

**4° CONCERTO**

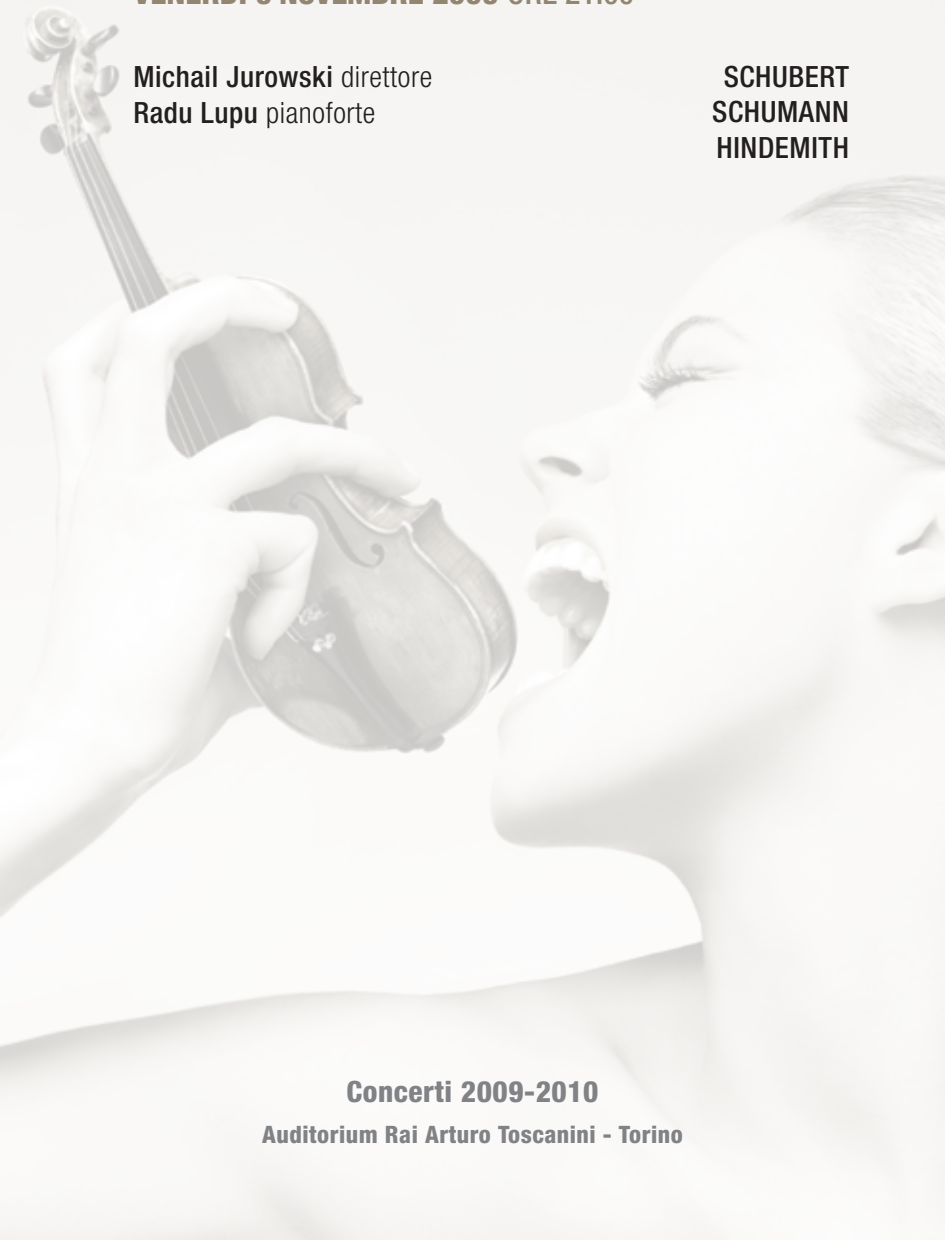
**GIOVEDÌ 5 NOVEMBRE 2009 ORE 20.30**

**VENERDÌ 6 NOVEMBRE 2009 ORE 21.00**

**Michail Jurowski** direttore

**Radu Lupu** pianoforte

**SCHUBERT  
SCHUMANN  
HINDEMITH**



**Concerti 2009-2010**

**Auditorium Rai Arturo Toscanini - Torino**



**GIOVEDÌ 5 NOVEMBRE 2009 ORE 20.30**  
**VENERDÌ 6 NOVEMBRE 2009 ORE 21.00**

**Michail Jurowski** direttore  
**Radu Lupu** pianoforte



**Franz Schubert (1797-1828)**

Quartetto n. 14 in re minore D 810 *La morte e la fanciulla* (1824-1825)  
trascrizione per orchestra d'archi di **Gustav Mahler**

*Allegro*  
*Andante con moto*  
*Scherzo. Allegro molto - Trio*  
*Presto*

Durata 40' circa.  
Prima esecuzione Rai a Torino.

**Robert Schumann (1810-1856)**

Concerto in la minore op. 54 per pianoforte e orchestra (1841-1845)

*Allegro affettuoso*  
*Intermezzo. Andantino grazioso*  
*Allegro vivace*

Durata 31' circa.  
Ultima esecuzione Rai a Torino: 9 novembre 2007, Lothar Koenigs, Aleksandr Melnikov.

---

**Paul Hindemith (1895-1963)**

Sinfonia *Mathis der Maler* (1934)

*Concerto di angeli. Tranquillamente mosso - Un poco vivace, in tempo tagliato*  
*Deposizione nel sepolcro. Molto lento*  
*Tentazione di Sant'Antonio (Ubi eras, bone Jesu ubi eras, quare non affuisti ut sanares vulnera mea?). Molto lento - Libero - Molto vivace - Lento - Vivace*

Durata 27' circa.  
Ultima esecuzione Rai a Torino: 7 aprile 2000, George Pehlivanian.

**Concerti 2009-2010**  
**Auditorium Rai Arturo Toscanini - Torino**

## Franz Schubert

Quartetto n. 14 in re minore D 810 *La morte e la fanciulla*  
trascrizione per orchestra d'archi di **Gustav Mahler**

### Da Lied a Quartetto

Una fanciulla grida all'orrore: «Vattene scheletro orrendo, vattene». Di fronte a lei c'è la Morte, in tutta la sua spaventosa fierezza. Ma il tono della presenza spettrale è amichevole, proprio come una voce confortante, capace di rendere amabile anche l'oscurità del sonno eterno: «Fra le mie braccia potrai dormire serena». Poesia densa di suggestioni romantiche, *Der Tod und Das Mädchen* (La Morte e la Fanciulla), di Matthias Claudius, era destinata a non passare inosservata agli occhi di Franz Schubert:

### La fanciulla

Va' via! Sta' lontano!  
Tu scheletro orrendo.  
Sono giovane ancora,  
Non toccarmi, ti prego!

### La morte

Su dammi la mano, dolce e bella creatura  
Ti sono amica e non ti porterò pena.  
Su fatti coraggio! Non sono poi così dura,  
Fra le mie braccia potrai dormire serena!

Il primo frutto fu un *Lied*: la composizione risale al febbraio del 1817 e la pagina conobbe subito una discreta popolarità. Ma nel marzo del 1824 Schubert sentì l'esigenza di tornare sul brano vocale, per farne una rivisitazione puramente strumentale, secondo un'abitudine che si può riscontrare anche in altri lavori, quali il *Quintetto "Die Forelle"*, la *Wandererfantasie*, il *Quartetto "Rosamunde"*. In quell'occasione nacque un nuovo *Quartetto*, che da subito venne sottotitolato *Der Tod und das Mädchen*, vista la serie di variazioni sulla melodia liederistica del secondo movimento. La partitura venne immediatamente spedita a vari editori, ma la risposta fu sempre la stessa: niente pubblicazione e relativa tirata d'orecchi sull'eccessiva dilatazione dello stile schubertiano maturo. Ignaz Schuppanzig, violino primo in occasione della prima esecuzione - avvenuta in forma privata nella casa del cantante Joseph Bart il primo febbraio del 1826 - si spinse addirittura a dire: «Amico mio, non c'è nulla di buono in quest'opera. È meglio che tu continui con i tuoi *Lieder*».

Sull'efficacia espressiva del testo c'è poco da dire: difficile trovare un esempio migliore di sintesi drammatica. E per un compositore come Schubert, che avrebbe fatto del *Lied* il suo vero teatro musicale, la pagina era estremamente accattivante. Il confronto serrato tra la Morte e la Fanciulla si condensa nell'incontro tra due semplici idee musicali; ma ad avere la meglio è il ritmo ostinato della Morte, con il suo corale in misterioso bilico tra la marcia funebre e la ninna nanna. Dietro quell'idea, così felicemente ambigua, si nasconde qualcosa di articolato e insieme sfuggente. Il *Lied* è solo la punta dell'*iceberg*; chi ascolta può immaginarsi uno sconfinato palcoscenico di eventi ed emozioni intricate. Il *Quartetto*, invece, cerca di scavare in profondità alla ricerca di quelle suggestioni che nella pagina vocale sono solo accennate.

Tutta la composizione sembra ripensare alla dialettica del *Lied*; già la prima agghiacciante apparizione tematica all'unisono chiarisce con il suo andamento ansimante un legame stretto con lo stato d'animo della fanciulla al cospetto della Morte. La sua fisionomia si fa ancora più inquietante a confronto con la spensieratezza del secondo tema, che sembra alludere alla fragile ingenuità di chi non ha ancora la maturità per affrontare le grandi decisioni. Solo nella coda si apre uno squarcio di calma; ma non c'è niente di sereno in quel rilassamento dei tempi: è la stessa pace spettrale su cui si spegne l'atmosfera sinistra del *Lied*.

Nel secondo movimento, *Andante con moto*, il materiale liederistico torna a farsi sentire in maniera inequivocabile: cinque variazioni su un tema direttamente desunto dal corale su cui la Morte irretisce l'ingenua Fanciulla. Schubert comincia a scavare in profondità su quella figura enigmatica: prima un serrato accompagnamento in terzine allude a un'emotività frastornata, che non riesce a fermarsi un istante per riflettere; poi i violoncelli riprendono il tema con sguardo dolente; quindi il sipario si apre sul dramma con un ostinato ritmico che non ha più nulla della compassata staticità iniziale. Poi, come nel *Lied*, il dramma della Fanciulla ghermita dalla Morte si spegne su misteriosi coni d'ombra; e nemmeno la conclusione in maggiore riesce a scalfire il tono spettrale del brano.

Lo *Scherzo* non riprende esplicitamente materiale liederistico; ma il confronto serrato tra le due idee principali delinea i tratti essenziali dei due personaggi: il passo leggero della Fanciulla e i lineamenti spigolosi della Morte. Sono proprio questi ultimi a prevalere anche nell'*Allegro moderato* finale, nel quale prende forma una danza macabra dalle movenze impetuose e selvagge: sonorità scarnificate, ma pungenti proprio come lo scheletro che cavalca stringendo falce e clessidra nella serie di disegni di Moritz von Schwind, uno dei più cari amici di Schubert.

## La trascrizione di Mahler

Mahler avvertì per tutta la vita una forte attrazione nei confronti di Schubert: sonate, improvvisi, momenti musicali soprattutto. L'interesse fu stimolato da Julius Epstein, maestro del compositore negli anni della formazione. Furono i suoi insegnamenti a stimolare un'affinità spirituale, destinata a lasciare un segno profondo su tutta la produzione mahleriana. Il pianismo di alcuni *Lieder* giovanili è davvero vicino allo stile di Schubert; le grandi opere cameristiche e sinfoniche manifestano un'analogia tra due modi simili di intendere la dilatazione formale; e poi il tema del *Wanderer* (viandante), tanto caro a Schubert, trova un corrispettivo mahleriano nell'emarginazione esistenziale del *fahrender Geselle* (compagno di viaggio).

La trascrizione per orchestra d'archi del *Quartetto "Der Tod und das Mädchen"* fu senza dubbio il tributo più esplicito. Il lavoro venne completato nel 1894, con un occhio al rispetto per la scrittura originale e uno ai ripensamenti timbrici e dinamici suggeriti dall'ampliamento dell'organico. Ma non fu l'unica rivisitazione del capolavoro nato dal genio di Schubert: già nel 1869 Peter Cornelius aveva riutilizzato il tema del movimento con variazioni nel suo *Grablied* per coro maschile a quattro parti; e spettrali citazioni dell'opera affiorano anche in *Black Angels* di George Crumb (1970) e nello *String Quartet II* (1983) di Morton Feldman.

## Robert Schumann

Concerto in la minore op. 54 per pianoforte e orchestra

### Dopo il matrimonio

Nel 1840 Robert Schumann e Clara Wieck finalmente si univano in matrimonio. Era la fine di un incubo, un periodo di incontri segreti, messaggi in codice, fantasiosi stratagemmi volti a ingannare la tenace sorveglianza del padre di Clara, Friedrich Wieck. Ma era anche un'occasione per riflettere sul passato e sul futuro, per cercare di capire quale volto dare a un uomo che stentava a trovare la strada della maturità. Per dieci anni Schumann si era dedicato esclusivamente al repertorio pianistico, mettendovi tutto il suo mondo di utopie, di lotte ideali contro una generazione incapace di penetrare i segreti della sensibilità romantica. L'idea di poter diventare un giorno *pater familias* non gli era mai nemmeno passata per la testa. Eppure, improvvisamente, nel 1841 Schumann si trovava a fare i conti con il mondo degli adulti, quello in cui i sogni si fanno da parte davanti ai banali problemi di tutti i giorni. Nel giro di un decennio sarebbe diventato padre di cinque figli, avrebbe conosciuto l'umiliazione di dover affidare a Clara la responsabilità economica della famiglia. Ma nello stesso tempo avrebbe scoperto i piccoli, deliziosi piaceri della vita appartata, come quel grazioso diario, su cui ogni sera, assieme alla moglie, annotava le sue impressioni sull'esperienza matrimoniale; il proposito contenuto nell'intestazione ci racconta uno Schumann diverso, pronto a raccogliere il calore materno e rassicurante della vita trascorsa davanti al caminetto: «ciascuno ascolterà i desideri dell'altro, presenterà o approverà delle richieste, e soprattutto valuteremo con cura gli avvenimenti della settimana».

Fu in quel periodo che Schumann si mise al lavoro per realizzare ciò che Clara gli aveva chiesto da tempo: un concerto per pianoforte e orchestra ritagliato attorno alle sue straordinarie qualità pianistiche. Nacque subito una fantasia in un solo movimento, che sfugge a ogni classificazione accademica. Poi, però, i successivi tentativi nell'ambito del genere sinfonico portarono Schumann a ripensare con maggiore distacco alle strutture formali tramandate dal passato. E così nel 1844 nacquero gli altri due movimenti del concerto, un Intermezzo e un Finale, che sembrano vivere in un altro emisfero rispetto alla sregolatezza appassionata del brano iniziale. L'influenza di Beethoven si avverte nella cantabilità del tema principale, nella drammaticità della sviluppo, nel modo in cui la cadenza si fonde miracolosamente al discorso del primo movimento. Il temperamento schumanniano emerge in maniera dirompente, mescolando continuamente stati emotivi contrastanti. Un solo tema riesce a esprimere emozioni completamente diverse, ora apparendo serenamente composto, ora trasformandosi in un gesto cullante, ora facendosi violento

e aggressivo. A parlare nel primo movimento è ancora lo Schumann del decennio pianistico, quello dei *Kreisleriana* e della *Fantasia* op. 17. Poi arriva *l'Intermezzo*, con la sua grazia cameristica: i conflitti si fanno da parte e la forza impetuosa si trasforma in una voce lontana, da ascoltare con delicatezza. Solo nel finale torna la maschera dell'impetuosità, con un tema dai tratti eroici, che sembra già parlare la lingua solenne della *Terza sinfonia "Renana"*. Ma non è più un gesto imprevedibile, come quello che introduce il primo movimento: quel clima di dubbio su cui si era aperto il *Concerto* svanisce, e a dominare è un senso di festosa certezza, che ricorda da vicino i finali delle sinfonie di Beethoven.

### Il tema del primo movimento

Il tema principale del *Concerto* op. 54 è molto simile a quello cantato da Florestano nell'aria che apre il secondo atto del *Fidelio* di Beethoven. Per alcuni si tratta di una semplice coincidenza; per altri invece potrebbe essere un'allusione a un mondo di valori che stanno alla base della poetica schumanniana. Durante tutto il periodo del loro fidanzamento Robert e Clara si divertirono a firmare la corrispondenza con i nomi dei loro personaggi letterari preferiti. E Leonora e Florestano, gli eroi del *Fidelio*, erano spesso presenti nei loro giochi epistolari, come dimostra il commiato contenuto in una lettera del 1837:

Addio mio Fidelio nei panni di Julius Kraus, e, come lo era Leonora al suo Florestano, sii fedele al tuo Robert Schumann.

Inoltre il dramma descrive una vicenda di ingiusta prigionia estremamente simile a quella di proibizioni imposte a Robert e Clara da Friedrich Wieck, per anni un ostacolo insormontabile al loro fidanzamento ufficiale. Per questo il *Fidelio* era un'opera particolarmente vicina alla sensibilità dei coniugi Schumann e per questo la reminiscenza del *Concerto op. 54* potrebbe alludere alla prigionia dell'eroe romantico, condannato alla vana ricerca di un'irraggiungibile patria spirituale.

## Paul Hindemith

Sinfonia *Mathis der Maler*

### L'opera: etica contro estetica

Quando Bertold Brecht negli anni Venti scriveva «Non vi è nulla a cui ci si possa attenere», in realtà tratteggiava il ritratto di un'epoca: la Germania di Weimar, la depressione successiva alla Prima Guerra Mondiale, il crollo di un intero sistema di valori. Erano gli anni della grande crisi: Schönberg scopriva le risorse espressive della dodecafonia, i film di Fritz Lang riflettevano sul volto oscuro della società tedesca, Thomas Mann indugiava sul declino di un'intera generazione. A riportare tutti all'ordine ci avrebbe pensato il regime nazionalsocialista, imponendo direttive precise e inderogabili. O ci si adeguava a valori estetici in grado di celebrare il potere dominante, oppure si diventava 'artisti degenerati', inutili all'arte come alla società. Bisognava scegliere: o di qua, o di là. E Paul Hindemith non ci mise molto a ritrovarsi dalla parte dei compositori rimasti fuori dalle porte del palazzo. Nel 1937 fu costretto all'espatrio, ma in realtà fu vittima di una profonda incomprensione, perché la sua musica non era affatto rivoluzionaria; anzi, guardava al vecchio artigianato di Bach e compagni. Proprio negli anni in cui la tonalità stava andando in pezzi, Hindemith era convinto che la gerarchia tra gli intervalli della scala cromatica dovesse rimanere intatta. E stesso discorso vale per la polifonia, pilastro della poetica di Hindemith come del linguaggio musicale di sempre.

L'opera *Mathis der Maler*, nel 1934, fu proibita dalle autorità naziste: atto di forza che spinse Wilhelm Furtwängler, il direttore ingaggiato per la prima rappresentazione, a dimettersi da tutti gli incarichi ricoperti in Germania. E fu solo tra i confini neutrali della Svizzera che il dramma musicale poté ambire all'onore delle scene, il 28 maggio del 1938, sotto la direzione di Robert Denzler. Il soggetto non poteva certo incontrare il favore dei gerarchi tedeschi: l'opera narra del pittore Matthias Grünewald, vissuto nel Cinquecento delle grandi rivolte contadine; un tema rischioso, già solo per il problema della sovversione gerarchica. Ma non basta: perché il libretto narra di un artista che si abbandona al suo credo estetico, senza curarsi di alcuna imposizione esteriore; altro che atti di eroismo volti a inculcare nel popolo il culto del potere dominante. Tutto parte da un domanda basilare rivolta al pittore Mathis da un contadino: «È sufficiente ciò che tu crei o dipingi? Non ti preoccupi forse soltanto del tuo proprio vantaggio?». Etica o estetica, dunque; l'arte come strumento di evasione, ma nello stesso tempo di indifferenza nei confronti dei grandi problemi sociali. Mathis ci prova: prima obbedisce al comando della sua coscienza sociale, diventando un combattente tra i contadini ribelli; poi, però, sente il dovere di tornare all'unico obiettivo della sua missione esistenziale: perseguire il talento artistico assecondando la volontà di Dio.

## La sinfonia: contrappunto e visioni

Dall'opera l'autore trasse nel 1934 la *Sinfonia "Mathis der Maler"*, costituita da tre movimenti che corrispondono alle scene del polittico realizzato da Grünewald sull'altare di Isenheim. Fu questa in realtà la prima veste pubblica indossata da *Mathis der Maler*: a richiedere la *suite* fu lo stesso Furtwängler, che riuscì a dirigere a Berlino in quell'anno almeno le parti sinfoniche dell'opera proibita dalle scene della Germania nazista. Il primo movimento è costituito dall'*ouverture* del dramma musicale; un *Concerto degli angeli (Engelkonzert)*, stando alle indicazioni di Hindemith, che si apre su timbri rarefatti come una visione immateriale: è la forza vitale dell'arte a mettere in contatto l'uomo con il trascendente, e la tessitura solidamente polifonica (con tanto di fuga nella sezione centrale) rimanda ai fasti della grande tradizione contrappuntistica. Il brano successivo, *Deposizione nel sepolcro (Grablegung)*, corrisponde all'interludio dell'ultimo quadro: Regina, una giovane contadina, è appena caduta vittima della rivoluzione, e Hindemith vede in quella morte un raggio di luce che si abbatte sulla coscienza di Mathis con la grazia irresistibile di una vocazione. L'eterea trasparenza della pagina centrale si scontra con le torbide sonorità dell'ultimo movimento, la *Tentazione di S. Antonio (Versuchung des heiligen Antonius)*: una delle visioni che prendono forma nella grande scena mistica del Sesto Quadro, quando tutti i personaggi si trasformano in allegorie, e Mathis immagina di vedersi nelle vesti di S. Antonio tentato da ricchezza, potenza, lussuria, scienza e forza. Hindemith lavora sulle proprietà allucinogene della musica: in particolare alcuni trilli prolungati degli archi e alcune figurazioni rumoristiche dei legni sembrano agire in maniera ipnotica sull'ascolto, materializzando un tessuto sonoro sfuggente, proprio come un'immagine che stenta a prendere forma. Solo nel finale, quando il volume di suono cresce con la massima violenza, l'impressione è che quelle visioni si possano toccare con mano; ma ormai l'allucinazione si è impossessata del protagonista, e la musica non fa che riflettere lo sguardo abbagliante di un'entità superiore.

ANDREA MALVANO

**I brani di Schubert/Mahler e Hindemith sono registrati da Radio 3 e saranno trasmessi in data da destinarsi.**



## Michail Jurowski

Nato nel 1945, ha studiato al Conservatorio di Mosca con Leo Ginsburg e Aleksej Kaminskij. Ha iniziato la sua attività all'età di 25 anni, come direttore assistente di Gennady Rozhdestvensky presso la Grande Orchestra Sinfonica della Radio di Stato di Mosca. Nel 1990 si è trasferito in Germania, per dirigere nei teatri di Berlino, Amburgo e Lipsia. Nel 1992 è stato nominato Direttore musicale della Nordwestdeutsche Philharmonie Herford. Nel 1993 è stato invitato dal Dresdner Festspiele per dirigere *Francesca da Rimini* di Rachmaninov e una nuova produzione di *Jolanta* di Čajkovskij con la regia di Peter Ustinov. Nel 1996 ha diretto *Boris Godunov* alla Deutsche Oper Berlin, mentre l'anno successivo è stato invitato dalla Oper Leipzig per una nuova produzione del *Naso* di Šostakovič. Recentemente ha diretto con successo l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino nell'*Aleksandr Nevskij* di Prokof'ev.

Da anni collabora regolarmente con la Komische Oper di Berlino, dove ha diretto con grande successo di critica e di pubblico una nuova produzione dell'*Amore delle tre melarance* (1998) e opere quali *Zar Saltan*, *Die Zauberflöte*, *Die Lustige Witwe*, *Czardasfürstin*, balletti come *Il lago dei cigni* e *Romeo e Giulietta*. Viene regolarmente invitato dalla Deutsche Oper di Berlino, dove ha diretto *Evgenij Onegin*, *Il gallo d'oro*, *Il Naso*, *Die Zauberflöte*, *Rigoletto*.

Nel corso della sua carriera è stato Direttore ospite Principale della Leipzig Oper, Direttore musicale del Volkstheater Rostock, Direttore ospite principale della Berlin Rundfunk Sinfonieorchester. Dalla stagione 2001/2002 è stato nominato Direttore ospite principale della Deutsche Oper di Berlino e dalla stagione 2002/2003 è Direttore ospite stabile della Frankfurt Alte Oper. Nella stagione successiva è divenuto Direttore ospite stabile della Tonkünstlerorchester Wien e poi della Odense Sinfonie Orchestra. Dal 2006 è Direttore Principale della WDR Rundfunkorchester Köln.

Ha registrato l'integrale delle opere vocali di Šostakovič, musica sinfonica di Čajkovskij e Kancheli, *Il Giocatore* di Šostakovič, *La notte prima di Natale* di Rimskij-Korsakov, lavori del compositore svedese Ture Rangström. Due di queste incisioni hanno ricevuto il Deutsche Schallplattenkritik.



**Radu Lupu**

È nato in Romania e ha iniziato gli studi di pianoforte all'età di 6 anni, con Lia Busuioceanu, debuttando in pubblico a soli 12 anni con un programma completo di musiche da lui stesso composte. Per diversi anni ha continuato gli studi con Florica Muzicescu e Cella Delavranca finché, nel 1961, ha vinto una borsa di studio del Conservatorio di Mosca, dove ha studiato con Galina Eghyazarova, Heinrich Neuhaus e, più tardi, con Stanislav Neuhaus.

Vincitore di tre importanti concorsi, il Van Cliburn nel 1966, l'Enescu International nel 1967 e il Concorso di Leeds nel 1969, ha ricevuto nel 1989 il prestigioso premio Abbiati, assegnato dall'Associazione dei Critici italiani.

Suona regolarmente con le più importanti orchestre internazionali, inclusi i Berliner Philharmoniker, (con cui, nel 1978, ha debuttato al Festival di Salisburgo, sotto la direzione di Herbert von Karajan), i Wiener Philharmoniker (con cui ha inaugurato il Festival di Salisburgo del 1986 sotto la direzione di Riccardo Muti), la Royal Concertgebouw Orchestra, le maggiori orchestre londinesi e tutte le grandi orchestre americane. I suoi primi importanti concerti negli Stati Uniti ebbero luogo nel 1972 con la Cleveland Orchestra diretta da Daniel Barenboim a New York e con la Chicago Symphony Orchestra diretta da Carlo Maria Giulini. È stato ospite di tutti i più importanti festival musicali ed è ospite regolare dei festival di Salisburgo e di Lucerna.

Tra le sue incisioni discografiche si annoverano i Concerti per pianoforte di Beethoven con la Filarmonica di Israele diretta da Zubin Mehta, numerosi concerti di Mozart, il *Concerto* n. 1 di Brahms, i Concerti di Grieg e di Schumann, l'integrale delle Sonate per violino e pianoforte di Mozart con Szymon Goldberg, le Sonate per violino e pianoforte di Debussy e Franck con Kyung Wha Chung, opere di Beethoven, Brahms, Schumann e Schubert con Daniel Barenboim. Nel 1995 ha vinto due premi nella categoria Best Instrumental Record of the Year, un Grammy per le Sonate D664 e D960 di Schubert e un Edison per *Kinderszenen*, *Kreisleriana* e *Humoresque* di Schumann. Ha inciso due dischi con Murray Perahia (CBS), due album di Lieder di Schubert con Barbara Hendricks (EMI) e un disco di brani di Schubert a quattro mani con Daniel Barenboim (Teldec).

## **PARTECIPANO AL CONCERTO**

### **VIOLINI PRIMI**

\*Roberto Ranfaldi (di spalla), °Marco Lamberti, °Giuseppe Lercara, Antonio Bassi, Irene Cardo, Claudio Cavalli, Patricia Greer, Valerio Iaccio, Elfrida Kani, Kazimierz Kwiecien, Alfonso Mastrapasqua, Fulvia Petruzzelli, Francesco Punturo, Rossella Rossi, Ilie Stefan, Lynn Westerberg.

### **VIOLINI SECONDI**

\*Roberto Righetti, °Enrichetta Martellono, Maria Dolores Cattaneo, Carmine Evangelista, Jeffrey Fabisiak, Rodolfo Girelli, Alessandro Mancuso, Maret Masurat, Antonello Molteni, Vincenzo Prota, Francesco Sanna, Isabella Tarchetti, Davide Dal Paos, Lorenzo Gugole.

### **VIOLE**

\*Geri Brown, °Ula Ulijona, Antonina Antonova, Rossana Dindo, Federico Maria Fabbris, Alberto Giolo, Maurizio Ravasio, Margherita Sarchini, Luciano Scaglia, Matilde Scarponi, Rosaria Mastrosimone, Eugenio Silvestri.

### **VIOLONCELLI**

\*Pierpaolo Toso, °Wolfango Frezzato, °Giuseppe Ghisalberti, °Ermanno Franco, Giacomo Berutti, Pietro Di Somma, Carlo Pezzati, Stefano Pezzi, Fabio Storino, Fabrice De Donatis.

### **CONTRABBASSI**

\*Cesare Maghenzani, °Silvio Albesiano, °Gabriele Carpani, Giorgio Curtoni, Luigi Defonte, Maurizio Pasculli, Paolo Ricci, Virgilio Sarro.

### **FLAUTI**

\*Giampaolo Pretto, Luigi Arciuli.

### **OTTAVINO**

Carlo Bosticco

### **OBOI**

\*Francesco Pomarico, Teresa Vicentini.

### **CLARINETTI**

\*Enrico Maria Baroni, Franco Da Ronco.

### **FAGOTTI**

\*Elvio Di Martino, Mauro Monguzzi.

### **CORNI**

\*Stefano Aprile, Valerio Maini, Emilio Mencoboni, Marco Tosello.

### **TROMBE**

\*Roberto Rossi, Ercole Ceretta.

### **TROMBONI**

\*Joseph Burnam, Devid Ceste.

**TROMBONE BASSO**

Gianfranco Marchesi

**TUBA**

Daryl Smith.

**TIMPANI**

\*Stefano Cantarelli

**PERCUSSIONI**

Maurizio Bianchini, Carmelo Gullotto, Alberto Occhiena.

*\* prime parti ° concertini*

---

### **CONVENZIONE OSN RAI - VITTORIO PARK**

Tutti gli Abbonati, i possessori di Carnet e gli acquirenti dei singoli Concerti per la Stagione Sinfonica Rai 2009/2010 che utilizzeranno il VITTORIO PARK DI PIAZZA VITTORIO VENETO nelle serate previste dal cartellone, vidimando il biglietto di sosta nell'apposita macchinetta installata nel foyer dell'Auditorium Toscanini, avranno diritto allo sconto del 25% sulla tariffa oraria ordinaria.

**PER INFORMAZIONI RIVOLGERSI AL PERSONALE DI SALA O IN BIGLIETTERIA.**

---

## 5° CONCERTO

GIOVEDÌ 19 NOVEMBRE 2009 ORE 20.30

VENERDÌ 20 NOVEMBRE 2009 ORE 21.00

**John Axelrod** direttore  
**Louis Lortie** pianoforte



**Gabriel Fauré**

Pavane op. 50 per orchestra

**Fryderyk Chopin**

Concerto n. 1 in mi minore op. 11  
per pianoforte e orchestra

**Robert Schumann**

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

## CONCERTO FUORI ABONAMENTO

VENERDÌ 13 NOVEMBRE 2009

INGRESSO LIBERO

CONTEMPORARYART  
TORINO PIEMONTE

**Frank Ollu** direttore  
**The Raschèr Saxophone Quartet**  
**Ksenia Bashmet** pianoforte

**Kalevi Aho**

*Kellot*, Concerto per quartetto di saxofoni e orchestra  
(prima esecuzione italiana - commissione congiunta  
Orchestra Filarmonica di Helsinki,  
OSN Rai, Norrlandsoperan Orchestra,  
Brandenburger Symphoniker)

**Alfred Schnittke**

Concerto per pianoforte e orchestra

**Goffredo Petrassi**

*Ottavo Concerto* per orchestra

**Luigi Dallapiccola**

*Three Questions with Two Answers*  
per orchestra

### PREZZI CARNET

(da un min. di 6 concerti scelti fra i due turni e in tutti i settori):

Adulti: 24,00 euro a concerto

Giovani: 5,00 euro a concerto

### PREZZI PER SINGOLO CONCERTO

Poltrona numerata platea: 30,00 euro

Poltrona numerata balconata: 28,00 euro

Poltrona numerata galleria: 26,00 euro

Poltrona numerata giovani: 15,00 euro  
(in ogni settore)

Ingresso (posto non assegnato): 20,00 euro  
(in ogni settore)

**INGRESSO GIOVANI** 9,00 euro  
(posto non assegnato) (in ogni settore)

**CAMBIO TURNO** 8,00 euro

### BIGLIETTERIA

Auditorium Rai "A.Toscanini"  
Piazza Rossaro - 10124 Torino  
Tel. 011/8104653 - 8104961  
Fax 011/888300  
email: biglietteria.osn@rai.it

[www.orchestrasinfonica.rai.it](http://www.orchestrasinfonica.rai.it)