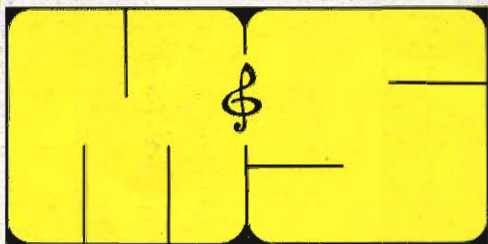


MUSICA E SCUOLA

Mensile di cultura, informazione
legislazione e didattica musicale

Anno IV, n. 2
Febbraio 1990



MUSICA E LIBRI

*L'antologia:
dalla percezione
musicale
al Lied di Wolf*

di
Piero Mioli

DIDATTICA

**Arnold Schoenberg:
Sechs Kleine
Klavierstücke
op. 19**

di
Maurizio Rosa

L'INTERVISTA

ALBERTO ZEDDA

di
Paola Ciarlantini

**EDUCAZIONE MUSICALE
NELLA SCUOLA DI BASE**

DIDATTICA DI FEBBRAIO

di Sabrina De Santis

Arnold Schoenberg: *Sechs Kleine Klavierstücke op. 19*

di Maurizio Rosa

«... Dal momento che la tonalità non è una condizione imposta dalla natura, è privo di significato insistere sul fatto di conservarla per legge naturale...». Con questa affermazione contenuta in un saggio sui problemi dell'armonia del 1934, Arnold Schoenberg cancellò quelle incertezze linguistiche legate alla tradizione musicale, precisando inoltre che è «... priva di significato l'espressione atonale...», in quanto atonale è «qualcosa che non corrisponde alla natura del suono». Raccomandando la sostituzione del termine atonalità con «pantonalità», il maestro viennese sottolineava la naturale «relazione reciproca di tutti i suoni». Definì quindi la regione tonale come «prodotto della tecnica artistica».

Questa introduzione è importante nel momento in cui il concetto di «sospensione tonale» viene trasferito all' livello fin dagli inizi dello studio musicale. Perché questi si possa rendere conto che le leggi che hanno determinato il linguaggio tonale debbano rappresentare una fase culturale di un determinato periodo storico, ovvero un risultato dell'arte. Essere prevenuti negativamente verso la musica contemporanea corrisponde alla negazione della naturale evoluzione musicale. Significa negare il passaggio che dalla monodia ha portato alla polifonia, oppure la trasformazione della tecnica modale con quella tonale. È quindi indispensabile, didatticamente parlando, riconoscere che la dissoluzione tonale altro non è se non il proseguimento del discorso musicale precedente. Il trauma provocato dal radicale mutamento del linguaggio musicale nel corso di questo momento storico, provoca sia il disinteresse che il rifiuto verso la nuova musica, per effetto dell'insensibilità all'ascolto. Significa quindi che, ancor oggi, non esiste una reale coscienza musicale che ponga — innanzitutto — obiettivamente l'esecutore di fronte alle evoluzioni del '900. Si deve cominciare a parlare più frequentemente di nuova sintassi, dell'estetica, del naturale passaggio concettuale che ha stravolto l'egemonia tonale.

Per concludere questa nota introduttiva, va detto che la sensibilità del pubblico — che in ogni caso deve essere preparato all'ascolto, altrimenti anche Wagner, Debussy o Ravel diventano irraggiungibili — si forma con una cosciente volontà d'informazione, che vede nell'insegnamento della musica il principale artefice di una carente diffusione culturale.

I «Sechs kleine Klavierstücke op. 19» di Schoenberg, tra i brani della scuola contemporanea, sono quelli che didatticamente — per la rigorosa struttura e per il significato rivoluzionario racchiuso nell'espressività di queste frammentarie pagine — contribuiscono a formare nello studente una mentalità aperta alle recenti tendenze musicali. Mentalità indispensabile per ripercorrere le tappe storico-musicali, cronologicamente al contrario e rilevarne il valore, oltretutto individuare le cause che provocarono questo processo di innovazione. L'opera 19 per pianoforte solo fu composta nel 1911 e segnò il radicale cambiamento tecnico-compositivo di Arnold Schoenberg. L'espressionismo, corrente musicale di grande diffusione agli inizi del secolo, prevedeva soluzioni ampie, mantenendo alcuni caratteri del romanticismo. Ciò, seppur limitando i significati linguistici, a favore di una estetica istintiva, che è già ricca di per sé di valori interiori nell'emozione sonora. Il timbro venne trattato secondo il concetto della «Klangfarbenmelodie» ovvero della melodia timbrica. L'obiettivo della trasformazione mirata dal linguaggio espressionista consisteva nell'esaltazione della «soggettività dell'espressione», al contrario dei parametri fissati dalla dottrina impressionista riguardanti la «oggettività della sensazione». Proprio l'intensità espressiva e le distanze intervallari ispirarono i «Kleine Klavierstücke». L'atonalismo fu portato al limite estremo, attraverso la riduzione degli schemi a veri e propri frammenti sonori. L'azione di decomposizione armo-

nica racchiusa nei sei studi ottenne come risultato la riduzione del suono a timbro ed intensità. Ognuno dei brani dell'opera è un collage di microcellule melodico-ritmico-armoniche. La formula prevedeva in certi casi il sostegno di due o tre voci sovrapposte. In altri casi si trattava di accordi formati da non più di sei suoni. Il nuovo concetto di pausa inteso come silenzio, provocò una catena di tensioni nella struttura melodico-armonica. Una tensione allucinante ed insieme una innovativa coscienza-ritmica. La novità sonora era racchiusa nell'equivalenza di ogni intervallo, di ogni salto melodico. L'idea musicale si consumava rapidissimamente, senza ripetersi. Si intuiva facilmente quale rigore di scrittura fosse congenito al metodo compositivo schoenberghiano. L'opera 19 risultò la più strutturale del periodo antecedente il serialismo. Infine apriamo una brevissima parentesi sull'evoluzione dell'espressionismo musicale di Schoenberg, sincronico al fenomeno artistico che si verificava nella pittura. Il medesimo processo tendenziale di Schoenberg fu infatti — pur senza contatti diretti — seguito da Wassily Kandinskij, il quale arrivò all'espressionismo attraverso il romanticismo ed esasperò la corrente culturale espressionista, fino al raggiungimento dell'astrattismo.

ANALISI DEI «SECHS KLEINE KLAVIERSTÜCKE OP. 19»

Il primo studio evidenzia un clima di dissoluzione tonale, attraverso due riflessi immediati: la sospensione della regione tonale e la sequenza degli intervalli. Per quello che riguarda proprio la disposizione degli intervalli, notiamo con interesse la costituzione di un nucleo seriale già nella prima linea del canto (batt. 1 - 3), eloquente anticipazione della dottrina dodecafonica. Il brano procede con slanci e tensioni di gruppetti ritmici contrapposti e continuamente rinnovati, in un'atmosfera senza respiro. La cellula figurativa che rappresenta il primo pezzo è la quartina di biscrome. Questa cellula determina gli slanci, ai quali mai fa seguito





il riposo, bensì un inciso ritmicamente modificato, che cancella l'idea precedente. La varietà ritmica si fonde con quella melodica ed armonica: l'intervallo di nona minore del primo accordo (batt. 2), avvia un frantumato cromatismo che si ripete per l'intera esecuzione. La chiusura della prima proposizione (batt. 3), afferma l'avvento dell'altro intervallo dominante del lavoro: la terza. Per sostenere armonicamente le due voci, interviene appunto il biconcordanza di terza, che trascina il brano nel contrastante momento centrale. A questo punto le soluzioni armoniche di terza si sovrappongono alla linea melodica (batt. 8). In seguito viene disposta una serie, orfana del MI naturale (batt. 9). Dalla stessa situazione scaturisce il tremolo che si disperde in una fascia

stante rapporto fra pausa e suono. La differente intensità delle parti è l'aspetto caratteristico dello studio n. 3. Scriveva Schoenberg circa l'interpretazione di questo brano: «... nelle prime quattro misure la destra suonerà forte, la sinistra pianissimo».

L'incertezza del disegno è proposta appositamente, per non permettere alla massa armonica della zona superiore di esprimersi «tradizionalmente». L'andamento procede con lo stile di un corale, frantumato dal lavoro oscuro svolto per ottave dal basso. Il contrasto espressivo delle voci si fonde nel secondo periodo, quando le parti procedono con la medesima intensità, partendo dal piano (batt. 5), per dissolversi gradatamente nel triplo pianissimo (batt. 8 - 9). Da questa costruzione ri-

valli di terza e di seconda, alla maniera dei romantici. Anche formalmente, l'addensamento armonico non nasconde una struttura bipartita, nella quale all'esposizione tematica (batt. 1 - 9) fa riscontro uno sviluppo conforme alle regole (batt. 10 - 15). Segue comunque l'intervento di una cellula di rottura. Questa cellula, costituita da due biconcordanze di terza «staccate», viene proposta dalla mano sinistra (batt. 9 - 10). La cadenza conclusiva conferma il legame dello studio con la tradizione: la funzione dinamico-intensiva del rallentato e diminuendo contemporaneamente al rapporto armonico dominante-tonica, rievoca la tipica svolta romantica (batt. 12 - 15).

Il sesto ed ultimo brano è sicuramente quello più caratteristico di tutto

sonora (batt. 10 - 13). Il finale è a tre voci, con andamento contrapposto: il soprano ed il tenore procedono con sincronismo, seguendo un processo di allargamento dei valori. In questo stato di rarefazione, il basso oppone un disegno melodico di rottura (batt. 14 - 18).

Il pezzo seguente è fondato sulla relazione ostinata dell'intervallo di terza (elemento di unione della composizione) e del timbro, inteso come fondamento strutturale. L'essenzialità della costruzione ci induce a riflettere obbligatoriamente sul valore espressivo del brano: anche se la cellula generatrice viene modificata e posta ad altezze differenti, quello che conta è la perseveranza dell'intervallo armonico di terza. La staticità ritmica ed intensiva spengono ogni tentativo di costruzione melodica (batt. 2 - 3), provocando notevole tensione, per effetto del contra-

gorosa è evidente come Schoenberg elabora la materia e non la forma, ottenendo come risultato una struttura essenziale, raggiunta per mezzo di una nuova sintassi musicale. Il quarto dei «Sechs kleine Klavierstücke» di Schoenberg è un brano vivace, costruito sotto forma di melodia accompagnata. In effetti la povertà del contenuto sonoro del canto è sostenuto da brevi sviluppi accordali nella parte centrale, che tentano di preparare la risoluzione della sensibile ad una zona tonale continuamente fuggente (batt. 4 - 9). Tale incertezza viene interrotta da un martellato violento in crescendo. Questa situazione riprende la linea melodica del tema iniziale, dove si intuisce la volontà di esaurire l'idea musicale (batt. 10 - 13). Il «piccolo studio» n. 5 è il più tradizionale di tutta l'opera. È evidente come la melodia cantabile sia il risultato di uno studio degli inter-

questo lavoro di Arnold Schoenberg.

La ricerca timbrica e l'importanza dell'espressione dello studio sono suggellati da una collocazione dei segni espressivi rigorosissima, che utilizza tutta la gamma del «piano».

L'eco degli accordi scoperti e dissonanti (effetto ottenuto nel contrasto di quarta eccedente del rapporto accordale), disposti come brevi fasce sonore sovrapposte, esaltano il valore di questa brevissima pagina. Emerge il rifiuto della forma, oltre alla tendenza a generare nuovi stimoli compositivi. La nota conclusiva con la quale Schoenberg chiude la partitura, era la più degna espressione del finale dell'opera 19: «come un soffio». Quest'opera ha lanciato un importante messaggio ed ha notevolmente contribuito alla creazione del linguaggio musicale contemporaneo. ■

LA COMPOSIZIONE MUSICALE

Appunti sull'arte del comporre secondo lo stile tradizionale

11

di Angelo Bellisario

Periodi come quelli che concludevano la puntata precedente, variamente articolati al loro interno (intendiamo dire: periodi binari alternati a periodi ternari, con prolungamento e/o elisione, o con altri artifici compositivi, adoperati esclusivamente al servizio dell'espressione musicale), contribuiscono a dar vita alle varie parti interne di quasi tutte le forme musicali. Naturalmente bisogna sapere esattamente ciò che si vuole esprimere.

Se si tratta del 1° movimento di Sonata (e la scelta di questo esempio vale per la maggior parte dei casi), il 1° tema può essere contenuto nell'arco di uno, due, tre o più periodi (seguendo le esigenze di chi scrive): chiaramente la loro articolazione deve stabilire:

1) un clima espressivo (gioia, serenità, tristezza, indifferenza, attesa, commozione, ecc.);

2) il grado di tensione che ognuno di essi deve o può raggiungere in vista di un «culmine», cioè del momento di massimo interesse;

3) dove e come abbassare la tensione, per tornare (o raggiungere) un clima più disteso, in proporzione al carattere della Sonata ed in vista del séguito;

4) la strategia generale di tutto il 1° movimento, notoriamente quello che ne definisce il carattere.

Non bisogna infatti dimenticare, che la composizione vive sempre di quel grado di interesse che si riesce a suscitare attraverso:

1) pause, 2) uso di accordi particolari, ritardi, alterazioni, progressioni, cadenze, ecc., 3) irrobustimento o diminuzione della sonorità, sospensioni improvvise, 4) passi in doppia, tripla, quadrupla ottava, 5) passi condotti polifonicamente (canoni, imitazioni), 6) uso del contrattacco e della sincope, ecc. Ripetere che lo studio e l'analisi dei capolavori dei Maestri del passato sono una risorsa inesauribile, ripetere che ci vogliono doti naturali non indifferenti, è doveroso; ma aggiungiamo a questo punto che ci vuole pure una

guida sicura, una guida che sappia veder bene e veder giusto.

Lo studioso, da parte sua, deve imparare ad essere più critico verso i suoi elaborati per non accontentarsi di ciò che scrive senza guardare con un certo distacco i frutti delle sue fatiche.

In una composizione qualsiasi bisogna saper vedere i «culmini» assoluti ed i «culmini» relativi; bisogna fare attenzione ai pericoli dell'ovvietà o della staticità di certi discorsi musicali: si corre infatti anche il pericolo di inutili ripetizioni o di frenare il flusso di certi spunti che tendono in direzioni di difficile individuazione o che preferiscono magari elaborazioni particolari.

Nell'esercizio della composizione consiglio di alternare sempre l'elaborazione interna dei periodi o di parte di essi (per es. l'antecedente o il conseguente); va da sé che a questo punto lo studioso conosca la differenza fra periodo omoritmico e periodo a dialogo, fra uno imitato ed uno accordale.

Proponiamo comunque l'analisi di questi procedimenti nell'opera pianistica di Beethoven, più facile da consultare.

Esempi di periodo omoritmico:

1° mov. della Sonata op. 53 - (secondo tema: battute 35-41)

2° mov. della Sonata op. 27 n. 2 (Scherzo)

Esempio di periodo a dialogo:

1° mov. Sonata op. 31 n. 2 - 1° tema: batt. 21-40

Esempio di periodo imitato:

1° mov. Sonata op. 28 - Sviluppo: batt. 57-77

Esempio di periodo fugato:

1° mov. Sonata op. 28 - Sviluppo: batt. 21-44

Esempio di uso di accordi:

3° mov. Sonata op. 28: per intero

Esempio di recitativo:

1° mov. Sonata op. 31 n. 2 - alla fine dello sviluppo, prima della Ripresa.

Di grande utilità può essere anche l'uso della SUTURA, sorta di «cuscinetto» che serve da intercapedine fra due periodi aventi carattere uguale o totalmente diverso. Anche qui Beethoven ci sarà di grande aiuto. Confrontare:

Sonata op. 28 - Rondò finale - batt. 17-28 (ed ancora alla Ripresa);

Sonata op. 31 n. 1 - 1° mov. - batt. 31-46 ed oltre, ancora;

Sonata op. 31 n. 2 - Allegretto (3° mov.) - Sviluppo batt. 105 in poi, ed oltre ancora;

Sonata op. 31 N. 3 - 1° mov. - batt. 53-56 e più avanti, ancora. ■

(segue)

Gregorio Puccio

Agente per il Lazio e Italia Meridionale

Strumenti musicali a fiato della

DITTA Prof. ROMEO ORSI S.p.A.

Via Taranto, 20-22 - Tel. (0961) 963058
88070 BOTRICELLO (CZ)



Per quale motivo ha scelto di eseguire i concerti N. 1 op. 15, N. 5, op. 73 in questa serata con l'Orchestra da Camera di Padova e del Veneto?

L'anno scorso ho eseguito l'integrale delle 32 sonate, quest'anno mi è stata offerta l'occasione di suonare e di dirigere i cinque concerti per pianoforte e orchestra. Domani presenterò il primo ed il quinto, mentre in gennaio, il secondo, il terzo ed il quarto.

Da quale scuola proviene?

Dall'Accademia di Musica viennese, il mio maestro è stato Bruno Seidelhofer.

Quale relazione ha lei con Beethoven e quali altri musicisti sente eventualmente di interpretare meglio?

In questo momento un punto centrale della mia vita è Beethoven, già da molti anni. Sicuramente dipende dal fatto che ho studiato nella classica Vienna. Prima suonavo di tutto: Liszt, Ciaicovskij, Meinhof, mi divertivo molto. Adesso ho ristretto il mio campo di interesse al classico viennese, romantici, impressionisti e moderni. Suono Schumann, Brahms, Chopin, Ravel, Debussy, Gerschwin ma ho tralasciato Liszt, Ciaicovskij, Rachmaninow e questo tipo di espressione del romanticismo.

Come ritiene che debba essere interpretato Beethoven?

L'importante ritengo che sia il saper si identificare con il compositore, con la sua vita, ma sul palco c'è in primo piano il solista. È questo che permette alla musica di essere vitale ed è anche il motivo per cui sopravvive. Ci sono infinite possibilità di interpretazione.

Infatti per me è la pura emozione del solista l'importante per la musica, e ciò bisogna cercare di comunicarlo al pubblico.

Quanto ho detto vale anche per i direttori d'Orchestra.

Con Bernstein, Huti, Karajan, Abbado, Bohm è sempre diverso e bellissimo allo stesso tempo. La fortuna della musica è che non esiste una vera interpretazione, altrimenti sarebbe già morta.

Quanto spazio lascia Beethoven al solista?

Ogni compositore da un compito, uno spazio al solista. Il problema è sempre quale rapporto interno ha il solista con il compositore.

Si dice che con Beethoven si era raggiunta la perfezione della forma

del concerto per pianoforte. Pensa ci siano state delle evoluzioni?

Anche Mozart è perfetto, per quanto Beethoven sia più preciso. Per Mozart l'importante invece è l'improvvisazione momentanea.

Cosa pensa della musica contemporanea e delle ultime evoluzioni che si sono avute con Donatoni, Petraschi, Berio, Nono ... o della musica computerizzata?

La musica contemporanea ed il sintetizzatore non fanno parte del mio campo d'interesse, posso vivere senza questo tipo di musica.

Faccio questa domanda perché una volta, lei sa che J. S. Bach non apprezzava la musica dei suoi figli, che sono diventati i maestri di Haydn.

È vero, ma la differenza non era così grande.

Per la gente è molto difficile ascol-

tare Berio, è venuto anche Petrassi a suonare qui a Padova, ma non è stato capito, è stato difficile cogliere il mutamento dei tempi.

È vero, ma i compositori come Berio, Hudoslowsky, Vedaresky, non hanno bisogno del computer per comporre. Il problema, sia come compositore che come interprete, sta nel cogliere e nel far emergere il «Mensch».

Pensa che il pubblico italiano si stia educando alla musica?

Sì, specialmente qui a Padova.

Ha trovato qualche difficoltà con l'Orchestra come Direttore o solista?

Con l'Orchestra non ho avuto alcun problema, sono fantastici e non ha nessuna importanza che io venga da un altro Paese. Ci comprendiamo molto bene, se avessi avuto dei problemi non sarei venuto. ■

BRUNO BERTUCCI

... RUDOLF

PROF. ROMEO ORSI s.r.l.

Fondata nel 1836

La più antica fabbrica italiana dell'intera gamma degli strumenti a fiato:

Clarineti, Oboi, Flauti, Ottavini, Sassofoni, Trombe, Tromboni, Flicorni, Susafoni e Trombe da segnalazione;

strumenti speciali:

Sarrusofoni, Saxorusofoni, Contrabbassi ad ancia, Tube a tracolla e tutti gli altri strumenti a fiato a richiesta.

La ROMEO ORSI inoltre è lieta di comunicare l'inserimento nella propria gamma di alcuni prodotti di «assoluta novità»

Per ulteriori informazioni scrivere a:

PROF. ROMEO ORSI s.r.l.

Via B. Buoizzi, 24 - 20094 BUCCINASCIO (MILANO)
Tel. 02/4471931-4473171 - Telex 316025 MPM-SUITE-ORSI

Telefax 02/4473171

BUCHBINDER

Interpretazione convincente al «Pollini» di Padova

Anche quest'anno la stagione concertistica dell'Auditorium Pollini di Padova ci offre un'orchestra solidamente integrata, diretta di volta in volta da diversi e famosi concertisti. I programmi sono densi con piccoli brani come nella serata che ci proporrà W. A. Mozart concerto n. 12 in La maggiore K 414 per pianoforte ed orchestra, concerto n. 17 in Sol maggiore K 453 per pianoforte ed orchestra, di A. Dvorak, Notturmo in Si minore op. 40 per archi di F. J. Haydn, Sinfonia in Si bemolle maggiore Hob 1:85 «La Reine» o solamente i due concerti di Beethoven per pianoforte ed orchestra n. 1 op. 15 e n. 2 op. 73. Solamente, si fa per dire, il 9/11 abbiamo ascoltato i due concerti del grande Maestro di Bonn, eseguiti e diretti dal pianista austriaco Rudolph Buchbinder, il quale aveva proposto nella scorsa stagione concertistica l'integrale delle 32 sonate di Beethoven.

Il 10 gennaio chiuderà il ciclo dei concerti di Beethoven, con il n. 2 in Si bemolle maggiore op. 19, n. 3 in Do minore op. 37, n. 4 in Sol maggiore op. 58.

In sala si è subito creato un ambiente attento, già nel primo tempo del concerto n. 1 in Do maggiore Allegro con brio, l'orchestra ha dato prova della sua professionalità, mentre il solista si mostrava in tutta la sua bravura nell'interpretarne la cadenza.

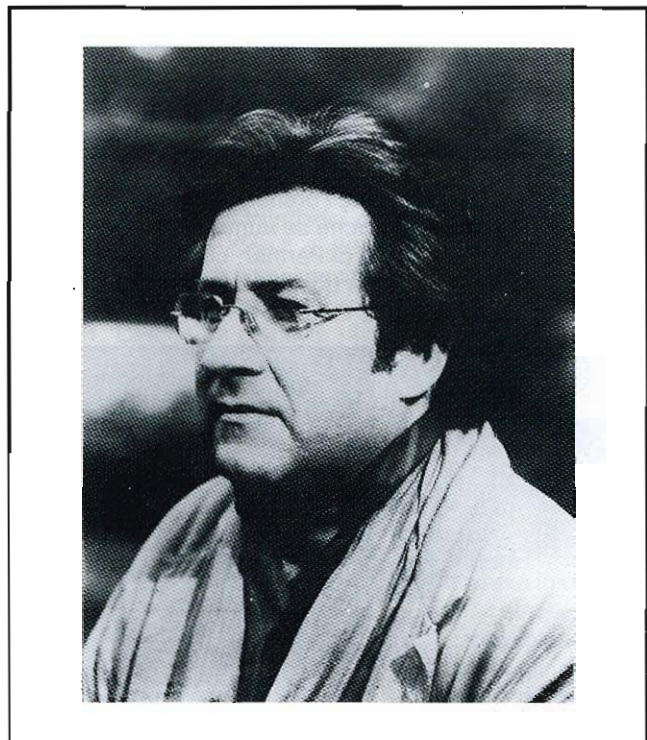
Nel Largo il maestro ha giocato con lo strumento sì da far ascoltare tutte le possibili differenze timbriche e tutti gli abbellimenti in voga nell'epoca romantica, cosa che si è potuta apprezzare anche nel Rondò Allegro-scherzando.

Di questo concerto, non molto noto, si sono potuti gustare tutti i dialoghi tra il pianoforte e la parte centrale dell'orchestra supportata dagli archi. Sempre nel Largo il clarinetto ha reso in modo molto espressivo la partitura.

Dopo un breve intervallo, in cui si sono potuti cogliere i primi commenti positivi del pubblico presente, è stato eseguito il famosissimo «Imperatore», che già dall'esposizione del primo tema maestoso ha fatto riconoscere l'impeto di Beethoven.

Il pianoforte, ora solo, ora accompagnato dalla viola, ora in dialogo con gli strumenti a fiato, ha espresso la dolcezza e i contrasti interiori del compositore, tipici dello Sturm- und Drang.

BRUNO BERTUCCI



Burchbinder-Beethoven al S. Leone Magno di Roma

Applauditissimo il concerto del M^o Rudolf Buchbinder all'Auditorium del San Leone Magno a Roma per l'Istituzione Universitaria dei Concerti. Un pianista di fama internazionale, anzi, intercontinentale, grande concertista, molto apprezzato per la sua incisione integrale delle sonate di Haydn e Beethoven. Il suo stile è privo di eccentricità, semplice, elegante, immediato ma, nel contempo, raffinato. Un attimo di concentrazione con un piccolo ripiegamento verso la tastiera è l'unico «vezzo» che si concede per dar vita ad un concerto indimenticabile. È così che scaturiscono le note della Sonata in si bemolle maggiore K 333 di Mozart, interpretata con tocco perlaceo, sgranato e cristallino, dal raffinato fraseggio e dalla discreta

e sempre controllata pedalizzazione. A seguire la Sonata in la maggiore Op. 120 di Franz Schubert, ricca di quel fremito romantico tanto caratteristico del compositore austriaco, le 32 Variazioni in do minore e l'Appassionata Op. 57 di Beethoven, affrontate con tutta la drammaticità richiesta dai brani beethoveniani ma sempre con l'equilibrio ed il controllo di una tecnica fluida e sicura.

Non è dunque il divo che fa spettacolo e desta meraviglia; è, invece, il vero interprete intelligente, fedele alla musica scritta, musicalmente sensibile e raffinato e tecnicamente formidabile.

Entusiasmo del pubblico e bis beethoveniano di Buchbinder.

DANIELA GIORDANO

TREVISO

L'Ente Teatro Comunale di Treviso ha reso noto in questi giorni il programma della «BOTTEGA» per il prossimo anno.

DAL 25 GIUGNO AL 1° LUGLIO 1990 si terrà il **XXII CONCORSO INTERNAZIONALE PER CANTANTI «TOTI DAL MONTE»** che mette a concorso i ruoli principali dell'opera «LE NOZZE DI FIGARO» di W. A. MOZART (Conte d'Almaviva, Rosina, Figaro, Susanna, Barbarina, Cherubino, Bartolo e Don Basilio).

Parallelamente ai lavori del Concorso lirico si terranno, DAL 22 AL 24 GIUGNO e DAL 2 AL 5 LUGLIO 1990, le **SELEZIONI INTERNAZIONALI PER GIOVANI DIRETTORI D'ORCHESTRA E MAESTRI SOSTITUTI**.

I musicisti che verranno selezionati (3 direttori d'orchestra e 2 maestri sostituti) parteciperanno, assieme ai giovani cantanti vincitori del «Toti Dal Monte», ai lavori della «BOTTEGA» 1990 diretta da Peter Maag per la produzione dell'opera «Le nozze di Figaro» di W. A. Mozart che verrà inserita nel quadro delle manifestazioni dell'Autunno Musicale Trevigiano e della Stagione Lirica 1990 del Teatro Sociale di Rovigo.

PER ULTERIORI INFORMAZIONI O PER RICEVERE IL BANDO DI CONCORSO: ENTE TEATRO COMUNALE - VIA DIAZ 7 - 31100 TREVISO - TEL. 0422/56467-579238-53336. ■

**PESARO
IN CANTIERE LA NONA EDIZIONE
DEL CONCORSO NAZIONALE
«SUONA CON NOI»**



Si terrà a Pesaro, nell'ambito dell'11° Salone Internazionale «Interexpomusic-Marche musicali».

La formula vincente del Salone Internazionale «Interexpomusic-Marche musicali», la cui undicesima edizione è in programma dal 28 Aprile al 1° Maggio 1990 a Pesaro, è sicuramente quella della specializzazione, estesa anche alle iniziative collaterali.

Difatti il Salone è l'unico in Italia ad essere dedicato esclusivamente agli strumenti musicali. E una delle iniziative collaterali più prestigiose, il Concorso nazionale «Suona con noi», è anch'esso il solo a rivolgersi ai complessi musicali composti da studenti. Indubbiamente azzeccata questa scelta, che vuole contribuire all'accredimento dell'educazione musicale, avvicinando sempre più il mondo della scuola al fare musica attiva.

Il Concorso, che si terrà nell'Auditorium del quartiere fieristico nei giorni 28, 29 e 30 Aprile, è suddiviso in quattro Sezioni: la prima, per i complessi di musica da camera (riservato agli allievi dei Conservatori musicali e degli Istituti musicali pareggiati) e per i complessi di scuole medie inferiori ad indirizzo musicale; la seconda, per i complessi di scuole medie inferiori; la terza, per i complessi di scuole medie superiori e la quarta per i complessi di altre scuole pubbliche e private.

Sono previste grosse agevolazioni per il soggiorno ed il trasporto; in palio, premi in denaro, coppe, medaglie e diplomi. Le domande di partecipazione dovranno essere inviate alla Procomtur — Via Giannelli 22 — 60124 Ancona, non oltre il 15 marzo 1990. Per altre informazioni, rivolgersi alla Procomtur. ■

CECILIA BARTOLI
Rossini arias
Wiener Volksopechorchester
dir. Giuseppe Patané
CD DECCA 425 430-2 DDD

Cecilia Bartoli alla sua prima incisione è davvero molto promettente e rientrerà molto presto tra la rosa dei più acclamati mezzo-soprani.

Bartoli, ventiduenne, ha raggiunto già una notevole maturità musicale unita ad una tecnica sicura che le permette di ben esprimersi.

Particolarmente versata per i grandi ruoli rossiniani e mozartiani, esordisce in questo cd proprio con arie di Rossini, tratte da L'Italiana in Algeri, La donna del lago, Tancredi, Otello, Stabat Mater, La pietra di paragone, La Cenerentola.

Già con «Cruda sorte! Amor tiranno!» si nota la sua forte personalità, espressiva e brillante. Particolarmente felice nelle arie serie dove esprime tutta se stessa in una musicalità calda e penetrante, come in «Mura felici» da La donna del lago o in «Assisa a piè d'un salice» da Otello o ancora nel «Fac ut portem». Nelle altre arie risulta molto interessante.

Giuseppe Patané, recentemente scomparso, conduce la Wiener Volksopechorchester nel migliore dei modi, tradizionalmente, facendo risaltare la Bartoli in tutta la sua maestria.

Ciò che più si ammira è la bella voce del mezzo-soprano e una tecnica veramente raffinata per una cantante così giovane. ■

MICHELE GIOIOSA

ENTE TEATRO COMUNALE TREVISO

**XXII Concorso Internazionale
per Cantanti "Toti Dal Monte"**

25 giugno – 1 luglio 1990

Opera a concorso:

LE NOZZE DI FIGARO di W.A. Mozart

che verrà inserita nel quadro delle manifestazioni dell'Autunno Musicale Trevigiano 1990 e della Stagione Lirica del Teatro Sociale di Rovigo, realizzata con le strutture della "Bottega", laboratorio per giovani cantanti e musicisti, diretta da Peter Maag.

I ruoli a concorso sono i seguenti:

SUSANNA – BARBARINA – CHERUBINO
(limite di età 32anni).

IL CONTE D'ALMAVIVA – LA CONTESSA ROSINA
FIGARO – BARTOLO – MARCELLINA – DON BASILIO
(limite di età 38 anni).

Premi e borse di studio per oltre 82 milioni di lire.

Termine di presentazione delle domande: 11 GIUGNO 1990.

BOTTEGA
**Laboratorio Internazionale per
giovani Cantanti e Musicisti
diretto da Peter Maag**

25 agosto – 30 ottobre 1990

La "BOTTEGA" si terrà al Teatro Comunale di Treviso dal 25 agosto al 30 ottobre 1990 e si incentrerà sullo studio; preparazione, concertazione, messa in scena dell'opera "Le nozze di Figaro" di W.A. Mozart, diretta da Peter Maag. I Direttori d'orchestra e i Maestri sostituti, di qualsiasi nazionalità, che aspirano a partecipare alla "Bottega" (limite d'età 32 anni), dovranno aver già frequentato un corso base di direzione d'orchestra ovvero essere in possesso del diploma in pianoforte se Maestri sostituti.

Sono previste borse di studio per complessive £. 12.500.000.

Termine di presentazione delle domande: 12 GIUGNO 1990.

Le audizioni per l'ammissione alla "Bottega" si terranno al Teatro Comunale di Treviso secondo il seguente calendario:

Direttori d'orchestra:

24 E 25 GIUGNO 1990 (selezioni al pianoforte)
2 E 3 LUGLIO 1990 (selezioni con orchestra)

Maestri sostituti:

3 – 4 E 5 LUGLIO 1990.

I bandi di concorso possono essere richiesti
al Teatro Comunale Via Diaz, 7 – 31100 TREVISO
Tel. 0422 / 56467 – 579238