

5° CONCERTO

GIOVEDÌ 19 NOVEMBRE 2009 ORE 20.30

VENEDÌ 20 NOVEMBRE 2009 ORE 21.00

John Axelrod direttore

Louis Lortie pianoforte

**FAURÉ
CHOPIN
SCHUMANN**



Concerti 2009-2010

Auditorium Rai Arturo Toscanini - Torino

GIOVEDÌ 19 NOVEMBRE 2009 ORE 20.30
VENERDÌ 20 NOVEMBRE 2009 ORE 21.00

John Axelrod direttore
Louis Lortie pianoforte



Gabriel Fauré (1845-1924)

Pavane op. 50 per orchestra (1887)

Andante (Allegretto) molto moderato

Durata 7' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 7 settembre 1979, Hubert Soudant (Settembre Musica)

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Concerto n. 1 in mi minore op. 11 per pianoforte e orchestra (1830)

Allegro maestoso

Romanza. Larghetto

Rondò. Vivace

Durata 37' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 13 giugno 2008, Michael Guettler, Alexander Lonquich

Robert Schumann (1810-1856)

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61 (1846)

Sostenuto assai - Allegro ma non troppo

Scherzo. Allegro vivace - Trio I - Trio II

Adagio espressivo

Allegro molto vivace

Durata 36' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 18 maggio 2007, Andrey Boreyko

Concerti 2009-2010
Auditorium Rai Arturo Toscanini - Torino

Gabriel Fauré

Pavane op. 50, per orchestra

Un ritratto musicale di Fauré

Gabriel Fauré veniva dalla provincia: Montgauzy, vicino a Bordeaux, la località in cui il padre ricopriva l'incarico di funzionario della pubblica istruzione. Ci voleva un bel coraggio per affrontare la Parigi di fine Ottocento, cuore pulsante della cultura artistica e letteraria europea. Ma Fauré, se voleva fare il musicista, doveva provarci, assolutamente; e così, con la timidezza di chi sa benissimo che Parigi non è la Francia, si trasferì in punta di piedi nella capitale, coltivando le sue indubbie inclinazioni per la musica. Fu l'Ecole Niedermeyer ad ospitare i suoi primi passi; certo, non era il Conservatorio, ma tra i docenti c'erano nomi illustri quali Camille Saint-Saëns o Pierre-Louis Dietsch. Grazie a loro, Fauré poté godere di una formazione invidiabile, che gli aprì le porte della Cattedrale di Rennes, dove fu organista dal 1870 al 1874. E da lì, pian piano, Parigi cominciò a essere sempre più vicina: l'incarico successivo venne da Notre-Dame de Clignancourt, e nel 1877 fu la volta delle tastiere della Madeleine, già passate sotto le mani di Saint-Saëns e Théodore Dubois.

Il provinciale si era stabilito definitivamente in città, dunque. Anche lui frequentava salotti altolocati come quello della cantante Pauline Viardot, e si faceva trascinare dalle ondate wagneriane *fin de siècle*. Ma quella vita costava; servivano lezioni private per riuscire a star dietro al vorace ritmo di spese. Solo nel 1896 Fauré varcò per la prima volta le porte del Conservatorio di Parigi: da docente, però, e con l'incarico di sostituire Jules Massenet (dimessosi dopo aver concorso invano alla carica di direttore). Ancora un ingresso in sordina, senza dubbio; ma fu l'ultimo, perché nel 1905, quella strategia silenziosa portò Fauré a divenire Direttore del Conservatorio. E a quel punto, nessuno si ricordava più delle sue origini provinciali.

Tutto questo pacato cammino verso l'alto sembra trovare una perfetta corrispondenza nelle sonorità distese della *Pavane* op. 50: quel mondo espressivo ovattato che anima anche il finale del *Requiem*. La data di composizione è il 1887. Fauré osservava ancora da una posizione appartata i rumori del centro città. E questo brano sembra il ritratto di quel compositore che nascondeva dietro la timidezza le ambizioni di un'intera generazione di artisti.

L'idea era quella di scrivere una pagina puramente strumentale; ma, su consiglio della contessa Elisabeth Greffulhe, Fauré decise di aggiungere un coro sui versi manieristi del poeta Robert de Montesquiou-Fezensac. Successivamente la pagina fu utilizzata come musica di scena per un'azione coreutica, e trascritta dall'autore per pianoforte. La prima esecuzione orchestrale avvenne il 15 novembre del 1888, ai Concerts Lamoureux; e da allora la *Pavane* non si è

mai fermata, conquistando le platee di tutto il mondo. Quel passo lento e suadente, tra melodie zuccherose dei legni e timidi pizzicati degli archi, avanza accarezzando le orecchie dell'ascoltatore; e non ci sono parole migliori per offrire un ritratto sintetico del pensiero di Fauré: andare all'essenziale eliminando il superfluo, emozionare con discrezione, e pensare all'antico come se non fosse mai trascorso.

La Pavane in giro per il mondo

La *Pavane* di Fauré è stata oggetto di moltissime rivisitazioni. Tra le più celebri si annoverano la versione jazz di Bill Evans, l'arrangiamento vocale di Bobby McFerrin, la *hit* leggera di Barbara Streisand, la versione rap di Xzibit, la trascrizione chitarristica di Joe Satriani e la romanza per sassofono di Branford Marsalis. La BBC utilizzò il brano come *cover* musicale per le trasmissioni dedicate ai mondiali francesi del 1998; nel



videogame Return to Zork la pagina di Fauré accompagna il livello ambientato nella "Foresta degli spiriti", mentre nella serie televisiva *The Sex and the City* è la colonna sonora dell'ultima puntata, quando la protagonista Carrie decide di tornare a New York, dopo aver vissuto una difficile relazione a Parigi.

Fryderyk Chopin

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

Chopin, il pianoforte e l'orchestra

Da sempre si ha l'abitudine di sparare sul pianista, o meglio su Chopin: i suoi concerti sono la prova tangibile di una sostanziale inettitudine a scrivere per orchestra. È questo l'unico *j'accuse* che pesa da sempre sul repertorio chopiniano: musica che deve nascere e morire con il pianoforte. Ma prima di premere il grilletto, occorre tenere presente alcune coordinate storiche. Siamo a Varsavia tra il 1829 e il 1830; da quelle parti i Concerti di Beethoven erano praticamente sconosciuti, mentre non c'era frequentatore delle sale da concerto che non conoscesse i lavori di Kalkbrenner, Hummel e Field, i rappresentanti del *Biedermeier*, quel modo di concepire e di produrre all'insegna della coscienza tranquilla e dei buoni affari professionali. La storia della cultura romantica, sempre alla ricerca di miti sui quali proiettare le proprie aspirazioni, stava creando la figura del grande virtuoso; ma non era ancora arrivato il momento dei concerti-spettacolo riservati a un solo grande *showman*; l'orchestra poteva tranquillamente adagiarsi sullo sfondo, ma serviva per fare serata. Il fiorire di questo nuovo interesse per il genere concertistico si diffondeva anche nei piccoli centri, dove le compagini strumentali erano spesso di matrice dilettantesca. Dunque lo schema non poteva che cristallizzarsi in una struttura tutta ritagliata attorno al ruolo prevaricante del solista.

E allora l'inettitudine di Chopin a maneggiare tutto ciò che non è pianoforte? Un'accusa inaccettabile per il semplice fatto che nessuno, da quelle parti, si sarebbe sognato di porsi il problema; tanto meno Chopin. La scelta era dettata da una consuetudine artistica, figlia di una precisa identità culturale. Casi come il *Concerto in la minore* di Schumann (1841-1844) devono essere considerati un'eccezione, non la regola. E Chopin, a vent'anni, non vedeva altro che il pianoforte; i Concerti gli servivano come bagaglio da portare in valigia nelle *tournées* europee; e la questione dell'orchestra andava liquidata rapidamente; nessuno vi avrebbe fatto troppo caso.

Il *Concerto in mi minore*, primo del *corpus* ma secondo in ordine di composizione (1830), è figlio di quel pensiero estetico. L'orchestra, da manuale, espone i due temi principali. Poi attacca il pianoforte, con un gesto violento dal sapore beethoveniano; e tutto il resto diventa solo il contorno di una prestazione sostanzialmente individuale. La vera rivoluzione sta nella maturazione della forma sonata; la contrapposizione tra i temi non riguarda più solo i poli armonici, ma diventa un confronto tra orizzonti espressivi opposti: la compostezza marziale della prima idea e la cantabilità carezzevole della seconda. L'*Allegro maestoso* contiene già tutti i lineamenti essenziali

del *Concerto*; e così, quando attacca la calma melanconica della *Romanza*, l'impressione è quella di riascoltare una delle voci che cantano nel primo movimento: «un dolce sguardo rivolto ad un luogo che ci suscita nel pensiero mille piacevoli ricordi. Una fantasticheria, al bel tempo di primavera, ma con la luna», stando alle parole dello stesso Chopin. Dopo la notte c'è spazio per il giorno, con un finale che prende le mosse da un'idea tratta dall'Atto II del *Guglielmo Tell* di Rossini, opera piuttosto conosciuta in quegli anni a Varsavia. Giusto una breve introduzione, prima che divampi il *Rondò* conclusivo, costruito sul ritmo irregolare della danza polacca *krakowiak*: un finale che grida a gran voce tutte le radici nazionalistiche del pensiero chopiniano, esaltando proprio quei valori trascinanti che Schumann amava definire «cannoni sepolti sotto ai fiori».

Chopin al pianoforte

Era Ariel, la creatura svolazzante della *Tempesta* di Shakespeare, l'immagine più frequentata dai contemporanei per dipingere Chopin al pianoforte. L'evanescenza e la delicatezza erano le sensazioni che il suono di Chopin produceva sul pubblico del tempo: «Si dice che io suoni troppo debolmente, o meglio troppo delicatamente, per la gente abituata agli artisti indigeni che fracassano il pianoforte. Ma preferisco questa



critica a quella di suonare troppo forte». Chopin era l'altra faccia dell'esuberanza coeva, colpiva per il suo intimismo accentuato, una sonorità che sembrava quasi svanire nell'impercettibile: «Si è tentati di avvicinarsi allo strumento porgendo l'orecchio come si farebbe ad un concerto di silfi e di folletti», scriveva Berlioz. Indubbiamente Chopin prediligeva pianoforti (i Pleyel) che avevano una sonorità debole per le grandi sale, ma il suo atteggiamento alla tastiera restava legato all'ambito salottiero; solo da vicino si potevano cogliere tutte le raffinatezze delle sue esecuzioni. Sempre Berlioz diceva: «Il giorno in cui si inventerà un microscopio per le orecchie, quel giorno Chopin sarà divinizzato», mentre Moscheles ne lodava le sottigliezze dinamiche: «Il suo 'piano' è così simile ad un soffio che non ha affatto bisogno del 'forte' per produrre i voluti contrasti».

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

Una sinfonia malata

Risalgono al 1845 i primi sintomi di quella malattia nervosa che avrebbe portato Schumann a morire pazzo in una casa di cura nel 1856. Ogni attività intellettuale gli arrecava gravi disturbi, che si manifestavano in improvvisi tremiti o in uno stato ansioso, generato da uno strano terrore della morte. Stando alle testimonianze mediche del tempo, le sommità, gli appartamenti situati in piani elevati, tutti gli strumenti di metallo gli provocavano uno stato di agitazione incontrollabile. Schumann in quegli anni riusciva ancora a descrivere con lucidità quel grave stato mentale; agli inizi del 1845 così scriveva nel suo diario quotidiano: «Giornata penosa; peggioramento... mi sento miserabile e malinconico... crisi di nervi violenta... di nuovo forte depressione nervosa». La *Seconda sinfonia* è proprio una delle poche opere nate in quel periodo (tra il 1845 e il 1846), all'ombra della malattia che stava lentamente divorando la creatività di Schumann:

Ho composto questa sinfonia mentre ero si può dire ancora malato. Mi sembra che si possa avvertire all'ascolto. Solo nell'ultima parte mi sentivo rinascere; e in effetti, una volta finita l'opera, mi sono sentito meglio, ma essa mi ricorda soprattutto un brutto periodo.

Da quel momento i sintomi del male furono sempre più frequenti. La regolarità di pubblicazione del periodo giovanile subì brusche interruzioni; e spesso la predilezione di Schumann sarebbe andata ai progetti ambiziosi, al confronto con pietre miliari della cultura tedesca, come accade nelle *Scene dal Faust* o nell'opera *Genoveva*. La sera del 5 novembre 1846 al Gewandhaus di Lipsia le reazioni del pubblico alla prima esecuzione furono piuttosto scomposte. Sul podio salì Mendelssohn, viste le scarse attitudini di Schumann alla direzione d'orchestra. I critici musicali non riuscirono a resistere alla tentazione di instaurare un rapporto tra questo lavoro e la grande tradizione sinfonica del classicismo viennese. Alfred Dörffel vi individuò una dialettica serrata tra categorie oggettive e soggettive: una sintesi degli opposti simile a quella che si realizza nella *Sinfonia "Iupiter"* di Mozart o nella *Quinta sinfonia* di Beethoven. Ernst Gottschald cercò di mettere in luce una lunga serie di affinità con il linguaggio beethoveniano della *Nona sinfonia*: in particolare una rappresentazione artistica dell'amore universale, particolarmente impressionante in Schumann proprio perché priva dell'intervento vocale. Franz Brendel infine concentrò le sue attenzioni sull'umorismo fantastico dello *Scherzo*, una pagina in cui il critico della «*Neue Zeitschrift für Musik*» leggeva tracce evidenti dell'ispirazione pianistica giovanile.

Tutte affermazioni interessanti. Ma era soprattutto la ciclicità, la continuità tra i vari movimenti ad appassionare la ricerca di Schumann nel periodo in cui nacque la *Seconda sinfonia*. Nei cicli pianistici il problema si era posto in maniera meno complessa: le raccolte di miniature del periodo giovanile erano state impaginate all'interno di strutture formali innovative. Il confronto con il terreno della sinfonia imponeva il rispetto di una serie di convenzioni stratificate nel tempo. Recentemente la scoperta di un autografo dei tre *Quartetti* op. 41 ha dimostrato l'esistenza di un progetto, che ne prevedeva l'esecuzione integrale senza soluzione di continuità. Il *Quintetto* op. 44 contempla la ripresa contrappuntistica del tema iniziale nell'ultimo movimento. E anche la *Seconda Sinfonia* cerca di forzare i confini delle suddivisioni interne, utilizzando un motto, un appariscente squillo di ottoni, che costringe l'ascoltatore a ritornare più volte all'introduzione. Lo scontro beethoveniano tra temi contrastanti si avverte nei movimenti iniziali: Schumann costruisce su radici solide, ripensando al passato e alle origini del sinfonismo ottocentesco. Come nella *Nona sinfonia* di Beethoven lo *Scherzo* è in seconda posizione: ma nel linguaggio schumanniano la brillantezza ritmica si arricchisce di una riflessione sul fantastico, di una dimensione fiabesca da *Sogno di una notte di mezza estate*. Straordinariamente intenso è l'*Adagio espressivo*: una struggente melodia vibra negli archi, percorrendo il clima lacerante degli adagi mahleriani. Nel finale si compie il percorso ciclico, attraverso una fiera rievocazione del motto iniziale; ma una citazione rimanda un'ultima volta a Beethoven: una melodia tratta dal ciclo liederistico *An die ferne Geliebte* (All'amata lontana), già presente nella *Fantasia* op. 17, allude a una voce distante, nostalgica e irraggiungibile, proprio come l'oggetto del desiderio romantico.

ANDREA MALVANO



John Axelrod

Direttore musicale e Direttore principale della Luzerner Sinfonieorchester e del Teatro, nel 2008 ha debuttato al Festival di Bregenz con *Kehraus* di Krenek e ha diretto per la prima volta l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dal 2000 è Primo direttore ospite della Sinfonietta Cracovia. È inoltre fondatore e Direttore onorario dell'Orchestra X di Houston in Texas.

Nelle ultime stagioni ha diretto la Philadelphia Orchestra, la Oslo Philharmonic, la Shanghai Symphony, la Radio Symphonieorchester di Vienna al Musikverein, la Gurzenich-Orchester Köln e l'Het Brabant Orkest al Royal Concertgebouw di Amsterdam; inoltre è salito sul podio dell'Orchestra del Gewandhaus e dell'Opera di Lipsia, dell'Orchestre de Paris, della Dresden Philharmonie, dell'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Come direttore ospite, ha collaborato con la Rundfunk-Sinfonieorchester di Berlino, la London Philharmonic, la Los Angeles Philharmonic, l'Orchestre National de Lyon, il Salzburg Mozarteum, la NDR Radio Philharmonie di Hannover.

In ambito operistico ha diretto *Candide* di Bernstein con la regia di Robert Carsen al Théâtre du Châtelet di Parigi e successivamente al Teatro alla Scala. Nelle ultime stagioni ha diretto numerosi nuovi allestimenti al Teatro di Lucerna.

Ha inciso *Sotto Voce II* di Wolfgang Rihm con la Luzerner Sinfonie Orchester e il pianista Nicolas Hodges, due dischi con opere di Franz Schreker e dei suoi allievi Ernst Krenek e Julius Burger, e una registrazione dal vivo dal Festival di Lucerna del 2006 della Sinfonia *Kaddish* di Bernstein, di *Survivor from Warsaw* di Schoenberg e *Berliner Requiem* di Weill, per Nimbus. Ha inoltre inciso la *Sinfonia n. 9* di Dvořák con la Württembergischer Philharmonie Reutlingen per Genuim, opere di Wladyslaw Szpilman con l'Orchestra della Radio di Berlino per Sony Classical e *Das War Schön* di Rolf Wallin, con Martin Grubinger e la Oslo Philharmonic per Ondine.



Louis Lortie

Nato a Montréal, ha studiato con Yvonne Hubert, Dieter Weber e Leon Fleisher. Si è esibito in pubblico per la prima volta a 13 anni insieme con la Montreal Symphony. Tre anni più tardi ha debuttato con la Toronto Symphony, che ha seguito in tournée nella Repubblica Popolare Cinese e in Giappone. Nel 1984 si è aggiudicato il Primo Premio al Concorso Busoni e ha vinto uno dei premi del Concorso di Leeds.

Ha eseguito l'integrale di Ravel a Londra e Montreal per la BBC e la CBC, l'integrale degli *Studi* di Chopin alla Queen Elizabeth Hall di Londra, il ciclo completo delle Sonate di Beethoven alla Wigmore Hall di Londra, al Ford Center di Toronto, alla Philharmonie di Berlino e al Conservatorio Verdi di Milano. Con la Montreal Symphony ha diretto ed eseguito tutti i Concerti per pianoforte di Beethoven, un ciclo dedicato alle opere per pianoforte, di musica da camera e vocale, di Brahms e Schumann per la CBC e opere di compositori contemporanei come Kurtág (Columbia University), Carter e Ades (Moritzburg Festival).

Nel 2008 è stato invitato dal National Center for the Performing Arts of China a partecipare alla manifestazione intitolata «The 2008 Beijing Centenary Piano Extravaganza», in occasione dei Giochi Olimpici di Pechino.

Ha inciso per Chandos. La sua registrazione delle *Variazioni sull'Eroica* di Beethoven ha vinto il Premio Edison, e il suo disco con opere di Schumann e Brahms è stato nominato tra i migliori CD dell'anno dal BBC Music Magazine. Ha inciso l'integrale delle opere per pianoforte di Ravel, degli *Studi* di Chopin, la serie completa delle opere per pianoforte e orchestra di Liszt con la Residentie Orchestra dell'Aia, le *Variazioni Sinfoniche* di Franck con la BBC Philharmonic e un disco di recital intitolato *An die ferne Geliebte* con opere di Beethoven, Schumann e Liszt.

È stato nominato Officer of the Order of Canada, Officer of the Order of Quebec e ha ricevuto la laurea *ad honorem* dalla Laval University.

PARTECIPANO AL CONCERTO

VIOLINI PRIMI

*Alessandro Milani (*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

*Paolo Giolo, °Bianca Fassino, °Enrichetta Martellono, Maria Dolores Cattaneo, Carmine Evangelista, Jeffrey Fabisiak, Rodolfo Girelli, Alessandro Mancuso, Maret Masurat, Antonello Molteni, Vincenzo Prota, Francesco Sanna, Isabella Tarchetti, Michele Mangiacasale.

VIOLE

*Luca Ranieri, °Ula Ulijona, °Geri Brown, Antonina Antonova, Massimo De Franceschi, Rossana Dindo, Federico Maria Fabbris, Alberto Giolo, Maurizio Ravasio, Margherita Sarchini, Luciano Scaglia, Matilde Scarponi.

VIOLONCELLI

*Massimo Macri, °Wolfgang Frezzato, °Giuseppe Ghisalberti, °Ermanno Franco, Giacomo Berutti, Pietro Di Somma, Carlo Pezzati, Stefano Pezzi, Fabio Storino, Davide Pracca.

CONTRABBASSI

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

FLAUTI

*Marco Jorino, Paolo Fratini.

OBOI

*Carlo Romano, Sandro Mastrangeli.

CLARINETTI

*Enrico Maria Baroni, Graziano Mancini.

FAGOTTI

*Elvio Di Martino, Cristian Crevena.

CORNI

*Stefano Aprile, Valerio Maini, Giuseppe Merlo, Bruno Tornato.

TROMBE

*Roberto Rossi, Roberto Rivellini.

TROMBONI

*Joseph Burnam, Devid Ceste.

TROMBONE BASSO

Gianfranco Marchesi

TIMPANI

*Stefano Cantarelli

** prime parti ° concertini*

Alessandro Milani suona un violino “Francesco Gobetti” del 1711;

Luca Ranieri suona una viola “Gio. Paolo Maggini” del 1600.

Ambedue gli strumenti appartengono alla Fondazione Pro Canale di Milano.*

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.

6° CONCERTO

GIOVEDÌ 26 NOVEMBRE 2009 ORE 20.30

VENERDÌ 27 NOVEMBRE 2009 ORE 21.00

Jeffrey Tate direttore
Piotr Anderszewski pianoforte



Felix Mendelssohn-Bartholdy
Le Ebridi, La grotta di Fingal, ouverture op. 26

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto n. 17 in sol maggiore KV 453
per pianoforte e orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto n. 18 in si bemolle maggiore KV 456
per pianoforte e orchestra

Joseph Haydn
Sinfonia in do minore Hob I n. 95

CONCERTO FUORI SEDE SABATO 21 NOVEMBRE 2009 VERCELLI - TEATRO CIVICO

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

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