.A.

mansutti

assicura MITO SettembreMusica

BROKER DI ASSICURAZIONE CORRISPONDENTE DEI LLOYD'S

Via Albricci 8 • 20122 Milano • www.mansutti.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



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 18
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