

5° concerto

giovedì 13 novembre 2008 ore 20.30

venerdì 14 novembre 2008 ore 21.00

MATTHIAS PINTSCHER direttore

Maurice Ravel

Matthias Pintscher

Igor Stravinskij

(CONTEMPORARY)
ARTS TORINO PIEMONTE

08/09 concerti

AUDITORIUM RAI
A. TOSCANINI
TORINO

Rai



Orchestra
Sinfonica Nazionale



giovedì 13 novembre 2008 ore 20.30 turno rosso

venerdì 14 novembre 2008 ore 21.00 turno blu

MATTHIAS PINTSCHER direttore

Maurice Ravel (1875-1937)

Le tombeau de Couperin, suite per orchestra

Prélude. Vif

Forlane. Allegretto

Menuet. Allegro moderato

Rigaudon. Assez vif

Matthias Pintscher (1971)

Fünf Orchesterstücke

(prima esecuzione italiana)

I. apertamente, respirando

II. con vigore violento e precipitoso

III. tempo flessibile

IV. sequenza: sordo, lugubre

V. sospeso, molto irrealistico, come da lontano - trasognato (come da lontano...)

Igor Stravinskij (1882-1971)

Le sacre du Printemps, quadri della Russia pagana (in due parti)

Parte I. L'adorazione della terra

Introduzione (Lento) - Gli àuguri primaverili. Danze delle adolescenti (Tempo giusto)

Gioco del rapimento (Presto) - Ronde primaverili (Tranquillo - Sostenuto e pesante

- Tranquillo) - Giochi delle città rivali (Molto allegro) - Corteo del saggio - Adorazione -

Danza della terra (Lento - Prestissimo)

Parte II. Il sacrificio

Introduzione (Largo) - Cerchi misteriosi delle adolescenti (Andante con moto) -

Glorificazione dell'eletta (Vivo) - Evocazione degli antenati - Azione rituale degli antenati

(Lento) - Danza sacrale. L'eletta.



Maurice Ravel

Le tombeau de Couperin, suite per orchestra



Jean Cocteau

Il gallo e l'arlecchino


Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, il revanscismo in Francia ebbe molti volti. Fu prima di tutto un problema politico ed economico: dopo la sconfitta di Sedan ad opera di Bismark (1870) l'Alsazia e la Lorena passarono alla Germania, e questo voleva dire perdere la navigabilità di numerosi canali importanti, nonché accettare l'occupazione tedesca in

tutta la Francia fino all'estinzione di un ingente indennizzo.

Ma non solo: quel sentimento di rabbia nei confronti dell'ingombrante vicino di casa trovò spazio a tutti i livelli della società. Zola affidò all'inquietante spaccato di *Nana* il compito di analizzare le origini di un incalzante tarlo esplosivo. Eppure, nei teatri e nelle sale da concerto di Parigi, Wagner continuava a fare la parte del leone: la sua musica incantava le folle, i poeti e i compositori, proseguendo sul piano estetico il progetto di conquista territoriale avanzato da Bismark. Solo con l'inizio del nuovo secolo, e la rivoluzione del *Pelléas et Mélisande* di Debussy, in Francia cominciò a diffondersi un culto profondamente antiwagneriano: quella musica non parlava il linguaggio dei francesi, non torceva il collo all'eloquenza, come prescritto da Verlaine nell'*Art poétique*; ma soprattutto non era figlia del Settecento di Jean-Philippe Rameau e François Couperin, i padri spirituali dello stile musicale francese. Era a loro che dovevano rivolgersi i musicisti della nuova generazione, alla ricerca di una «sensibilità armonica, in grado di annotare colori e affinità, di cui i compositori precedenti avevano solo avuto un'idea confusa»; parola di Debussy, il principale artefice di una presa di consapevolezza che rischiava di traballare sotto la dominazione tedesca. Fu lui il primo a dire che Wagner «non era un buon professore di francese» e a scrivere di Couperin:

Abbiamo bisogno di mediare l'esempio che ci propongono alcuni piccoli brani di Couperin: adorabili modelli di una grazia e di una naturalezza che noi non conosciamo più.

L'artificio aveva vinto sulla natura. Ed era proprio questo il male che poteva essere curato da Rameau e Couperin. Alla teoria ci pensò Jean Cocteau nel 1918, con *Le coq et l'arlequin* (Il gallo e l'arlecchino), mordace trattato satirico in cui si rispecchia un intero pensiero generazionale: da una parte il



gallo, l'emblema della Francia e della sua purezza stilistica, dall'altra l'accozzaglia di stili cucita addosso ad arlecchino, l'invasore tedesco che minacciava l'identità culturale francese. Alla musica ci pensarono i compositori più chiacchierati del momento. Debussy fin dai primi anni del Novecento sentì l'esigenza di ritornare alla semplicità dell'arte strumentale antica: l'*Hommage à Rameau* fu solo il riflesso manifesto di un percorso teso e continuo, destinato a concludersi con le ultime sonate da camera. Ma anche Ravel ripensò al Settecento in molti lavori: il *Menuet antique*, la *Pavane pour une infante défunte*, la *Sonatine*. Nel 1917 con *Le Tombeau de Couperin* la sua intenzione fu dichiaratamente programmatica: «Un omaggio non tanto al solo Couperin quanto all'intera musica francese del XVIII secolo».

Tra pianoforte e orchestra

Le Tombeau de Couperin non è solo un omaggio alla memoria dei grandi clavicembalisti francesi del Settecento. Ravel dedicò l'opera a un gruppo di amici tragicamente scomparsi durante la Prima Guerra Mondiale. Il riferimento all'antico genere funebre del *tombeau* quindi suona come una commemorazione del passato e insieme del presente. La raccolta allude a Couperin anche nell'architettura formale: una *suite*, che allinea una serie di danze tipiche della tradizione settecentesca. Ravel nel 1912 aveva ascoltato Wanda Landowska riproporre Bach al clavicembalo; e qualcosa di quelle sonorità cristalline rimane anche nella scrittura pianistica del *Tombeau*. Ma la limpidezza del timbro clavicembalistico trova echi anche nella successiva strumentazione, completata dallo stesso Ravel nel 1919: quattro, dei sei brani scritti per pianoforte, in cui l'orchestra scivola via con liquida trasparenza, senza alcuna memoria delle compatte masse orchestrali wagneriane. Nel *Prélude* e nella *Forlane* sono i volti ben delineati dei singoli legni a rivestire un ruolo protagonista: la loro leggerezza timbrica prima scorre su un ostinato sfuggente e volatile, poi impreziosisce un dialogo a passo di danza con gli archi. Anche nel *Menuet* è la grazia rarefatta dei legni a colorare il quadro principale, alternando interventi solistici a commenti orchestrali d'insieme. Mentre tutto l'umorismo nervoso di Couperin e compagni si fa largo nel *Rigaudon* conclusivo: una pagina che procede a stratonni nei due episodi estremi, lasciando spazio nella sezione centrale al mesto dialogo tra oboe e corno inglese. Il neoclassicismo di Ravel prende forma in maniera sostanzialmente aproblematica: il passato non pesa sulla sua riflessione estetica, come avviene in molti autori contemporanei; anzi diventa un tesoro di risorse espressive ideale per trovare emancipazione dal presente, da quelle folate



di retorica che per anni avevano soffiato su Parigi. Ripensare al passato per Debussy e Ravel voleva dire ritornare a un ideale di semplicità che si era estinto nel corso dell'Ottocento: non era un disperato sforzo alla ricerca di un'originalità estetica compromessa dal peso delle generazioni precedenti.

Durata 17' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 4 novembre 1995, Umberto Benedetti Michelangeli


Matthias Pintscher Fünf Orchesterstücke



Un compositore *on line*

Che Matthias Pintscher sia un uomo del suo tempo, lo si intuisce facendo anche solo un giro per le vie di internet: un sito all'ultimo grido, foto in bianco e nero che farebbero invidia a «Vogue» e addirittura una pagina su Facebook, lo strumento di comunicazione *on line* più amato dai giovani di oggi. Ma come spesso

accade nel nostro mondo, ciò che si intuisce osservando il fenomeno da lontano trova una conferma anche a un'analisi un po' più ravvicinata: perché Pintscher oggi è senza dubbio un artista di successo, uno che vive con serenità il suo rapporto con la società contemporanea. Ormai sono lontani i tempi di Darmstadt: la crisi della musica contemporanea ha assunto tinte completamente diverse. E non è raro incontrare compositori che riescano a parlare la lingua dei loro fruitori. È il caso di Pintscher. Nato in Westfalia, nel 1971, a quattordici anni aveva già le idee perfettamente chiare sul suo futuro: la composizione, il desiderio di «far respirare l'orchestra». Nel 1988 l'incontro con Hans Werner Henze lo spinse ad approfondire la musica del Seicento, in particolare Gesualdo da Venosa. E i risultati di quella riflessione si possono ascoltare nel *Quarto quartetto per archi*, sottotitolato *Ritratto di Gesualdo*. Dalla metà degli anni Novanta il mondo musicale stende tappeti rossi al talento di Pintscher: preziosi riconoscimenti internazionali, contatti con direttori illustri quali Simon Rattle, Claudio Abbado, Peter Eötvös, prime esecuzioni in alcuni dei centri musicali più prestigiosi del mondo. Nel 2007 la sua opera intitolata *Osiris* è stata battezzata a Chicago dalla bacchetta di Pierre Boulez.



La musica di Pintscher conquista l'ascoltatore per il suo straordinario potere evocativo: immagini e suggestioni che sovente traggono ispirazione dalla poesia simbolista di Verlaine e Rimbaud. La nozione di spazio sonoro è estremamente curata nelle sue partiture: proprio come se l'orchestra potesse trasformarsi in una regione sconfinata, che valica i muri della sala da concerto. Segni grafici e precise istruzioni esecutive lo confermano. E non mancano esempi di ricerca estrema sulle immagini dello spazio: in *With lilies white* Pintscher cerca di raccontare musicalmente una stanza silenziosa, le cui pareti assorbono ogni suono, proprio come se la musica mirasse a raffigurare i confini di un luogo irreal e visionario. Qualcosa che colpisce l'immaginazione dell'ascoltatore, garantendo la comunicazione con un pubblico affamato di immagini come quello della società moderna.

Fünf Orchesterstücke

Quando incomincio a scrivere un pezzo, dalla distribuzione degli strumenti emerge un vocabolario di suoni, poi un catalogo di personaggi che devono essere messi in relazione e, da lì, una drammaturgia.

Nelle parole pronunciate da Matthias Pintscher in occasione della prima esecuzione dei *Fünf Orchesterstücke* (Cinque pezzi per orchestra), avvenuta a Salisburgo nel 1997, si avverte un dichiarato interesse per i procedimenti narrativi. Quelle immagini sonore, che prendono forma con vivida intensità nella sua scrittura, trovano spazio anche in questa composizione apparentemente priva di riferimenti extramusicali: un'impalpabile drammaturgia, portata in orchestra da una serie di legami nascosti tra le varie parti del ciclo. Il primo, il terzo e il quinto brano sono collegati da una serie di minuti intrecci di materiale. E lo stesso accade con gli altri due brani, simili per scrittura virtuosistica: come se il dramma fosse portato avanti da due tipologie di personaggi che si alternano sulla scena. L'orchestra è sterminata, ma la scrittura spesso assume tratti cameristici: spazio ai singoli timbri, che brillano come eventi di un dramma musicale in continuo sviluppo. Che cosa ci voglia raccontare Pintscher con i suoi *Fünf Orchesterstücke* non possiamo saperlo; perché la partitura non pennella una vicenda precisa, si limita a tratteggiare le strutture di una narrazione. Ma ognuno dei singoli brani sembra proprio alludere a una trama di eventi: un angosciante crescendo di tensione nel primo, punteggiato da alcuni inquietanti interventi delle percussioni; un caotico e assordante incontro tra sonorità contrastanti nel secondo; un'avventura che dalla paura conduce al disastro nel terzo; il



fruscio di una serie di idee subcoscienti, che si estinguono non appena prendono forma, nel quarto; e gli elettrizzanti incontri tra sonorità roboanti e soffusi disegni in lontananza dell'ultimo brano. Pintscher non disdegna l'uso di contrasti e di materiale ricorrente a fini narrativi. Il suo teatro è rigorosamente senza intreccio, ma le sue idee hanno spesso una fisionomia drammaturgica. I suoi percorsi non sono mai circolari, ma vettoriali; tendono a un punto di arrivo, che si intravede fin dalle prime note. Ed è come se la sua orchestra si riempisse di personaggi senza volto alle prese con suggestive avventure lasciate all'immaginazione dell'ascoltatore. Difficile non cogliere in questo atteggiamento qualche legame con il "teatro immaginario" di Henze.

Durata 23' circa
Prima esecuzione italiana


Igor Stravinskij

Le sacre du Printemps, quadri della Russia pagana
(in due parti)

Lo scandalo del Sacre

Parigi. 28 maggio 1913. Al Théâtre des Champs-Élysées tutto era pronto per la prima del *Sacre du Printemps*, ultimo gioiello dei Ballets Russes, la compagnia di balletto guidata dall'impresario Sergej Djaghilev. La direzione dell'orchestra era affidata a Pierre Monteux, mentre la coreografia era allestita e diretta dal grande ballerino russo Vaslav Nijinsky. La serata fu turbolenta; uscendo da teatro gli intellettuali presenti all'evento non furono lontani dall'arrivare alle mani: Maurice Ravel urlava in continuazione «genio, genio!», mentre Camille Saint-Saëns, dopo aver elegantemente abbandonato la rappresentazione, dichiarò di aver ascoltato solo rumori privi di significato. Così Stravinskij ricordò molti anni dopo le vicende di quella serata storica:

Il *Sacre* andò in scena la sera del 28 maggio. La complessità della mia partitura aveva richiesto un grande numero di prove che Monteux diresse con quella cura e quell'attenzione che gli sono proprie. Non posso giudicare quale sia stata l'esecuzione durante lo spettacolo, avendo abbandonato la sala dopo le prime battute del preludio, che sollevarono immediatamente risa e canzonature. Ne fui indignato. Queste manifestazioni, dapprima isolate, divennero tosto generali e, suscitando d'altra parte opposte manifestazioni, produssero in breve un chiasso infernale. Durante tutta la rappresentazione rimasi



tra le quinte, a fianco di Nijinsky. Questi stava in piedi su una sedia e gridava a squarciagola ai ballerini. Naturalmente i poveri ballerini non sentivano niente a causa del tumulto della sala e del loro calpestio. Io ero costretto a tenere per il vestito Nijinsky, fuori di sé dalla rabbia e in procinto di balzare in scena, da un momento all'altro, per fare uno scandalo. Diaghilev, per far cessare il fracasso, dava ordine agli elettricisti ora di spegnere ora di accendere la luce in sala. È tutto ciò che ricordo di quella 'prima'.

Stravinskij per tutta la vita imputò gran parte di quell'insuccesso alla coreografia del balletto. Come danzatore Nijinsky non era certo in discussione, ma come coreografo non aveva un'esperienza sufficiente ad affrontare un simile impegno; inoltre Stravinskij si rese conto di aver a che fare con un artista dalle conoscenze musicali piuttosto approssimative: non sapeva leggere la musica, ma soprattutto non aveva un'adeguata consapevolezza delle capacità tecniche del suo corpo di ballo; sovraccaricava i gesti dei ballerini, mettendoli di fronte a difficoltà talvolta insormontabili; la sua coreografia era pesante e artificiosa. Stravinskij, per il *Sacre*, aveva pensato a qualcosa di completamente diverso; aveva immaginato movimenti scenici molto semplici, eseguiti da blocchi di danzatori compatti, senza minuzie eccessivamente artefatte. Nijinsky non aveva rispettato le sue intenzioni e, nell'immaginazione di Stravinskij, divenne il responsabile di una serata che probabilmente era destinata a provocare uno scandalo epocale.

Le sacre du Printemps

Le sacre du Printemps è un «balletto senza intrigo» nel quale si succedono quadri musicali isolati, privi di un filone narrativo: un'opera dedicata all'esplorazione sonora di una cultura ancestrale, che allinea in successione una serie di pitture sonore statiche. L'ispirazione fu dettata a Stravinskij dall'archeologo e pittore Nicholas Roerich, che gli mostrò i suoi studi sulle ritualità della Russia pagana. Fu lui a occuparsi delle scene e dei costumi in occasione della prima rappresentazione.

Parte I: l'adorazione della terra

La prima parte è introdotta da un quintetto di legni, nel quale i timbri dei singoli strumenti si sovrappongono gradualmente, intessendo un limpido gioco polifonico. Quindi esplose il timbro dell'intera orchestra; si fa strada tutta la violenza della musica di Stravinskij attraverso danze propiziatriche che deformano in maniera irricognoscibile il timbro degli strumenti tradizionali: gli archi abbandonano ogni sentimentalismo



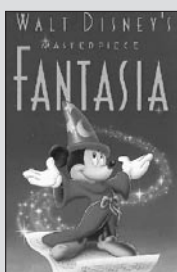
tardo-romantico, per aggredire l'ascoltatore con suoni laceranti e percussivi; gli ottoni avanzano indifferenti al fascino decadente delle melodie cantabili; le percussioni dominano mostrando tutta la loro sfavillante gradazione di colori. Attraverso tanta violenza timbrica c'è anche spazio per le distensioni della *Danza della terra* e delle *Ronde primaverili*, i brevi momenti di calma che squarciano la tensione elettrica del *Sacre*; di un'intensità travolgente è l'episodio sfuggente del bacio dato dal vecchio saggio alla terra che ricomincia a fiorire (*L'adorazione della terra*): gli archi si immobilizzano su un timbro spettrale, materializzando per un attimo una visione mistica. Poi riprende il tumulto e ogni illusione viene inghiottita dalla spessa materialità di una danza scomposta.

Parte II: il sacrificio

Tutto è pronto per consumare il sacrificio pagano. Sotto la distensione apparente dell'introduzione si muovono forze incontrollabili, pronte a esplodere con impeto. Tra le fanciulle candidate al sacrificio viene scelta un'eletta; la additano gli antenati, evocati da una fanfara sinistra degli ottoni: una voce ultraterrena interviene senza pietà sull'inconscio collettivo. La fanciulla attende di essere immolata: una melodia si ripete ossessiva, lasciando emergere tutta l'irrazionalità dell'uomo di fronte alle forze arcane della natura. Quindi la vittima avanza in una tempesta di urti dissonanti, mai prevedibili, che abbattano sotto colpi impietosi le sonorità orchestrali tramandate dall'Ottocento.

Nel 1913 lo scandalo del *Sacre* chiari al mondo musicale che la nozione di bello stava definitivamente cambiando: non c'era più spazio né per l'ordine, né per il piacevole, né per il sentimento. Stravinskij creava una nuova figura di compositore, nascosta dietro una distanza impenetrabile; decretava la fine di ogni forma di confessione artistica; lasciava all'oggettività della musica il compito di agire autonomamente sull'emotività del fruitore. Era nato un nuovo modo di sentire l'arte, quello di Picasso, di Apollinaire: con il *Sacre* fu definitivamente chiaro anche ai musicisti che non sarebbe più stato possibile rivolgersi all'estetica tradizionale con lo stesso atteggiamento di prima.

Il Sacre e Walt Disney



Nel 1941 Stravinskij si stabilì definitivamente negli Stati Uniti in seguito allo scoppio della seconda guerra mondiale. La sua popolarità presso il pubblico americano era considerevole e il trasferimento gli fruttò alcuni importanti contratti discografici con la Columbia Records. Proprio in quell'anno andarono in porto anche le trattative con Walt Disney per l'uso del secondo brano del *Sacre*, la *Danza delle adolescenti*, nel cartone animato *Fantasia*. Stravinskij fu costretto a cedere di fronte all'offerta economica di Walt Disney; ma non fu soddisfatto del risultato finale, che prevedeva un soggetto preistorico privo di riferimenti alla Russia pagana, nonché una drastica riduzione del materiale musicale originale; le sue critiche non risparmiarono neppure Leopold Stokowski, l'illustre direttore d'orchestra che collaborò alla realizzazione del cartone animato:

Nel 1937 o 38 la Disney mi chiese di usare il pezzo per un cartone animato. Benché la musica non fosse coperta da diritti d'autore, perché era stata pubblicata in Russia, mi offrivano 5000 dollari che fui obbligato ad accettare; purtroppo però a causa di una dozzina di intermediari ne percepii solo 1200. Quando vidi il film qualcuno mi offrì una partitura per seguire e, quando dissi che avevo la mia copia, mi risposero 'ma è stato tutto cambiato!'; e difatti lo era! L'ordine dei pezzi era stato modificato, i più difficili erano stati eliminati, e il tutto non era aiutato da una direzione d'orchestra davvero esecrabile. Non farò commenti sul lato visivo, ma il punto di vista musicale del film comportava delle pericolose incomprensioni.

ANDREA MALVANO

Durata 35' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 27 gennaio 2006, Rafael Frühbeck de Burgos.

Il concerto di giovedì 13 novembre è trasmesso in collegamento diretto su Radio 3. La ripresa televisiva è effettuata da Rai Tre.

Potete esprimere la vostra opinione su questo concerto collegandovi al sito www.sistemamusica.it



Le sacre du Printemps, Compagnie Heddy Maalem, New York, 2008.



Le sacre du Printemps, Pina Bausch Dance Company, Los Angeles, 1984.



Le sacre du Printemps, Bêjart Ballet, Lausanne, 2005.

Matthias Pintscher

Compositore e direttore d'orchestra, si è perfezionato con Peter Eötvös. È stato sul podio di orchestre prestigiose, quali la Cleveland Orchestra, la BBC Symphony Orchestra, la Staatskapelle Berlin, la DSO Berlin, la RSO Berlin, la NDR Hamburg, la MDR Leipzig, la SWR Stuttgart, la RSO Saarbrücken, la Museumsorchester Frankfurt, la RSO Wien, la Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre National de



Philippe Gonter

Strasbourg, l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre Philharmonique de France, la Melbourne Symphony Orchestra. È spesso ospite di complessi specializzati in musica contemporanea, quali l'Ensemble Modern, il Klangforum Wien, l'Ensemble Contrechamps, l'Ensemble InterContemporain, l'Avanti di Helsinki, il Remix di Porto e lo Scharoun Ensemble dei Berliner Philharmoniker. La sua opera *Thomas Chatterton* è stata commissionata dal Teatro

dell'Opera di Dresda, il suo *Concerto per violino "en sourdine"*, scritto per Frank Peter Zimmermann, è stato eseguito più di quaranta volte dalla prima apparizione nel 2003, ed è stato presentato per la prima volta in Italia dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai diretta da Elisha Inbal. La sua seconda opera *L'espace dernier*, è stata rappresentata all'Opéra Bastille di Parigi nel 2004 e sempre a Parigi è stato eseguito per la prima volta il suo brano per violoncello e orchestra intitolato *Reflections on Narcissus*. Nel 2007 Pierre Boulez ha diretto a Chicago la sua nuova opera *Osiris*.

Ha inciso per Kairos, EMI, Teldec, Aeon, Winter & winter e ECM. Le sue composizioni sono pubblicate da Bärenreiter-Verlag.

VIOLINI PRIMI

*Roberto Ranfaldi (*di spalla*), °Giuseppe Lercara, °Mihai Ilie, Antonio Bassi, Claudio Cavalli, Carmine Evangelista, Patricia Greer, Valerio Iaccio, Elfrida Kani, Kazimierz Kwiecien, Martina Mazzon, Fulvia Petruzzelli, Francesco Punturo, Rossella Rossi, Ilie Stefan, Lynn Westerberg.

VIOLINI SECONDI

*Paolo Giolo, °Enrichetta Martellono, °Bianca Fassino, Maria Dolores Cattaneo, Jeffrey Fabisiak, Rofolfo Girelli, Alessandro Mancuso, Alfonso Mastrapasqua, Maret Masurat, Antonello Molteni, Vincenzo Prota, Francesco Sanna, Isabella Tarchetti, Anna Pugliese.

VIOLE

*Luca Ranieri, *Geri Brown, Antonina Antonova, Massimo De Franceschi, Rossana Dindo, Federico Maria Fabbris, Alberto Giolo, Maurizio Ravasio, Luciano Scaglia, Paolo Castellitto, Luca Guidi, Enzo Salzano.

VIOLONCELLI

*Pierpaolo Toso, °Wolfgang Frezzato, °Giuseppe Ghisalberti, °Ermanno Franco, Giacomo Berutti, Pietro Di Somma, Carlo Pezzati, Stefano Pezzi, Fabio Storino, Simonetta Bassino.

CONTRABBASSI

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

FLAUTI

*Marco Jorino, Fiorella Andriani, Luigi Arciuli, Fulvia Biselli.

OTTAVINI

Carlo Bosticco, Fiorella Andriani.

FLAUTO IN SOL

Luigi Arciuli

FLAUTO BASSO

*Marco Jorino

OBOI

*Francesco Pomarico, Sandro Mastrangeli, Lucas Berrino, Cristina Triolo.

CORNI INGLESII

Franco Tangari, Lucas Berrino.

CLARINETTI

*Enrico Maria Baroni, Franco Da Ronco, Graziano Mancini, Roberto Bocchio.

CLARINETTO PICCOLO

Franco Da Ronco

CLARINETTO BASSO

Roberto Bocchio, Fausto Saredi.

CLARINETTO CONTRABBASSO

Fausto Saredi

FAGOTTI

*Elvio Di Martino, Cristian Crevena, Mauro Monguzzi, Sergio Lazzeri.

CONTROFAGOTTI

Bruno Giudice, Sergio Lazzeri.

CORNI

*Corrado Saglietti, *Ettore Bongiovanni, Valerio Maini, Marco Panella, Emilio Mencoboni, Giuseppe Merlo, Bruno Tornato, Marco Tosello.

TUBE WAGNERIANE

Valerio Maini, Bruno Tornato.

TROMBE

*Marco Braitto, Ercole Ceretta, Daniele Greco D'Alceo, Roberto Rivellini, Valerio Panzolato.

TROMBA PICCOLA

Roberto Rivellini

TROMBA BASSA

Devid Ceste

TROMBONI

*Fabio Sampò, Antonello Mazzucco.

TROMBONE BASSO

Arnaldo Marchesi

TUBE

Gianluca Grosso, Alberto Tondi.

TIMPANI

*Claudio Romano, Maurizio Bianchini.

PERCUSSIONI

Carmelo Gullotto, Alberto Occhiena, Stefano Bardella, Alessandro Carrieri.

ARPE

*Anna Loro, Emanuela Battigelli.

PIANOFORTE

*Alessandro De Curtis

CELESTE E SINTETIZZATORE

*Francesco Bergamasco

* prime parti ° concertini



Anna Loro suona un'arpa "Apollo" gentilmente concessa per i concerti dell'OSN Rai dalla ditta costruttrice Salvi.

6° concerto

giovedì 20 novembre 2008 ore 20.30

venerdì 21 novembre 2008 ore 21.00

JUKKA-PEKKA SARASTE direttore

JORMA HYNNINEN baritono

Robert Schumann

Manfred op. 115, Ouverture

Jean Sibelius

Otto romanze per voce e orchestra

Carl Nielsen

Sinfonia n. 4 op. 29
(*L'ineffabile*)

Prezzi Carnet

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

Adulti: euro 24,00 a concerto

Giovani (dal 1979 in poi): euro 5,00 a concerto

Biglietti per singolo concerto:

Poltrona numerata platea: 30,00 euro

Poltrona numerata balconata: 28,00 euro

Poltrona numerata galleria: 26,00 euro

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

Biglietti per giovani dal 1979 in poi (in ogni settore):

Poltrona numerata: 15,00 euro

Ingresso (posto non assegnato): 9,00 euro

Cambio turno: 8,00 euro

Biglietteria Auditorium Rai "A. Toscanini"

Dal 25 settembre 2008 a fine stagione

la biglietteria sarà aperta

dal martedì al venerdì con orario continuato 10.00 - 18.00

tranne i giorni festivi infrasettimanali

e il periodo 22 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009.

Tel. 011/8104653 - 8104961 Fax 011/888300

e-mail: biglietteria.osn@rai.it

www.orchestrasinfonica.rai.it

