ORCHESTRA DELLA TOSCANA

NIL VENDITTI
direttore

KSENIJA SIDOROVA
fisarmonica

musica DIVINA 2021

ORCHESTRA DELLA TOSCANA

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

NIL VENDITTI
direttore

KSENIJA SIDOROVA
fisarmonica

MANUEL DE FALLA
El Amor brujo suite da balletto
versione del 1925

1. Introduzione e Scena - Dai Gitani
3. Il fantasma
4. Danza del terrore
5. Il cerchio magico
6. Mezzanotte
7. Danza rituale del fuoco
8. Scena
10. Pantomima
11. Danza del gioco d'amore
12. Finale – Le campane del mattino

ASTOR PIAZZOLLA
Aconcagua (1979)
Concerto per bandoneon, orchestra e percussioni

Allegro marcato
Moderato
Presto

Libertango (1974)
arrangiamento di John Lenehan

ALBERTO GINASTERA
Enstancia, Dances

I. Los trabajadores agrícolas
II. Danza del trigo
III. Los peones de hacienda
IV. Danza final (Malambo)

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

gio_18 FEBBRAIO 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

MANUEL DE FALLA

/ Cadice 1876
/ Alta Gracia, Argentina 1946

El amor brujo
suite dal balletto

durata: 23 minuti circa

nota di
Arrigo Quattrocchi

I sette anni trascorsi da Manuel de Falla in Francia, fra il 1907 e il 1914, costituirono per il compositore spagnolo un periodo di straordinaria crescita creativa. La frequentazione degli ambienti più illuminati della cultura parigina, la conoscenza di Fauré, Debussy, Ravel, Stravinskij, comportarono per il giovane autore una riflessione sulla necessità di cercare una strada personale e modernista all'interno di quel movimento che aveva portato alla nascita, in campo musicale, di una scuola nazionale spagnola. *El amor brujo*, primo lavoro di vasto raggio composto dopo il ritorno in Spagna, è in qualche modo una sintesi e un approdo rispetto a tutti i tentativi e gli esperimenti, anche felicissimi, portati a termine negli anni parigini, principale dei quali era la recentissima opera *La vida breve*.
In realtà le vicende che portarono alla definizione di *El amor brujo* nella versione oggi comunemente diffusa sono piuttosto complesse. Fu il famoso autore teatrale Martinez Sierra a proporre una collaborazione a de Falla: *"Pastora chiede che le facciamo una canzone e una danza"*.
Pastora Imperio era una delle più grandi ballerine andaluso-gitane, dal fascino misterioso. De Falla non la conosceva personalmente, ma venne affascinato dal progetto. Fra il novembre 1914 e l'aprile 1915 il compositore mise a punto una partitura molto più ambiziosa dell'idea iniziale. L'esecuzione avvenuta al Teatro Lara di Madrid il 15 aprile 1915, con la compagnia di danza della famiglia Imperio (oltre a Pastora erano sul palcoscenico la madre, il fratello, la cognata e la celebre gitana Agustina con la figlia) presentava il pezzo in una versione pensata per un piccolo organico e per un piccolo spazio; non dunque un vero balletto, ma una *gitaneria*. Di qui la decisione dell'autore di rimpolpare questa prima versione (che non aveva peraltro incontrato particolare favore presso la critica) con una orchestrazione assai più nutrita. È dunque come *suite da concerto* che il brano ebbe una nuova esecuzione a Madrid un anno più tardi. Infine, nel 1925, *El amor brujo* venne rappresentato come balletto al teatro Triarion Lyrique di Parigi, il 22 maggio 1925, con la celebre Antonia Mercé detta "la Argentina".
Converrà dunque ricordare per sommi capi l'argomento intorno al quale De Falla costruì la sua musica. A Granada il giovane Carmelo corteggia una giovane e bella gitana, Candela, che corrisponde al suo amore. Fra di essi, tuttavia, si alza sempre lo spettro di un antico corteggiatore di Candela, un gitano brutale e dissoluto. Per liberarsi dello spettro Carmelo elabora un piano astuto: convince Lucia, una amica di Candela, anch'ella molto bella, a provare a distrarre il fantasma, in modo da fargli cessare la sua persecuzione. E in effetti, alla sua nuova apparizione, lo spettro rimane affascinato dalla amica incantatrice, e abbandona finalmente i due innamorati.
La partitura scritta da de Falla su questo soggetto è considerata in genere come un capolavoro di colori spagnoli, dunque soprattutto per le sue qualità musicali, la qual cosa mortifica l'intento dell'autore di legare strettamente la sua musica all'antinomia amore/morte che impregna di sé il soggetto. Inoltre, è spesso stato detto che una delle caratteristiche principali di *El amor brujo* consiste nel tipico carattere andaluso della musica, basata su materiali di estrazione popolare. La quale cosa è insieme esatta ed erronea; da una parte, infatti, è verissimo che de Falla abbia attribuito alla sua musica una connotazione ispirata al folklore dell'Andalusia; ma, d'altra parte, egli non attinse affatto a materiali popolari, bensì, "inventò" il materiale melodico forgiandolo su quello andaluso. E già questo procedimento segna la distanza fra de Falla e i compositori della precedente generazione spagnola, che usavano il materiale popolare per "innalzarlo" in un contesto di musica colta. De Falla invece conosce le strutture, le tipologie melodiche, armoniche, modali, del canto andaluso così bene da saperle ricreare da solo, in modo da usarle come base per una scrittura musicale che attraverso gli stilemi popolari guarda al modernismo di Stravinskij e Ravel.
Dunque arcaismo e modernismo sono due volti della medesima realtà, ed è nella loro sintesi che si coglie il progetto dell'autore. Il modernismo lo possiamo constatare già nelle scelte strumentali piuttosto inconsuete della prima versione, con sei legni, due corni, due trombe, timpani, pianoforte e archi. La versione per piena orchestra sinfonica è invece più "tradizionale", ma gioca in gran parte sugli impasti timbrici, che vanno da colori opachi e ombrosi a effetti sgargianti – un'antinomia in cui si può anche scorgere il riflesso di quella amore/morte di cui si diceva. De Falla riesce a restituire il suono dei colpi con cui i gitani accompagnano la danza, facendo però a meno di particolari strumenti a percussione (come nella celeberrima *Danza rituale del fuoco*, nota anche nelle più diverse trascrizioni); del pari evoca il suono della chitarra con gli archi "divisi", secondo una preziosissima sapienza di scrittura. E un altro elemento di questa varietà coloristica è la presenza della voce umana, che appare in tre brani (nn.1, 10, 12), con una funzione estraniante, fatalistica. Modernismo e arcaismo, i due aspetti complementari della partitura di de Falla, sono tenuti insieme soprattutto dal ritmo, il vero tessuto connettivo della partitura, con metri di danza sempre variati nelle tredici distinte sezioni; si tratta, in fondo, di una delle tanti varianti di quel mito del primitivismo che tanto fascino esercitò sulle avanguardie del Novecento. Ad esse *El amor brujo* offrì un contributo troppo spesso equivocato e banalizzato nell'effettismo della danza gitana, ben al di qua degli intenti raffinatissimi dell'autore.

ASTOR PIAZZOLLA

/ Mar de Plata 1921
/ Buenos Aires 1992

Aconcagua (1979)
Concerto per bandoneon, orchestra e percussioni

durata: 22 minuti circa

nota di
Francesco Ermini Polacci

La musica dell'argentino Astor Piazzolla si è ormai giustamente conquistata il pieno gradimento del pubblico, anche in ambito concertistico: è insomma diventata quello che si dice comunemente un 'classico', grazie anche alle attenzioni che le hanno riservato i più grandi interpreti (da Milva a Grace Jones, da Gidon Kremer a Enrico Dindo) inserendola stabilmente nel loro repertorio. I motivi di un tale successo risiedono principalmente in quell'avvolgente morbidezza melodica, sempre carica di seduzione quanto venata di struggente malinconia, che connota fin dalle sue origini il *tango*, la tipica danza argentina che Piazzolla scelse come fondamento di gran parte delle sue composizioni. Così come la voce strumentale più autentica di quelle atmosfere si rivelò per lui essere quella del *bandoneón*, lo strumento prossimo alla fisarmonica e tipico della cultura musicale argentina (spesso presente negli ensemble specializzati nel tango) che Piazzolla aveva imparato a suonare fin da bambino. Quest'attenzione, che ha fedelmente accompagnato Piazzolla lungo tutto il suo cammino artistico, non deve essere tuttavia intesa come il semplice frutto di una volontà illustrativa, esclusivamente mirata alla rievocazione di atmosfere tipiche della tradizione argentina: ancor prima che una danza caratteristica, il *tango* per Piazzolla si rivela un mondo espressivo, con il suo umore misterioso e malinconico, sensuale eppur mesto.

E dedicarsi ad esso ha significato per l'autore rinnovare una tradizione, esaltando quei caratteri attraverso uno stile raffinato e talvolta persino complesso, ma nutrito anche da inflessioni di gusto jazz e da elementi squisitamente classici.
Uno stile che afferma una sua spiccata identità culturale anche attraverso il contrappunto, arte che Piazzolla ha assimilato grazie allo studio di numerose partiture di Bach avvenuto su consiglio da Alberto Ginastera, il compositore argentino suo maestro; fu invece Nadia Boulanger, altro nome di spicco nella cultura musicale del Novecento, a spingere Piazzolla nel fare della sua cultura argentina, senza falsi pudori, il punto di forza di uno stile autentico, di un'arte comunicativa schietta.
Risale alla fine del 1979 il *Concerto per bandoneón e orchestra*, che Piazzolla scrisse su commissione del Banco de la Provincia de Buenos Aires; lui stesso ne fu il primo esecutore, nella première del 15 dicembre di quello stesso anno, imbracciando l'amato bandoneón. Una pagina che diventò nota fin da subito con il soprannome di "Aconcagua", assegnatole dall'editore e produttore musicale Aldo Pagani: per lui, quel *Concerto* rappresentava il punto più alto dell'opera di Piazzolla, e per questo era dunque assimilabile alla montagna più alta delle Ande argentine, l'Aconcagua. E in effetti, la sintesi fra uno stile ispirato dal mondo del tango, da quelle melodie suadenti e da quei ritmi carichi di abbandono, e le strutture della tradizione classica raggiunge qui una delle sue massime espressioni. Tre sono i movimenti, proprio come quelli di un tradizionale concerto, disposti oltretutto nella canonica successione di tempo veloce / tempo lento / tempo veloce: ma liberissimo e rapsodico è il fluire delle idee e delle soluzioni in essi racchiusi.
Nell'*Allegro marcato* iniziale, il bandoneón e l'orchestra sono fin dall'inizio strettamente avvinti l'uno all'altra; il passo di tango e il libero, iridescente eloquio del primo trova continue corrispondenze timbriche nella seconda. Il solista percorre con agilità virtuosistica le strade di un'improvvisazione che è come senza fine, si sofferma in brevi episodi dal carattere pensoso, riprende poi il dialogo ravvicinato con l'orchestra fra ripiegamenti malinconici e slanci febbrili. Tutto giocato sull'introspezione è il *Moderato*, aperto dal canto struggente e fatto di note lunghe intonato dal bandoneón; a quelle volute, dolenti e intense, poi frammentate in un baluginare di sonorità così caratteristiche, risponde l'orchestra con ampi archi melodici. Carico di baldanza e vigore è il *Presto* conclusivo, scandito da un ritmo spigoloso e zoppicante, base per le acrobazie dalla frenesia zingaresca che compie il bandoneón; d'improvviso, però, il discorso si placa in un'amabile e rassicurante sortita dello stesso, prima che un'ossessiva e robusta scansione ritmica spinga il movimento alla sua risoluta conclusione.

Libertango (1974)
arrangiamento di John Lenehan

durata: 4 minuti circa

testo tratto da
www.quinteparallele.net
di Giulia Cucciarelli
[15 Giugno 2017]

Forse molte persone non avranno mai passeggiato per i *barrios* di Buenos Aires, forse non avranno mai messo piede in una *milonga*, né ammirato gli artisti di strada lungo *el Caminito*, ma se chiediamo di Astor Piazzolla, chiunque penserà al re del tango. Eppure i puristi del genere, turbati dalle sue commistioni, lo etichettarono come *El esesino del tango* (L'assassino del tango); difficile da credere, se pensiamo che stiamo parlando dell'autore di *Libertango*, il brano che ha superato per fama quasi lo stesso ballo. *"Sì, è sicuro, sono un nemico del tango; ma del tango come lo intendono loro. Se tutto è cambiato, deve cambiare anche la musica di Buenos Aires. Siamo molti a voler cambiare il tango, ma questi signori che mi attaccano non lo capiscono né lo capiranno mai. Io vado avanti, senza considerarli."* Così nel 1954 Piazzolla si raccontava alla rivista *Antena*.
Si dice che in Argentina tutto possa cambiare tranne il *tango*; troppo semplice classificarlo come genere musicale, il tango è un simbolo, una bandiera, una *manera de vivir*. Non si sa chi abbia dato il nome a questa espressione artistica, né perché si chiami così, anche se la maggioranza è concorde nel farlo derivare dal latino *tangere*, "toccare", per la vicinanza tra i ballerini che si cimentano in questa danza.
Nato tra Argentina e Uruguay tra la fine dell'Ottocento e i primi anni Venti, si sviluppa come ibrido di generi popolari

come *milonga, candombe, habanera cubana*, rifiutati dalle classi alte, ma diffusissimi nei quartieri periferici. Il ballo è una mescolanza di danze africane e locali, praticato inizialmente nell'ambito della prostituzione; soltanto dopo il 1910, con il successo internazionale del tango, anche nei saloni delle capitali europee divenne una moda. Accogliente e generosa, l'Argentina dei primi del Novecento era il crocevia dei flussi migratori provenienti da svariate parti d'Europa e non solo, e anche in questo caso il potere inclusivo della musica fu la chiave per trovare un punto d'incontro tra le differenti culture. Testimonianza storica di un Paese complesso, il tango affidava alla melodia temi esistenziali come il tempo, l'amore, la morte; testi malinconici esprimevano con rabbia la nostalgia e le speranze di genti diverse, emigranti, ma anche *gauchos* argentini che cercavano fortuna nei centri urbani. "*Il tango dà un passato a chi non ce l'ha e un futuro a chi non lo spera*", scrive Arturo Pérez-Reverte. Il *"pensiero triste messo in musica"*, per dirla con Jorge Luis Borges, divenne poi *"pensiero triste che si balla"* (frase di Enrique Santos Discepolo, paroliere del celeberrimo Carlos Gardel), linguaggio corporale, strumento di aggregazione.
Buenos Aires cresceva, e con lei l'insicurezza e la frustrazione dei milioni di persone che la popolavano: il tango diventava sempre più musica ibrida di gente ibrida, come tutto ciò che nasce dal basso e scavalca le convenzioni. I compositori della cosiddetta Vecchia Guardia erano tutti figli di italiani: Osvaldo Pedro Pugliese, Francisco De Caro, Carlos Di Sarli, solo per citarne alcuni.
Inizialmente veniva eseguito da un trio formato da violino, fisarmonica e chitarra, anche se alcuni tanghi erano stati scritti solo per pianoforte, o pianoforte e voce. [...] Ciò che era nato come racconto di uno stato d'animo si stava trasformando sempre più in una tradizione, un punto fermo per gli argentini e per chi argentino lo stava poco a poco diventando.
In questo rassicurante scenario, *El Gato*, o *El Gran Astor*, come veniva chiamato Astor Piazzolla, intervenne per sconvolgere la regola e far infuriare gli estimatori del genere.

Classe 1921, figlio unico di una coppia di origine italiana, il padre Vicente (detto *Nonino* dai figli di Astor) e la madre Assunta Manetti, si trasferì nel 1924 con la famiglia a New York, e nel 1930 iniziò ad avvicinarsi alla musica adattando composizioni per piano al bandoneón, un tipo di fisarmonica tipico delle orchestre di tango, portato in Argentina dagli emigranti tedeschi. Il più grande interprete di tango della prima parte del XX secolo, Carlos Gardel, lo invitò a 14 anni a incidere qualche tema per il film "El dia que me quieras". Tornato finalmente a Buenos Aires, formò nel 1946 la sua prima orchestra, e si dedicò alla musica da concerto e alla composizione, ricevendo molti premi. Fu a Parigi, di nuovo lontano dalla terra natia per studiare insieme alla compositrice Nadia Boulanger, che comprese la sua vera vocazione: continuare con la musica popolare. È lei a farlo diventare il Piazzolla che conosciamo: «*Lei mi ha insegnato a credere in me stesso, e nella mia musica. Io che ero convinto di essere spazzatura perché suonavo tango in un cabaret, in realtà avevo qualcosa chiamato 'stile'. Sentii una specie di liberazione. Mi liberai di colpo del tanguero vergognoso che ero e mi dissi: "Bene, quindi è questa la musica da seguire"*».
Tornato in patria, fondò *El octeto de Buenos Aires* e cominciò qui la sua rivoluzione: la Vecchia Guardia gli andava stretta, il tango tradizionale non gli apparteneva. I suoi studi di musica classica lo portavano a concepire il tango come musica da ascoltare più che da ballare, da eseguire nelle sale da concerto, e gli strumenti utilizzati fino a quel momento non bastavano più. Inseriva strumenti inusuali come l'organo *Hammond*, la batteria, la chitarra elettrica, il basso, il flauto, le percussioni; nelle composizioni incorporava elementi innovativi, presi dalla musica jazz, faceva uso di dissonanze e forme colte come la fuga. Era nato un nuovo genere: il *Tango Nuevo* stava sconvolgendo le abitudini della capitale argentina, e i gusti del pubblico latino. Collaborò con artisti di vario genere, compose circa 3000 brani e ne registrò 500, con orchestre o con gruppi più piccoli. È a Milano che viene inciso *Libertango* nel 1974 e nel gruppo si trovano due giovani musicisti destinati a un'attività intensa come Pino Presti al basso e Tullio de Piscopo alla batteria. Il brano gli valse un Grammy nel 1998 come miglior brano strumentale, che aveva già vinto nel 1993 con *Oblivion.*
[...] quello di Piazzolla rimane la forma più moderna di tango: *"per la validità delle composizioni e per la sorprendente inventiva degli arrangiamenti che conferiscono al tango una dimensione del tutto nuova"*, recitava la motivazione del Primo Premio Assoluto per il miglior disco di musica strumentale, assegnatogli all'unanimità in Italia dalla giuria del Premio Critica discografica italiana.

ALBERTO GINASTERA

/ Buenos Aires 1916
/ Ginevra 1983

Enstancia, Dances

durata: 13 minuti circa

nota di
Gregorio Moppi

Alberto Ginastera va annoverato tra le figure preminenti della musica latino-americana del Novecento. Nato a Buenos Aires nel 1916 da padre catalano e madre italiana, si diploma al Conservatorio della sua città nel 1938, divenendo subito insegnante di composizione - nel 1941 ha come allievo Astor Piazzolla, ma tra i due non si crea alcuna intesa. È in questi anni che si conquista la fama di compositore nazionale, nel senso di cantore della cultura del suo Paese, con le *Danzas argentinas per pianoforte* e il balletto *Panambí* nei quali attinge a piene mani dalla musica popolare e dalla tradizione *gauchesca* (prendendo a esempio la maniera con cui Bartók e Falla avevano raccolto, studiato e riutilizzato nelle loro opere il folklore rispettivamente dell'Europa dell'Est e della Spagna): periodo stilistico, questo, definito da Ginastera stesso del "nazionalismo soggettivo". Dal 1945 al 1947, grazie a una borsa di studio della Fondazione Guggenheim, il musicista soggiorna negli Stati Uniti e studia con Aaron Copland a Tanglewood. Tornato in Argentina, si dedica con passione all'insegnamento nella città di La Plata, sia all'università che al Conservatorio da lui fondato, cominciando a distanziarsi dall'influsso della musica popolare senza tuttavia rinunciarvi mai del tutto, anche se nell'ultimo trentennio della sua esistenza (la fase da lui cosiddetta "neo-espressionista") ricorrerà a tecniche dodecafoniche

unite anche a procedimenti microtonali, atonali o politonali. Oppositore del regime peronista, via via che l'Argentina scivola sempre più verso la dittatura, si trasferisce negli Stati Uniti e, dagli anni Settanta, in Svizzera, dove muore nel 1983.
Il balletto *Estancia* appartiene alla stagione del nazionalismo soggettivo. Ispirato a scene di vita rurale (il titolo deriva da una parola argentina che significa fattoria, ranch), venne commissionato a Ginastera nel 1941 durante la tournée sudamericana del Ballet Caravan di New York, gruppo di giovani danzatori creato da Lincoln Kirstein e dal coreografo George Balanchine. Vi si racconta, anche attraverso sezioni parlate e cantate, di una ragazza di campagna che rifiuta di mettersi con un uomo della città, considerandolo un pappamolle, finché questi non le dimostra di aver la tempra per adattarsi alla dura quotidianità della *pampa*. E il paesaggio, dichiarò il compositore, è protagonista di questo balletto a tal punto da proiettare la sua influenza sulla psicologia di ogni personaggio. Ma prima che lo spettacolo potesse andare in scena il Ballet Caravan si sciolse, cosicché Ginastera, per salvare almeno parzialmente la partitura dall'oblio, decise di ricavarne una *suite* di quattro danze da eseguire in concerto – la première al Teatro Colón di Buenos Aires avvenne nel maggio 1943, mentre il debutto del balletto si sarebbe avuto soltanto nel 1952. Tre dei quattro pannelli di *Estancia* si presentano muscolari, energici, incisivi nel ritmo, timbricamente brillanti e furiosi. Solo impregnato di lirismo è il secondo, *Danza del trigo* ("Danza del grano"). Invece negli altri trionfa un vitalismo rude e arcaico, memore della ferocia percussiva riversata da Stravinskij nella *Sagra della primavera*. Così il primo pezzo, *Los trabajadores agrícolas* ("I lavoratori nei campi") e il terzo, *Los peones de hacienda* ("I braccianti della tenuta") esaltano il machismo, la tempra, la tenacia, l'efficienza, il carattere indomito di chi combatte giorno dopo giorno per piegare la natura al proprio volere. E il quarto si rifà alla danza argentina del *malambo*, uno torneo rituale tra *gauchos* che può durare anche diverse ore.

ORCHESTRA DELLA TOSCANA

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

Violini Primi
William Chiquito *
Virginia Ceri *
Paolo Gaiani **
Patrizia Bettotti
Marcello D'Angelo
Chiara Foletto
Alessandro Giani
Marco Pistelli

Violini Secondi
Clara Franziska Schotensack *
Angela Asioli
Stefano Bianchi
Gabriella Colombo
Francesco Di Cuonzo
Susanna Pasquariello

Viole
Stefano Zanobini *
Caterina Cioli **
Valentina Gasperetti
Sabrina Giuliani
Pier Paolo Ricci

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

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

Flauti
Fabio Fabbrizzi *
Matteo Sampaolo *

Oboi
Alessio Galiazzo *
Flavio Giuliani *

Clarinetti
Emilio Checchini *
Marco Ortolani *

Fagotti
Paolo Carlini *
Umberto Codecà *

Corni
Andrea Albori *
Paolo Faggi *
Alberto Bertoni
Gabriele Galluzzo

Trombe
Stefano Benedetti *
Luca Betti *
Donato De Sena *

Timpani
Tommaso Ferrieri Caputi *

Percussioni
Marco Farruggia
Matteo Flori
Vincenzo Miracula
Giacomo Riggi
Michele Vannucci

Arpa
Cinzia Conte *

Pianoforte
Loris Di Leo *

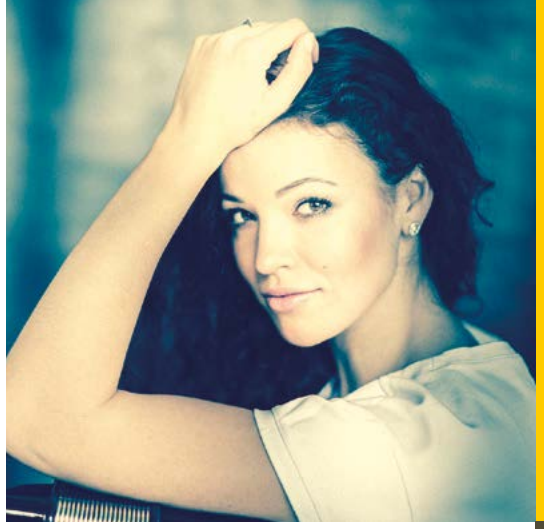
* prime parti
** concertino

Ispettore d'orchestra e archivista
Alfredo Vignoli

NIL VENDITTI

Direttore ospite principale da l 2019, a soli 26 anni ha già stabilito relazioni con orchestre come la Netherlands Philharmonic Orchestra e l'Ankara-based Ancyra Ensemble. Nel corso della stagione 19/20, è stata assistente alla direzione di Marc Albrecht e della Netherlands Philharmonic Orchestra, facendo il suo debutto al Concertgebouw di Amsterdam con il NedPhO.
È stata anche assistente di Paavo Järvi alla Tonhalle-Orchester Zürich e ha debuttato con Les Siècles, la Camerata Salzburg e l'Orchestra Sinfonica di Dubrovnik. A suo agio con il repertorio classico di Haydn, Mozart e Beethoven, sta espandendo il suo raggio d'azione anche in campo operistico, dirigendo opere di Mozart, Bizet e Salieri; è stata assistente di Daniele Rustioni nell'*Ernani* di Verdi all'Opera National de Lyon. Sostenitrice nella ricerca di una relazione inclusiva con il pubblico, ha collaborato alla direzione del *Concerto per pubblico e orchestra* di Nicola Campogrande, in cui il pubblico è parte integrante dell'esecuzione come solista facendosi guidare dal direttore. Ha ricevuto il Primo Premio al Premio nazionale Claudio Abbado per giovani musicisti nel 2015 a 20 anni e ha vinto due premi al Concorso Jeunesses Musicales di Bucarest nel 2017. Attualmente sta concludendo un master presso la Zürcher Hochschule der Künste sotto la guida di Johannes Schlaefli.

nilvenditti.com
@nil.venditti
@nilvenditti
Nil Venditti



KSENIJA SIDOROVA

È stata definita dal New York Times una vera e propria "rivelazione" e The Observer le attribuisce un "virtuosismo mozzafiato": è uno dei massimi punti di riferimento della fisarmonica classica. Incoraggiata a studiare la fisarmonica dalla nonna, amante della tradizione popolare, la sua ricerca di un più vasto repertorio classico e contemporaneo (che oggi spazia da Bach a Piazzolla, da Trojan a Tüür) l'ha portata a Londra dove si è diplomata con lode alla Royal Academy of Music. In questa stagione è stata ospite di molte importanti orchestre in Europa, Asia e Stati Uniti, diretta da Paavo Järvi, Aziz Shokhakimov, Vasily Petrenko. Ha suonato con Milos in occasione del centenario Piazzolla e continua la collaborazione con Avi Avital e Camille Thomas; si esibisce regolarmente con Nemanja Radulovic, Andreas Ottensamer, Leticia Moreno, il Quartetto Goldmund, Tine Thing Helseth e molti altri. Vincitrice di numerosi premi internazionali, le sono stai assegnati anche il Philharmonia Orchestra's Martin Musical Scholarship and Friends of the Philharmonia Award e la Worshipful Company of Musicians Silver Medal. Dal 2016, è Associate of the Royal Academy of Music.
Pochi giorni fa (12 febbraio) è uscito il suo ultimo cd *Reflection* dedicato a Piazzolla che segue le incisioni del 2011, 2013 e il celebre disco *Carmen* (2016), vincitore dell'Echo Prize nel 2017.

ksenijasidorova.com
@sidorovaksenija
@ksenijasidorova
Ksenija Sidorova

PALINSESTO STREAMING /
In programma altri due concerti in streaming sempre di **giovedì alle ore 21.00** sul canale YouTube e pagina Facebook dell'Orchestra della Toscana.

giovedì 25 FEBBRAIO
Concerto dedicato al Classicismo di Mozart, Mendelssohn e Haydn. Unico protagonista **Markus Stenz**.

Sul podio, dando le spalle alla platea vuota del Teatro Verdi, ritroviamo il direttore tedesco, dopo il concerto estivo dello scorso luglio al Cantiere di Montepulciano, festival che ha guidato come direttore artistico per sei anni, dal 1989 al 1995. Classe 1965, ha studiato alla Hochschule für Musik di Colonia sotto la guida di Volker Wangenheim e al Tanglewood con Leonard Bernstein e Seiji Ozawa. Direttore a livello internazionale, la sua carriera e fama lo precede, avendo ricoperto vari incarichi di alto profilo per le più prestigiose orchestre e teatri d'opera.

Unico attore insieme all'ORT per questo concerto, fa da "cicerone" in viaggio per l'Europa, precisamente a cavallo tra '700 e '800. In ordine: *Ouverture Le Ebridi* di Mendelssohn, la *Sinfonia K.201* di Mozart e la *Sinfonia n.94 "La sorpresa"* di Haydn.

giovedì 04 MARZO
Il nome di **Alexander Lonquich** è più che noto in tutto il mondo: è stato diretto dai più grandi come Claudio Abbado, Ton Koopman, Emmanuel Krivine, Heinz Holliger, Sandor Vègh e molti altri, e collabora con artisti del calibro di Nicolas Altstaedt, Vilde Frang, Joshua Bell, Isabelle Faust, Carolin Widmann e Jörg Widmann. A partire dal 2014 è direttore principale dell'Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza, e la scorsa estate è stato nominato direttore artistico della Fondazione Scuola di Musica di Fiesole. Vive da circa vent'anni a Firenze, dove nel 2013 ha fondato *Kantoratelier*, un open space dove musica, arte, psicoanalisi e teatro possano incontrarsi e dialogare.

Ospite regolare in cartellone, torna nel doppio ruolo di solista e direttore per un programma squisitamente classico. Allo strumento interpreta il *Concerto n.4* di Beethoven mentre dal podio dirige la *Sinfonia n.41* di Mozart, l'ultima scritta dall'autore e soprannominata *"Jupiter"* dall'impresario tedesco Johann Peter Salomon per sottolinearne il carattere grandioso e divino.

Rimanete connessi sui nostri canali social e sul nostro sito
www.orchestradellatoscana.it

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 Borrelli (cop, 10)
Dario Acosta (11)
Janis Spigovskis (11bn)

FONDAZIONE
CR FIRENZE

SETTORE ARTE, ATTIVITÀ E BENI CULTURALI

TUTELIAMO IL PATRIMONIO DEL TERRITORIO
STIMOLIAMO L'INCLUSIONE SOCIALE E LA PARTECIPAZIONE
PROMUOVIAMO LO SVILUPPO LOCALE

FONDAZIONECRFIRENZE.IT / @FONDAZIONECRFIRENZE