ORCHESTRA DELLA TOSCANA

STANISLAV KOCHANOVSKY

direttore

PIETRO DE MARIA

pianoforte

musica DIVINA 2021

ORCHESTRA DELLA TOSCANA

REGIONE TOSCANA · MiBACT · COMUNE DI FIRENZE · CITTÀ METROPOLITANA DI FIRENZE

STANISLAV KOCHANOVSKY
direttore

PIETRO DE MARIA
pianoforte

FRANZ LISZT

Concerto n.2 in la maggiore
per pianoforte e orchestra S 125

Adagio sostenuto assai. Allegro agitato assai. Allegro moderato.
Allegro deciso. Marziale. Allegro animato. Stretto

JOHANNES BRAHMS

Sinfonia n.1 in do minore op.68

Allegro - Un poco sostenuto
Andante sostenuto
Un poco allegretto e grazioso
Adagio - Allegro non troppo, ma con brio

concerto trasmesso
in streaming
sul canale YouTube e
sulla pagina Fb dell'ORT

gio_28 GENNAIO 2021 /
ore 21:00

sicrea eventi e comunicazione

riprese e streaming
a cura di **Sicrea**

registrazione e produzione
audio a cura di
SoundStudioService

con il contributo di

FONDAZIONE CR FIRENZE

unicoop firenze

TEATRO VERDI FONDAZIONE ORT

FRANZ LISZT

/ Raiding 1811 / Bayreuth 1886

Concerto n.2 per pianoforte e orchestra S 125

durata: 22 minuti circa

«*Fu principe e artista, e già al tempo della sua vita fu leggenda. Principeschi erano il suo modo di sentire, il suo aspetto, il suo modo di fare; gli impresse il sigillo di artista la fortunata unione di talento, intelligenza, perseveranza e idealismo. Come artista ebbe tutti i segni distintivi dei grandi: l'universalità della sua arte, i tre periodi creativi, lo spirito di ricerca sino alla fine; le sue capacità misteriose, le sue esibizioni prestigiose, l'efficacia magnetica delle sue arti gli conferirono l'"aura leggendaria". Le sue mete sono ascensione, affinamento e liberazione. Solo una persona elevata aspira a salire, solo una nobile mente ad affinarsi, solo uno spirito libero alla libertà. Egli è diventato il simbolo del pianoforte, che innalzò al rango principesco, perché diventasse degno di lui stesso*».

Queste parole di Ferruccio Busoni assumono il significato di un omaggio da parte di un grande pianista-compositore a beneficio di quello che fu uno dei protagonisti della musica tardo-ottocentesca; protagonista, come lo fu Busoni stesso, sia sul piano della produzione compositiva sia su quello dell'interpretazione esecutiva. A parte l'aspetto "leggendario" - meno rilevante, nelle vicende biografiche del musicista ungherese, rispetto alle mitizzazioni mistificatorie solitamente tramandateci! - non poco significativa risulta qui la puntualizzazione con la quale Busoni mette a fuoco, oltre che i più notevoli attributi proprii al suo illustre "collega", le non poche affinità che accomunano il musicista italiano con quello ungherese. In dettaglio: le fisiche sembianze e il modo di sentire "principeschi" (intendiamo con questo aggettivo la singolarità della figura fisica e, soprattutto, la raffinata sensibilità artistica), il talento di prim'ordine, l'intelligenza straordinaria e produttiva, la perseveranza nel seguire contemporaneamente il cammino dell'attività concertistica e di quella compositiva, l'idealismo estraneo al mediocre esercizio dell'ambizione fine a se stessa, lo spirito di ricerca stilisticamente progressivo, la propensione a fare dell'interpretazione musicale un'esperienza prestigiosa; codesti sono tutti aspetti che appartengono sia al musicista italiano che a quello ungherese. Il che si verificò specialmente - e Busoni ne sapeva qualcosa! - in quel settore che il Nostro definisce "lo spirito di ricerca", in un settore dove notoriamente Liszt promosse un ragguardevole rinnovamento del linguaggio e delle forme musicali; al punto che non pochi compositori del periodo ultimo-romantico - Wagner, tanto per citare l'esempio più illustre dell'influenza stilistica esercitata da Liszt - trovarono la via del "progresso" musicale grazie alle innovazioni, oltre che in virtù della protezione, messe in atto da Liszt. Di queste innovazioni, non sempre la musica "inventata" da Liszt suggerisce qualcosa di interessante al pubblico e allo studioso. Il che, invece, non si verifica per il *Concerto in la maggiore*. L'ascolto immediato - e ancor meglio la verifica testuale di quello "spirito di ricerca" citato da Busoni nel suo "omaggio" critico a Liszt - forniscono un'incontestabile documentazione delle innovazioni rilevabili in questo momento esemplare della stilistica lisztiana; a questo mira, nei limiti di un'illustrazione necessariamente concisa, la descrizione strutturale che segue (ma in questo brano, come in pochi altri, la valutazione autentica del componimento dipende soprattutto, data l'estrosa libertà inventiva del *Concerto*, dalla sensibilità di chi ascolta il tutto con la debita attenzione e il complementare straordinario piacere).

L'*Adagio sostenuto assai* del *secondo Concerto* di Liszt per pianoforte e orchestra inizia con una plastica introduzione strumentale ("dolce soave" secondo la didascalia dell'autore) affidata al timbro dei "legni" (flauto, oboe, clarinetti, fagotti). L'entrata del pianoforte ("dolce armonioso") prevede, per lo strumento solista, una funzione decorativa risolta attraverso il costante impiego dell'arpeggio. Questo tipo di decorazione acquista maggiore spicco, dopo la prima entrata del corno solista e lo stacco del "Poco più mosso", attraverso la mobile concitazione delle "fioriture" virtuosistiche destinate a risolvere in una breve *Cadenza* del pianoforte (segnata in partitura da questo disinvolto pasticcio linguistico: "*Orchester tacet. Cadenza del piano*"). Dopo di che si ritorna al tempo iniziale ("L'istesso tempo"), con una incisiva proposta tematica (*scharf markiert und abgestossen* - "aspramente marcato e spezzato"), introdotta con gagliarda fermezza dallo strumento solista. Nella rapida mutabilità del discorso musicale, quasi subito si arriva ad un *Allegro agitato assai*, dove il discorso musicale conclude nei termini della più evidente dinamicità. Ancor più concitato appare l'episodio successivo ("Tutti, un poco più mosso") che, utilizzando una classificazione formale propria del barocco "Concerto grosso", impone sia all'orchestra che allo strumento solista, una vivace mobilità, destinata a risolversi in una nuova e breve *Cadenza* ("Tempo del Andante", secondo l'approssimativa terminologia musicale inventata da Liszt).

Nel successivo *Allegro moderato*, un particolare rilievo spetta, ad un certo punto, allo strumento solista impegnato in un episodio appassionato e cantabile ("con abbandono" secondo la didascalia del compositore). L'episodio, prima risolve in una nuova cadenza del pianoforte, poi si fissa alla gagliarda dimensione di un *Allegro* deciso. Il tempo che segue (*Marciale un poco meno Allegro*, secondo la curiosa definizione segnata in partitura) è caratterizzato da una vigorosa marcatura ritmica associata alla massiccia strutturazione del discorso musicale. Da qui in avanti, il discorso musicale si fa sempre più denso e concitato fino all'episodio conclusivo ("Stretto, molto accellerando"), dove sia l'orchestra che lo strumento solista ("forte con bravura") si dispongono nell'ambito di una prospettiva strutturale nella quale l'euforia virtuosistìca del pianoforte - tutt'altro che insignificante come veicolo di una incalzante spavalderia espressiva - si associa alla brillante scrittura progettata per l'accompagnamento orchestrale.

testo tratto da **www.flaminioonline.it**
[Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 6 gennaio 1985]

JOHANNES BRAHMS

/ Amburgo 1833 / Vienna 1897

Sinfonia n.1 op.68

durata: 45 minuti circa

nota di
Gregorio Moppi

Per Johannes Brahms la strada che porta alla sinfonia (genere musicale sommo per il Romanticismo) fu assai faticosa, irta di ripensamenti, deviazioni, indugi imposti dalla vigilanza del suo implacabile senso critico che le aspettative ansiose di amici, critica, pubblico, e la consapevolezza di doversi per forza misurare con un passato ingombrante rendevano ancora più intransigente di quanto già non fosse di per sé. Era il 1853 quando Robert Schumann intravide nei primi saggi pianistici del ventenne, fino ad allora sconosciuto Brahms un'attitudine tanto spiccata alla composizione sinfonica (« *... Sorse un suono così geniale da trasformare il pianoforte in un'orchestra di voci ora gementi, ora esultanti. Erano sonate, o piuttosto velate sinfonie ...* ») da augurarsi che presto vi si dedicasse anima e corpo («*Se egli calerà la sua bacchetta magica dove la potenza della musica infonde la sua forza, nel coro e nell'orchestra, allora ci verranno dischiuse prospettive ancora più magnifiche dei segreti del regno dello spirito*»). Una speranza, questa espressa da Schumann in un articolo per la prestigiosa «Neue Zeitschrift für Musik» intitolato *Vie nuove*, che suscitò un gran fermento nell'ambiente musicale tedesco e che, sul piano psicologico, ebbe l'effetto di inibire Brahms più che spronarlo. Sapeva infatti di essere atteso al varco non solo dai contemporanei, ma dalla storia. Tanto da confidarsi con gli intimi: «*Non puoi avere un'idea di come si sta, avvertendo alle spalle i passi di un gigante come quello*». Dice "gigante" e intende Beethoven, di cui si sente obbligato a proseguire il percorso sinfonico scavalcando le esperienze mendelssohniana e schumanniana. Del resto già Schumann, scrivendo al violinista Josef Joachim, amico comune, l'aveva indirizzato su quella strada: «*E Johannes dov'è? Vola alto oppure è soltanto sotto i fiori? Farà ancora risuonare timpani e tamburi? Dovrà sempre ricordare che bisogna far capo alle sinfonie di Beethoven; dovrà tentare anche lui di produrre qualcosa di simile. Tutto è cominciare, poi il resto viene da sé*».
Certo, tutto stava a cominciare. E in effetti Brahms si mise all'opera immediatamente, tentando di riutilizzare materiali di una sua *Sonata per due pianoforti*; ma l'impresa non riuscì, e invece di una sinfonia prese forma, dopo una genesi di cinque anni, il *Concerto per pianoforte e orchestra op.15*.
La prima delle quattro sinfonie sarebbe arrivata a compimento solo nel 1876, dopo un ventennio di assillo torturante e di progressiva presa di coscienza dell'ingranaggio orchestrale raggiunta principalmente attraverso la composizione delle due *Serenate* (1858-59), del *Requiem* tedesco eseguito nel 1868, delle *Variazioni su un tema di Haydn* del 1873. Quanto la gestazione della sinfonia sia stata logorante per l'autore è la partitura stessa a certificarlo, con quella sua ambizione a mostrarsi programmaticamente ingegnosa, a sviluppare un discorso così denso di pensiero e musica da risultare talvolta faticoso, difficile da seguire – perlomeno più difficile del solito, giacché l'eloquio di Brahms non è mai rettilineo ma si sfrangia in incisi numerosi, si dirama in sequenze roteanti di subordinate. "*La sinfonia testimonia di una volontà poderosa, di un pensiero musicale logico, di una grandezza di facoltà architettoniche e di una maestria tecnica tali che nessun altro compositore vivente possiede*", ne diceva il critico Eduard Hanslick all'indomani della première viennese, successiva di un mese e mezzo alla prima assoluta avvenuta il 4 novembre 1876 a Karlsruhe. Opera di sofferto, magistrale artigianato, più forzata che ispirata, la prima sinfonia pare scritta per saldare un debito al quale non ci si può sottrarre. Una recinzione di filo spinato la serra tutt'attorno poiché, per volontà o difetto, molte asperità non vi sono state smussate, né risolte appieno le tante incertezze che ne hanno accompagnato la creazione. Ciononostante la venuta alla luce di questa sinfonia consente a Brahms di svincolarsi dal complesso d'inferiorità nei confronti di Beethoven. E il citarne, nell'ultimo movimento, il tema dell'*Inno alla gioia* assume valore simbolico e catartico: superato il senso di inadeguatezza che fino a quel momento lo limitava, orgoglioso per non aver tradito le aspettative del mentore Schumann, Brahms non prova più soggezione alcuna verso i padri. Tant'è che la sinfonia successiva gli zampillerà dalla penna limpida e serena in pochissimi mesi, oramai disinibita, appagata da se stessa.
La *Sinfonia n.1 in do minore op.68* (che il pianista e direttore d'orchestra Hans von Bülow salutò, in segno di apprezzamento, come la «Decima» di Beethoven) si apre con un *Allegro* di austera tragicità, brunito nella tinta generale e grandioso nel carattere, che sviluppa in organismo musicale complesso piccole cellule melodiche presenti nelle sue 37 battute d'introduzione lenta (*Un poco sostenuto*). Si tratta di un procedimento tipico di Brahms: da un paio di note, dall'intervallo che le separa, germoglia un movimento intero. Il clima espressivo muta decisamente nel secondo e terzo tempo. L'uno, *Andante sostenuto*, d'afflato quasi cameristico e comunque intriso di un lirismo sommesso, meditativo, dal quale alla fine si eleva il canto puro, intimamente palpitante di un violino solo. L'altro, *Un poco Allegretto e grazioso*, evoca scenari naturalistici di quiete pastorale. Dopo queste due parentesi, l'ultimo tempo si pone in perfetta relazione simmetria con il primo offrendo alla sinfonia un altro solido pilastro su cui sostenersi. La pagina comincia con un ampio *Adagio*: nel suo dna è già racchiuso tutto quanto si ascolterà poco più oltre, nell'*Allegro non troppo, ma con brio*. Però, prima che l'*Allegro* prenda avvio, Brahms cede a un momento di meraviglia estatica: lascia che il corno diffonda un tema largo e spazioso, reminiscenza di uno di quei maestosi panorami alpini a lui tanto cari, al quale poi si appiglia subito un corale di fiati dal sapore luterano (e qui sembra di trovarsi improvvisamente proiettati dentro il Wagner dei Maestri cantori). Poi l'*Allegro* attacca con il tema della *Nona sinfonia* di Beethoven sottilmente modificato e tuttavia ben riconoscibile, attorno a cui viene innalzato un edificio sonoro e costruttivo imponente.

STANISLAV KOCHANOVSKY

Nasce e studia a San Pietroburgo dove si è subito messo in evidenza per il suo talento ed è oggi considerato fra i più brillanti e promettenti direttori russi emergenti. Ha un'approfondita conoscenza ed esperienza in una vasta gamma di repertorio sia sinfonico che operistico, maturata prima come direttore principale della State Safonov Philharmonic Orchestra e in seguito durante i suoi anni di formazione presso il Mikhailovsky Theatre di San Pietroburgo, collaborazione iniziata nel 2017 dove, all'età di 25 anni, ha avuto l'inestimabile opportunità di dirigere oltre 60 titoli di opera e balletto. Nella stagione in corso ha debuttato con i Wiener Symphoniker e la Berner Symphonieorchester, ed è tornato sul podio dell'Orchestre de Paris, la Netherlands Philharmonic, l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, la Oslo Philharmonic, la Malaysian Philharmonic e le principali orchestra russe. È inoltre ospite regolare dello Stars of the White Nights di San Pietroburgo, del Klarafestival di Bruxelles e di MITO SettembreMusica di Milano e Torino. A maggio 2021 debutterà con la Deutsches Sinfonie-Orchester di Berlino. Oltre al repertorio classico, ha un profondo interesse anche per la direzione di lavori raramente eseguiti e si dedica inoltre ad eseguire lavori di compositori contemporanei quali Dean, Fedele, Visman, Campogrande, e molti altri.

kochanovsky.ru

@kochanovsky.ru

@kochanovsky.ru

Conductor Stanislav KOCHANOVSKY

PIETRO DE MARIA

Premio della Critica al Concorso Čajkovskij di Mosca nel 1990, ha ricevuto nello stesso anno il Primo Premio al Concorso Internazionale Dino Ciani di Milano, al Géza Anda di Zurigo (1994) e nel 1997 gli è stato assegnato il Premio Mendelssohn ad Amburgo. La sua intensa attività concertistica lo vede solista delle più prestigiose orchestre, collaborando con direttori del calibro di Roberto Abbado, Gary Bertini, Myung-Whun Chung, Vladimir Fedoseyev, Daniele Gatti, Alan Gilbert, Eliahu Inbal. Nato a Venezia nel 1967, ha iniziato gli studi con Giorgio Vianello e si è diplomato sotto la guida di Gino Gorini, perfezionandosi in seguito con Maria Tipo al Conservatorio di Ginevra, dove ha conseguito nel 1988 il Premier Prix de Virtuosité con distinzione. Il suo repertorio spazia da Bach a Ligeti ed è il primo pianista italiano ad aver eseguito pubblicamente l'integrale delle opere di Chopin in sei concerti, a cui è seguita l'incisione per Decca. Per la stessa etichetta ha registrato anche il *Clavicembalo ben temperato* e le *Variazioni Goldberg,* ricevendo importanti riconoscimenti tra cui Diapason, International Piano, MusicWeb-International e Pianiste. È Accademico di Santa Cecilia e insegna al Mozarteum di Salisburgo. È nel team di docenti del progetto *La Scuola* di Maria Tipo organizzato dall'Accademia di Musica di Pinerolo.

pietrodemaria.com

@demariapiano

@pietro_de_maria

Pietro De Maria

ORCHESTRA DELLA TOSCANA

@orchestradellatoscana
Orchestra della Toscana
@ort_insta
pinterest.it/ortpin/

Violini Primi
Daniele Giorgi *
Virginia Ceri *
Paolo Gaiani **
Angela Asioli
Stefano Bianchi
Gabriella Colombo
Clarice Curradi
Francesco Di Cuonzo
Annie Fang Hsu
Susanna Pasquariello

Violini Secondi
Franziska Schötensack *
Chiara Foletto **
Patrizia Bettotti
Marcello D'Angelo
Alessandro Giani
Marco Pistelli
Paolo Vuono
Eleonora Zamboni

Viole
Stefano Zanobini *
Pierpaolo Ricci **
Caterina Cioli
Valentina Gasperetti
Sabrina Giuliani
Giulia Panchieri

Violoncelli
Luca Provenzani *
Augusto Gasbarri **
Andrea Landi **
Giovanni Simeone
Felix Thiemann

Contrabbassi
Amerigo Bernardi *
Luigi Giannoni **
Francesco D'Innocenzo
Francesco Piccioni

Flauti
Fabio Fabbrizzi *
Claudia Bucchini *
Angela Camerini

Oboi
Alessio Galiazzo *
Flavio Giuliani *

Clarinetti
Emilio Checchini *
Marco Ortolani *

Fagotti
Paolo Carlini *
Umberto Codecà *
Corrado Barbieri

Corni
Andrea Albori *
Paolo Faggi *
Alberto Bertoni
Gabriele Galluzzo

Trombe
Stefano Benedetti *
Luca Betti *
Donato De Sena *

Tromboni
Alessio Brontesi *
Marcello Angeli
Sergio Bertellotti

Basso Tuba
Riccardo Tarlini *

Timpani
Tommaso Ferrieri Caputi *

Percussioni
Marco Farruggia

* prime parti
** concertino

Ispettore d'orchestra e archivista
Alfredo Vignoli

FONDAZIONE ORCHESTRA REGIONALE TOSCANA
Via Verdi, 5 - 50122 Firenze
tel. (+39) 055 234 2722 - 0710
fax (+39) 055 2008035
orchestradellatoscana.it
info@orchestradellatoscana.it

Consiglio di Amministrazione
Maurizio Frittelli *presidente*
Nazzareno Carusi *vice*
Maria Luisa Chiofalo

in attesa di nomina un altro consigliere

Revisore unico
Vittorio Quarta

Direttore artistico
Daniele Rustioni

Direttore principale
Eva Ollikainen

Direttore onorario
James Conlon

Direttore ospite principale
Beatrice Venezi

Direttore ospite principale
Nil Venditti

Direzione artistica
Cristian Carrara
Paolo Frassinelli
Tiziana Goretti

Direzione generale, sviluppo e personale
Marco Parri

Elisa Bonini
Andrea Gianfaldoni
Stefania Tombelli

Comunicazione
Riccardo Basile
Ambra Greco
Claudia Arcari

Amministrazione
Simone Grifagni
Cristina Ottanelli

Servizi tecnici orchestra
Angelo Del Rosso

Ospitalità e sala Teatro Verdi
Fulvio Palmieri
Paolo Malvini

Lisa Baldi
Francesco Bazzani
Pietro Carnera
Tommaso Cellini
Gaia Cugini
Matilde Delli Guanti
Lorenzo Del Mastio
Elena Fabbrucci
Leone Fossati
Vittoria Frassinelli
Enrico Guerrini
Pasquale Matarrese
Giulia Mazzone
Francesca Rigutini
Alice Zanobini

Palcoscenico Teatro Verdi
Walter Sica
Carmelo Meli
Sandro Russo
Alessandro Goretti

TEATRO VERDI
Via Ghibellina, 99
50122 Firenze
teatroverdifirenze.it

BIGLIETTERIA
Via Ghibellina, 97
50122 Firenze

Chiusa al momento

Per info
tel. (+39) 0550681726
teatro@orchestradellatoscana.it

Progetto grafico e impaginazione
Ambra Greco

Foto e Illustrazioni
Marco Borggreve (cop, 8)
Evgeny Evtyukhov (8 bn)
Leonardo Ferri (9)
Marco Borrelli (9 bn)

SCOPRI TUTTE LE INIZIATIVE CULTURALI PER I SOCI

Teatri, cinema, musica, arte...

posto unicoop

Riparte la cultura, ripartono i vantaggi

Per ricevere tutti gli aggiornamenti sulle iniziative culturali iscriviti alla newsletter dell'informatore online ***www.informatorecoopfi.it***

unicoopfirenze