

**Rai** Orchestra

# Stagione 2017 — 2018

Auditorium Rai "Arturo Toscanini", Torino



13 **8-9/3**

**Giovedì 8 marzo 2018, 20.30**

**Venerdì 9 marzo 2018, 20.00**

**Peter Eötvös** *direttore*

**Kodály  
Eötvös  
Bartók**

# 13°

---

**GIOVEDÌ 8 MARZO 2018**  
ore 20.30

**VENERDÌ 9 MARZO 2018**  
ore 20.00

**Peter Eötvös** *direttore*

**Zoltán Kodály (1882-1967)**  
*Danze di Marosszék* (1930)

Durata: 11' ca.

Ultima esecuzione Rai a Torino:  
31 gennaio 1886, Ivan Fisher

**Peter Eötvös (1944)**  
*Alle vittime senza nome* (2016)  
(Commissione congiunta dell'Orchestra  
Filarmonica della Scala, Accademia Nazionale  
di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale  
della Rai, Orchestra del Maggio Musicale  
Fiorentino)

Durata: 24' ca.

Prima esecuzione Rai a Torino

---

**Béla Bartók (1881-1945)**  
*Il mandarino miracoloso*,  
pantomima in un atto op. 19 (1926)

*Allegro*  
*Maestoso*  
*Tempo di valse*

Durata: 30' ca.

Ultima esecuzione Rai a Torino:  
22 febbraio 2013, Juraj Valčuha

**Il concerto di  
venerdì 9 marzo  
è trasmesso in  
collegamento diretto  
su Radio 3 per il  
programma  
"Radio 3 Suite" ed è  
registrato da Rai5  
che trasmetterà  
in data da destinarsi.**

**Zoltán Kodály**  
*Danze di Marosszék*

Il distretto di Marosszék è uno dei principali centri dei Siculi (Székelyek), antica popolazione ungherese della Transilvania. Questa enclave ungherese, oggi nel cuore della Romania, era famosa già nel Seicento per le sue tradizioni musicali, come sotto-linea lo stesso Kodály nell'introduzione al lavoro: «Non è un caso forse che la maggior parte delle sue antiche danze popolari si è preservata fino ai giorni nostri nel distretto di Marosszék, e che alcuni pezzi sono chiamati marosszéki anche in altre regioni. È probabile che questi pezzi, conosciuti oggi come strumentali, fossero in origine cantati. Di alcuni sono stati rinvenuti anche i testi. Fino alla guerra, si potevano ascoltare questi pezzi in ogni villaggio, suonati sia sul violino che sullo zifolo; i vecchi erano soliti cantarli».

Nei primi anni del Novecento Kodály e il suo amico Béla Bartók, entrambi allievi di Hans Koessler all'Accademia di Budapest, intrapresero uno studio pionieristico sulla musica contadina ungherese, con ampie ricerche sul campo e la raccolta di migliaia di melodie registrate nei villaggi e poi trascritte in notazione occidentale. Ma è soltanto nel primo dopoguerra che emerge l'idea di prendere spunto da questo materiale etnografico per scrivere musica d'arte. Negli anni Venti, in un Paese uscito devastato e smembrato dal conflitto, il tema dell'identità culturale era un richiamo fortissimo sia per i nazionalisti conservatori che per gli artisti in cerca di forme espressive nuove e originali. Marosszék offre un esempio eloquente del groviglio di ambiguità e di dispute legato al concetto di radici ungheresi. La Transilvania, infatti, è una regione da secoli abitata da gruppi linguistici diversi, e spesso è stata teatro di sanguinosi disordini tra ungheresi e romeni, gli ultimi dei quali scoppiati nel 1990, dopo la caduta del regime di Ceausescu. Tanto per dare un'idea della cornice culturale della regione, al momento dell'abolizione del Principato di Transilvania e dell'annessione al Regno d'Ungheria, nel 1867, il distretto di Marosszék contava, su una popolazione di circa 91000 abitanti, 48.000 calvinisti, 15.000 cattolici romani, 12.000 cattolici greci, 7.000 unitariani, 5.000 greci ortodossi e un migliaio di ebrei. Forse sull'onda del successo delle Danze rumene di Bartók, che propugnava l'ideale "della fraternità dei popoli, della loro fratellanza davanti e contro ogni guerra, ogni conflitto", Kodály scrisse tra il 1923 e il 1927 le Marosszéki táncok, in una versione probabilmente prima pianistica e poi orchestrale. Si è creduto a lungo che la prima esecuzione di questa versione fosse quella di Toscanini con la New York Philharmonic Orchestra l'11 dicembre 1930, ma in

realtà la première si tenne il 28 novembre precedente a Dresda. Fu il concerto di Toscanini a New York, tuttavia, ad assicurare al lavoro il successo internazionale.

Le fonti di Kodály sono eterogenee, e alcune estranee alla regione di Marosszék. Alcuni temi provengono da un manoscritto del 1680 conosciuto come *Vietorisz Virginal Book*, che ha in parte fornito il materiale per la melodia principale del lavoro. La forma delle Danze di Marosszék, infatti, è quella di un articolato rondò, in cui però il ritornello precede la strofa. Il tema del ritornello, che si ripete per sette volte, ricalca una melodia raccolta da Kodály nel 1910 nel comitato di Csík, un'altra regione di lingua ungherese della Transilvania. Le varianti rispetto alla melodia popolare riguardano vari parametri, come il tempo, gli abbellimenti, il contorno della frase. La principale differenza, tuttavia, consiste nel dividere la melodia fra le varie voci degli strumenti, ottenendo un effetto molto moderno di divisionismo timbrico del tutto estraneo alla prassi della musica popolare. La seconda strofa è fra i momenti più suggestivi della partitura. Kodály prende spunto da una melodia raccolta da un predecessore negli studi etnomusicologici, Béla Vikar, e registrata su rulli di cera dal clarinetista di etnia rom Pisat Gálfi. La trascrizione è stata senza dubbio di enorme difficoltà, a causa della totale libertà ritmica, dei numerosi abbellimenti, della netta distanza da ogni forma di cantabilità. La melodia si sviluppa su un semplice accompagnamento di note sincopate degli archi, nel caratteristico "stile parlando" della musica strumentale rurale. La coda finale, in conclusione, aggiunge una nuova melodia folkloristica ungherese per chiudere con un crescendo rossiniano il lavoro, che si prefigge di riunire in una forma coerente l'autentica tradizione musicale ungherese e un linguaggio musicale moderno.

## Peter Eötvös

### *Alle vittime senza nome*

Anche il compositore e direttore d'orchestra Peter Eötvös viene dalla Székelyföld, la Terra dei Siculi, in Transilvania. Al momento della nascita di Eötvös, il 2 gennaio 1944, Udvarhely era uno dei maggiori centri di cultura székely del distretto di Harghita, e faceva parte del Regno d'Ungheria. Dopo la guerra, invece, l'Unione sovietica assegnò alla Romania questi territori, che hanno mantenuto fino al 1968 un'amministrazione autonoma. La minoranza ungherese della Transilvania ha vissuto, e vive tuttora, in condizioni sociali e culturali d'incertezza e fragilità, quindi s'intuisce molto bene la sensibilità di Eötvös per il tema epocale dei rifugiati e dei

migranti, che premono ai confini europei in cerca di una vita migliore. Lo stesso Eötvös, cresciuto a Budapest e formatosi all'Accademia di musica sotto l'ala paterna di Kodály, ha cominciato la carriera cercando fortuna prima in Germania, dove è stato accolto da Stockhausen come assistente nei primi anni Settanta, e poi a Parigi, dove Pierre Boulez lo ha scelto come direttore musicale dell'Ensemble intercontemporain. Il senso del nuovo lavoro, commissionato da quattro maggiori orchestre italiane (Santa Cecilia, Filarmonica della Scala, Maggio musicale fiorentino e Orchestra Sinfonica Nazionale Rai), è racchiuso nella premessa dell'autore alla partitura: «Gli italiani chiamano la mia opera sinfonica "Requiem". Per gli europei il requiem è una messa funebre, ma non sono sicuro di poterla definire tale perché l'ho scritta in memoria di persone appartenenti ad altre culture. Per questo motivo ho preferito intitolarla "Alle vittime senza nome". Il brano deve ricordare quei numerosi migranti arabi e africani che, nella speranza di approdare a un mondo migliore, sono saliti ignari su barconi sovraffollati inabissatisi prima di raggiungere le coste italiane.

Mentre componevo, vedevo quelle dolorose immagini, sia i volti delle singole persone, sia l'assurda massa di esseri umani stipati uno contro l'altro sull'imbarcazione. Nella composizione, questa visione si traduce nelle lievi melodie degli strumenti solisti e nell'amalgama sonoro, denso e compatto, interpretato dall'intera orchestra.

Una volta completata la partitura, ho avuto la sensazione che la struttura ritmica e la drammaticità del tema del brano fossero adatte per una coreografia e che forse, per la prima volta nella storia della musica, potesse esserci un "requiem danzato".

Il carattere popolare del lavoro risulta evidente fin dalle prime battute del movimento iniziale, in cui un violino solista intona una melodia elementare quasi parlata. Il canto del violino proviene da altri mondi, e si sviluppa gonfio di nostalgia in un paesaggio rarefatto, che man mano avvolge la melodia e la risucchia in un tessuto sonoro più robusto e variopinto, dal quale il tema esce alla fine più scarno ed essenziale. Il movimento centrale riprende nella voce delle trombe questo tema espressivo, che viene ben presto travolto da un'orchestra satura di energia dinamica. Qui la scrittura richiama i grandi blocchi di materia ritmica in movimento tipici del post-minimalismo americano. In coda al movimento, che forse cerca di raccontare la drammatica esperienza del viaggio dei migranti in balia delle onde, dall'orchestra finalmente placata emerge di nuovo il tema principale ma in forma più melanconica, affidato alla voce di una viola solista. Nell'ultimo movimento di *Alle vittime senza nome*, tuttavia, un nome c'è, ed è quello dello scrittore ungherese Péter Esterházy, scomparso il 14 luglio 2016, a cui è dedicata la Coda conclusiva. Esterházy non era vittima delle

migrazioni, ma di una malattia incurabile che l'ha portato via prima del tempo. Discendente di una delle più antiche casate della nobiltà ungherese, Esterházy è stato la coscienza critica dell'Ungheria del Novecento, raccontando nei suoi romanzi le luci e le ombre della società ungherese attraverso la parabola della sua famiglia. In questo modo, Eötvös stabilisce un rapporto tra la tragedia dei migranti e la parte più chiusa e ostile dell'Europa, incapace di ascoltare con un minimo di razionalità il disperato segnale di soccorso lanciato da popolazioni stremate e sull'orlo della sopravvivenza, quel segnale che sentiamo nettamente all'inizio del movimento nel battito secco di note ribattute dai fagotti in posizione acuta. Il tema dei migranti, infatti, riaffiora nella coda finale con l'austera solennità di una preghiera, passando dai legni alla voce espressiva dei corni, per poi svanire nell'aria con gli ultimi armonici di una tromba.

## Béla Bartók

*Il mandarino miracoloso*, pantomima in un atto op. 19

La musica aspra e violenta del *Mandarino meraviglioso* è animata da un'infuocata passione, mitigata però da una profonda compassione per le sofferenze dell'animo umano. Solo un autore di eccezionale spessore artistico e spirituale qual è Bartók poteva immaginare un lavoro così sconvolgente, e al tempo stesso tanto coerente nel suo sviluppo formale.

*Il Mandarin meraviglioso* (*A csodálatos Mandarin*, che forse sarebbe più corretto tradurre *Il Mandarin miracoloso*) fu scritto in gran parte tra l'ottobre del 1918 e il maggio dell'anno successivo, nel periodo drammatico del primo dopoguerra e del crollo dell'Impero austro-ungarico. Il lavoro fu concepito in origine per essere rappresentato in forma di pantomima. Il soggetto era di un vecchio amico di Bartók, Menyhért Lengyel, che figurava nel 1908 tra i collaboratori della rivista *Nyugat*, organo della nuova letteratura ungherese, attorno a cui si raccoglievano i giovani intellettuali di Budapest. La storia è riassunta così nella partitura: «In una miserabile stanza di periferia tre malviventi costringono una ragazza ad adescare degli uomini, per derubarli. Un anziano signore ormai in miseria e un timido giovanotto, attirati dalla ragazza, vengono cacciati come pezzenti. Il terzo ospite è il Mandarin, una strana figura. La ragazza cerca di sciogliere con la danza la sua spaventosa immobilità, ma fugge inorridita appena egli cerca timidamente di abbracciarla. Dopo un furioso inseguimento il Mandarin l'afferra, e i tre malviventi balzano fuori dal loro nascondiglio, derubano il Mandarin e tentano di soffocarlo con

un cuscino. Egli però si rialza e fissa la ragazza con intenso desiderio. Trafitto da una spada, il Mandarin barcolla, ma il desiderio è più forte delle ferite e l'uomo si getta ancora sulla prostituta. Lo impiccano, ma nemmeno allora riesce a morire. Solo quando la ragazza lo prende tra le braccia, una volta staccato dalla corda, le ferite cominciano a sanguinare e il Mandarin muore».

Il progetto fu però travolto dagli avvenimenti politici. Le speranze suscitate dalla Repubblica socialista di Béla Kuhn, a cui avevano aderito entrambi gli artisti, furono represses ferocemente dell'ammiraglio Horthy, che restaurò la monarchia con un colpo di stato militare. La musica di Bartók non fu vietata apertamente, ma il clima culturale non era certo favorevole a un lavoro teatrale di taglio così moderno e disinibito, che venne messo da parte. La pantomima non ebbe successo tuttavia nemmeno il 16 novembre 1926, in occasione della prima rappresentazione del lavoro a Colonia, dove lo spettacolo suscitò un tale scandalo da costringere il sindaco di allora, il futuro Cancelliere della ricostruzione Konrad Adenauer, a cancellare le repliche. Anche un nuovo tentativo di allestire il lavoro all'Opera di Budapest, nel 1931, fallì. Lo spettacolo fu sospeso dopo la prova generale.

Il coreografo ungherese Aurelio M. Milloss ricordava a proposito del *Mandarino* un incontro con Bartók nel 1936: «Mi aveva domandato una volta perché il *Mandarino* era sempre così male accolto dal pubblico. 'È forse la mia musica che non suscita interesse?' si domandava. Io gli risposi che la sua musica era meravigliosa, ma che non poteva essere realizzata con una pantomima: gli attori rischiano di ripetere troppe volte le stesse cose, o debbono restare immobili ad aspettare la musica che ha significati che vanno al di là dei vari riferimenti aneddotici»<sup>1</sup>. Fu Milloss, infatti, a proporre di trasformare la partitura in un balletto, che venne rappresentato al Teatro alla Scala di Milano, nel 1942, interpreti Milloss stesso e Attilia Radice, con scene e costumi di Enrico Prampolini. L'autore non poté mai vedere il suo lavoro in questa versione, finalmente accolta dal pubblico con favore.

Il cupo e sordido realismo del *Mandarino* sembra molto lontano dal misterioso simbolismo dei precedenti lavori teatrali di Bartók, *Il castello del duca Barbablu* e *Il principe di legno*. Il carattere opprimente della città moderna e la brutale lotta per la sopravvivenza sono temi vicini all'Espressionismo, a cui il *Mandarino* è giustamente accostato. In realtà i rapporti tra il percorso di Bartók e le tendenze più moderne del teatro tedesco si limitano alla ricerca

<sup>1</sup> Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Aurelio M. Milloss*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", novembre-dicembre 1968

di un linguaggio d'estrema tensione drammatica. Nel *Mandarino* Bartók rimane in sostanza fedele a quella problematica esplorazione del proprio inconscio, su cui puntano i riflettori le più importanti composizioni di quegli anni, in particolare il ciclo dei *Cinque canti op. 16* su testi del poeta Endre Ady, forse il punto più delicato dell'analisi introspettiva iniziata con il *Barbablu*. La radicale estraneità del *Mandarino*, resa ancor più devastante dall'incoercibile impulso sessuale che lo possiede, trasporta l'intera vicenda in una dimensione di attesa, di catarsi, radicata nel mondo poetico del musicista. Il tema della ricongiunzione con la natura nella morte, infatti, è anche il nucleo poetico della *Cantata profana*, del 1930, il punto d'arrivo del lungo e psicoanalitico *voyage autour de mon jardin* di Bartók.

La musica sfrutta le risorse dell'orchestra con abilità magistrale, traendo dalle sonorità degli strumenti un impressionante repertorio di gesti e di effetti plastici. Valga per tutti la raffigurazione iniziale del caotico traffico della città, un mostruoso accavallarsi di timbri aspri e di ritmi pulsanti, ossessivamente ripetuti. Lo choc sonoro dell'inizio è bilanciato da episodi di scrittura quasi cameristica, in cui Bartók cesella con preziosi intrecci ritmici gli episodi dell'adescamento. L'intensità del dramma sale fino a toccare il culmine nel momento in cui il *Mandarino*, nel parossismo del desiderio, bracca la prostituta in maniera brutale. La musica inizia con un valzer quasi immobile, che si carica gradualmente di inquietudine e stravolta sensualità, fino a travolgere gli animi in una violenta tempesta di suono e di ritmo. La partitura è costellata di effetti volutamente volgari, come i glissando dei tromboni, di ritmi barbari martellati dalle percussioni, di armonie illuminate da livide dissonanze. La suite sinfonica si ferma a questo violento culmine drammatico, ma la musica della pantomima prosegue per illustrare la parte più allegorica, con gli inutili sforzi dei malviventi per trucidare il *Mandarino* e lo scioglimento finale nel segno di amore e morte. In linea con gli sviluppi della vicenda, la partitura manifesta un carattere più visionario e astratto, che si tinge di misticismo con il vocalizzo di un coro, in genere soppresso nelle esecuzioni in forma di concerto, allorché il corpo del mandarino impiccato s'illumina di una luce blu verdastra. La morte del *Mandarino*, invece, non ha affatto nella musica l'aura simbolica suggerita dalla trama, è una fine aspra e impietosa, con il corpo martoriato del mostro che manda gli ultimi faticosi rantoli, mentre cala il sipario, con un lungo glissando dei contrabbassi.

Oreste Bossini



## Peter Eötvös

Compositore, direttore e docente: l'ungherese Peter Eötvös unisce i tre aspetti della sua attività in una carriera di altissimo livello. Nato in Transilvania nel 1944, da lungo tempo è considerato una delle personalità più significative ed influenti sulla scena musicale, sia come compositore che come direttore d'orchestra.

Negli anni dal 1968 al 1976 ha lavorato regolarmente con l'Ensemble Stockhausen. Nel 1978, su invito di Pierre Boulez, ha diretto il concerto inaugurale dell'IRCAM di Parigi, diventando poi, fino al 1991, direttore musicale dell'Ensemble InterContemporain, Direttore principale dell'Orchestra della Radio Olandese fra il 1994 e il 2005, ha diretto tutte le più importanti orchestre del mondo.

Come compositore è ben noto sia sulle scene orchestrali che operistiche. Ha composto dieci opere di grande successo (fra le altre *Three Sisters*, *Angels in America*, *Le Balcon*, *Love and Other Demons*, *Paradise reloaded*, *Senza Sangue*), numerosi brani sinfonici, oratori e concerti per famosi solisti e orchestre. Molte delle sue composizioni sono state incise per la BMC Records.

Fondamentale il ruolo di Peter Eötvös nel trasmettere le sue vaste conoscenze ed esperienze ai giovani. Ha insegnato a Colonia e Karlsruhe e tiene frequentatissime masterclasses e seminari in tutta Europa.

Nel 1991 ha creato a Budapest l'International Eötvös Institute e nel 2004 la Eötvös Contemporary Music Foundation per giovani compositori e direttori.

## Partecipano al concerto

### Violini primi

\*Alessandro Milani  
(di spalla)  
°Marco Lamberti  
Antonio Bassi  
Constantin Beschieru  
Lorenzo Brufatto  
Irene Cardo  
Aldo Cicchini  
Patricia Greer  
Valerio Iaccio  
Martina Mazzon  
Fulvia Petruzzelli  
Francesco Punturo  
Matteo Ruffo  
Elisa Schack  
Giorgia Burdizzo  
Alessandra Genot

### Violini secondi

\*Roberto Righetti  
Valentina Busso  
Pietro Bernardin  
Michal Ďuriš  
Carmine Evangelista  
Jeffrey Fabisiak  
Rodolfo Girelli  
Paolo Lambardi  
Francesco Sanna  
Carola Zosi  
Paola Diamanti  
Lyn Vladimir Mari  
Elisa Papandrea

### Viole

\*Luca Ranieri  
Geri Brown  
Matilde Scarponi  
Giovanni Matteo Brasciolo  
Giorgia Cervini  
Federico Maria Fabbris  
Alberto Giolo  
Davide Ortalli  
Margherita Sarchini  
Clara Trullén-Sáez  
Maurizio Redegoso  
Francesco Tosco

### Violoncelli

\*Massimo Macri  
Marco Dell'Acqua  
Giacomo Berutti  
Stefano Blanc  
Eduardo dell'Oglio  
Pietro Di Somma  
Amedeo Fenoglio  
Michelangiolo Mafucci

Carlo Pezzati  
Fabio Storino

### Contrabbassi

\*Gabriele Carpani  
Antonello Labanca  
Alessandro Belli  
Luigi Defonte  
Pamela Massa  
Francesco Platoni  
Vincenzo Venneri  
Friedmar Deller

### Flauti

\*Alberto Barletta  
\*Marco Jorino  
Fiorella Andriani  
Luigi Arciuli

### Ottavini

Fiorella Andriani  
Marco Jorino

### Flauto in sol

Luigi Arciuli

### Oboi

\*Francesco Pomarico  
Franco Tangari  
Teresa Vicentini

### Corno inglese

Teresa Vicentini

### Clarinetti

\*Enrico Maria Baroni  
Franco Da Ronco  
Salvatore Passalacqua

### Clarinetto piccolo

Franco Da Ronco

### Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

### Sassofoni

Gianni Alberti (baritono)  
Mario Giovannelli  
(contralto)

### Fagotti

\*Elvio Di Martino  
Mauro Monguzzi  
Bruno Giudice

### Controfagotto

Bruno Giudice

### Corni

\*Ettore Bongiovanni  
Marco Panella  
Marco Peciarolo  
Marco Tosello

### Tube wagneriane

Marco Peciarolo  
Marco Tosello

### Trombe

\*Marco Braitto  
Daniele Greco D'Alceo  
Roberto Rivellini

### Tromboni

\*Joseph Burnam  
David Ceste

### Trombone basso

Gianfranco Marchesi

### Tuba

Matteo Magli

### Timpani

\*Biagio Zoli

### Percussioni

Carmelo Giuliano Gullotto  
Alberto Occhiena  
Emiliano Rossi  
Carlo Alberto Chittolina  
Matteo Flori  
Andrea Zito

### Arpa

\*Margherita Bassani

### Organo

\*Luca Benedicti

### Celesta

Maria Antonietta Maldera  
Antonino Siringo

### Pianoforte

\*Antonino Siringo

*\*prime parti*

*\*concertini*

Alessandro Milani suona un violino  
Giovanni Battista Guadagnini  
1767 "ex Joachim" messo a  
disposizione dalla Fondazione  
Pro Canale di Milano.

## AVVISO PER IL PUBBLICO

La data del **turno blu** del **CONCERTO N. 15**  
previsto **VENERDÌ 23 MARZO 2018 ore 20.00**  
è stata anticipata a **MERCOLEDÌ 21 MARZO 2018 ore 20.00**.  
Resta invariata la data del turno rosso previsto  
**GIOVEDÌ 22 MARZO 2018 ore 20.30**.



[www.sistemamusica.it](http://www.sistemamusica.it) è il nuovo portale della musica classica a Torino nel quale troverete notizie, appuntamenti e approfondimenti su concerti, spettacoli ed eventi realizzati in città. Dal sito è inoltre possibile acquistare on line i biglietti delle principali stagioni torinesi.

## CONVENZIONE OSN RAI – VITTORIO PARK

Tutti gli abbonati, i possessori di Carnet e gli acquirenti dei singoli Concerti per la Stagione Sinfonica OSN Rai 2017-2018 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

Le varie convenzioni sono consultabili sul sito [www.osn.rai.it](http://www.osn.rai.it) alla sezione "riduzioni".

Redazione a cura di Maria Baratta

# 14

**GIOVEDÌ 15 MARZO 2018 ORE 20.30**

**VENERDÌ 16 MARZO 2018 ORE 20.00**

**Kazuki Yamada** *direttore*

**Ziyu He** *violino*

**Emmanuel Chabrier**

*España*, rapsodia per orchestra

**Ernest Chausson**

*Poème* op. 25 per violino e orchestra

**Maurice Ravel**

*Tzigane* per violino e orchestra

**Albert Roussel**

*Bacchus et Ariane*, suite n. 1 e 2 per orchestra  
(dal balletto in due atti op. 43 di Abel Hermant)

## **SINGOLO CONCERTO**

Poltrona numerata:

30.00 €, 28.00 €, 26.00€

15.00€ (ridotto giovani)

9.00€ (18 app)

## **INGRESSO**

Posto non assegnato: da 20,00 € a 9,00 € (ridotto giovani)

## **BIGLIETTERIA**

via Rossini, 15 – 011.8104653/4961

biglietteria.osn@rai.it - www.osn.rai.it

 [instagram.com/orchestrasinfonicarai](https://www.instagram.com/orchestrasinfonicarai)

 @OrchestraRai

 [www.facebook.com/osnrai](https://www.facebook.com/osnrai)