

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1985)

Heft: 3

Artikel: Carmen tradita sullo schermo = Carmen auf der Leinwand verraten

Autor: Piccardi, Carlo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927321>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

war mit den Orchestervariationen, vor allem aber mit der «Begleitmusik zu einer Lichtspielszene» zu Formen mit verhältnismässig leicht fasslichen Themen gelangt. Aber es scheint, dass er immer nach diesen Grundsätzen unterrichtet hat, also auch in Zeiten, wo er selbst «aphoristischen Formen» huldigte. Erstaunlich ist, wie Schmid's Ausdrucksweise nun plötzlich einen Zug ins Grosse, beinahe «Weltmännische» bekommt, der ihm vorher und nachher ganz fremd ist. Davon ist vor allem das dreisätziges Streichquartett op. 4 betroffen, in gewissem Sinn aber auch noch das Trio für Klarinette, Cello und Klavier op. 5.

Mit den sechs Klavierstücken op. 6 kehrt Schmid zu einer ganz eigenen Musiksprache zurück. Sie gleicht aber kaum mehr derjenigen der Rilke-Suite, ist herber, strenger geworden. Dieser Klavierzyklus von 1932 ist wahrscheinlich ein Schlüsselwerk Schmid's. Ich konnte das merkwürdige Manuskript nur flüchtig einsehen. Es ist mit winziger Bleistiftschrift auf ein äusserst kleines, extremes Querformatpapier geschrieben. «Ein Spleen», meint Schmid heute lächelnd, ein leicht manieristisches Versteckspiel, denke ich auch, und für einen Augenblick fällt mir Robert Walser ein. Das Werk ist bis heute nie gespielt worden.

Die «Zwei Sätze (Sonatine II)» für Geige und Klavier wurden 1932 in Frankfurt begonnen, 1934 in Glarus beendet. Hier (wie im «Notturmo») hat Schmid seine wohl schwierigste und radikalste Position erreicht. Die «Zwei Sätze» stellen auch höchste Anforderungen an die Interpreten und sind erst einmal – knapp erkennbar – vor Jahrzehnten gespielt worden.

Dem fünfsätzigen «Notturmo» für Oboe, Bassklarinette (oder Klarinette), Geige und Violoncello, von dem auch ein Tonband bei Radio DRS existiert, hat Schmid vor einigen Jahren, anlässlich einer Aufführung im Centre Pompidou Paris, Titel zugefügt, die uns den Einstieg in die geistige Welt dieser Musik erleichtern möchten. In den Partituren Schmid's fehlen sonst programmatische Hinweise vollständig. Auch diese Scheu, Persönlichstes offen darzulegen, lässt uns an Webern denken, der sich nur in seinen Skizzenbüchern einige Notizen erlaubte zu Erlebnissen mit seiner Natur und seinen Menschen, die er ganz für sich selbst in erstaunlicher Direktheit auf seine Musik bezog.

Zum ersten Satz «Meditation» erzählte mir Erich Schmid, dass der klare Nachthimmel in den Glarner Bergen ein ungeheurer Eindruck für ihn gewesen sei, eine Zuflucht nach den schrecklichen Erlebnissen der letzten Frankfurter Monate. Aber nicht einfach bloss der Natureindruck, sondern auch die Vorstellung, dass hier vor Jahrhunderten eine Demokratie entstanden sei, beschäftigte ihn – und zugleich entsetzte ihn das Anpassertum vieler seiner schweizerischen Mitbürger. Der Satz ist als teilweise ziemlich freier doppelter Umkehrungskanon gebaut. Die Kon-

struktion bleibt absichtlich etwas im Verborgenen. Eindeutiger gibt sich der dreistimmige 2. Satz «Action I». Das zweistimmige Mittelstück für Oboe und Bassklarinette nennt Schmid «Canon», damit nicht nur auf die musikalische Gestaltungsform (Umkehrungskanon), sondern auf das Eindeutige, Unverhüllte, den «Gesetzeskanon» verweisend. Der 4. Satz «Action II» ist wieder ein Trio, diesmal mit der solistischen B-Klarinette, die nur in diesem Satz vorkommt. Sie wird von einem Kanon der beiden Streicher begleitet. Der Schlussatz «Conclusion», wieder in voller Besetzung, ist in Variationenform gebaut und das weitaus komplexeste Stück des Ganzen. Freiheit und Strenge gehen hier eine seltsame Verbindung ein. Vor allem die Behandlung der Zwölftonreihe ist in diesem Satz völlig unkonventionell. Das in sich rückläufige «Thema» verrät seine Bauweise an den Rändern (T. 1–2 resp. 9–10), gegen die Mitte zu wird es immer freier, seine Konstruktion wird durch andere «ohrenfällige» Beziehungen überdeckt (z. B. Geige T. 4/7 (Beispiel 2).

In der Rhapsodie für Klarinette und Klavier und in den «Michelangelo-Gesängen» löst sich Schmid etwas von der beinahe hermetischen Konzentration des Notturnos. Verweist schon die Textwahl des op. 12 noch auf das Bekenntnishafte dieses Werks, so gibt sich Schmid in den beiden Liedern auf Volkstexte im op. 13 gelöst, fast heiter. Das zwölfteilige «Hauskonzert» erstaunt nach der enormen Anspannung der Werkgruppe 8–12 durch seinen spielerischen Umgang selbst mit strengen kontrapunktischen Formen.

Da wir in dieser Zeit auch bei Komponisten wie Bartók (Divertimento), Strawinsky (Symphonie in C), Schönberg (Klavierkonzert) einer ähnlichen Tendenz begegnen, taucht die Frage auf, ob es in den Zeitläuften vielleicht einen Grad des Schreckens geben kann, demgegenüber man sich bloss noch spielend zu verhalten vermag, oder verstummend.

Roland Moser

Werkverzeichnis

- Sonatine I für Geige und Klavier op. 1 (1929)
- Suite nach Gedichten von Rainer Maria Rilke, für Mezzosopran und 9 Instrumente op. 2 (1929/36)
- Drei Sätze für Orchester op. 3 (1930)
- Streichquartett op. 4 (1930/31)
- Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier op. 5 (1931)
- Sechs Klavierstücke op. 6 (1932)
- Suite für Blasorchester und Schlagzeug op. 7 (1931)
- Sonatine II für Geige und Klavier op. 8 (1932/34)
- Widmungen, 5 kleine Stücke für Klavier op. 9 (1933/35)
- Notturmo für Oboe, Bassklarinette (Klarinette), Geige und Violoncello op. 10 (1935)
- Rhapsodie für Klarinette und Klavier op. 11 (1936)
- Michelangelo-Gesänge für Bariton und Klavier op. 12 (1938/41)
- Kleines Hauskonzert, 12 Stücke für verschiedene Instrumente und Gesang (Sopran, Streichquartett, Klavier) op. 13 (1937/40)
- Fünf Bagatellen für Klavier op. 14 (1943)
- Vier Chöre a capella nach Texten von Bruno Schönlanck op. 15 (1930/40)
- Mura, kleines Trio für Flöte, Geige und Violoncello op. 16 (1955)

Carmen tradita sullo schermo (appunti sull'estetica dell'opera in film)

Con sempre maggiore frequenza il pubblico è attirato dalla presentazione di opere in versione cinematografica. Ma può l'opera sopravvivere al di fuori del palcoscenico, nell'ambientazione naturale e nella dimensione narrativa del linguaggio filmico? L'autore di questo articolo non lo ritiene possibile e tenta di dimostrarlo prendendo in esame la versione cinematografica di «Carmen» curata da Francesco Rosi. La lettura naturalistica di «Carmen» attraverso il mezzo filmico interpreta la sostanza realistica del capolavoro di Bizet in termini puramente descrittivi. I mezzi analitici del racconto cinematografico non sono in grado di raggiungere l'effetto di sintesi, possibile solo sul palcoscenico e necessario a far vivere «Carmen», il cui «realismo» è un aspetto esteriore (letterario), insufficiente a spiegare la grandezza dell'opera di Bizet.

Carmen auf der Leinwand verraten
Die Verfilmung von Opern stösst immer häufiger auf grosses Publikumsinteresse. Kann die Oper fern der Bühne, in den «natürlichen» Landschaften des Films und seiner erzählenden Sprache überleben? Der Autor dieses Artikels hält dies nicht für möglich und begründet seine Meinung anhand einer Betrachtung von Francesco Rosis «Carmen»-Version. Im Film wird die realistische Substanz des Hauptwerks von Bizet auf eine rein deskriptive Weise interpretiert. Die analytischen Mittel der Filmerzählung vermögen den Effekt der Synthese nicht zu erreichen, der nur auf der Bühne möglich ist und der notwendig ist, um «Carmen» zum Leben zu erwecken, deren «Realismus» ein äusserlicher, literarischer Aspekt ist.

di Carlo Piccardi

Era naturale che, data l'evoluzione assunta dallo spettacolo operistico, il melodramma approdasse pomposamente al cinema. La portata concessa dai direttori artistici dei teatri d'opera alla figura del regista, spesso sottoforma di cambiabile in bianco, è chiaro indice dello spostamento d'interesse oltre la musica, spostamento in cui non è ancora possibile cogliere il segno di un orientamento definitivo — pubblico e critica non sembrano per ora disposti a consacrare irreversibilmente tale salto di qualità estetico — ma che certamente subisce la pressione della configurazione oggi assunta dal concetto di spettacolo in cui il teatro in musica si colloca di diritto essendone per molti versi il capostipite.

Si dà così il caso che, dopo una prima fase che assistette al passaggio all'opera dei registi del teatro di prosa, oggi capiti con sempre maggiore frequenza di sorprendere registi cinematografici cimentarsi nei movimenti scenici di cori, comparse e cantanti all'Arena di Verona, all'Opéra di Parigi o alla Scala. La lista dei nominativi al seguito di Ken Russell, Joseph Losey, Giuliano Montaldo è già ragguardevole: anche il nostro paese non ha voluto essere da meno con il recente invito del Grand Théâtre di Ginevra a Daniel Schmid ad allestire il *Barbe-Bleue* di Offenbach. Sui risultati regna invece ancora la provvisorietà e il senso di un'irrisolta congiunzione estetica, in cui risulta difficile districare la coerenza di un concetto creativo dal paludamento esteriore motivato dalla ricerca di risonanza pubblicitaria (sulla quale anche il teatro d'opera, in quanto organizzazione di spettacolo, si basa nel contesto attuale di accesa concorrenza internazionale a cui è pervenuto). Comunque il fatto costituisce premessa ormai diffusa all'appropriazione pura e semplice del melo-

dramma da parte del cinema.

«Credo che il film d'opera sia una soluzione alla crisi del teatro lirico, una soluzione su scala mondiale» — con queste parole Rolf Liebermann, ideatore della versione cinematografica del *Don Giovanni*, accompagnava qualche anno fa la relativa realizzazione di Joseph Losey. Che il modo in cui il capolavoro mozartiano venne allora trattato fosse la miglior risposta all'asserzione del celebre impresario v'era da dubitare. E v'è da dubitare ancora al di là del caso specifico, poichè con pari convinzione sarebbe possibile sostenere il contrario, cioè che sia proprio il cinema ad essere oggi in crisi e non già l'opera, la quale perlomeno può contare su un collaudo sicuro di trecento e più anni. Perlomeno non è percepibile come segno di vitalità il fatto che (nel caso della trasposizione di Losey) lo schermo venga a popolarsi dei fantasmi di un'epoca classica, cogliendo nel mito incarnato da Mozart non tanto l'immagine conturbante della grandezza di un istinto che cova in sé la morte, quanto la prospettiva di una lettura in *d'après* che si contenta di proiettarne l'evocazione sullo sfondo di pretesti decorativi i quali, nella dialettica continua con l'implacabile musica di Mozart, non possono che tradire la vocazione all'estetismo. Lo stesso spostamento della vicenda dalla Spagna esotica e sanguigna alle geometrie neoclassiche degli ambienti palladiani d'altra parte non solo rivela nel regista cinematografico l'indugiare compiaciuto sulle testimonianze di un passato vagheggiato nella sua ordinata e plastica manifestazione, ma tradisce la difficoltà di far indossare a Mozart un vestito decisamente troppo stretto.

L'autonomia dell'opera

In verità il film di Losey non è apparso altro che l'estensione al campo cinematografico di quelle tendenze di regia sce-

nica che guardano all'opera in musica non già come a punto d'arrivo, bensì di partenza per un tipo di discorso da svolgere a volte in direzione contraria all'assunto. Tipo di discorso peraltro ambiguo, se pensiamo in Losey all'intromissione di un personaggio muto quale il denominato «paggio nero» (figlio di Don Giovanni o simbolo di significati ancor più ineffabili?) a cui comunque un'opera perfettamente concepita come quella di Mozart non può concedere spazio, se non in nome di un semplice velleitarismo di cattivo gusto simbolico. Il problema nasce probabilmente proprio da qui, da una compiutezza dell'opera originale anteriore al suo stesso destino di capolavoro, nel senso che il teatro in musica proprio per il fatto di aver notato su pentagramma battuta per battuta il suo svolgimento nel tempo e nel gesto già contiene la propria idea di regia, senza doverla delegare ad ulteriore azione inventiva. Diverso il destino del teatro di prosa che non ha mai conosciuto un tipo equivalente di regolamentazione. Diversa la libertà degli spunti che il cinematografista può trarre da un romanzo, dove anche per un comune lettore già esiste l'aspetto della proiezione in immagini mentali del processo narrativo. L'opera in musica al contrario è già data come azione perfettamente cadenzata, per cui ogni sua trasposizione in contesto drammaturgico diverso rischia di essere un arbitrio oppure, come nel caso del cinematografista dove sull'aspetto drammatico può predominare la facoltà narrativa, una riduzione della sua portata. Di ciò si rese ben conto Ingmar Bergman nella sua trasposizione sullo schermo della *Zauberflöte*, caso unico finora (ed appropriato) di rispetto cinematografico dell'originale situazione teatrale riprodotta in unità di luogo e di tempo scenico. Al contrario la facoltà narrativa ha preso la mano a Losey, sia come cedimento al pretesto pittoresco, sia come tentazione di mescolare al fine ricamo di cembalo nei recitativi scalpitii di cavalli, fruscii di vestiti, suono di onde battute dai remi, rumori di passi e di oggetti in movimento, come se la musica di Mozart non avesse già in sé incorporato tale grado d'immediatezza!

Da ultimo, come argomento di discussione su un tema destinato a far scorrere ancora a lungo fiumi d'inchiesta, è giunta la *Carmen* di Francesco Rosi (non di Bizet, ma di Rosi appunto, come l'apparato pubblicitario che anche da noi ha accompagnato la proiezione ha tenuto a sottolineare, secondo una logica prevaricatrice a cui non è più imposto evidentemente limite alcuno). Rispetto a Losey, perlomeno nella scelta dell'«argomento», Rosi potrebbe vantare qualche attenuante. Non nelle impalpabili geometrie emotive del teatro di Mozart egli ha infatti cercato di fondare il proprio discorso in immagini, ma nella cruda rappresentazione delle passioni, riportata ad esatto quadro ambientale in cui l'istinto e l'empito si muovono in maniera predeterminata; nel capolavoro di Bizet appunto, considerato come saggio paradigmatico del realismo in musica e quindi

all'apparenza suscettibile di coniugarsi con il linguaggio filmico nella sua capacità di cogliere l'esattezza naturalistica.

Realismo e musica

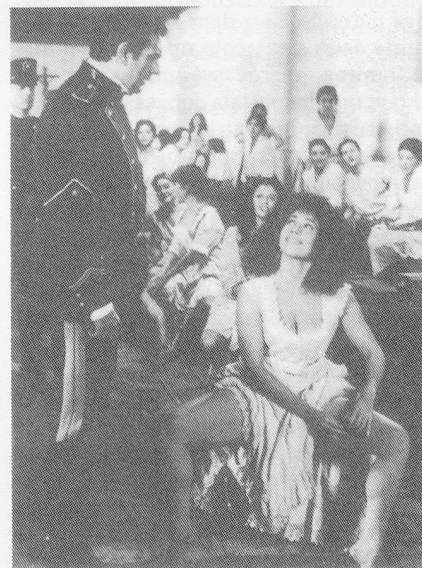
Sennonché il discorso sul realismo in musica è quanto mai equivoco. Nel caso di Bizet è ammissibile solo in quanto dato di cultura, non già di struttura, cioè in quanto rispecchiamento di tematiche realistiche di origine letteraria su un tronco fondamentalmente fedele alla concezione secolare del teatro operistico inteso quale complesso metaforico di azioni, passioni, sentimenti non riducibili ad esclusiva portata mimetica. E vero, come sostiene il Dahlhaus, che «als Protagonistin einer Oper ist Carmen wesentlich durch einen negativen Zug charakterisiert: durch ihre Unfähigkeit zu einer lyrischen Emphase, die sie — im Duett mit Don José — zwar parodierend aufgreifen, aber sich nicht zu eigen machen kann», mentre la caratteristica principale del capolavoro di Bizet starebbe nel capovolgimento degli elementi costitutivi del teatro operistico, facendo retrocedere la componente lirica appunto e portando in primo piano il quadro d'ambiente, sia per mezzo dei cori (operaie, zingari, ecc.) sia per mezzo di forme espressive di inconfondibile impianto folclorico (*seguidilla*, *habanera*, ecc.). Ciò non basta tuttavia a riconoscere una coerente concezione di realismo al di là di aspetti determinati dall'adeguamento alla logica degli eventi esposti nella novella di Mérimée da cui è tratta l'opera.

In verità nulla è più lontano della musica dalla concezione letteraria realistica. In una conversazione avvenuta nel 1862 con Théophile Gautier, i Goncourt affermavano: «nous lui avouons notre complète infirmité, notre surdité musicale, nous qui n'aimons tout au plus que la musique militaire», al che Gautier replicava: «Je suis comme vous. Je préfère le silence à la musique (...) C'est tout de même curieux que tous les écrivains de ce temps-ci soient comme cela. Balzac exécrait la musique. Hugo ne peut pas la souffrir. Lamartine lui-même, qui est un piano à vendre ou à louer, l'a en horreur!».

D'altra parte che cosa c'è di meno naturale, di meno realistico del personaggio cantante al punto che alle origini della storia dell'opera, come ha fatto acutamente notare Nino Pirrotta, la scelta dei soggetti da mettere in musica privilegiò gli argomenti pastorali per il fatto che gli arcadi, nella teoria del Guarini, erano poeti esercitanti la musica, che cioè si esprimevano col canto. In altre parole: la ricerca di plausibilità alla presenza sulla scena dell'attore cantante determinò all'inizio la messa in opera del «canto come canto»: protagonista della prima opera del Rinuccini è Orfeo, leggendario cantore; Apollo, dio della musica, lo è della *Dafne* e figure musicali sono i protagonisti di numerosi altri libretti, mentre secondo la stessa preoccupazione di verosimiglianza la centralità della nuova forma vocale (l'aria) per lungo tempo rimase riservata ai luoghi deputati del lamento, della preghiera, delle scene d'incantamento, della

pazzia, ecc., cioè a stati emotivi riconosciuti al di là del normale ambito espressivo, per non dire collegati all'esperienza del soprannaturale. Questo sia detto per spiegare come il teatro in musica sia, in un certo senso, nato e cresciuto come teatro dell'irreale, della finzione dichiarata, estraneo ai presupposti del realismo. Di musica realistica non è tra l'altro il caso di parlare nemmeno riguardo ai veristi (Mascagni, Leoncavallo, ecc.) dove l'aggancio alla corrente letteraria realistica riguarda la scelta degli argomenti e non tocca l'impianto melodrammatico, che rimane quello della tradizione. La novità vi è rappresentata dallo spostamento di peso dai sentimenti alle passioni, dall'emozione alla torbidezza degli istinti secondo quanto la psicologia di stampo positivistico aveva acquisito al romanzo naturalistico in termini di messa a nudo della realtà patologica.

In questo senso Carmen (e tutto il seguito di personaggi che popolano l'«opera realistica» di fine ottocento-inizio novecento in espressione esagitata, immancabilmente risolta nell'atto cruento) nella definizione del ruolo partecipa di quella cultura, non però nello svolgimento. Se l'estetica del realismo



Julia Migenes (Carmen) e Plácido Domingo (Don José) nel film di Rosi

era centrata sul ruolo fatale assegnato alla donna in nome di una banale visione deterministica spesso degradata a luogo comune (equivalenza donna = realtà del puro istinto), significativamente essa adombrava la stessa conclusione a cui contemporaneamente perveniva l'estetica del simbolismo, la quale, per altra via, proprio nella donna intesa come strumento di una volontà dettata al di là della propria capacità di reagirvi, attingeva la verità di una realtà superiore. Tra una figura come quella di Carmen, che si presenta quale forza scatenata di natura selvaggia, e il fragile pallore di Mélisande nel capolavoro di Maeterlinck-Debussy esiste una parentela più stretta di quanto non si pensi. Ad ambedue non è concessa capacità di opporsi a forze indomabili che ne determinano il comportamento come una

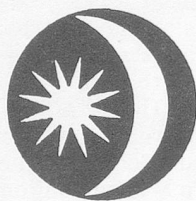
maledizione fatale: in *Mélisande* è il «quelque chose qui est plus fort que moi» alimentante l'indecifrabile infelicità che la porta alla consunzione; in *Carmen* è il selvaggio istinto di libertà («*Libre elle est née et libre elle mourra*») che la nega alla salvezza.

Al di là del naturalismo

Sì, poichè di negazione del riscatto si tratta («*Il est temps encore, O ma Carmen, laisse-moi te sauver*») implora Don José), esattamente come nel rifiuto di *Don Giovanni* rovesciando il rapporto uomo-donna: in questo senso Don José non esercita solo la vendetta dell'amante tradito, ma si trasforma in esecutore del destino in una visione metafisica ai limiti del mito, ben al di là dell'orizzonte naturalistico che la musica per sua natura (e che Bizet) varca, pervenendo ad esito significativamente paragonabile al rapporto amore-morte del *Tristano* di Wagner e alla sua «sensualità, sensualità grandiosa spiritualizzata, spinta sino al misticismo» di cui parla Thomas Mann. Ma questo è un risultato possibile sulla scena del teatro, con la sua capacità di trasfigurare il reale, teatro che (come si sa) non fu campo d'azione degli scrittori naturalistici, il cui mezzo d'espressione rimase il romanzo con i relativi strumenti analitici, totalmente estranei al senso della sintesi richiesto al teatro e ancor più al dramma in musica.

Ora, se è vero che «il cinema è una forma mista di dramma e di romanzo» (Adorno/Eisler), pur possedendo quindi esso il mezzo per cogliere la tensione del dramma, la versione cinematografica della *Carmen* tentata da Rosi indulge più che mai sulle minuzie cronachistiche dello stile romanzesco, documentando puntigliosamente la quotidianità degli zingari di Andalusia, delle sigaraie nella manifattura (madri-operaie costrette a trascinarsi al lavoro culle e pargoli), della folla esaltata dalla corrida di Siviglia, restituite sul fondo dell'assoluto paesaggio naturale in esatta armonia con l'esteriore specificazione iberica in cui si annulla tuttavia l'interiore percorso del destino di morte (soluzione al contrario perfettamente raggiunta dalla regia di Piero Faggioni, nei gradi di penombra in cui è stata modulata la luce scenica nell'allestimento di *Carmen* diretto da Claudio Abbado che ha inaugurato la corrente stagione della Scala). In tale contesto è normale che, al di là della dimensione di donna di facili costumi (per non dire di prostituta), il personaggio di *Carmen* non giunga a prendere quota se non per forza di musica la quale, rimanendo pur sempre l'ossatura dello spettacolo cinematografico e vincendo i vincoli di un'impostazione che fa di tutto per romperne l'intensità (tale il deprecabile missaggio sonoro impegnato a doppiare la musica con suoni, rumori e grida d'ambiente), riesce comunque a spiccare con la sua grandezza sostanziale su un'apparenza divagante ai limiti dell'oleografico, garantendo in qualche modo forza drammatica a un prodotto condannato all'ibridismo.

Carlo Piccardi



STIFTUNG KÜNSTLERHAUS BOSWIL

5. Internationale Tagung

MUSIK IN DIESER ZEIT

1985: Jahr der Musik – Jahr der Medien

Mittwoch, 20. März bis Sonntag, 24. März 1985

Beginn: 20. März 1985	17.30 Uhr
Einführungsreferat Rolf Liebermann	20.00 Uhr
Ende: 24. März 1985	ca. 14.00 Uhr

Thuner Ferienkurse 1985

für Sänger und Begleiter

15. 7. – incl. 26. 7. 1985

im Schlosshotel «Freienhof», Thun/Schweiz

Prof. Leni Neuenschwander, Mannheim/Basel

Stimmtechnik/Grundprinzipien d. Gestaltung v. Lied u. Oratorium

Prof. Hans-Dieter Wagner, Staatliche Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim

Interpretation von Lied, Oper und Oratorium, Transposition und Prima-Vista-Spiel für Begleiter.

Prospekt und Anmeldung bei:

Frau Prof. L. Neuenschwander, Elisabethstr. 5, BRD 6800 Mannheim 1,
Telefon 0621/41 46 16
oder

Herrn André Sutter, Maiengasse 19, CH 4056 Basel, Telefon 25 47 89
(Vorwahl Deutschland 00 41 61)

Russische Schule

3. Internationaler Meisterkurs für Pianisten und
Pädagogen 10. – 13. April 1985 Laufen/Schweiz

Prof. Pavel Gililov (Leningrad/Köln)
unter Mitwirkung von **Maurice Hertzog**

Aktiv Fr. 230. – , Passiv Fr. 120. – , Tageskarte Fr. 30. –

Anmeldung/Auskunft: Meisterkurse Laufen

Postfach 106

CH-4242 Laufen

Tel. 061/80 28 44 ab 1. 4. 85