



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



MAURICIO KAGEL **AUS**
DEUTSCHLAND

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

AUS DEUTSCHLAND

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

AUS DEUTSCHLAND

«eine Lieder-Oper» in venticinque quadri di

MAURICIO KAGEL

libretto di

MAURICIO KAGEL

da testi poetici del Romanticismo musicati come Lieder

dedicata alla memoria di HEINRICH HEINE

PALAFENICE AL TRONCHETTO

GIOVED 25 FEBBRAIO 1999, ORE 20.00

VENERD 26 FEBBRAIO 1999, ORE 20.00

SABATO 27 FEBBRAIO 1999, ORE 15.30



MAURICIO KAGEL DAVANTI AL MODELLO DELLA SCENA IDEATO DA HERBERT WERNICKE PER *Aus Deutschland*.

SOMMARIO

7
IL LIBRETTO

52
AUS DEUTSCHLAND IN BREVE

54
ARGOMENTO

59
PAOLO PETAZZI
DALLA GERMANIA

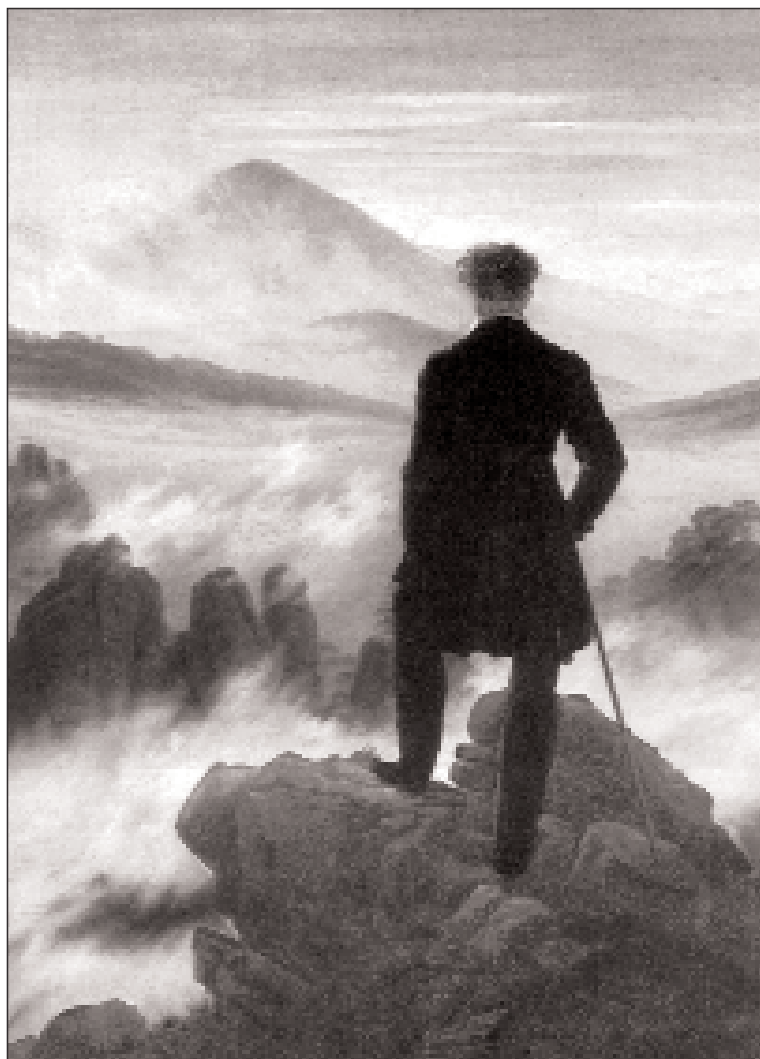
68
MAURICIO KAGEL
RIFLESSIONI SU *AUS DEUTSCHLAND*

74
GIANLUIGI MATTIETTI
IL TEATRO MUSICALE DI MAURICIO KAGEL

81
LA LOCANDINA

85
BIOGRAFIE

I PROGRAMMI DI SALA DEL TEATRO LA FENICE SONO A CURA DI *Cristiano Chiarot*,
COLLABORANO *Paolo Cecchi* E *Luca Zoppelli* PER LA PARTE MUSICOLOGICA,
Maria Teresa Muraro PER LA RICERCA ICONOGRAFICA; CURA REDAZIONALE *Carlida Steffan*.



CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Viandante sul mare di nebbia*. (AMBURGO, KUNSTHALLE). IMMAGINE EMBLEMATICA DELLA *Stimmung* DEL ROMANTICISMO TEDESCO.

IL LIBRETTO

AUS DEUTSCHLAND

libretto di
MAURICIO KAGEL
da testi poetici del Romanticismo musicati come Lieder

traduzione di
MARIA GIOVANNA MIGGIANI

1.		CANE 3
<i>Tre sipari:</i>		GTTTTTTTTTTTTTTTT!
<i>sipario 1 (principale) rapidamente in alto;</i>		<i>I cani corrono fino all'uomo con l'organetto,</i>
<i>sipario 2 lentamente in alto (ad libitum il motivo musicale del quadro);</i>		<i>l'annusano e lo minacciano.</i>
<i>sipario 3 rapidamente in alto (ad libitum il motivo musicale del quadro);</i>	CANE 1	Gsch Gsch Gsch
<i>dietro di loro (4.) particolare di un villaggio</i>		
<i>Nel frattempo si sentono suoni di organetto provenienti dalle quinte.</i>	CANE 2	GTTTTTTTTTTTTTTTT!
VOCE ¹	CANE 3	
Al limitare del paese c'è un uomo con l'organetto ²	GTTTTTTTTTTTTTTTT!	
E con dita indurite ³	CANE 1	Gsch
<i>Entra in scena l'uomo dell'organetto. Porta un organetto davanti alla pancia; un piattino vuoto è legato al malleolo con uno spaghetti.</i>	CANE 2	GTTTTTTTTTTTTTTTT!
<i>Vecchio misterioso, Accompaneresti i miei canti col tuo organetto?</i>	CANE 1	Gsch Gsch
L'UOMO DELL'ORGANETTO		
....	CANE 3	GTTTTTTTT! GTTTTTTTT!
<i>Dormono gli uomini nei loro letti,⁴</i>		<i>Fine dell'intervento registrato. I cani guardano</i>
<i>Sognano ciò che non hanno,</i>		<i>fisso da vicino l'uomo dell'organetto.</i>
<i>Tre cani, ululando dalle quinte</i>		<i>Nessun movimento!</i>
CANE 2		
Auuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu!	L'UOMO DELL'ORGANETTO	Sbigottito
<i>Il cane 2 (di media grandezza) entra in scena.</i>		Scacciatemi pure, ...
<i>Intervento registrato su nastro magnetico: catene di ferro leggere e pesanti, cani irrequieti.</i>	CANE 1 + 2	Auuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu!
<i>(Uno dei tre cani si trascina dietro una catena di pezza).</i>		
L'UOMO DELL'ORGANETTO	CANE 3	GTTTTTTTTTTTT!
E domattina ...		
CANE 2	L'UOMO DELL'ORGANETTO	... o cani che vegliate, ...
Auuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu!		
CANE 1	CANE 1 + 2	Auuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu!
Auuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu!		
<i>Entrata in scena cane 1 (piccolo).</i>	CANE 3	GTTTTTTTTTTTTTTTT!
L'UOMO DELL'ORGANETTO		<i>Lenta uscita di scena dell'uomo dell'organetto.</i>
... tutto sarà dimenticato.		<i>Contemporaneamente cambio di scena molto lento.</i>
<i>Entrata in scena cane 3 (gigantesco).</i>		
<i>Ringhio indefinibile, a mo' di rumore.</i>		

CANE 2 Grrrrrrrrrr!	LA NOTTE Così svaniscono anche i sogni,
CANE 3 Auuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu!	LA POETESSA ... in gioia d'amore.
CANE 1 Grrrrrrrr! Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr!	LA NOTTE [Sogni ...] ⁷
CANE 2 Grrrr!	POETESSA ... Anche se splendi in sfarzo di diamanti, ⁸
2. <i>Splendido prato. La poetessa piuttosto anziana – con capelli sciolti, abito ondeggiante – fa giochi con le mani assieme a una donna di servizio muta e seminuda. (Eventualmente: sul grembo della poetessa giace una bambola nuda di pezza, in grandezza naturale e ornata di fiori, che vengono eliminati nel corso del quadro.)</i>	LA NOTTE Come il mio raggio di luna nelle stanze, ... [Li richiama] Li richiama sul far del giorno ... <i>smorta</i> O sogni d'incanto, ...
POETESSA <i>eccitata</i> La piccola, la gentile, la pura, l'unica; ... ⁵ Non li amo più ... <i>desolata</i> Non li amo più ... <i>ispirando in modo udibile, quasi sospirando</i> ... io amo soltanto <i>di nuovo eccitata</i> La piccola, la gentile, la pura, ... Io amo soltanto La piccola, la gentile, ... Nnnnnnnnnnon li amo più ... La piccola ... <i>Lento cambio di scena. Comincia a far buio. Chiaro di luna. Appare la Notte, avvolta in vesti nere.</i>	POETESSA <i>sposata</i> Non cadono raggi ...
LA NOTTE <i>tetra</i> Io sto per finire ⁶	LA NOTTE ... tornate indietro!
LA POETESSA <i>di nuovo eccitata</i> Li amavo ...	POETESSA ... nella notte del tuo cuore! <i>sconsolata</i> Lo so da tempo.
	LA NOTTE <i>malinconica</i> Io ... ^{8a}
	POETESSA Io ...
	POETESSA + LA NOTTE ... non serbo rancore, ...
	POETESSA ... e ...
	POETESSA + LA NOTTE ... anche se si spezza il cuore.
	POETESSA <i>invecchiata</i> Io ti ho

CORO	CORO FEMMINILE
....	Eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee
Se vogliamo onorare gli altri, ¹³	
Dobbiamo deprimere noi stessi;	NAVIGANTE
	L'appendo ...
NAVIGANTE	<i>A poco a poco inserire l'intervento registrato</i>
Mi tranquillizza	
	CORO
CORO	Le robuste scope nuove,
Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm	
	NAVIGANTE
NAVIGANTE	... una volta al sicuro
... sul mare	<i>Tranquillo cambio di scena. Mura di cimitero, tombe. (Il quadro lacustre è occultato solo in parte.) Intervento registrato: smorzare lentamente.</i>
CORO	CORO FEMMINILE
Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn	<i>Entrata in scena. Tutte le donne sono nerovestite. Portano una bara.</i>
	E se due popoli erigono barriere ¹⁴
NAVIGANTE	[E se due popoli erigono barriere]
La vostra mitezza, ...	
	CORO
CORO	E ora queste non ...
Se altri vivono, che vita è mai?	
	NAVIGANTE
NAVIGANTE	[Su!]
... la vostra guardia.	
	CORO FEMMINILE
CORO	In reciproco disprezzo
Il passato ...	
<i>Intervento registrato (remare e grida d'uccello):</i>	
<i>disinserire a poco a poco e lasciar scorrere</i>	
<i>muto</i>	
	CORO
NAVIGANTE	... ammettono
....	quelle che un tempo sono state scope.
Questo remo, che io muovo,	<i>Intervento registrato (remare e grida d'uccello):</i>
	<i>inserire poco a poco</i>
CORO FEMMINILE	NAVIGANTE
<i>nelle quinte (eventualmente amplificato</i>	Sulle colonne del vostro tempio,
<i>elettricamente), molto teneramente</i>	
Eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee	
	CORO
NAVIGANTE	[disprezzo.]
Per infrangere ...	
	CORO
CORO FEMMINILE	[sono]
Uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu	
... le onde del mare	NAVIGANTE
	Dioscuri, ...
CORO	CORO FEMMINILE
... ebbe in odio	[disprezzo.]

EDWARD
Ho ...

SOPRANO + TENORE
Ooooooooooh!

EDWARD
... ucciso ...

MADRE
Ooooooh!

SOPRANO + TENORE
Ucciso!

EDWARD
... mio padre ...

SOPRANO + TENORE
Ucciso mio padre, ...

MADRE
Ooooooh!
Oooooh!

SOPRANO + TENORE
... mio padre ...

MADRE
Ooooooh!

SOPRANO + TENORE
... mio padre.

MADRE
Ooooooh!

EDWARD
lacerato
E straziato, ...

MADRE
Ooooooh!

SOPRANO + TENORE
Straziato, ...

EDWARD
... straziato è il mio cuore –

SOPRANO + TENORE
... straziato, ...

EDWARD
Oh!

MADRE
compassionevole
Oh!

SOPRANO + TENORE
Oh!

MADRE
indulgente
E cosa lascerai ...

EDWARD
dolendosi
Oooooooooo

MADRE
... alla tua cara madre?

SOPRANO + TENORE
Ooooooooooooooooooooooh! Straziato!

MADRE
Edward, Edward!
E cosa lascerai ...

EDWARD
Ooooooooooooooooooooooh!

MADRE
... alla tua cara madre?

EDWARD
Oh!

MADRE
Figlio mio, dimmi – ...

EDWARD
Oh!

SOPRANO + TENORE
Oh!

MADRE
... Oh!

EDWARD <i>stridulo</i> La maledizione!	MADRE <i>grido raccapricciante</i> Ah!!!
MADRE <i>imperiosa</i> La maledizione!	EDWARD <i>trafigge la madre e rimane immobile come pietrificato</i>
EDWARD La maledizione vi lascerò e il fuoco ...	MADRE <i>colpita a morte, cade a terra.</i>
MADRE La maledizione!	EDWARD <i>Crisi di pianto.</i> <i>Si uccide e cade sopra la madre, in un lago di sangue.</i> Oh!
EDWARD ... dell'inferno, Madre, madre!	ARMATURA <i>Con rigidi, lenti passi – un po' alla Frankenstein – l'interprete va verso i due cadaveri.</i> <i>(Eventualmente: questa parte può essere riprodotta su nastro o cantata a lato della scena per mezzo di un microfono. L'altoparlante dovrebbe essere nascosto nel capo dell'armatura gigantesca.)</i>
TENORE La maledizione!	<i>Minaccioso:</i> Edward, Edward! ¹⁷ E che ne sarà della tua corte, della tua casa? Edward! E che ne sarà di tua moglie e dei tuoi figli? E quale penitenza ora vuoi fare? <i>Dapprima indugia in attesa di una risposta di Edward. Poi si allontana. Mentre sta andando verso le quinte inciampa...</i> <i>(nel frattempo: inizia un tranquillo cambio di scena)</i> <i>e cade; l'armatura si rompe in pezzi.</i> <i>(Possibilmente: riproduzione sincronizzata di intervento registrato con un forte rumore, in particolare di un incidente stradale.)</i>
EDWARD La maledizione vi lascerò ...	
SOPRANO No!	
EDWARD ... e il fuoco dell'inferno,	
TENORE La maledizione!	
MADRE No!	
EDWARD Perché Voi, Voi mi ci avete indotto!	
SOPRANO Oh!	
TENORE No!	6. <i>Campi.</i>
MADRE No!	<i>Goethe, con un cappello a tesa risvoltata, siede su una panca di legno nella stessa posizione in cui è effigiato nel ritratto dipinto da J. H. Tischbein (Goethe nella campagna romana, 1787). Accanto a lui un tavolino da toilette. Fino all'inizio del blues (vedi sotto: tempo di blues) si imbelletta di nero il viso e le mani. (Se il cantante</i>
EDWARD Ooooooooooooooh!	

POETESSA

Lascia che anche il tuo cuore si commuova,
Amata, ascoltami,

GOETHE

Tutto il mondo
È per me amareggiato.

POETESSA

Tremante ti attendo con ansia!
in modo grossolano
Vieni, colmami di felicità!
[Vieni, colmami di felicità,
Colmami di felicità!]
Goethe si alza all'improvviso, va dalla poetessa.
Quasi contemporaneamente: veloce cambio di
scena. Solo Goethe viene nascosto dal fondale.

8.

Sera sulla spiaggia. Davanti una capanna di pescatori, all'orizzonte naviga una nave: faro che lampeggia. Le signore del coro siedono strette accanto all'una all'altra e rammendano le reti dei pescatori. Intervento registrato: placide ondate; si sente di tanto in tanto la sirena di una nave. Poco dopo l'inizio della musica del nuovo quadro la poetessa si alza

...

(tranquillo cambio di scena: solo per una parte della scena)
... e viene di nuovo nascosta dal sipario che si abbassa.

NAVIGANTE

nelle quinte
Calma fonda ²³

CORO FEMMINILE

Sedevamo vicino alla casa del pescatore,²⁴

LA NOTTE

con voce spezzata, quasi in trance
Aspetta, aspetta, navigante selvaggio! ²⁵
Presto verrò al porto dove sei;

CORO FEMMINILE

E guardavamo verso il mare,

LA NOTTE

Da due vergini prendo congedo,
Dall'Europa e da lei.

NAVIGANTE

... dentro l'acqua
Senza moto ...

CORO FEMMINILE

Vennero le nebbie della sera,

LA NOTTE

Fiotto di sangue, scorri dai miei occhi,
Fiotto di sangue, sprizza dal mio corpo,
In una finestra del faro arde una candela. Il navigante si trova là e lo si vede dapprima come una silhouette enorme.

CORO FEMMINILE

E salirono verso l'alto.

NAVIGANTE

... il mar riposa,
Apri la finestra e guarda lontano con il cannocchiale. La notte si spaventa all'apparire del navigante.
E inquieto guarda ...

LA NOTTE

Il mio dolore con sangue
Che ribolle scrivere voglio.

CORO FEMMINILE

Nel faro le luci si accesero
A poco a poco,

NAVIGANTE

... [guarda] il navigante

LA NOTTE

Amore mio, perché proprio oggi
Hai un brivido, se vedi il mio sangue?
Dall'acqua emerge un serpente marino che si avvicina alla riva.

NAVIGANTE

Tutto liscio intorno a sé.

LA NOTTE *tremando*

Mi vedesti di fronte a te per anni
Pallido e con il cuore sanguinante!

CORO FEMMINILE



L'uomo dell'organetto. SCHIZZO DI MAURICIO KAGEL STESO DURANTE IL CONCEPIMENTO DI Aus Deutschland.

... la triste notizia:	Tr Pr Tr Pr
CORO MASCHILE Riiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii	UOMO DELL'ORGANETTO <i>compassionevole</i> E piansero allora i due granatieri
UOMO DELL'ORGANETTO Che la Francia ...	CORO MASCHILE Pr Tr Tr Tr
CORO MASCHILE Geeeeeeeeeeeeee	Tr Pr
UOMO DELL'ORGANETTO ... aveva perduto	PRIMO GRANATIERE <i>lamentandosi</i> Aaaa(-->)iiiiiiiiii ²⁸
CORO MASCHILE Notizia!	RAGAZZO <i>lamentandosi</i> Oiiiiiiiiiiiiiiiiiiii
UOMO DELL'ORGANETTO Vinta ...	UOMO DELL'ORGANETTO Per la notizia ferale.
CORO MASCHILE Vinta!	CORO MASCHILE Pr Tr Tr Pr
UOMO DELL'ORGANETTO ... e distrutta ...	PRIMO GRANATIERE <i>lamentandosi</i> Aaaa(-->)iiiiiiiiii
CORO MASCHILE Vinta!	RAGAZZO <i>lamentandosi</i> Oiiiiiiiiiiiiiiiiiiii
UOMO DELL'ORGANETTO ... l'armata valorosa -	UOMO DELL'ORGANETTO E uno disse:
CORO MASCHILE L'imperatore ...	SECONDO GRANATIERE <i>dolendosi</i> «Mi brucia l'antica ²⁹ Ferita, mi sento sì male!»
UOMO DELL'ORGANETTO E l'imperatore ...	CORO MASCHILE Tr Tr Pr Tr Tr Pr PrPrTr Pr PrPrTr Pr
CORO MASCHILE Vinta!	PRIMO GRANATIERE Aaaaaaa(-->)iiiiiiiiiiiiii
UOMO DELL'ORGANETTO ... l'imperatore prigioniero!	RAGAZZO Aaaaaaaaaa(-->)iiiiiiiiiiiiii A(-->)iiiiiiiiiiiiii
<i>Tranquillo cambio di scena: al levarsi del sipario si vedono i due granatieri che provengono dal fondo della scena. Cavalcano degli asini; un po' più lontano un ragazzo a piedi. (È anche possibile: pure i granatieri appaiono a piedi.)</i>	
CORO MASCHILE	

	Se hanno fame
SECONDO GRANATIERE	
Ferita!	CORO MASCHILE
Uuuuuu(-->)iiiiiiiiiiii	TrTrPr Pr
UOMO DELL'ORGANETTO	
E l'altro disse:	PRIMO GRANATIERE
	<i>esacerbato</i>
	[Che senza di me non campano.]
CORO MASCHILE	
PrPrTr	SECONDO GRANATIERE
	<i>marziale</i>
PRIMO GRANATIERE	Il mio imperatore, il mio imperatore
<i>desolato</i>	prigioniero!»
«La fiaba è finita!	
	<i>Eventualmente: cambio di scena</i>
CORO MASCHILE	<i>Entrata in scena: il coro maschile appare come</i>
Pr	<i>una truppa demoralizzata di soldati di ritorno</i>
	<i>dai luoghi di guerra. Alcuni hanno fasce nere o</i>
PRIMO GRANATIERE	<i>grige al braccio o alla gamba e si muovono con</i>
Anch'io vorrei morire con te.	<i>l'aiuto di stampelle. L'azione è nel contempo un</i>
	<i>corteo funebre: un carretto - al di sopra una bara</i>
SECONDO GRANATIERE	<i>più grande con la bandiera francese - viene tirato</i>
Aaaaa(-->)iiiiiiii	<i>in mezzo al gruppo. Nella bara si trova il Re</i>
	<i>Nero. Alla fine gli strumentisti reduci della banda</i>
CORO MASCHILE	<i>militare.</i>
PrTrPr	
	CORO MASCHILE
RAGAZZO	PrPr TrPr
Aiii Aaaaa Iiiiiiii	PrPr TrPr
CORO MASCHILE	PRIMO GRANATIERE
Tr	<i>sofferente</i>
	Accordami questo favore, fratello,
PRIMO GRANATIERE	Ora devo morire
Ma vivono in patria la moglie, il figliuolo.	
	CORO MASCHILE
RAGAZZO	PrPr TrPr
Oiiiiiii(-->)aaaaaaaa	
	PRIMO GRANATIERE
CORO MASCHILE	E tu il mio cadavere portalo in Francia
PrTrTr	E seppelliscimi in terra di Francia.
PRIMO GRANATIERE	CORO MASCHILE
Che senza di me non campano.»	PrPr TrPr
	<i>attacca la banda militare</i>
CORO MASCHILE	
Pr	SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO
	Ooooooooooooo(-->)iiiiii (-->)oiiiiii
SECONDO GRANATIERE	
<i>irritato</i>	
«Che chiedano la carità,	CORO MASCHILE

Aaa(-->)iii(*)Aaa(-->)iiii Ooooooooo(-->)iiiiiiii	SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO I feel
SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO DELL'ORGANETTO Oooooooooooooiiiiiiiiii Oooooooooooooiiiiiiiiii	RE This (...) Such a pain!
CORO MASCHILE Aaaaaaaaaaliiii(-->)ooooooo	CORO MASCHILE Oh!
SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO DELL'ORGANETTO OooooooooooooiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiOooooooo <i>La bara viene aperta e il granatiere è messo dentro. Quasi contemporaneamente o immediatamente dopo: il Re Nero salta fuori dall'apertura laterale della bara. Scompiglio generale.</i>	RE And gird my sword To (...) Put my musket (...).
TUTTI <i>sorpresi</i> Oh!	SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO Such a pain! <i>uomo dell'organetto: gira in direzione contraria</i>
RE ⁵⁰ <i>felice, cantando sempre in modo un po' nasale</i> I feel (...) ⁵¹ When I care What do (...) If I can You must (...) So (...) On my heart.	RE Dear brothers listen (...) Will (...) the sad (...)
CORO MASCHILE <i>sempre: come strumenti a fiato in sordina</i> Oh!	SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO And will the sad
RE One said: (...)	CORO MASCHILE Oh!
SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO <i>sempre: nasalizzando e molto vibrato</i> One said <i>uomo dell'organetto: guardando fisso il Re gira veloce l'organetto</i>	RE Go beg if they are hun(...)
RE All is lost Put my (...) In your hands I feel (...)	SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO They are hungry
	CORO MASCHILE Oh!
	TUTTI And when the Lord Do not speak One more time And when
	RE I'll go to (...) wait on
	TUTTI

(senza il Re)

I'm

TUTTI

A King!

I'm so glad we can forget

The Lord

He had a very big bone Oh!

Lord the Lord

My Lord have mercy!

Lord My Lord My Lordy

Mercy on our bodies

Lord My Lordy

Your cross cryin'

My Lordy

RE

Lord I'm The King

The King and

molto intenso, raggianti

I feel (...)

CORO MASCHILE

Feel (...)

SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO

DELL'ORGANETTO

Ooooooooooooooh!

RE

When I care

What do (...)

CORO MASCHILE

Do (...)

RE

If I can

You must (...)

CORO MASCHILE

Must (...) heart

SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO

DELL'ORGANETTO

Ooooooooooooooh!

RE

So (...)

On my heart,

One said (...)

CORO MASCHILE

One (...) and

one (...)

SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO

DELL'ORGANETTO

One said

RE

All is lost

Put my (...)

In your hands

I feel (...)

This (...)

Such a pain!

CORO MASCHILE

As I feel

Your (...) pain!

SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO

DELL'ORGANETTO

We feel such a pain!

RE

And gird my sword to (...)

My musket and (...) Oh!

CORO MASCHILE

(...) sword (...)

And (...) and

SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO

DELL'ORGANETTO

And gird my sword to (...)

RE

Dear brothers and (...)

Will (...) the sad (...)

Go beg if they are hun(...)

Go beg if they (...) hungry.

CORO MASCHILE

(...) and (...)

And (...) hungry.

SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO

DELL'ORGANETTO

They are hungry.

TUTTI

My Lord
The King

RE
I am the (...)
The Lord for many (...)
The (...) Kind Lord

CORO MASCHILE
I am

SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO
DELL'ORGANETTO
The Lordy.

RE
estatico
And take my (...)
(...) my body
(...) to (...)
(...) to (...)

CORO MASCHILE
And (...) take (...)
(...) to my (...) to

SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO
DELL'ORGANETTO
And take my body

RE
And bury me (...)
In French earth!

CORO MASCHILE
(...) and in
French (...) earth!

SECONDO GRANATIERE + RAGAZZO + UOMO
DELL'ORGANETTO
And bury me
In French earth!
Rapido cambio di scena

10.

Oscura mansarda: la luce della luna penetra attraverso una finestrella. La fanciulla – camuffata da ragazzo con una bionda parrucca ricciolu-

ta – giace su un letto molto stretto ma lungo 2,50-3 metri, la cui lunghezza corrisponde esattamente alla statura della morte. La Morte, in abiti neri e su coturni, sta in un angolo della scena e ha una falce più grande del normale. (I trampoli vanno evitati a causa dell'azione alla fine del quadro, mentre si può pensare di porre due interpreti uno sopra l'altro.)

Oppure: è possibile anche far comparire la Morte già alle ultime battute del quadro 9, purché questa figura non si muova né sia nascosta al cambio di scena per il quadro 10.

FANCIULLA
molto tranquilla, con voce rotta
Via, ah, sparischi!⁵²
Vattene, barbaro scheletro!
triste
Io sono ancora [troppo] giovane
[Io sono ancora troppo giovane,] va',
piangendo
cara, va,
Io sono ancora troppo giovane,
E non mi toccare.

LA MORTE
guardinga
Dammi la tua mano, bella creatura delicata!^{52a}

FANCIULLA
rifiutando
Tu! Non mi toccare,
Non mi toccare!

LA MORTE
Sono un'amica, non vengo per punirti
Io non sono troppo giovane⁵³
Su, coraggio!

FANCIULLA
Tu! Non mi toccare!

LA MORTE
Non sono cattiva,
Dolcemente dormirai tra le tue braccia!

FANCIULLA
No!
La Morte si accinge a fare un movimento verso ...
Fanciulla: grido di raccapriccio

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah!
... e si interrompe di nuovo.

molto solitaria
La morte è la fredda notte,³⁴
Già imbrunisce, il sonno mi coglie,
Il giorno mi ha sfinito.

LA MORTE
riso diabolico
Ha HaHaHaHa
grave
Fluisce delle lacrime³⁵
L'inutile corso,

FANCIULLA
sofferente
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

LA MORTE
tenera
Il lamento non ridesta,
Non ridesta i morti,

FANCIULLA
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

LA MORTE
Che il lamento
Non ridesti il morto!
«Lascia fluire delle lacrime
L'inutile corso.»
misteriosa
«Il cuore è morto,
Il mondo è vuoto
E nient'altro più
Concede al desiderio.»
*La Morte si distende lentamente sul letto. Nel far
ciò interrompe i suoi movimenti maldestri con
frequenti pause. La fanciulla scompare a poco a
poco sotto di lei. Solo verso la fine la Morte è
completamente distesa.*

FANCIULLA
immobile, con gli occhi chiusi
Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

NARRATRICE³⁶
Tu, o santa, chiama indietro il tuo bambino!³⁷
Tu, il tuo bambino!

FANCIULLA

Mmmmmmmmmmmmm

NARRATRICE
Il tuo bambino!

LA MORTE
diabolica
Ha HaHaHaHa
*Cambio di scena molto lento: rovine indefinibili.
Subito dopo la scomparsa del letto emerge ...*

11.

... debolmente la Notte dallo sfondo scuro.

LA NOTTE
irrigidita
Notte sulle straniere strade³⁸
Stanche le membra ed egro il cuore –
veemente
Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah!
Ah, cade ...
truce
... come una silenziosa benedizione,
vitrea
Soave luna, ...
spossata
... la tua luce.
*Subito dietro il fondale delle rovine attacca un
ensemble da salotto (quartetto col pianoforte: roco
violino, viola, violoncello, pianoforte).*
Soave luna, ...
agitata
... la tua luce
aspro
Fuga il notturno orrore;
tetro
Si dileguano i miei dolori
caustico
E gli occhi ...
rapido cambio di scena
... si irrorano di pianto.
Uscita di scena

12.

<p>Scena di danza</p> <p><i>Foyer di dimensioni gigantesche con colonne e cupola. I quattro musicisti dell'ensemble da salotto siedono uno accanto all'altro su un podio decorato. Fino all'apparire della Morte le singole coppie di ballerini scompaiono di volta in volta dietro le colonne poco dopo la loro entrata in scena.</i></p> <p>.</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>.</p> <p><i>La Morte, su coturni e con la falce, questa volta vestita in bianco, appare con il corpo inerte della fanciulla tra le braccia e danza con movimenti di estrema lentezza. (Nel frattempo non si vede ballare nessuna coppia.)</i></p> <p>.</p> <p>.</p> <p>.</p> <p><i>Uscita di scena della morte.</i></p> <p><i>A poco a poco le coppie ritornano nuovamente in scena danzando. Fino alla fine del quadro si accalcano sempre più ballerini (coristi) sulla pista da ballo.</i></p> <p>.</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>CORO</p> <p>Ooooooooooooooooooooooooooooo!</p> <p><i>Rapido cambio di scena.</i></p> <p><i>L'ensemble da salotto scompare dietro il nuovo fondale, i coristi restano visibili.</i></p> <p>15.</p> <p><i>Salotto Biedermeier.</i></p> <p><i>Il cantante da camera sta al centro della scena; intorno a lui, pigiati, ascoltatori. Al pianoforte a coda: Schubert.</i></p> <p>CORO</p> <p><i>Bassi, tenori, voci di contralto e soprani subito dopo</i></p> <p>Mmmmmmmmmmmmmmmmm</p>	<p>Mmmmmmmmmmmmmmmmm</p> <p>Mmmmmmmmmmmmmmmmm</p> <p>Mmmmmmmmmmmmmmmmm</p> <p>(Cos)aaaaa</p> <p>CANTANTE DA CAMERA (UOMO)</p> <p>Cosa sento?⁵¹</p> <p>CORO</p> <p><i>come prima</i></p> <p>Mmmmmmmmmmmmmmmmm</p> <p>Mmmmmmmmmmmmmmmmm</p> <p>Mmmmmmmmmmmmmmmmm</p> <p>Mmmmmmmmmmmmmmmmm</p> <p>Was mmmmmmmmmmmmmmm</p> <p>CANTANTE DA CAMERA (UOMO)</p> <p>[Cosa sento] fuori della porta?</p> <p>CORO</p> <p><i>I cantanti emettono tremoli indipendenti l'uno dall'altro con cambi di vocali veloci e diseguali, ad esempio:</i></p> <p>Oaou.....</p> <p>Ouau.....</p> <p>CANTANTE DA CAMERA (UOMO)</p> <p>Cosa [sento] risuonare sul ponte?</p> <p>Lascia che al nostro orecchio nella sala risuoni la canzone!</p> <p>CORO</p> <p>Mmmmmmmmmmmmmmmmm</p> <p>CANTANTE DA CAMERA (UOMO)</p> <p><i>cavalleresco</i></p> <p>Nobili signori, il mio saluto vi sia dato il mio saluto, belle dame, a voi!</p> <p>CORO</p> <p>Voi dame</p> <p>CANTANTE DA CAMERA (UOMO)</p> <p><i>meravigliato</i></p> <p>Che ricco cielo!</p> <p><i>sognante</i></p> <p>Astro vicino ad astro!</p> <p><i>turbato</i></p> <p>Chi mai conosce i loro nomi?</p> <p>CORO <i>solo tenori e bassi, molto profondo, tenero</i></p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

CANTANTE DA CAMERA (UOMO)

Occhi chiudetevi: qui non è tempo
di rallegrarsi per lo stupore.
chiude gli occhi

NARRATRICE

Il cantore strinse gli occhi
per toccare le corde a piene note;
gli [uomini] guardavano animosi
e, chinando lo sguardo, le belle donne.

CANTANTE DA CAMERA (UOMO)

....

frivolo

Come l'uccello che dimora
tra i rami, io canto:
la canzone, ...
sempre più appassionato
... che erompe dalla gola[:]

[Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo]

[La canzone] è un compenso ricco e lauto.

straordinario

Io canto, canto: [la canzone!]

titubante e cortese, con voce profonda e contraf-
fatta

Ti devo (*pausa*) pregare (*pausa*) solo (*pausa*) di
una cosa:

sempre in tono compiaciuto di sé

fa' che mi diano in una coppa (*pausa*)

d'oro puro (*pausa*) il vino migliore.

CORO *bisbiglia sempre*

Oh!

Un servitore viene mandato via...

D'oro puro

D'o-ro pu-ro

Di ...

... torna indietro con il calice dorato...

Oh. D'oro

... vi versa del vino.

NARRATRICE

Alzò la coppa...

il cantante da camera beve

CORO

Oh!

NARRATRICE

... e la bevve tutta:

cantante da camera: deglutisce in modo chiara-
mente percepibile

O bevanda dal soave ristoro!

cantante da camera: posa il calice

CORO

Per favore! Per favore!

Per favore!

cantante da camera: continua a bere (senza ru-
more)

NARRATRICE

O felice la casa amica della fortuna

dove questo è un piccolo dono!

cantante da camera: dà indietro la coppa

CANTANTE DA CAMERA (UOMO)

grandioso

Nella prosperità...

CORO

Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

CANTANTE DA CAMERA (UOMO)

... pensate a me

e ringraziate Dio come io vi ringrazio

per questa bevanda

[Grazie grazie grazie. Grazie]

risata diabolica

Ha! Ha! Ha! Hahaha!

Hahaha! Ha! Ha! Ha!

CORO *gridando*

Aaaaah! Aaaaah!

SCHUBERT *molto agitato*

Veleno spirano i miei versi⁵²

CORO

Aaaaah!

CANTANTE DA CAMERA (UOMO)

inveendo

Tu mi hai avvelenato!^{52a}

SCHUBERT

[Veleno spirano i miei versi]

CORO

Veleno!

SCHUBERT

Veleno!

[Ah!] Come potrebbe essere altrimenti?

[Come potrebbe essere altrimenti?]

CORO

Come potrebbe essere?

CANTANTE DA CAMERA (UOMO)

Tu mi hai versato del veleno!

disperato

[Tu mi hai versato del veleno!]

SCHUBERT

Sì!

il cantante da camera cade a terra

Veleno spirano i miei versi

Come potrebbe essere altrimenti?

CANTANTE DA CAMERA (UOMO)

cupo, sottovoce

Che cosa sento⁵⁵

SCHUBERT

molto piano

[Tu...]

CANTANTE DA CAMERA (UOMO)

Che cosa sento

Risuonare nella sala?

SCHUBERT

Tu mi hai versato del veleno

CANTANTE DA CAMERA

Risuonare??

muore

SCHUBERT

Dentro la vita in fiore

rassegnato

Tante serpi io porto in cuore,

Amata⁵⁴ mia.

Nessun cambio di scena (il salotto Biedermeier resta immutato). Dalle quinte si sente l'organetto. La donna dell'organetto, simile in tutto e per tutto all'uomo dell'organetto, entra in scena subito dopo. Durante il suo canto si fa lentamente scuro; un servitore con lume di candela sta accanto a lei.⁵⁵

DONNA DELL'ORGANETTO

vergognosa

....

Sono tutte occupate le camere in questa casa?⁵⁶

Sono spossata, non mi reggo più, ...

senza forze

... sono mortalmente ferita.

tossisce

SCHUBERT

Dai grandi miei dolori⁵⁷

Io formo dei versucci:

DONNA DELL'ORGANETTO

con voce recitata

Aaaaaaaaaaaaaaaaaa(-->)uuuuuuuu

Nell'oscurità tutti i coristi e le comparse si truccano di nero il viso e le mani.

SCHUBERT

Ooooooooooooooooooooo

Ooooooooooooooooooooo

DONNA DELL'ORGANETTO

narrando

La mia strada m'ha condotto a un cimitero

Qui voglio entrare, ho pensato tra me.

SCHUBERT

La via l'hanno trovata

Ma tornano sgomenti

Né voglion dir dolenti

Ciò che le han visto in cor.

DONNA DELL'ORGANETTO

... pensato tra me.

SCHUBERT

pungente

Così rotole senza tregua⁵⁸

16.



Schubert in cielo. SCHIZZO DI MAURICIO KAGEL STESO DURANTE IL CONCEPIMENTO DI *Aus Deutschland*.

La mia botte, come Diogene.	E non bagnar mie ceneri d'inutile velen
DONNA DELL'ORGANETTO Sono spossata, non mi reggo più, ... Sono mortalmente ferita ...	<i>La luce diretta verso il cantante da camera viene lentamente smorzata. Egli scompare nella tomba, poi la chiude sopra di sé con la pietra tombale.</i>
SCHUBERT Ora seriamente, ora per gioco, Ora con amore, ora con odio, Ora è questo, ora è quello, È un nulla ed è qualcosa.	DONNA DELL'ORGANETTO E non bagnar mie ceneri d'inutile velen. Avanti, dunque, avanti, o mio fedele bastone! ⁶⁵ <i>Esce di scena</i>
<i>Cambio di scena molto lento: cimitero. Pallidissimo e vestito di bianco il cantante da camera sta presso la sua tomba aperta. Dalla sua corona d'alloro sale lentamente del fumo.</i>	CORO <i>suono del tutto indefinibile, profondo, a mo' di rumore</i> Mmxgwxxmwlxmwzxxgwnwrxnm ... CANTANTE DA CAMERA (UOMO) <i>voce dalla tomba</i> <i>(eventualmente rafforzata elettricamente)</i> ... questa tomba oscura ...
DONNA DELL'ORGANETTO <i>con accompagnamento di organetto</i> [a a a] La mia strada m'ha condotto a un cimitero [La mia strada m'ha condotto] Voi, verdi corone ... <i>scopre il cantante da camera, il suo canto si arresta</i> ... funebri, potete ... <i>(pausa) ... far (pausa) da segnale[.]</i>	17. <i>Rapido cambio di scena. Solo una parte del salone Biedermeier è di nuovo visibile ed è coperta da piante rampicanti e fiori. La cantante da camera di colore, in abito da sera, sta accanto al pianoforte a coda. Sullo sfondo un gruppo agguinto di coristi coglie cotone su un campo coperto di neve. Si trascinano dietro sacchi di raccolto.</i>
CANTANTE DA CAMERA (UOMO) <i>serio, ma morboso</i> <i>canta in modo sgraziato e molto profondo</i> In questa tomba oscura lasciami riposar ⁵⁹	CANTANTE DA CAMERA (DONNA) It's true. ⁶⁴
CORO In questa tomba oscura lasciami riposar	CORO Mmmmmmmmmmmmmmmmmmm
CANTANTE DA CAMERA (UOMO) Quando vivevo, ingrata, dovevi a me pensar ⁶⁰	CORO Mmmmmmmmmmmmmmmmmmm
CORO Quando vivevo, ingrata, dovevi a me pensar	SCHUBERT Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn
CANTANTE DA CAMERA (UOMO) Lascia che l'alme ignude godansi pace almen	CANTANTE DA CAMERA (DONNA) I can sing sometimes
DONNA DELL'ORGANETTO Lascia che l'alme ignude godansi pace almen ^{61, 62}	CORO <i>molto vibrato</i> Mmmmmmmmmmmmmmmmmmm
CANTANTE DA CAMERA (UOMO)	SCHUBERT

Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn

sgraziato
Now

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)

It's true
I can sing perhaps
It's true?

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
Me heart is swinging free!

CORO

True!

(P)mmmmmmmmmmmmmmmmmm

CORO
... free!

SCHUBERT

(No)nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)

I should sing at times
triste
As I were happy

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
Primo intervento registrato. Riproduzione sugli altoparlanti in scena. In modo ampio, molto tranquillo

Free
It's true
I can sing sometimes
It's true
Fine dell'intervento registrato

CORO

Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

CORO

Una metà del coro applaude al canto
We can sing
Mono mono mono
we mono we mo
Mo mono mo mono mono we

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)

desolata
And I hoppy ...
energicamente
But not, but not.

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
I can sing

CORO

No nnnnnnnnnnnnnnnnn

SCHUBERT

It's true it's
Mono mono mono mono mono
No mono mono mono mono mono
We can

SCHUBERT

(No)nnnnnnnnnnnnnnnnnn

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)

A lot of secret tears

CORO

Sing sometimes it's true
Mono mono mono free!
True

CORO

Lo nnnnnnnnnnnnnnnnnnn tears

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)

timorosa
Penetrate in me.

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
Sometimes

CORO

... in me

SCHUBERT

Mono mono mono mono mono
We can mono mono mono
Sometimes mono mono mono mo
Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)

di nuovo severa
And now, and now

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)

CORO

Prosecuzione e fine dell'intervento registrato
And the song,
the song of longing,
the song of longing from the prison tomb.

CORO
Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
sulla scena
The song of the prison tomb

CORO
tenero
Mo mono mo
Mono mono mono mono
The nightingales leave
mono mono mono mono
The nightingales the spring
The song of the prison

SCHUBERT
Mono mono mono mono mo
The song no mono mono
mono mono mo

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
Ooooooooooooooooooooooh listen!
Listen to enjoy,
All the hearts which listen
Can rejoyce.

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
Terzo intervento registrato:
1. continua, lenta modificazione della vocale d'i-
nizio O (ogni tanto con articolazioni fortemente
nasali);
2. dopo ogni nuova inspirazione attaccare con
un sospiro;
3. non evitare limitati allontanamenti dal suono
centrale Sol (dal Fa diesis fino al La bemolle) se
così si ottiene una più intensa espressività.

Ooooooooooooooooooooo

SCHUBERT
Ooooooaooooooooooooooooooh!
Ooooooooooooooooooooooooooh!
Ooooooooooooooooooooooooooh!

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)

But not one feels pain,
Nobody feels the very deep hurt,
Nobody feels the suffer in the song,
Nobody feels our grief and misfortune,
Nobody ...
Fine dell'intervento registrato

CORO
Feels deep hurt
Nobody's song
Misfortune!

CORO
Nobody's nobody song
Nobody's can rejoyce
Nobody nobody's song
No one regrets our pain

SCHUBERT
Nobody's song
Nobody's song

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
assorta
Nobody's song
Nobody's song
Not one
Nobody's song
Nobody's song

CORO
No one regrets
Nobody's song
But not one feels pain
Nobody's song
Nobody's song
Nobody not one
No one

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
Feels the suffer and nobody
Nobody feels the suffer
In this song
Feels the suffer
In this song
The very deep hurt
Who regret the injuries
Nobody

SCHUBERT

And the suffer ...

Lento cambio di scena: cielo

Il coro sullo sfondo (campo di cotone) viene quindi nascosto. Schubert si alza, va sul podio. Canta come in trance, bisbigliando morbosamente.

Talvolta sì io posso cantare⁶⁵
Come se fossi felice

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
Aiiiiiiiiiiiiii

SCHUBERT
Ma in segreto le lacrime spuntano
Allora mi si libera il cuore.

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
Aiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii

CORO
Coristi e comparse si raccolgono vicino a Schubert.
Allora

SCHUBERT
Allora tutti i cuori ascoltano
E tutti gioiscono,

CORO
E lui ...

CANTANTE DA CAMERA (DONNA)
Aiiiiiiiiiiiiiiiiii

SCHUBERT
Ma nessuno sente le pene

CORO
... sente ...

SCHUBERT
E nel canto il profondo dolore.

Resta fermo. Dapprima cambio di scena molto lento, poi rapido.

13.

Paesaggio. Parte di un villaggio.

CORO
sussurrato
Silenzio! È solo un sogno,⁵⁹
Tutto passa

Ciò che può essere.

[solo un ...

passa ...

Ciò che ...]

Nelle quinte attacca un corno inglese. A poco a poco i cantanti si trasformano a scena aperta in abitanti di una piccola città.

[Passa ... un sogno

è solo un soffio,

solo ... un soffio,

Silenzio ...]

In lontananza si sente l'acchiapparatti.

ACCHIAPPARATTI
gaio

Io sono il cantore rinomato⁴⁰

L'acchiapparatti che molto ha viaggiato
entra in scena

In questa città d'antica fama

È una presenza più che necessaria.

CORO^{40, 41}

... il cantore rinomato

L'acchiapparatti che molto ha viaggiato

In questa città ... più che necessaria

ACCHIAPPARATTI

E fossero i ratti in numero enorme

E fossero in gioco anche le donnole

Faccio una pulizia generale

Tutti quanti se ne devono andare.

CORO

L'... acchiapparatti

... necessaria.

I ratti appaiono da ogni parte titubanti.

CORO DI RATTI

È anche il cantore d'animo sereno⁴²

CORO

sussurrato

Silenzio! Tutto passa⁴⁵



L'acchiapparatti di Hameln. DISEGNO ACQUARELLATO.

È solo un sogno

CORO DI RATTI

Un acchiappabambini di tempo in tempo

CORO⁴²

Anche ai più selvaggi impone il suo giogo
Se canta le sue favole d'oro.

ACCHIAPPARATTI

lirico, molto ampio

Io sono il cantore ...

CORO DI RATTI

Cantore ... canta

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

ACCHIAPPARATTI

gaio come prima

E fossero i ragazzi così riottosi
E fossero le ragazze così ritrose
Io tocco le mie corde ed ecco
Tutti devono venirmi dietro.

CORO

E ... così riottosi, ... così ritrose,

CORO DI RATTI

Tutti devono ...

CORO + CORO DI RATTI

cantano in modo aggressivo, sgraziato

È anche il molto abile cantore
Un acchiapparagazze all'occasione

ACCHIAPPARATTI

stupito, molto forte

Ooooooooooooooooooooooooooooooooooh!

CORO + CORO DI RATTI

minacciosi

In tutte le città dove è stato

ACCHIAPPARATTI

Un acchiapparagazze.

O! acchiapparagazze....

CORO + CORO DI RATTI

Più d'una ha subito il suo incanto

ACCHIAPPARATTI

cinico

E fossero le ragazze così sciocche

E fossero le donne così ritrose

Tutti soffrono pene d'amore

Al canto e al tocco di queste corde.

L'acchiapparatti viene a poco a poco circondato.

CORO + CORO DI RATTI

UiUòUòUòUò

UòUòUòUà UàUàUà

UiUiUiUiUà

ACCHIAPPARATTI

disperato, molto sonoro

Io sono il cantore rinomato

L'acchiapparatti che molto ha viaggiato

In questa città d'antica fama

È una presenza più che necessaria.

CORO + CORO DI RATTI

molto aggressivo e sonoro

Ui Ui Ui Uà

(-----)⁴⁴

ACCHIAPPARATTI

E fossero i ratti ...

CORO + CORO DI RATTI

UiUòUòUòUò

(-----)

ACCHIAPPARATTI

... in numero enorme

CORO + CORO DI RATTI

Uà Ui Ui Ui

(-----)

ACCHIAPPARATTI

E fossero in gioco anche le donnole

Faccio ...

CORO + CORO DI RATTI

diventano rissosi

(-----)

ACCHIAPPARATTI

... una pulizia ...

CORO + CORO DI RATTI

UàUà (-----)

ACCHIAPPARATTI

... generale,

CORO + CORO DI RATTI

(-----)Uà

ACCHIAPPARATTI

Se ne devono ...

CORO + CORO DI RATTI

(-----)Ui

ACCHIAPPARATTI

... andare.

CORO + CORO DI RATTI

(-----)!!

*L'acchiapparatti scompare tra la moltitudine
adirata. Lento cambio di scena.*

14.

*Parco signorile. Iperione siede o è disteso su una
panca sotto un albero enorme.*

IPERIONE

tenero, parlando senza pathos

Voi, gloriose querce, assomigliate a un popolo
di Titani⁴⁵

In un mondo domato, e siete soltanto vostre e
del cielo

Che vi nutri ed allevò e della terra che vi fu
madre.

Nessuna di voi conosce la scuola degli uomini.
Gioiose, libere, balzate dal forte groviglio delle
radici

Afferrate possenti lo spazio come le aquile la
preda

Levate alle nubi una limpida corona di sole.

"cantando" in modo scatenato

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah!

come prima, parlando

Ognuna di voi è un mondo, come le stelle del
cielo,

Ognuna come un Dio, vivete insieme in un
libero patto.

Camminate nella luce⁴⁶

Per morbide vie, Geni felici!

Aliti divini d'aria luminosa

Leggeri vi toccano

Come dita d'artista

Corde sacre.

Fuori del Fato

Come neonato che dorme

Respirano gli Immortali.

Puro e protetto

In una gemma inavvertita

Fiorisce eterno il loro spirito,

E gli occhi felici

Splendono d'una calma

Chiarità senza fine.

*molto serio, canta come un bardo che sta nar-
rando*

Ma a noi non è dato

Riposare in un luogo

Dileguano precipitano

I mortali dolenti, da una

All'altra delle ore, ciecamente,

Come acqua di scoglio

In scoglio negli anni

Giù nell'Ignoto.

*Lento cambio di scena: gigantesco orrido roccio-
so con minuscola veduta. (Dietro è nascosta la
poetessa.)*

*Iperione si alza; canta con straordinaria tenerez-
za e immedesimazione.⁴⁷*

Quando il mattino ebbro animatore si leva⁴⁸

E gli uccelli cominciano a cantare

Il fiume lancia raggi e pronta

La strada grezza scende sulla rupe

Perché il sole l'ha già fatta calda.

Ed egli

Desiderando in altra terra

Dalle quinte risuonano quattro corni da caccia.

Gli adolescenti

E la porta e il mercato si ridestano

E sale rosso il fumo dalle fiamme

Sacre del focolare, allora tace,

Solo, tiene quieto nel petto il cuore,

E pensa alla sala solitaria.

*Rapido cambio di scena: solo una parte dell'orri-
do roccioso scompare verso l'alto. La poetessa
incanutita siede su una panca simile a quella di
Iperione, sul suo grembo un'anziana donna di*

servizio.

Eppure se
Quando siede nell'ombra profonda

POETESSA
Odo echeggiare il canto⁴⁹
Che intonava un tempo il mio amore
Sentirò nel petto uno schianto
Sotto l'empito del dolore.
Un desiderio oscuro mi muove
Su, all'altura della foresta,
Lì, in lacrime si dissolve
La mia pena immensa.

IPERIONE
Mentre l'olmo bisbiglia sopra il capo
Presso il fresco respiro del ruscello
Il poeta tedesco, e canta,...

POETESSA + IPERIONE
Ooooooooooooooh!

IPERIONE
... quando a lungo
Ha bevuto la sacra acqua digiuna
Ed ascolta lontano nel silenzio
Il canto dell'anima.

POETESSA
Oooooooooooooh!

IPERIONE
E ancora, ancora è troppo colmo di spirito
E l'anima pura
Finché iroso

POETESSA
[Oooooooooooooh!]

IPERIONE
Con la vergogna che brucia la gota
E ogni suono del canto è dissacrato.

POETESSA
appassionata, volgare
Io ho pianto in sogno,⁵⁰
Sognai che nella tomba eri stesa.
Mi risvegliai e la lacrima
Giù per la guancia scorreva.
Io ho pianto in sogno,

Sognai che tu mi lasciavi.
Mi risvegliai e piansi ancora
A lungo, in fiotti amari.

IPERIONE
Pure del cuore semplice dell'uomo
Sorrondono le stelle quando dall'oriente
Vengono indugiando
Profetiche sui monti del nostro popolo
E come la mano paterna ...

POETESSA
Io ho pianto in sogno,

IPERIONE
... posa sulla chioma
Nei giorni dell'infanzia,
Così incorona il capo del cantore una
benedizione

POETESSA
Sognai che ancora mi ami.

IPERIONE
Che avverte abbrividendo
Quando la sua parola ti nomina nel canto,

POETESSA
Mi risvegliai e continuano

IPERIONE
O tu che rimanesti fino ad oggi
Innominato a causa della tua bellezza

POETESSA
A sgorgarmi le lacrime.

IPERIONE
O il più divino, o buono spirito della patria.

Rapido cambio di scena.

18.

Sagra.
(Si potrebbe allestire questa scena come un mix tra una scena di marionette e un libro aperto di immagini tridimensionali e farla apparire da

sotto la scena.)

La cartomante siede in una tenda stretta e dispone dei grandi tarocchi. Accanto a lei una sfera di vetro iridescente.

Primo intervento registrato: montaggio di rumori continui e isolati di una sagra (senza visitatori) come pure di frammenti sonori di organetto di Barberia (azionare la manovella dello strumento a diverse velocità). Secondo intervento registrato: tempo d'Allegro su un piano Honky-tonk.

LA CARTOMANTE

Prima di iniziare a parlare l'interprete ferma i due interventi registrati con cenni "magici" della mano. Nel corso del quadro lo sfondo acustico serve sia a sottolineare il testo sia come reminiscenza "atmosfera". Musica e rumori fanno parte del flusso di parole della cartomante.

Calma, con voce contraffatta:

Dorme ora alfin la madre⁶⁶

Sul suo libro di preghiere?

Adesso tu, ago, riposa,

Cucire, sempre cucire, proprio no.

Voglio leggermi le carte,

Cosa devo io aspettarmi,

Come dunque andrà a finire?

Pausa. I due interventi registrati attaccano di nuovo e vengono subito nuovamente fermati.

Se non m'inganna il mio presentimento

Si mostra uno, mi pare,

Pausa

Bello, ora viene quest'uno,

Il Fante di cuori sapeva il suo dovere.

Pausa. I due interventi registrati attaccano di nuovo e ...

Una ricca vedova? Ahimé.

... vengono subito nuovamente fermati. Pausa.

Sì, lui la sposa, mi sento morire,

O ribaldo scellerato!

Pausa. Il secondo intervento registrato attacca e

...

Male al cuore e molte noie,

Una scuola e muri stretti

... viene di nuovo fermato. Pausa.

Re di quadri, che mi deve

Rattristare e poi consolar.

Mi rapisce, ecco un viaggio,

Soldi e amore in quantità.

breve risata, poi riflessiva

Questo Re di quadri qua (...)

Dev'essere un principe o un re

E così per poco anch'io

non divento principessa!

lunga risata selvaggia, esagerata

I due interventi registrati attaccano di nuovo e ...

(Pausa)

... vengono subito nuovamente fermati.

Qui è un nemico, che si sforza

Di parlare sul mio conto,

Ma mi assiste invece un biondo

canta sussurrando, con voce offesa

Un segreto viene in luce

parlato

E io fuggo ancor per tempo,

Buon viaggio a tutti, Vossignorie (!)

Questo è stato un duro colpo.

Qui c'è uno, anzi una massa

Fanno ressa intorno a me

Che mal io posso contarli

Aaaaaaaiiiiiiaaaaaaa

Della donna il volto sciocco

Nessun segnale d'avvio! Però: terzo intervento

registrato, coro femminile e organo elettrico

Vien la vecchia con l'affanno

Che mi appesta ogni piacere

Prima ancora che a me manchi gioventù?

Ah, è mia madre che si sveglia

E già parla per sgridarmi.

No, le carte mai non mentono.

Attacca il primo intervento registrato.

L'amore ha mentito⁶⁷

....

Illuso, ahimé! ...

Il primo intervento registrato viene fermato.

... illuso

Ha tutto intorno a me!

Attacca il secondo intervento registrato, il terzo

segue dopo un intervallo. Nel contempo viene

fermato il primo intervento registrato.

Io non so cosa vuol dire (...)⁶⁸

Pausa. Il primo intervento registrato viene fermato.

USIGNOLO

dalle quinte

Tu ...⁶⁹

LA CARTOMANTE

testo ad libitum

Che mi sento tanto triste ...

19.

Tranquillo cambio di scena: rovina coperta di vegetazione di una chiesa gigantesca che consiste di due parti a qualche distanza l'una dall'altra. Prime luci dell'alba. L'uomo dell'organetto, invecchiato, riposa davanti al fondale e gira la manovella dell'organetto, immerso nei suoi pensieri.

(La parte dell'organetto per questo quadro deve essere registrato usando esclusivamente il generatore di ritmi dell'organo elettrico. Per ragioni più sceniche che musicali l'organetto potrebbe essere riprodotto in scena come intervento registrato in modo da sovrastare l'uomo dell'organetto, similmente a quanto avviene nel quadro scenico.)

USIGNOLO + LA MUSICA

Ambedue le cantanti restano dapprima invisibili. La Musica sul lato di scena opposto a quello in cui si trova l'usignolo (eventualmente anche: dietro il secondo fondale).

Tu(.) (ahimé) tu,^{69a}

.... quante ore

.... della vita (m'hai il cuore) soffocato

.... ti ringrazio!

UOMO DELL'ORGANETTO

concentrato

Solo ora mi accorgo di quanto sono stanco,⁷⁰

Al momento di distendermi per riposare; *un po' più vivace*

Il vagare mi teneva sveglio

Sulla strada inospitale.

Le gambe cercavano quiete,

Pausa

.... le mie membra non si riposano.

USIGNOLO + LA MUSICA

.... non così sonoramente (!)⁷¹

Mi risvegli l'amore,

UOMO DELL'ORGANETTO

beffardo

[Tu arte sublime]⁷²

USIGNOLO + LA MUSICA

.... non così sonoramente (!)

UOMO DELL'ORGANETTO

pungente

[Tu arte sublime]

USIGNOLO + LA MUSICA

Ahimé tu!

Ooooooooooooooooooooo

UOMO DELL'ORGANETTO

con voce tremolante

[Tu arte sublime,...]

lamentandosi

... in quante ore grige

USIGNOLO + LA MUSICA

.... con dolce gola risvegli

Tra i due fondali scenici appare la Musica come una sorta di visione estatica di una fata Morgana. Indossa un abito sfarzoso (si pensi ad esempio al quadro della primavera di Botticelli) ed è accompagnata da una quantità di amorini con strumenti musicali dorati.

UOMO DELL'ORGANETTO

canoro

Quando mi soffocavano le tristi vicende della vita,

Sovente un sospiro del tuo salterio

quasi ululando, estremamente sentimentale

Un tuo divino dolce accordo

USIGNOLO + LA MUSICA

.... m'hai rapito!⁷³

UOMO DELL'ORGANETTO

cantando teneramente

M'ha schiuso un celeste mondo migliore;

USIGNOLO + LA MUSICA

[... m'hai rapito!]

UOMO DELL'ORGANETTO

aggressivo

Tu arte sublime!

USIGNOLO + LA MUSICA

Ooooooooooooooooooooo

UOMO DELL'ORGANETTO

cantando sussurrando, con rimorso

Tu sublime [musica], io ti ringrazio!

[Ringrazio. Ringrazio.]

*Non l'uomo dell'organetto, ma la Musica ora
azione la manovella dell'organetto. Il cantante
guarda lentamente verso l'alto.
In uno stato d'animo angosciato
E io fisso⁷⁴
Con occhi umidi, pallido e debole,
Il cielo.*

USIGNOLO + LA MUSICA

*Fuggevole entrata in scena dell'usignolo sullo
sfondo delle rovine
Il tuo sospiro che intenerisce⁷⁵
Uscita di scena dell'usignolo
premuroso
Fuggi, usignolo, nella verde oscurità,
Nel groviglio degli alberi,
nuova entrata in scena dell'usignolo
energico
Fuggi, fuggi!
(O usignolo!)
L'uomo dell'organetto si impadronisce della
manovella dell'organetto e l'azione di nuovo da
sé*

USIGNOLO + LA MUSICA

Ahimé!

CANE 1 + 3

entrata in scena

*Le bestie invecchiate e fortemente rovinate
escono timidamente. Le loro pellicce polverose
sono disseminate di chiazze spelacchiate. Il cane
più grande si porta dietro lo stesso piattino di
metallo del quadro 1 legato alla zampa posteriore.*

USIGNOLO + LA MUSICA

*uscita di scena: usignolo, Musica e amorini cer-
cano dapprima di fuggire da un lato, dove però
appaiono i due cani, e corrono poi impauriti dal-
l'altro lato.
Aaaaaaahimé!
Fuggi!*

CANE 3

*guarda inizialmente nei posti degli spettatori,
poi fa alcuni passi verso il podio, sta di nuovo
fermo e ringhia stanco e inespressivo. I suoi ru-
mori assomigliano ora più a un russare che al-
l'aggressivo annusare del primo quadro.*

molto tranquillo, ispirando

Hrrrrr.....!

Hrr.....!

espirando

Sh.....

inspirando

Hrrrr.....!

CANE 1

Aaaaaaaauuuuuu

*lento cambio di scena. La stessa mansarda oscu-
ra del quadro 10, ma da un altro angolo visuale.
Uscita dei due cani e dell'uomo dell'organetto.*

USIGNOLO + LA MUSICA

O tu!

*La Morte, su coturni e con lo stesso vestito del
quadro 10 (però in rosa!), esce in scena lenta-
mente e rimane subito ferma. Osserva ciò che
accade in scena.*

20.

*Attraverso una finestrella penetrano raggi di so-
le sulla culla.*

GIOVINETTO

*Questa parte può essere realizzata sia da una vo-
ce di fanciulla sia da una di soprano (però non
dal giovinetto che canta nel quadro 10). L'azione
alla fine del quadro - la Morte solleva la culla
con il giovane che sta morendo ed esce con que-
sta di scena - richiede in ogni caso una cantante
piccola e graziosa.*

*Per costruire la culla a dondolo in modo appros-
simativamente realistico, in contrasto al letto gi-
gantesco usato nel quadro 10, le gambe dell'in-
terprete che pendono al di sotto possono essere
nascoste in buchi nel materasso; dei volants po-
trebbero nascondere questa posizione del corpo.
Variante: la voce del giovinetto viene trasmessa
per mezzo di un altoparlante installato nella cul-
la. (Al contrario sarebbe difficilmente attuabile
una realizzazione della parte come puro inter-
vento registrato, principalmente a causa dei nu-
merosi rubati e delle pause.) Se cantato da un
soprano: sgraziato, con voce infantile, ma non
esageratamente grottesca.*

Tramonta il sole,

Che vuoi di più?

Pausa

I sentimenti eterni

Pausa

Presto tutto è compiuto.⁸³

La Morte inizia di nuovo a far dondolare la culla, ma con movimenti sempre più violenti ...

(tenera:)

[Addormentati]

[Addormentati]

[Addormentati]

[Addormentati]

[Dormi addormentati]

[Dormi addormentati]

[Dormi dormi]

[Dormi dormi]

[Addormentati]

... e smette poco a poco.

Risata sottovoce, quasi tra sé e sé:

Ha ha ha ha ha ...

La Morte smonta la falce, mette la parte affilata sopra il giovinetto nella culla e la solleva. Con questo: lenta, faticosa uscita di scena. Nel frattempo:

NARRATORE

Me ne sto solo,⁸⁴

Abbandonato da tutti, apparentato solo alla morte,

LA MORTE

ride come prima

Ha ha ha ha ...

NARRATORE

Indugio sul margine

E guardo giù con sguardo desideroso,

Nella tomba profonda.

Tu mi fai cenno da lontano,

Svaniscono le stelle,

Io affondo, affondo!

Io vengo, vengo!

21.

Scena muta: falso finale con variazioni
Rapido cambio di scena (vedi sotto).

MIGNON

interpretata dal controtenore come ragazza con riccioli biondi e abito bianco, siede con un libro di immagini teatrali sul grembo. Sfolgiando il libro vengono a crearsi scene pieghevoli tridimensionali con fondali scenici simili a quelle dei precedenti venti quadri di questa "Lieder-Oper". In rapporto al ritmo con cui si sfoglia il libro appaiono dietro Mignon alcuni personaggi dell'opera come anche fondali già visti e attrezzi di scena. (Si devono vedere anche alcune scene non utilizzate per dare l'impressione di errori involontari.)

Le figure che così si presentano non arrivano mai a cantare: esse vengono suscitate dall'atto dello sfogliare il libro. Anche il gruppo muto sparisce frequentemente in questo modo. I punti di sincronia tra il girare le pagine e i rispettivi cambi di scena non sono stati prescritti espressamente, ma possono essere desunti dall'andamento della musica e quindi essere incorporati nella messa in scena.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

Alla fine:

cambio di scena molto lento.

22.

Interno

MIGNON

Questa parte viene parzialmente eseguita con una mini armonica a bocca (35 mm., detta anche "Little Lady"); si percepiscono per lo più suoni straniati di canto. Lo strumento deve essere tenuto saldo tra le labbra senza l'aiuto delle mani e pende al collo da una catenella. Nel cantare il respiro fuoriesce attraverso le cellette dell'armonica a bocca e - a partire da un certo volume di suono - vengono a crearsi sia una miscela di

suoni cantati e soffiati sia suoni di combinazione (Parole sottolineate = testo difficilmente comprensibile, ad esempio: Lasciatemi ... ecc.) Tenere e canoro

Così lasciatemi apparire finché io muoia!⁸⁵
Non mi spogliate della bianca veste!
Io volgerò dalla terrena festa
Giù verso l'aspra dimora i miei passi.
soffiare inspirando, far cadere l'armonica improvvisamente dalla bocca
Lasciatemi apparire finché io trapassi!
Non mi spogliate della bianca veste!
Io volgerò dalla terrena festa
Giù verso l'aspra dimora i miei passi ...
Si mette di nuovo l'armonica in bocca e attacca con un soffiare muto; contemporaneamente si sente una seconda armonica dalle quinte. Il cantante guarda in direzione del suonatore invisibile; ma il Doppio, la vecchia, appare dalla parte opposta. È vestita come Mignon, ma con un abito liso e pieno di macchie. La narratrice spinge davanti a sé una macchina teatrale per il vento (impalcatura in legno con manovella, ricoperta in tessuto)

DOPPIO piano
...
Dal cielo azzurro spira un mite vento⁸⁶
Conosci la dimora? ...
Povera bambina, cosa ti hanno fatto?

MIGNON
Certo di pene e di fatiche priva⁸⁷
Vissi; e pur le conobbi ...]
fa cadere di nuovo l'armonica

DOPPIO
Cosa ti hanno ... fatto?

MIGNON
Certo di pene e di fatiche priva
Vissi; e dolore pur conobbi assai
Innanzi tempo d'affanni invecchiai;
O che in eterno io giovane riviva!
suona l'armonica a bocca

DOPPIO
Non chieder ch'io parli ma lascia ch'io taccia⁸⁸
Poiché è mio dovere serbare il segreto.
O quanto svelarmiti tutta vorrei!

Ma il crudo destino mi pose tal veto.

Il corso del sole costringe, all'aurora,
La gelida notte a togliersi il velo,
La rigida notte dischiude il suo grembo
Di ascose sorgive la terra ristora.
Pausa. Mette stentatamente in movimento la macchina per il vento e va lentamente - ferdandosi di continuo - a uno dei due lati della scena.

MIGNON
Solo chi conosce la nostalgia⁸⁹
Sa quel ch'io soffro!
Sola e priva d'ogni gioia
Guardo il firmamento
Da quella parte.
Ah! Chi mi ama,
Chi mi conosce,
E' assai lontano!
Ho le vertigini,
Sento
Bruciarmi il petto.
Solo chi conosce la nostalgia
Sa quel ch'io soffro!

DOPPIO
Silenziosa, insicura e turbata si avvicina con la macchina del vento a Mignon e resta subito dietro di lei.

...
Ahimé, il sole risveglia nel suo percorso⁹⁰
Il mio col tuo dolore ...
Ogni mattina ...
Nel profondo del cuore di nuovo.
Già da un bel po' d'anni
Pausa, si prende la testa
Ognuno arriva alla sua meta
Ma ahimé, ...

MIGNON *con l'armonica a bocca*
Aaaaaaaaaaaaaaaaaahimé

DOPPIO
Guardo sotto ... (*Pausa*)
... navi passano ... (*Pausa*)
Non se ne va ... (*Pausa*)
... con la corrente.

MIGNON
[Ciò che sof ...]
DOPPIO

Neppure la notte mi giova
Pausa, si prende la testa

MIGNON
Aaaaaaaaaaaaaaaaaahimé

DOPPIO
Ed io sento di questo dolore
Pausa.

Intervento registrato (montaggio di rumori e suoni): parte di armonica a bocca di Mignon, trasportata due ottave più in basso e - interrotta da brevi pause - sempre ripetuta, come raffiche di vento tempestose. La poesia originale di Goethe viene recitata in modo sempre più confuso.

Adesso in lugubre figura
L'occulta forza che forma.
Pausa.

MIGNON
Waaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

DOPPIO
Nel silenzio del cuore, stessi compaiono,

MIGNON
iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii

DOPPIO
Perché i sogni ...
Pausa, poi più forte
[Perché i sogni ...]
Pausa, si prende la testa

MIGNON
Sof ...

DOPPIO
Sempre piangere
... e persino sana e rosea:
Li prendo dall'armadio
Perché oggi
Nessuno immagina che il dolore
Crudelmente

MIGNON
Aaaaaaaaaaaaaaaaaahimé!

DOPPIO
Ahimé, il sole
Il tuo

Adesso in lugubre figura
più forte
... questo dolore
Nel silenzio del cuore
Guardo sotto il tenace dolore,
Se ne va
Crudelmente mi lacera
Perché oggi è giorno di festa.
Pausa, si prende la testa
Se si morisse di dolore
Per quello che si ha nel cuore

MIGNON
Aaaaaaaaaaaaaaaaaahimé

DOPPIO
Nel profondo del cuore
Nel silenzio del cuore
... il mio dolore,
più forte
... il tenace dolore!
Pausa. Ora a velocità folle
Neppure la notte viene
Perché i sogni stessi giovano
Ed io sento
Nel silenzio del cuore

MIGNON
Dolo ...

DOPPIO
... questo dolore,
Adesso in
L'occulta forza che forma.

MIGNON
... ri

DOPPIO
Già da un bel po' navi passano
Ognuno arriva alla sua meta;

MIGNON
Ahimé!

DOPPIO
Ma ahimé, il tenace cuore
Non se ne va con la corrente.
Devo apparire ben vestita

MIGNON

Aaaaaaaaaaaaaaaaaahimé!

DOPPIO

Di nascosto devo sempre apparire
Ma posso serena piangere,
E persino sana presi,
Ahimé, ...

MIGNON

Wääääääääääääääär ...

DOPPIO

... è da tempo
Se si morisse di dolore!

MIGNON

... morta!

DOPPIO

È da tempo che sarei morta!
cade sulla macchina del vento

MIGNON *sgraziata*

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

Rapido cambio di scena.

Se possibile: Mignon e il Doppio spariscono dalla scena.

23.

Collage di diversi parchi e facciate di case.

CORO FEMMINILE

Uscita in scena: il coro femminile è costituito da soprani e contralti del coro come anche da tutte le soliste femminili che partecipano all'opera. Le signore indossano senza eccezioni varianti dell'abito di Mignon già utilizzato nei quadri 21 e 22 (e così rappresentano questa figura in diverse età e diverse situazioni). Esse non entrano in scena contemporaneamente, ma lentamente una dopo l'altra in modo da essere tutte visibili solo alla battuta 15.

Ogni cantante ha in mano un oggetto caratteristico del romanticismo tedesco, lo spinge o lo tira (ad esempio carrozzina per bambini, carretto di carbone ecc.), in modo che nel corso dei quadri 23 e 24 siano possibili almeno due cambiamenti di questi oggetti.

All'inizio di questa scena, partenza contempora-

nea di due interventi registrati:

1. coro femminile e pianoforte;

2. organo (pneumatico; in ogni caso non un organo elettrico). La riproduzione del segnale deve vagare tra altoparlanti diversi. Contemporaneamente la riproduzione dell'intervento registrato dal quadro 22 viene lentamente smorzata.

Come si innalza il cuore, se a te,⁹¹

*Infinito, pensa! come sprofonda,
sulla scena:*

Se guarda in basso a se stesso!

[Misero guarda]

Misero guarda lamentandosi poi per la notte e la morte!

Alcuni partecipanti all'azione iniziano a cambiare i loro oggetti. Di nuovo intervento registrato 1:

Tuonate, o mondi, in moto festoso,

Nel coro di tromboni!

Intervento registrato e scena:

Risuonate, voi tutti o astri del sole, sulla strada colma di splendore,

Nel coro di tromboni!

Ulteriore cambiamento di oggetti (ad libitum: anche i vestiti)

MIGNON

invisibile dalle quinte o dalla buca dell'orchestra:

O Thunderworld,⁹²

O You World of Worlds.

And thou, Trombones Choir,

Never resounding till the end:

God - never throughout: God,

God, God is the object of your praise,

Is the aim of your belief

CORO FEMMINILE

intervento registrato:

Never resounding

MIGNON

God!

CORO FEMMINILE

scena:

Never resounding

Never throughout

God is the object

Of the praise.

24.

Lento cambio di scena: collage di diversi interni con porte e finestre.

CORO FEMMINILE

Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
porta (nelle quinte): il batterista batte a una porta sospesa in modo speciale (che somiglia a quelle utilizzate negli studi radiofonici). Se necessario il bussare alla porta può essere rafforzato ed essere trasmesso sia in scena sia in platea.

EDWARD

dalle quinte
Nobody's here?⁹⁵

CORO FEMMINILE

Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

EDWARD

I'm Phil, let me go in!
(LA NOTTE)
Poiché il pezzo può essere eseguito anche con organici diversi, l'indicazione del ruolo tra parentesi quadre serve a distinguere le parti obbligate da quelle non obbligate, le quali possono essere sostituite rispettivamente da altri solisti soprani e contralti.
lamentandosi:
Ooooooooooooooooooooooooooooo

CORO FEMMINILE

(O)mmmmmmmmmmmmmmmm
(MADRE)
con voce spezzata
No, no!⁹⁴
Noi ti temiamo!
porta: si sente bussare tre volte

EDWARD

Let me go in, I'm Phil!

RE NERO

lamentandosi:
Ooooooooooooooooooooooooooooo
(POETESSA) + (MADRE) + (LA NOTTE) + (DONNA DELL'ORGANETTO)
Ti temiamo!

CORO FEMMINILE

Noi ti temiamo!

TUTTE LE SIGNORE

Temiamo!

RE NERO + (ACCHIAPPATOPI) + EDWARD + (GOETHE) *furiosi, sgraziati*
Nobody's here?

TUTTE LE SIGNORE

È già notte, noi siamo sole:
porta: ripetuto bussare, sempre forte

RE NERO + EDWARD

I am

(POETESSA) + (MADRE) + (LA NOTTE) + (DONNA DELL'ORGANETTO) + (CANTANTE DONNA DA CAMERA) + CORO FEMMINILE
inesorabili

Non può essere!
Non può essere!
porta: colpi straordinariamente violenti

CORO FEMMINILE

Può!

TUTTE LE DONNE SOLISTE

Può essere!

RE NERO + (ACCHIAPPATOPI) + (SCHUBERT) + EDWARD + (GOETHE) + (UOMO DELL'ORGANETTO)
Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo!
Una o più porte sono aperte con un mazzo di chiavi di pezza.

Nel contempo: intervento registrato: aprirsi di porte cigolanti, aprire ripetuto.

Ora entrano in scena angosciati uno dopo l'altro tutti i solisti maschili apparsi nel corso della rappresentazione, mentre anche nella buca dell'orchestra entrano altrettanto lenti ed estremamente silenziosi il coro maschile e otto strumentisti (clarinetto, tromba, tuba, violino, due violoncelli, due contrabbassi).

TUTTI I CANTANTI

molto teneramente
Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm
Mmmmmmmmoooooooooooooooooonnnnnnnnn

27.

Fine e continuazione

Il disegno ad acquerello “Schubert in cielo”, creato da Otto Böhler nel 1897 per il centenario della nascita del compositore, serve qui da modello per un’enorme composizione a silhouettes (ad esempio 8 x 10 metri) in cui le figure devono muoversi da sole o in gruppo. Per distinguere più chiaramente il decorso dei movimenti è indispensabile che questo assieme visuale sia organizzato su due o tre piani. Dapprima il quadro rimane immobile.

VOCE

affidare solo a narratore o narratrice, anche alternatamente

Benvenuto e congedo dalla terra. ¹⁰⁰

All’infinito. ¹⁰¹

Fantasia funebre. ¹⁰²

Congelamento. ¹⁰⁵

Lacrime di ghiaccio. ¹⁰⁴

Fiori appassiti. ¹⁰⁵

Viole del pensiero. ¹⁰⁶

La fuga del tempo. ¹⁰⁷

Le figure della composizione a silhouettes iniziano lentamente a muoversi ‘dialogando’ a gesti, nel contempo gli amorini in volo si dispongono in nuovi gruppi.

(Se il meccanismo della scena non è del tutto insonorizzato, questi rumori di disturbo possono essere rafforzati elettro-acusticamente. Verrebbe così a crearsi un livello sonoro sincronizzato che potrebbe essere percepito come consapevole contrappunto alla musica che accompagna la scena.) Se il quadro non consta di singole figure appese, la scena viene fin da subito sollevata con estrema lentezza.

Ultima speranza. ¹⁰⁸

Altri soli. ¹⁰⁹

Coraggio. ¹¹⁰

Letizia. ¹¹¹

CORO FEMMINILE

Mmmmmmmmmmmmmmmmm

SOLI

Moooooooooooooooooooooooooooo

VOCE

Il giorno dei morti.¹¹²

CORO

Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

VOCE

La tomba.¹¹⁵

Le morti premature. ¹¹⁴

SOLI

Moooooooooooooooooooooooooooo

CORO

Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

VOCE

Sprofondamento volontario. ¹¹⁵

Così ero io. ¹¹⁶ La nostalgia del becchino. ¹¹⁷

TUTTI

Morte.

VOCE

Il sole che tramonta. ¹¹⁸

Fine del canto. ¹¹⁹

La composizione a silhouettes e le fonti luminose retrostanti vengono sollevate con estrema lentezza (nel frattempo i movimenti delle figure continuano a scorrere).

La scena, che si vuota poco a poco, rimane scura.

CORO

Ooooo mo

Ooooooooo moooo

Mmmmmmm mmmmmmm

Se tecnicamente possibile: la buca dell’orchestra va lentamente sollevata all’altezza del palcoscenico. Se, a causa della velocità non modificabile, la posizione viene raggiunta molto prima o dopo del previsto, determinare in corrispondenza a ciò la partenza.

Mooooo uuu

Moo mmm moooo

Mmmmm

SOLI

Moooooooooooooooooooo

Ooooooooooooooooooooo

Mmmmmmmmmmmmm

Moooooooooooooooooooo

Moooooooooooooooooooo



JOHANN WOLFGANG GOETHE.

re (*I due granatieri*).

²⁹ Fonte testuale: parimenti Heinrich Heine, *Die beide Grenadiere (I due granatieri)*.

³⁰ Fonte testuale: Heinrich Heine, *Die beide Grenadiere (I due granatieri)*, “traduzione” inglese di Mauricio Kagel.

³¹ (...) = veloce tremolo della lingua ottenuto tirandola dentro e fuori (nel contempo: sfiorare il palato = suono di «L»).

³² Fonte testuale: Matthias Claudius, *Der Tod und das Mädchen (La morte e la fanciulla)*.

³³ Ovvero: An ch'io sono troppo giovane.

³⁴ Fonte testuale: Heinrich Heine, *Der Tod, das ist die kühle Nacht (La morte è la fredda notte)*

³⁵ Fonte testuale: Friedrich Schiller, *Des Mädchens Klage (Il lamento della fanciulla)*.

³⁶ Invisibile.

³⁷ Fonte testuale: Friedrich Schiller, *Des Mädchens Klage (Il lamento della fanciulla)*.

³⁸ Fonte testuale: Heinrich Heine, *Mondschein (Chiaro di luna)*.

³⁹ Fonte testuale: Gustav Falke, *Trost (Consolazione)*.

⁴⁰ Fonte testuale: Johann Wolfgang Goethe, *Der Rattenfänger (L'acchiapparatti)*.

⁴¹ Sempre accompagnando la voce sulla sillaba “wo”.

⁴² Fonte testuale: parimenti *Der Rattenfänger (L'acchiapparatti)*.

⁴³ Fonte testuale: di nuovo *Trost (Consolazione)*.

^{43a} Fonte testuale: parimenti *Der Rattenfänger (L'acchiapparatti)*.

⁴⁴ (----) = improvvisare con grida eccitate o con brevi parole.

⁴⁵ Fonte testuale: Friedrich Hölderlin, *Die Eichbäume (Le querce)*.

⁴⁶ Fonte testuale: Friedrich Hölderlin, *Hyperions Schicksalslied (Canto di Iperione e del destino)*.

⁴⁷ Si potrebbe affidare questa parte a un baritono che andrebbe collocato tra le quinte o nella buca dell'orchestra. Ciò nonostante il narratore dovrebbe sincronizzarsi come in un procedimento in play-back.

⁴⁸ Fonte testuale: Friedrich Hölderlin, *Deutscher Gesang (Canto tedesco)*.

⁴⁹ Fonte testuale: Heinrich Heine, *Dichterliebe*, n. 10.

⁵⁰ Fonte testuale: Heinrich Heine, *Dichterliebe*, n. 15.

⁵¹ Fonte testuale: Johann Wolfgang Goethe, *Der Sänger (Il cantore)* dal *Wilhelm Meister*.

⁵² Fonte testuale: Heinrich Heine, *Vergiftet sind meine Lieder (Veleno spirano i miei versi)*.

^{52a} *Ibidem*.

⁵³ Fonte testuale: ancora Johann Wolfgang Goethe, *Der Sänger (Il cantore)*.

⁵⁴ *Ad libitum*: Amato mio.

⁵⁵ Cantante da camera: per quanto è consentito dall'oscurità sul palcoscenico, si reca furtivamente sul retro della scena dietro gli interpreti e si prepara al cambio (si veda il cambio di scena successivo: Cimitero).

⁵⁶ Fonte testuale: Wilhelm Müller, *Die Winterreise. Das Wirtshaus*, n. 21 (*Il viaggio d'inverno. L'osteria*).

⁵⁷ Fonte testuale: Heinrich Heine, *Aus meinen grossen Schmerzen (Dai grandi miei dolori)*.

⁵⁸ Fonte testuale: Johann Wolfgang Goethe, *Genialisch*

Treiben (*Geniale affaccendarsi*).

⁵⁹ Fonte testuale: Giuseppe Carpani, *In questa tomba oscura*.

⁶⁰ Fonte testuale: come sopra, traduzione tedesca di N. N.

⁶¹ Fonte testuale: ancora Giuseppe Carpani, *In questa tomba oscura*, traduzione tedesca di N. N.

⁶² *Ad libitum*: fino alla fine del quadro il testo può essere eseguito anche da una narratrice invisibile.

⁶³ Fonte testuale: di nuovo Wilhelm Müller, *Die Winterreise (Il viaggio d'inverno)*, n. 21.

⁶⁴ Fonte testuale: Joseph von Eichendorff, *Liederkreis. Wehmut (Malinconia)*, n. 9, libera trasposizione in inglese di Mauricio Kagel.

⁶⁵ Fonte testuale: Joseph von Eichendorff, *Liederkreis. Wehmut (Malinconia)*, n. 9.

⁶⁶ Fonte testuale: Adalbert von Chamisso, *Die Kartenlegerin (La cartomante)*.

⁶⁷ Fonte testuale: August von Platen, *Die Liebe hat gelogen (L'amore ha mentito)*.

⁶⁸ Fonte testuale: Heinrich Heine, *Die Lorelei*.

⁶⁹ Fonte testuale: Franz Schober, *An die Musik (Alla musica)*.

^{69a} *Ibidem*.

⁷⁰ Fonte testuale: Wilhelm Müller, *Die Winterreise. Rast*, n. 10 (*Il viaggio d'inverno. Sosta*).

⁷¹ Fonte testuale: Ludwig Christoph Hölty, *An die Nachtigall (All'usignolo)*.

⁷² Fonte testuale: Franz Schober, *An die Musik (Alla musica)*.

⁷³ Allo stesso modo: Franz Schober, *An die Musik (Alla musica)*.

⁷⁴ Allo stesso modo: Ludwig Christoph Hölty, *An die Nachtigall (All'usignolo)*.

⁷⁵ Di nuovo *An die Nachtigall (All'usignolo)*.

⁷⁶ Fonte testuale: Joseph von Spaun, *Der Jüngling und der Tod (Il giovinetto e la morte)*.

⁷⁷ Fonte testuale: parimenti Joseph von Spaun, *Der Jüngling und der Tod (Il giovinetto e la morte)*.

⁷⁸ Fonte testuale: J. N. Craigher de Jachelutta, *Totengräbers Heimweh (La nostalgia del becchino)*.

⁷⁹ Fonte testuale: Max von Schenkendorf, *Todessehen (Desiderio di morte)*.

⁸⁰ Fonte testuale: Justinus Kerner, *Alte Leute (Gente anziana)*.

⁸¹ Fonte testuale: Johann Wolfgang Goethe, *Nähe des Geliebten (Presenza dell'amata)*.

⁸² Fonte testuale: Johann Wolfgang Goethe, *Nachtgesang (Canto notturno)*.

⁸³ Fonte testuale: Johann Mayrhofer, *Nachtstück (Notturno)*.

⁸⁴ Sempre *Totengräbers Heimweh (La nostalgia del becchino)*.

⁸⁵ Fonte testuale: Johann Wolfgang Goethe, *So lasst mich scheinen. Lied der Mignon (Lasciatemi apparir. Canzone di Mignon)* dal *Wilhelm Meister*.

⁸⁶ Fonte testuale: Johann Wolfgang Goethe, *Kennst du das Land? Lied der Mignon (Conosci tu il paese? Canzone di Mignon)* dal *Wilhelm Meister*.

⁸⁷ Di nuovo *Lied der Mignon (Canzone di Mignon)*.

⁸⁸ Fonte testuale: Johann Wolfgang Goethe, *Heiss' mi-*

ch nicht reden. Lied der Mignon (Non chieder ch'io parli. Canzone di Mignon) dal *Wilhelm Meister*.

⁸⁹ Fonte testuale: Johann Wolfgang Goethe, *Nur wer die Sehnsucht kennt. Lied der Mignon (Solo chi conosce la nostalgia. Canzone di Mignon)* dal *Wilhelm Meister*.

⁹⁰ Fonte testuale: Johann Wolfgang Goethe, *An Mignon (A Mignon)*.

⁹¹ Fonte testuale: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Dem Unendlichen (All'infinito)*.

⁹² Fonte testuale: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Dem Unendlichen (All'infinito)*. Libera trasposizione inglese di Mauricio Kagel.

⁹⁵ Fonte testuale: Christian Felix Weisse, *Eine sehr gewöhnliche Geschichte (Una storia molto normale)*, inglese di Mauricio Kagel.

⁹⁴ Fonte testuale: sempre Christian Felix Weisse, *Eine sehr gewöhnliche Geschichte (Una storia molto normale, frammenti)*, posta al plurale.

¹⁰⁰ Johann Wolfgang Goethe (fino alla fine dell'opera sono citati titoli di composizioni vocali di Franz Schubert).

¹⁰¹ Friedrich Gottlieb Klopstock.

¹⁰² Friedrich von Schiller.

¹⁰⁵ Wilhelm Müller, *Die Winterreise (Il viaggio d'inverno)*, n. 4.

¹⁰⁴ Wilhelm Müller, *Die Winterreise (Il viaggio d'inverno)*, n. 5.

¹⁰⁵ Wilhelm Müller, *Die schöne Müllerin (La bella mugnaia)* n. 18.

¹⁰⁶ Johann Mayrhofer.

¹⁰⁷ István Szechenyi.

¹⁰⁸ Wilhelm Müller, *Die Winterreise (Il viaggio d'inverno)*, n. 16.

¹⁰⁹ Wilhelm Müller, *Die Winterreise (Il viaggio d'inverno)*, n. 25.

¹¹⁰ Wilhelm Müller, *Die Winterreise (Il viaggio d'inverno)*, n. 22.

¹¹¹ Sconosciuto.

¹¹² Johann Georg Jacobi.

¹¹⁵ Johann Gaudenz von Salis-Seewis.

¹¹⁴ Friedrich Gottlieb Klopstock.

¹¹⁵ Johann Mayrhofer.

¹¹⁶ Justinus Kerner.

¹¹⁷ J. N. Craigher de Jachelutta.

¹¹⁸ Ludwig Gottfried Kosegarten.

¹¹⁹ Johann Mayrhofer.

¹²⁰ Wilhelm Müller, *Die Winterreise (Il viaggio d'inverno)*, n. 1.

[N. d. T. Ove possibile – con eventuali adattamenti, resi in parte necessari da alcune peculiari soluzioni adottate da Kagel – sono state utilizzate le ormai canoniche traduzioni del repertorio liederistico presenti nel volume *Lieder*, a cura di Vanna Massarotti Piazza, Milano, Garzanti 1989⁵. Per alcuni componimenti di Goethe e di Hölderlin assenti da questo volume si è fatto invece ricorso rispettivamente all'edizione del *corpus* poetico goethiano pubblicato nei Meridiani Mondadori a cura di Roberto Fertonani e all'edizione delle liriche curata da Enzo Mandruzzato per l'editore Adelphi.]

Aus Deutschland (Dalla Germania) è una

AUS DEUTSCHLAND IN BREVE

«opera di Lieder» composta tra il 1977 e il 1980 (prima rappresentazione alla Deutsche Oper di Berlino il 9 maggio 1981, diretta da Michael Gielen con la regia dell'autore). In quanto «opera di Lieder» è scritta in gran parte per voce e pianoforte (cui talvolta si affiancano altri pianoforti, altri strumenti a tastiera, registrazioni e diversi gruppi strumentali) e ha un libretto costituito da un montaggio di versi tratti (con poche eccezioni) da Lieder di Schubert e di Schumann, prevalentemente su testi di Wilhelm Müller, Goethe e Heine. Ci sono molte azioni, ma non una vicenda lineare e continua: l'opera propone una riflessione sul Romanticismo tedesco e sui suoi temi centrali (come l'Amore, la Morte, la Natura). I Lieder, che Liszt ebbe a definire «opera in miniatura» sono trasposti letteralmente sulla scena «come *tableaux vivants* del teatro barocco»: così vediamo in scena l'Uomo dell'organetto (il *Leiermann* dell'ultimo Lied della *Winterreise*), Mignon, la Morte e la fanciulla, la Notte, i due granatieri; mentre la Poetessa prende il posto del Poeta nei Lieder di Schumann e Heine. Infatti due grandi cicli, *Die Winterreise* (*Il viaggio d'inverno*) di Schubert su versi di Müller e *Dichterliebe* (*Amore di Poeta*) di Schumann su versi di Heine, sono i punti di riferimento principali per la struttura drammaturgica di *Aus Deutschland*, dove il montaggio è costruito per libere associazioni secondo una logica estrosa e paradossale che spiazzava continuamente lo spettatore con effetti di straniamento. Fra i personaggi ci sono anche Schubert (che canta versi musicati da Schumann) e Goethe (con il celebre canto di Margherita all'arco-laio). Cambiamenti di sesso (la poetessa al

posto del poeta) o di età (Mignon somiglia a una tremula vecchierella, con la voce di un falsettista) o di funzione e carattere rientrano nella logica paradossale e surreale dell'opera. Le citazioni riguardano solo il testo, perché la musica è tutta di Kagel: perciò su versi famosi sentiamo una musica diversa da quella consueta, con un effetto inquietante, tanto più che Kagel evoca talvolta un lontano profumo di Schubert, ma solo con vaghe allusioni. Ogni tanto dalla sfera del Lied si passa a quella del *blues* e dello *spiritual*: la musica diventa «nera» e gli interpreti in scena si truccano cambiando il colore della pelle. Il ruolo decisivo del pianoforte, che presenta una grande varietà di scrittura, oltre ad evocare la dimensione del Lied allude a quella della prova d'opera in cui l'apparato scenico è completo, ma l'orchestra è costituita dal pianoforte, creando una atmosfera, osserva Kagel, «piena di comicità involontaria e di surrealismo, ma anche di semplicità e di affascinante fantasia». La vocalità solistica è prevalentemente lineare e legata alla corrispondenza sillaba-nota e alla comprensibilità del testo (rilevanti anche gli interventi parlati). Il risultato sfugge ad una definizione univoca: c'è ironia, gusto surreale, ma anche intensità diretta di forza espressiva ora mestissima, ora quasi aggressiva.

La scena ideata da Herbert Wernicke evoca un famoso quadro di Friedrich *Il mare di ghiaccio*, e anche l'immagine di un ammasso di rovine, ma con i pianoforti al posto dei lastroni di ghiaccio (o delle rovine), perché il pianoforte è il protagonista della parte strumentale del Lied romantico e di *Aus Deutschland*. Quest'opera è rappresentata in Italia per la prima volta. Nel 1981, al-

l'epoca della prima berlinese, aveva suscitato vivaci polemiche. L'allestimento firmato da Wernicke è nato sedici anni dopo da una coproduzione tra il Teatro di Basilea, il Festival Musica di Strasburgo, le Wiener Festwochen, il Festival di Olanda,

la Radiotelevisione olandese NPS: dovunque l'opera di Kagel ha ottenuto un successo caldissimo.

(PAOLO PETAZZI)



FOTO DI SCENA DI *Aus Deutschland*. REGIA, SCENE E COSTUMI DI HERBERT WERNICKE.

ARGOMENTO

Nel libretto, che è un collage di testi di *Lieder* (citati talvolta a frammenti, talvolta completi o quasi), vi sono molte azioni, non una vicenda lineare e continua, e la successione delle scene (o anche l'associazione dei testi all'interno delle singole scene) segue criteri che non si possono raccontare in una breve sintesi, e che hanno un carattere surreale. Le sintetiche indicazioni di orientamento qui proposte sono quindi inevitabilmente riduttive.

I personaggi provengono dai testi dei *Lieder* o dal loro contesto (l'autore dei versi, nel caso di Goethe, o il compositore, nel caso di Schubert).

Nella scena 1 l'Uomo dell'organetto dell'ultimo Lied della *Winterreise* (*Viaggio d'inverno*) di Schubert è oggetto dell'ostilità dei cani. Nella scena 2 la anziana Poetessa intona frammenti di varie poesie del ciclo *Dichterliebe* (*Amore di poeta*) di Schumann su testi di Heine e appare anche la Notte (con frammenti da *Nacht und Träume* di Matthäus von Collin). Nella scena 3 ritorna l'Uomo dell'organetto con frammenti dal primo Lied della *Winterreise*, un amaro congedo dell'innamorato abbandonato dall'amata. Una barca attraversa un lago nella scena 4. La scena 5 presenta i personaggi di un'antica ballata scozzese: la madre chiede a Edward perché la sua spada è rossa di sangue. Egli non ha ucciso il suo falco, né il suo cavallo, ma il padre, su istigazione della madre stessa. Edward trafigge la madre e si uccide, mentre un uomo in una armatura (il fantasma del padre?) chiede a Edward che ne sarà dei suoi beni. Il suicida non risponde, e l'armatura va in pezzi.

Nella scena 6 Goethe canta i versi di Margherita all'arcolajo (dal *Faust*) e si dipinge la faccia di nero: si mette quindi a cantare lo stesso testo in traduzione inglese. Ritorna a cantare in tedesco nella scena 7 e, come Margherita, fila all'arcolajo. Intanto la Poetessa cita la *Serenata* di Schubert, trasformandola alla fine in una proposta sessuale, prontamente accolta da Goethe. La scena 8 si collega idealmente alla 4, perché ci riporta all'elemento acqueo: un Navigante e la Notte, intrecciando frammenti di Heine e *Meeresstille* (*Bonaccia*) di Goethe, parlano del viaggiare per mare e del terrore dell'immota bonaccia.

Nella scena 9 vediamo (presentati dall'Uomo dell'organetto, che qui funge da narratore) i due granatieri di Heine, soldati di Napoleone reduci dalla campagna di Russia. Apprendono che il loro Imperatore è sconfitto e prigioniero e uno di loro desidera ormai soltanto la morte. Al suo funerale salta fuori il Re Nero, in mezzo allo scompiglio generale, e canta in inglese. Secondo Klüppelholz il Re Nero potrebbe alludere a un musicista jazz come "King" Oliver, ma anche a un tiranno come Bokassa, o magari a Goethe che si era truccato di nero, ma potrebbe anche riunire in sé tutte insieme diverse allusioni come queste.

Nella scena 10 la Fanciulla chiede inutilmente alla Morte (che in tedesco è maschile: il personaggio pertanto ha una voce di basso) di risparmiarla; l'intervento della Notte nella scena 11 crea uno stacco, dopo il quale vediamo nella scena 12 (senza canto) la Morte danzare con la Fanciulla tra le braccia. Nell'allestimento di Wernicke la scena 12 è seguita da 15, 16, 17, le scene che si svolgono in un salotto Biedermeier.

Schubert accompagna un cantante illustre, che intona con enfasi la ballata goethiana del Cantore (dal *Wilhelm Meister*). Egli rifiuta ogni compenso e chiede solo del vino eletto in una coppa d'oro. Subito dopo Schubert canta: «I miei canti sono avvelenati» (citando una poesia di Heine musicata da Schumann). Il Cantante lo prende alla lettera e cade a terra stecchito. Nella scena 16 Schubert e il Cantante lamentano le loro pene d'amore; interviene anche la Donna dell'organetto. Nella scena 17 i testi di questi lamenti sono tradotti in inglese, e la musica ha i caratteri di uno *spiritual*.

Nell'allestimento di Wernicke segue a questo punto la scena 15, con la ballata goethiana del gaio Acchiapparatti. Nella scena 14 Hyperion recita o canta poesie di Hölderlin; interviene anche la Poetessa con versi di Heine. La scena 18 ha come protagonista una Cartomante. Nella 19 l'Usignolo, la Musica e (ironicamente) l'Uomo dell'organetto cantano le lodi della musica (citando un famoso Lied di Schubert su testo di Franz Schober). La scena 20 è un dialogo tra la Morte e un Giovane che la invoca. La scena 21 è muta: si intitola «falso finale con variazioni», ed è un inizio di congedo, un Finale apparente in cui ritornano, accanto a Mignon, diversi personaggi e scene dell'opera. Mignon (il personaggio del *Wilhelm Meister*) è la protagonista della scena 22, dove è impersonata da un controttenore (che spesso canta con un'armonica in bocca) e da una vecchia che è il suo "doppio". I testi sono frammenti dei notissimi canti di Mignon nel *Wilhelm Meister*.

Un coro femminile e Mignon cantano versi di Klopstock in tedesco e in inglese nella scena 23, poi, nella 24, riappaiono Edward, la Notte, il Re Nero. Essendo omesse in questo allestimento le scene 25 e 26 si passa dalla 24 (che ha anch'essa un carattere di congedo) alla conclusiva 27, dove si evoca una famosa immagine di Otto Böhler, «Schubert in cielo» (1897) trasformandola in una composizione a silhouettes. Il testo detto dalla voce recitante è costituito da titoli di Lieder di Schubert non usati nel libretto di *Aus Deutschland*, con la sola eccezione delle ultime parole, *Gute Nacht*.

(Paolo Petazzi)



FOTO DELL'IMPIANTO SCENICO DI *Aus Deutschland*, ISPIRATO AL *Mare di ghiaccio* DI CASPAR DAVID FRIEDRICH.



CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Il mare di ghiaccio*. (AMBURGO, KUNSTHALLE).



FOTO DI SCENA DI *Aus Deutschland*. REGIA, SCENE E COSTUMI DI HERBERT WERNICKE.

PAOLO PETAZZI

DALLA GERMANIA

Mauricio Kagel (nato nel 1931 a Buenos Aires, da tempo residente e attivo in Germania) è una presenza a sé nel panorama della musica nuova: fin dagli esordi la sua indipendenza rifiutava formule, schemi, sistemi rigidi, già negli anni Cinquanta, quando non era un luogo comune dichiararsi estranei ad ogni forma di sistematico purismo. E ciò non comporta cadute nell'eclettismo. Con pieno diritto Kagel poteva affermare, in una intervista del 1969: «L'eclettismo è odioso, perché è il culto dell'efficienza; ma la vera mancanza di ortodossia è una esperienza meravigliosa». La sua mancanza di ortodossia si concreta fra l'altro in una specifica attenzione al suono. Egli ebbe a dire una volta: «Come Varèse sono interessato al suono sporco». Tale interesse si manifesta indipendentemente dal tipo di vocabolario di volta in volta usato, e lo si noterà, come vedremo, anche in *Aus Deutschland*. Di questo rapporto con il suono hanno fatto parte anche l'invenzione di oggetti sonori nuovi o l'uso distorto di strumenti storici: è il caso dell'impiego di una orchestra monteverdiana nella *Kammermusik für Renaissance-Instrumente* (1965-66), dove peraltro i materiali non hanno nulla di storico. Nel 1969 in *Ludwig van*, e poi in molti altri lavori, Kagel ha cominciato anche a usare materiali storici, o comunque stilisticamente già molto caratterizzati in partenza, materiali di ogni genere, oggetti sottratti al loro contesto, smontati e rimontati in un "metacollage" dove ogni pezzo è privato delle originarie funzioni. Determinante nella grande varietà di esperienze che non si possono ricondurre ad un denominatore comune sembra proprio la vocazione ad accumula-

re materiali diversi, ciascuno in sé carico di potenzialità allusive, di caratteri, di significati, e sempre presentato in montaggi imprevedibili e inquietanti, o sottoposto a riflessione, analisi e commento, in modo da svelarne i meccanismi e privarlo di ogni facile seduzione, mettendo in discussione abitudini d'ascolto acquisite. Sarebbe fuorviante e riduttivo parlare di dissacrazione e di neodadaismo (se non forse in qualche caso): più pertinente è un richiamo al surrealismo e alla necessità di prestare attenzione ad una molteplicità aperta di implicazioni. Kagel sa estrarre dai materiali che usa o cui allude una sorta di aggressiva espressività, violenta, talvolta truce, sinistra e caricata, sotto il segno dell'umorismo nero o di una ironia giocosa o feroce; ma diversi altri aspetti possono coesistere in opere che sfuggono a definizioni univoche, che creano sistematiche ambivalenze, traendo anche da un dettaglio una inquietante molteplicità di relazioni.

Al progetto di *Aus Deutschland* Mauricio Kagel lavorò tra il 1977 e il 1980; la prima rappresentazione ebbe luogo alla Deutsche Oper di Berlino il 9 maggio 1981, diretta da Michael Gielen. Nel sottotitolo è definita *eine Lieder-Oper*, un'opera di Lieder, perché è scritta in gran parte per voci e pianoforte, e perché il libretto è un montaggio, compiuto dallo stesso compositore, di versi tratti da Lieder di Schubert e di Schumann (tranne casi particolari, come quello della scena 14, prevalentemente basata su testi di Hölderlin, dei quali soltanto uno, il famosissimo *Schicksalslied*, fu musicato da Brahms per coro e orchestra). La scelta dei testi di Lieder dovuti a numerosi poeti, più

e meno illustri, con una prevalenza di Goethe, Heine e Wilhelm Müller, propone i temi chiave del mondo romantico tedesco, come l'Amore, la Morte, la Natura, evocandoli per farne oggetto di una complessa riflessione, non per raccontare una storia: vi sono molte azioni, ma non una vicenda lineare e continua. Sarebbe quindi vano leggere il libretto per cercarvi una azione teatrale di tipo tradizionale; ma basta aprirlo per trovarsi immersi nell'evocazione di tutto un mondo attraverso testi completi o frammentari in gran parte familiari al pubblico dei concerti (anche per chi non conosce il tedesco, ma è solito frequentare concerti di Lieder, la lettura del testo originale risulta più chiara e più suggestiva della traduzione, le cui possibilità di evocare e produrre associazioni di idee sono inevitabilmente meno dirette).

I testi soltanto provengono dalla tradizione del Lied romantico, perché la musica di Schubert e di Schumann non viene mai citata (e sull'effetto di straniamento così prodotto dovremo tornare). Kagel crea un montaggio per libere associazioni, e le scene si succedono spesso con brusca giustapposizione surrealistica, che è stata paragonata alle operazioni compiute da Max Ernst nei suoi romanzi di collage. Non univoci sono i criteri seguiti da Kagel per trasporre sulla scena le azioni teatrali implicite nei testi dei Lieder. Nel testo che fu pubblicato a Berlino nel 1981, in occasione della prima rappresentazione, Kagel sottolinea le potenzialità drammaturgiche dei Lieder, citando fra l'altro una affermazione di Liszt, che definisce i Lieder di Schubert «opere in miniatura». E afferma poi:

«Per me era importante che il libretto, proprio perché si basa sulla tecnica del collage, non facesse l'effetto di un pot-pourri di diverse poesie, ma suscitasse l'impressione di essere scritto da un'unica mano. Come premessa estetica della composizione serviva una interpretazione spinta all'eccesso dei modelli originali: i testi dovevano essere messi in scena come *tableaux vivants* del teatro barocco attraverso la loro trasposizione letterale sul palcoscenico. Come contrasto a questo montaggio, non c'è qua-

si nessuna citazione musicale, perché si mantenga nell'ascoltatore la tensione provocata da versi ben noti. Egli può vivere l'esperienza di *Aus Deutschland* tranquillamente con orecchie inquiete: suona come Kagel, ma ricorda Schubert. La coscienza dissociata dell'ascoltatore sarebbe stata rimessa in ordine da citazioni musicali. La corrispondenza tra citazioni del testo e musica originale avrebbe allora potuto assumere un ruolo appagante, ma discutibilmente restaurativo, che la tecnica della citazione non avrebbe affatto meritato».

Convieni soffermarsi su queste ultime affermazioni: si ascoltano parole che evocano subito alla memoria famose melodie di Lieder, ma che vengono intonate in modo assolutamente originale, con una musica la cui forza espressiva arriva anche ad un pubblico ignaro, ma è resa più inquietante dall'effetto di straniamento, di costante spiazzamento prodotto dal fatto che si evita sistematicamente la corrispondenza tra la citazione del testo e la musica famosa ad esso legata. Inoltre in quanto «opera di Lieder» *Aus Deutschland* è scritta in gran parte per voce e pianoforte: ci sono numerosi personaggi, una impegnativa messa in scena, ma dove ci aspetteremmo l'orchestra ascoltiamo un pianoforte (o più di uno). Questa è di per sé una situazione paradossale: a questo proposito Kagel parla della sua giovanile esperienza, in Argentina, di prove d'opera complete dal punto di vista scenico, ma con il pianoforte: «Proprio questa curiosa mescolanza di apparato scenico completo e dell'accompagnamento di un solo pianoforte a sostituire l'orchestra fu il punto di partenza della mia opera. Le prove d'insieme con il pianoforte si svolgono in un'atmosfera che (come anche altre dimensioni del teatro musicale) è piena di comicità involontaria e di surrealismo, ma anche di semplicità e di affascinante fantasia». In una situazione che sembra mettere in discussione la necessità dei colori dell'orchestra, e che nella sobria trasparenza si apre a potenzialità inattese, la scrittura pianistica è di grandissima varietà: può presentare caratteri «sinfonici» del massimo impegno, e evocare studi, pezzi caratte-

ristici, cadenze, effetti sonori. Con ragione Aloys Kontarsky ha osservato che convergono qui le esperienze pianistiche di Kagel degli anni precedenti. Ma accanto a scatti virtuosistici o a macchie sonore quasi “impressionistiche” c’è posto anche per situazioni apparentemente molto più schematiche: talvolta vengono evocate formule di accompagnamento, anche semplici, che creano l’attesa di una melodia familiare, determinando un nuovo inquietante spostamento di prospettive, un rovesciamento, perché l’accompagnamento diventa melodia. In *Aus Deutschland* il pianoforte è un protagonista; ma nella buca orchestrale ci sono altri strumenti a tastiera: un piano verticale male accordato, un organo elettrico, una celesta, un armonium (molto stonato): è importante che alcuni strumenti contribuiscano a produrre un suono “sporco”, deformato, deteriorato. Inoltre dietro la scena ci sono un secondo pianoforte a coda, un piano verticale stonato e un armonium, a creare una singolare “eco anonima”, facendo sì che il pianoforte in orchestra possa «dialogare con l’invisibile» (Kagel). Altri strumenti (una banda militare, un complesso di archi e pianoforte per accompagnare danze, un corno inglese, quattro corni) possono apparire in scena o suonare dietro le quinte, quando sono necessari per la drammaturgia, e in rapporto all’azione teatrale si pongono anche le registrazioni di esecuzioni strumentali o di montaggi di rumori. Anche in questo caso sarebbe riduttivo intendere in senso semplicemente descrittivo queste presenze sonore, che si legano ad un pretesto drammaturgico-evocativo, ma hanno anche un forte significato musicale (si è già accennato alla vocazione di Kagel all’impurità del “suono sporco”). Con ragione Reinbert de Leeuw (che ha diretto le esecuzioni di *Aus Deutschland* ad Amsterdam nello stesso allestimento di Wernicke) ha osservato che solo alla prima impressione queste presenze sonore sembrano avere un valore aneddotico: «Sono tolte dal loro normale contesto e trasferite in un complesso intreccio di musica e testo, come se fossero riflesse in un sistema di specchi. In questo labirinto si trovano pro-

prio al posto giusto: sono ciò che sono, e tuttavia non lo sono».

I testi cantati sono percepibili quasi sempre con una chiarezza che appartiene più alla sfera del Lied che a quella dell’opera: i comportamenti vocali vanno dal parlato, allo *Sprechgesang*, a un canto dove di solito (ma non sempre) prevale una libera intonazione sillabica. Kagel ha parlato dell’intenzione di evocare una libertà rapsodica. Non mancano esplicite allusioni ad altre tradizioni vocali, come quella del *blues* e dello *spiritual*, quando la musica, per così dire, si colora di nero come i personaggi in scena.

Ma chi sono i personaggi? In molti casi vengono direttamente trasposti in scena quelli di cui si parla nel testo di un Lied, come il *Leiermann* (il suonatore di ghironda, o d’organetto) della *Winterreise* di Schubert o i due granatieri di Heine e Schumann, la Morte e la Fanciulla di Matthias Claudius e Schubert, e molti altri; ma ci sono anche Goethe e Schubert, una Poetessa e un *Kammersänger*. Anche nella trasposizione teatrale dei Lied di Kagel si attiene a criteri non univoci, creando paradossali giochi di rispecchiamenti ed evocando una intrecciata complessità di situazioni o di inattesi rovesciamenti.

Il primo personaggio che vediamo in scena, il suonatore d’organetto (o di ghironda), è il *Leiermann* dell’ultimo Lied (n. 24) della *Winterreise* (*Il viaggio d’inverno*) di Schubert. Questo ciclo, composto nel 1827 su testi di Wilhelm Müller, è forse il punto di riferimento più importante per la costruzione di *Aus Deutschland*, pur accanto a molti altri, fra i quali ha un posto privilegiato un altro ciclo, *Dichterliebe* (*Amore di poeta*) di Schumann su versi di Heine. Le ultime parole del libretto citano il titolo del primo Lied della *Winterreise*, *Gute Nacht* (*Buona notte*), mentre le prime provengono, come si è detto, dal ventiquattresimo Lied, *Der Leiermann*. Il viaggio d’inverno è intrapreso da un giovane abbandonato dall’amata: con il primo Lied, *Gute Nacht* (sulla cui citazione si basa la scena terza) egli prende amaramente congedo dalla fanciulla che ha sposato un altro e dalla città dove ha vis-



FOTO DI SCENA DI *Aus Deutschland*. REGIA, SCENE E COSTUMI DI HERBERT WERNICKE.

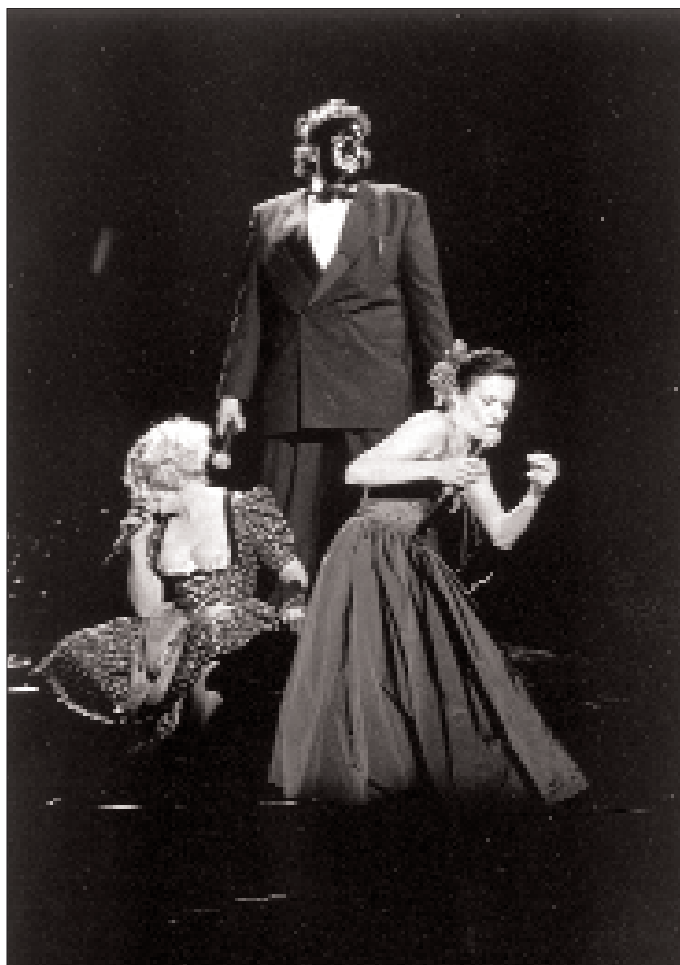


FOTO DI SCENA DI *Aus Deutschland*. REGIA, SCENE E COSTUMI DI HERBERT WERNICKE.

suto la delusione amorosa, negli altri Lieder parla (sempre in prima persona) del suo vagare senza meta in una natura gelida e ostile. Il succedersi delle riflessioni, dei ricordi, delle situazioni si riconduce ad un'unica condizione esistenziale di mortale desolazione, di solitudine assoluta: la figura del Viandante, che ha molteplici incarnazioni e un rilievo determinante nell'universo schubertiano, sembra qui indagata negli aspetti di più angoscioso sradicamento, nello smarrimento di una solitudine senza alcuna possibilità di conforto. Alla fine del suo cammino c'è un incontro, quello con un mendicante con la ghironda (il *Leiermann* che è tra i protagonisti di *Aus Deutschland*), cui nessuno bada, e contro cui i cani abbaiano. A lui il Viandante chiede se non accompagnerebbe i suoi canti, e la domanda finale resta sospesa nel vuoto: il viaggio d'inverno si conclude in un vuoto al di là della disperazione.

Nel testo di Kagel gli elementi dell'ultimo Lied della *Winterreise* sono "messi in scena": vediamo l'uomo dell'organetto (o ghironda), e i cani che abbaiano, e che producono l'associazione con un altro Lied, *Im Dorfe* (Nel villaggio, n. 17 della *Winterreise*). Qui il Viandante protagonista del ciclo si dichiara indifferente all'abbaiare dei cani, che non possono turbare il suo riposo perché egli non è più capace di sognare. In Kagel le sue parole sono intonate dall'Uomo dell'organetto. Con i cani in scena le ragioni dell'accostamento di frammenti dai n. 24 e n. 17 della *Winterreise* sono di immediata evidenza. Un accenno al latrare dei cani si trova anche nella prima poesia della *Winterreise*, il congedo dell'ironica e amara «Buona notte», che sta alla base della terza scena, sempre con il *Leiermann* e i cani come protagonisti.

Nella seconda scena invece incontriamo la «Poetessa» (*Dichterin*) che intona versi di Heine, dal ciclo «Amore di poeta». Non sono evocati personaggi in questo ciclo, il "poeta" del titolo non ha lineamenti definiti: chi parla, al maschile, è un "Io lirico" astratto (anche se il lettore può volervi identificare Heine o Schumann). Ma in Kagel il "poeta" diventa una poetessa, e piut-

tosto anziana. Anziana in implicita polemica con l'esclusiva presenza della giovinezza nel mondo romantico, perché, osserva Kagel, «l'amore non sembra un tema adatto a persone anziane, la gerontologia sarebbe la perfetta antitesi del Romanticismo». E donna: «Era importante per me documentare l'elemento androgino dei sentimenti romantici nella poesia e nella musica... Anche nel mondo dei Lieder non è decisivo se canta un uomo o una donna, ma *come* canta. Il Lied romantico è asessuato, pur con l'accento posto sulle passioni». Nella drammaturgia paradossale di *Aus Deutschland* la figura della Poetessa che intona i versi di Heine produce, anch'essa, un effetto di notevole complessità, cui si aggiunge nella seconda scena il surreale intrecciarsi delle sue parole d'amore (frammentate in modo da creare singolari ambivalenze) con quelle pronunciate dalla Notte. Per inciso ricordiamo che anche il personaggio di Mignon, in Goethe appena adolescente, nella scena 22 è affidato a un controtenore che deve cantare tenendo in bocca una armonica, a suggerire l'effetto di una vecchia sdentata (e in scena appare anche un suo "doppio", una vecchia carica d'anni).

La Poetessa, come il Suonatore d'organetto, ritorna in molte altre scene, fra l'altro nella settima, diretto proseguimento della sesta, che ha come protagonista Goethe. Egli prende il posto di un personaggio teatrale, la Gretchen del *Faust*, per intonare i versi di uno dei primi capolavori di Schubert, il Lied di Margherita all'arcolaio («Meine Ruh' ist hin»). Nella dimensione del Lied il testo poetico non è più legato strettamente alla situazione di Margherita nel *Faust* e Kagel, per così dire, lo restituisce all'autore del testo, presentandoci in scena Goethe abbigliato come in un famoso ritratto di Tischbein. L'ironia di questo riferimento è enormemente potenziata da un triplice gioco di trasformazioni, che si collegano e rafforzano fra loro: Goethe si sta truccando, e si dipinge il volto di nero, mentre il testo viene da Kagel tradotto in inglese e anche la musica diventa "nera" assumendo i caratteri di uno *spiritual*. Nella scena 7

Goethe continua a cantare frammenti del Lied di Gretchen (e in lei si identifica, mettendosi a filare), mentre il pianoforte rievoca in modo vistosamente riconoscibile l'accompagnamento della famosissima Serenata di Schubert (*Ständchen*, pubblicata postuma nella raccolta arbitrariamente intitolata *Schwanengesang*) e la poetessa ne canticchia il testo in uno *Sprechgesang* che ricalca, con emissione "parlata", la celebre melodia di Schubert. È uno dei pochissimi casi di quasi citazione, destinata ad intensificare la giocosa sorpresa della conclusione, quando le parole rivolte dall'innamorato alla sua bella, «Komm', beglücke mich» (Vieni, rendimi felice) sono pronunciate dalla Poetessa come una esplicita proposta sessuale, che Goethe si affretta ad accogliere.

Fra i personaggi di *Aus Deutschland* troviamo anche Schubert (voce di tenore "con obbligo" di suonare anche il pianoforte). Egli siede al pianoforte nella scena 15, e "accompagna" il *Kammersänger* (alla lettera "cantante da camera"; ma la parola non ha un esatto corrispondente in italiano, perché ha il valore di un titolo onorifico), quando questi intona con grande enfasi la ballata del cantore (da *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe). Alla fine della ballata Schubert dice che i suoi canti sono avvelenati (il primo verso di una poesia di Heine che fu musicata da Schumann, e non da Schubert), e il *Kammersänger* lo prende in parola dichiarandosi avvelenato e cadendo a terra stecchito (ovviamente nel testo di Heine i canti del poeta sono avvelenati dalla donna amata). Anche nelle scene seguenti i versi affidati al personaggio di Schubert non furono mai musicati dal compositore, presente anche nella scena 17, dove si ha una nuova irruzione della musica afroamericana, un nuovo passaggio, per così dire, dal bianco al nero. Osserva Kagel, ricordando che all'epoca del Romanticismo europeo in America c'era ancora la schiavitù: «In un primo momento mi interessava la tensione drammatica di questa differenza: i romantici rendono pubblico il privato, mentre per gli afroamericani si annienta l'identità individuale». Poi, traducendo in un inglese dai colori lievemente dialettali

alcune poesie romantiche, Kagel racconta di aver notato la naturalezza con cui quella lirica si tingeva di nero musicandola come un *blues*. «Così trovai un mezzo drammaturgico per un arricchimento linguistico, musicale e scenico della composizione: sempre, quando gli interpreti cantano in inglese, il linguaggio musicale si muta in una imitazione della musica popolare dei neri dell'America settentrionale». Un passaggio dal "bianco" al "nero" reso evidente anche sulla scena.

Nella folla dei personaggi di *Aus Deutschland* sono soprattutto il *Leiermann* e la Poetessa che ritornano in numerose scene; ma la rete dei collegamenti e rimandi interni coinvolge anche altre figure (ad esempio la Notte e la Morte) e presenta una elaborata complessità, che si aggiunge ai procedimenti di rovesciamento paradossale, di straniamento, di rispecchiamento, frammentazione e deformazione che caratterizzano i montaggi, il gioco di associazioni dei collage di Kagel nella sua «opera di *Lieder*». Gli esempi fin qui esaminati dovrebbero mostrare con sufficiente chiarezza che quando, a proposito di Kagel, si parla di molteplicità di materiali, non si intende soltanto alludere alla varietà dei caratteri musicali, ma a tutti gli aspetti della concezione dell'opera. In *Aus Deutschland* i suoni sono inseparabili dalle scelte testuali e dalla trasposizione drammaturgica del frammentato collage di citazioni, dai gesti teatrali, dalle immagini sceniche: da tutti questi materiali nasce la peculiarità di un lavoro che programmaticamente sfugge a definizioni univoche. Werner Klüppelholz ha osservato (nel suo *Versuch, Mauricio Kagels «Aus Deutschland» zu verstehen* scritto per la rappresentazione di Basilea): «La vera patria di Kagel è in quel regno delle ombre tra ironia e poesia che il Romanticismo ha scoperto e in cui tutto potrebbe essere completamente diverso». Con ragione Reinbert de Leeuw afferma che *Aus Deutschland* appare nello stesso tempo insondabile (*unergründlich*) e meravigliosamente naturale, ovvio (*selbstverständlich*). Il mondo del Lied, di cui si nutre, vi è radicalmente trasformato, eppure è compiuta-

mente presente in questa evocazione.



OTTO BHLER, *Schubert in cielo*. SILHOUETTE CUI SI ISPIRA LA SCENA FINALE DI *Aus Deutschland* NELL'ALLESTIMENTO DI HERBERT WERNICKE.



FOTO DELLA SCENA FINALE DI *Aus Deutschland* NELL'ALLESTIMENTO DI HERBERT WERNICKE.

MAURICIO KAGEL

ALCUNE RIFLESSIONI SU *AUS DEUTSCHLAND*

Si pensi ai declamatori del passato, che da brevi componimenti creavano monologhi teatrali di carattere patetico. Secondo uno spirito non dissimile Liszt ha definito i *Lieder* di Schubert «opere in miniatura» ed ha così attirato l'attenzione sulle differenze che intercorrono tra la lettura muta, la recitazione, l'esecuzione cantata di una poesia. Nel contempo è evidente che nel canto liederistico sono in gioco affetti e sensazioni di palese natura drammatica e climax in stretta successione i quali avrebbero bisogno solo di una realizzazione teatrale per dimostrare la loro efficacia scenica. Non da ultimo la definizione di Liszt offre materia di riflessione in quanto vi si può trovare il presentimento di una svolta nel senso della riduzione della forma, di un'espressione musicale dotata di concisione. Per quanto riguarda la lingua di questo pezzo, visto che il libretto si basava sulla tecnica del collage mi sembrava importante che non sembrasse un *pot-pourri* di poesie diverse, ma che desse l'impressione di provenire da un'*unica* mano. Un'interpretazione in un certo senso "esagerata" dell'originale è stato il presupposto estetico della composizione: attraverso la trasposizione letterale sulle scene i testi avrebbero dovuto essere messi in scena come *tableaux vivants* del teatro barocco. In contrapposizione a questo montaggio non si verifica quasi nessuna citazione musicale che mantenga la tensione determinata nell'ascoltatore da versi celeberrimi. Infatti *Aus Deutschland* va vissuto tranquillamente ma con orecchi inquieti: suona come Kagel, però ricorda Schubert. Citazioni musicali

avrebbero di nuovo riconciliato la coscienza divisa dell'ascoltatore. La concordanza di citazione testuale e di musica originale avrebbe potuto svolgere una funzione sì soddisfacente, ma anche discutibilmente restaurativa che sinora non ha affatto caratterizzato la tecnica delle citazioni.

I principi della composizione del libretto di *Aus Deutschland* sono emersi quasi contemporaneamente alla scelta dei temi che rappresentano argomenti chiave del romanticismo. Per prima cosa ho cercato di separare *amore*, *natura* e *morte*, i classici temi che tuttora costituiscono la materia del romanticismo di tutti i tempi, dalle nostre rappresentazioni romantiche sui romantici. Ciò è stato reso necessario dal fatto che altrimenti avrebbero potuto crearsi confusioni né utili né sufficientemente contraddittorie. Autori che hanno impresso di sé uno stile e che lo hanno realizzato attraverso opere congeniali possono essere talvolta identificati solo in parte in quanto persone vissute in un determinato momento storico. Ma ci sono spesso segrete connessioni.

Un esempio desunto da una parte della storia della musica appena trascorsa. Molti dei compositori degli anni Cinquanta tenevano ad evidenziare nei loro scritti e nelle opere, ed anche nell'aspetto esteriore, l'influsso delle discipline esatte (al contrario Einstein assomigliava piuttosto a un artista...). Proprio il compositore che più ha inizialmente influenzato la mia generazione, cioè Webern, aveva l'aspetto di un ingegnere o un matematico. Magro, ascetico, con occhiali al tempo stesso spirituali ed oggettivi, rappresentava perfettamente la scarsità del su-

perfluo e l'ascesi del dopoguerra (anche se i suoi lineamenti erano rimasti del tutto immutati rispetto all'anteguerra). Questo ha permesso ai compositori una musica totalmente organizzata e anche un'identificazione fisica con il loro modello. Ci si sarebbe potuti figurare un essere umano come Rabelais sulla frontiera più avanzata di un controllo utopicamente regolato della percezione acustica? Evidentemente no. Si è così verificata una sorta di perfetta simbiosi. Probabilmente l'identificazione con un Webern "brutto" non avrebbe potuto aver luogo.

Riflessioni di questo genere sono forse contestabili, ma non si basano affatto su considerazioni di natura soggettiva. Al contrario: io cerco di essere oggettivo, mentre oggettivizzo tutto ciò che è razionalmente analizzabile. Il riferimento a Webern e alla sua passione per l'esattezza dovrebbe chiarire il mio lavoro che riguarda l'argomento, davvero inesauribile, del romanticismo.

Mi immagino il romanticismo come una specie di decotto di sensazioni inesprese e di aneliti che può essere proiettato nell'intimo di ciascuno perchè poi se ne distilli ciò che è propriamente personale. Essenzialmente mi sembra di dover distinguere tra un'idea personale su ciò che sarebbe il romanticismo e un'entità che tenderei a chiamare *libido artistica*. Il romanticismo è innanzitutto una contrapposizione tra due realtà: la prima corrisponde a ciò che ci si immagina come realtà e a come potrebbe essere fatta, la seconda corrisponde alla realtà vera e propria così com'è effettivamente e che in quanto tale non può essere accettata. Si viene così a creare un rapporto di tipo triangolare:

io invento
la/e realtà

la/e realtà io riconosco
hanno luogo senza di me la/e realtà

Il mio accenno alla proliferazione di realtà che si può rilevare nel mio schema è un'inevitabile conseguenza: ciascuna delle due realtà sopra citate consta di realtà *diverse*.

Come esempio può servire la creazione di una figura di *Aus Deutschland*: la Notte.

Nel complesso la notte può essere vista come parte della natura perchè appartiene simbolicamente al regno del visibile. Non è necessario dubitare della sua esistenza per speculare sul suo conto. Il suo regolare ritorno le assicura – come anche al sole e alla luna – un predominio illimitato nel sistema di coordinate della rappresentazione romantica del mondo. La natura, in quanto immagine essenziale di una verità visibile, è nel contempo il momento risolutivo della contrapposizione tra libido artistica e realtà. Se centinaia di persone vanno a passeggio su un prato fiorito, sicuramente una parte di coloro che stanno ad osservare sentirà che ai fini della realizzazione artistica tutto ciò può essere animato per mezzo di un'astrazione intensificata oppure di una concretizzazione insistentemente metaforica. Il desiderio creativo dell'invenzione romantica è acceso soprattutto da questa percezione creativa della natura. La natura viene costantemente descritta in modo nuovo, viene inventata in modo nuovo e poiché viene inventata contiene sempre *significati mutevoli*. Un solo significato valido sarebbe insufficiente in quanto la natura stessa si trova in uno stato di costante mutamento. Le diverse nature che si presentano agli occhi dei romantici assomigliano alle immagini di un film riprese una dopo l'altra dallo stesso angolo visuale, ma con diversi tempi di posa.

In un certo senso la notte del romanticismo corrisponde alla radio (al contrario la televisione può essere agevolmente assimilata al giorno). Infatti con l'inizio della notte finisce il mondo del visibile e può iniziare il sentimento del cosmo e della sua infinitezza. Nella poesia di Eichendorff *Notte* così viene detto:

*Perché il Signore va sopra le vette
E benedisce la terra silenziosa.*

Il dialogo della fantasia al sopravvenire dell'invisibile favorisce alla fine del pezzo la vera animazione dell'Olimpo del compositore nella forma di un'enorme quadro a silhouettes. «Schubert in cielo» corrisponde

in quanto combinazione di quadro a silhouettes e lanterna magica al cinema del Biedermeier (e forse anche a un precursore del televisore, se si dovesse parlare del rapporto con il naïf).

Certamente alcuni personaggi del pezzo sono archetipi. Tuttavia nell'incontro con altri personaggi del pezzo si trasformano in allegorie. In questo modo si creano diversi stadi di somiglianza (un esempio analogo, archetipi in Goethe possono diventare nei disegni di Alfred Kubin componenti di un'allegoria).

La Morte appare per la prima volta nel quadro 10 come immagine corrente della paura. Tre fonti testuali sono state utilizzate per organizzare la scena. *La morte e la fanciulla* di Matthias Claudius, *La morte è la fredda notte* di Heinrich Heine e *Il lamento della fanciulla* di Friedrich Schiller. Nel quadro 20 invece la Morte è la liberatrice tanto desiderata. Di nuovo tre poesie costituiscono la rete drammaturgica della scena: *Il giovinetto e la morte* di Joseph von Spaun, *La nostalgia del becchino* di J. N. Craigher de Jachelutta, *Desiderio di morte* di Max von Schenkendorf. Però laddove la morte non è più temuta, ma desiderata e perde la cote per affilare la falce, la morte stessa prova paura per lo spaventoso rovesciamento dei ruoli: solo la morte infonde timori, i quali avvolgono con il suo odore le altre figure. Proprio il desiderio di morte è il tema centrale del pezzo, quel desiderio di morte appagato/ inappagato che nel romanticismo – e durevolmente sino ad oggi – si mostra capace di vitalità. Un magma di notizie e sensazioni mortuarie che nonostante il costante mutamento garantisce sempre l'omogeneità dei suoi influssi.

Un altro esempio è *Edward*, protagonista dell'omonima ballata scozzese, che con la musica di Loewe ha messo vario tempo fa a soqquadro i salotti tedeschi. Io ne scrivo un melodramma *comme il faut*, ma quasi del tipo dell'*Assassinio del duca di Guisa* all'inizio del cinema muto. Dev'essere cantata con una tensione quasi insopportabile, o meglio una tensione quasi inaudita, per po-

ter rappresentare in modo corrispondente il senso di ininterrotta costrizione che scaturisce da questo dramma dell'incesto. La madre di Edward lo ha indotto ad uccidere suo marito, il padre di suo figlio. Ho fatto rimanere muto fino alla fine del quadro un enorme cavaliere, una sorte di Super-Padre che osserva quanto avviene in scena: l'aura di Shakespeare con un pizzico di tragedia greca. D'altra parte: la popolarità di Carl Loewe nel secolo scorso si basava essenzialmente su due aspetti. Per un verso era un compositore di ballate, cioè di componimenti narrativi, per un altro verso egli disinnescava la drammaticità delle sue vicende epiche con una musica piacevole, che ritorna sempre *uguale strofa dopo strofa*. In questo modo Loewe ha attinto al nucleo del piacere borghese. La tensione del racconto viene mantenuta visto che si possono capire le parole cantate, ma il contenuto viene relativizzato perchè il testo non viene intonato ricorrendo a una musica ad hoc, ricca di onomatopee, ma come musica *assoluta*. Vi è insomma una statica orientata alla meta e un'atmosfera immutata le quali riproducono all'ingrosso le peculiarità del testo originale. Alla fine del quinto quadro ho voluto sottolineare il desiderio di possesso che assillava la borghesia tedesca emergente al tempo di Loewe e che l'ha portata a un pensiero aggressivo di stampo conservatore: per questo ho fatto dire all'armatura «E che ne sarà della tua corte, della tua casa?» dopo che Edward ha pugnalato sua madre.

È stato per me importante cercare di documentare il carattere ermafrodita del sentimento romantico nella poesia e nella musica. Mi ha sempre colpito il fatto che proprio nei *Lieder* un cantante uomo può ad esempio cantare pieno di passione «O tu, amato mio!». Si potrebbe parlare – utilizzando uno dei concetti preferiti di Adorno in un contesto errato – di *fungibilità* della recezione. Anche nel mondo dei *Lieder* non è determinante se un uomo in quanto donna si rivolge a un altro uomo, ma *come* egli canta. In altre parole: vengono qui acusticamente trasposti sentimenti più che contenuti, nu-

da comunicazione musicale che esclude ogni carattere informativo. Con tutta la sua spiccata accentuazione passionale il *Lied* tedesco è in sostanza asessuato. Proprio l'estrema plasmabilità di un sentimento leale e sincero consente una trasposizione per così dire discrezionale: dall'originale per baritono si può immediatamente ricavare la versione per soprano. Se un tenore è innamorato e canta indirizzandosi a un altro uomo – in questo modo sfigurando la drammaturgia concepita in origine – ciò non avrebbe pressoché dato luogo in passato a pensieri sconvenienti. Certamente nella letteratura operistica vi sono un certo numero di parti "in pantaloni", dal Cherubino di Mozart all'Oktavian di Strauss, cui però lo spettatore giunge coscientemente preparato trattandosi di casi molto noti. Invece *Aus Deutschland* contiene ambiguità sessuali determinate dal mio modo di vedere il romanticismo. Quanto il poeta del *Dichterliebe* canta nelle vesti di una poetessa che sta invecchiando, ne deriva una materializzazione del testo estremamente volubile. Il soggetto erotico assume le fattezze della poetessa che canta, la quale proietta il componimento sul suo passato. Il fatto che attraverso la musica le parole possono assumere una nuova sensualità acustica abilita il compositore a precisare tale nuova dimensione dell'erotismo. Lo stesso Schubert nel *Dichterliebe* si trasforma in bardo e sostituisce l'infelice Heine. Nel mondo delle idee schubertiane si possono osservare varie trasformazioni di questo tipo. La scelta del testo – come già mostrano i titoli – costituisce un primo passo verso l'identificazione, senza la quale l'attuazione sonora non è pressoché pensabile: solo essa consente di valutare il grado di artisticità e di natura del brano, decide se il testo va deformato oppure deve rimanere comprensibile. La messa in musica avviene a due livelli, la comprensibilità (durata normale delle sillabe) e il canto (dilatazione delle vocali). È di continuo in discussione il problema di come scavare il testo per far posto a nuovi contenuti musicali. (Quand'è che durante *Il viaggio d'inverno* Schubert si trasforma definitivamente nell'uomo

dell'organetto?).

I poeti sono chiamati a trasporre in parole il dolore. Se un compositore decide a sua volta di trasporre tali parole in dolore acustico, è possibile che varie caratteristiche della poesia vengano occultate a favore di una musica esplicitamente contrassegnata dall'inquietudine. Ne consegue che la musica (di Schubert) viene percepita in modo più intenso della poesia (di Wilhelm Müller, ma anche di Goethe o di Heine). [...]

Le schubertiadi possono essere considerate quasi dei precursori dell'«Associazione per esecuzioni musicali private» di Schönberg, non da ultimo visto che ne condividono lo spirito puristico. Il partecipante a una schubertiade si dichiara esplicitamente null'altro che un *amatore di musica* e in un certo senso va verso una *professionalizzazione dell'ascolto dell'organetto*. Ma a chi dedica la sua devozione, nel momento in cui si ritira nel proprio privato? Naturalmente a un singolo compositore. Questo rapporto conduce direttamente alla modernità attraverso Wagner e inoltre motiva un certo stravagante totalitarismo che si nota talvolta nei compositori, la loro aspirazione a una sorta di diritto esclusivo. (C'è così tanta musica al mondo che è ben comprensibile il desiderio – fondato o infondato che sia – a vedere il proprio lavoro come punto conclusivo, e perciò come nuova partenza. Lo scopo è sempre lo stesso, cioè raggiungere possibilmente il maggior numero di ascoltatori con il minor numero di pezzi, naturalmente i propri). Nella schubertiade la pratica della musica è connessa a una componente voyeristica. Certamente l'influsso erotico dell'interprete – allorché si esibisce in una piccola compagnia di persone ed assume un'importanza di primissimo piano – raggiunge il suo acme. (Hollywood ci ha precocemente abituati a ciò e ci ha offerto la stessa situazione in due modi: un giovane pianista indomabile attorniato da fanciulle adoranti, che in lui vedono incarnata una sensualità assoluta derivante da una musica vissuta senza residui, oppure una cinepresa curiosa indaga ogni particolare fisico dell'esecuzione). Il piacere pub-

blico/privato della schubertiade corrisponde al divertimento borghese di un divertimento segreto. Solo con l'ampliamento della prassi concertistica dovuta ai concerti rock, in cui l'offerta della musica va di pari passo con una sfrenata partecipazione degli spettatori, sono caduti i freni inibitori del piacere erotico-acustico in presenza di altri. Quindi anche Woodstock – come Bayreuth – si può considerare una specie di schubertiade uniformata da un medesimo abito.

Molte figure di questo pezzo diventano progressivamente più vecchie nelle successive entrate in scena. Forse si tratta di una reazione al fatto che che nella rappresentazione di un mondo romantico non vi è alcuno spazio per le persone anziane. L'amore non sembra un tema adatto a persone che invecchiano, la gerontologia sarebbe l'esatto contrario del romanticismo. [...]

In modo molto evidente la musica di questo pezzo ha carattere rapsodico, che tende a sostituire la funzione dei bardi. Le rapsodie non sono mai state considerate come composizioni perfette e immutabili in quanto hanno una forte componente occasionale e richiamano un tipo di lavoro finalizzato al proprio sostentamento. Questo però non è esatto se si pensa che esse sono un tentativo di imbrigliare l'improvvisazione, oppure – come ad esempio in Liszt – possono diventare un campo di ricerca nell'ambito del concerto. La parola rapsodia porta con sé l'idea che la sostanza musicale e l'organizzazione formale di un pezzo sono di fatto insufficienti. Naturalmente abitudini inveterate esigono che una musica debba essere costruita con solidità e probità artigianale per avere un qualsivoglia valore. Ma indicazioni di questo genere ingannano o condizionano in senso negativo. Oggi riscontriamo un uso eclettico, per così dire a pot-pourri, delle tecniche compositive, le quali fanno pensare alle rapsodie. Ciò non è mai stato notato poiché il pensiero rapsodico non è suscettibile di allearsi con nessun altro tipo di folklore. [...]

Ho imparato dai tempi della mia pratica teatrale in Argentina la cosiddetta *prova principale col pianoforte*, che spesso poteva dare ai suoi partecipanti più gioia di altre prove. Proprio questa curiosa mescolanza di totale dispendio scenico e l'accompagnamento solo di un pianoforte, che sostituisce l'orchestra, è stato il punto di partenza del mio lavoro. Le *prove principali col pianoforte* si compiono in un'atmosfera che – al pari di altre dimensioni del teatro musicale – è ricca di comicità involontaria e di surreale, ma anche di semplicità ed entusiasmante fantasia. Parlando di questa prova non si vuole asserire la superfluità dell'orchestra, ma essa attesta piuttosto che la ricchezza timbrica è solo in parte una necessità assoluta per un compositore. Qui si congiungono sorprendenti evidenze di natura musicale con un teatro completo.

Naturalmente al pianoforte spetta una funzione capitale. Nel corso del pezzo ci si comporta in modo diverso sia dal punto di vista scenico che tecnico: aspirazioni altissime nel senso del sinfonismo romantico, uno spartito schematico, effetti fonici differenziati, imitazioni di altri strumenti, accompagnamento tradizionale, cadenze, studi e pezzi caratteristici completano una serie di possibilità che solo il pianoforte (e gli altri strumenti a tastiera qui utilizzati) possono offrire. Sezioni con musica per pianoforte si sentono poi sotto forma di interventi su nastro magnetico registrato. A tal fine sono stati utilizzati due pianoforti da tempo fuori servizio, i quali però non sono stati aggiustati per non distruggere la patina da musica "rovinata". Dietro le quinte si sentono poi altri pianoforti che vengono a costituire un secondo, terzo Ego del pianoforte in sala, i quali – come un eco anonimo – dialogano con l'invisibile. [...]

Osservando come Mahler si faceva la cravatta – ha detto Schönberg una volta – si può imparare sulla composizione più che da qualunque consigliere di corte per la musica. Questa osservazione è tanto più sorprendente se si considera che Schönberg era appagato più dall'oggettivazione

teorica che dalla sensazione soggettiva (si pensi al *Trattato d'armonia!*). La vera esperienza consiste nel fatto che Mahler si annodava il farfallino proprio come Schönberg si sarebbe aspettato. Egli non doveva scoprire nulla di nuovo, ma solo osservare una serie di gesti organici che suggellano lo scorrevole legato dei movimenti con due staccati conclusivi. Questa rappresentazione, perfettamente offerta, si basa su capacità altrettanto perfette di 'sentirla' con perspicacia attraverso l'invenzione. Un tale procedimento andrebbe in primo luogo designato ricorrendo al concetto di cultura. Qui non si trova alcuna accumulazione di conoscenze, piuttosto una certificazione di conoscenze pregressi. E se avessi composto *Aus Deutschland* per motivi simili a questi?



FOTO DI SCENA DI *Aus Deutschland*.
REGIA, SCENE E COSTUMI DI HERBERT WERNICKE.

GIANLUIGI MATTIETTI

IL TEATRO MUSICALE DI MAURICIO KAGEL

Lontanissimo dal radicalismo delle avanguardie, Mauricio Kagel ha sviluppato un linguaggio dissacratorio, gestuale, pieno di humour, caratterizzato da un'inventiva inesauribile e dal gusto per il collage, per la contaminazione di stili e scritture diverse. Un linguaggio che rompe con ogni forma accademica ma che mostra anche stretti legami con la tradizione musicale occidentale, frutto di una grande cultura musicale e una pluralità di interessi che si manifesta sin dalla sua prima formazione: lo studio del pianoforte, del violoncello, dell'organo, della direzione d'orchestra, accanto a quello (da autodidatta) della composizione, gli studi universitari di letteratura (con Jorge Luis Borges, che gli insegna il principio dell'"organizzazione nel disordine") e di filosofia (con una particolare attenzione al pensiero di Spinoza), l'interesse per le forme d'arte contemporanee, per il teatro (soprattutto quello di Beckett e di Jone-sco), per i meccanismi della comunicazione attraverso i mass media. Già nelle sue prime composizioni Kagel dimostra una grande sensibilità, più empirica che speculativa, per la dimensione acustica dei processi musicali («Fin da piccolo non ho mai pensato alla musica da fare con le note, ma alla musica da fare con i suoni»), che poi si fonde con gli stimoli provenienti da Cage, dalla musica aleatoria, dal dadaismo. Anche dopo il suo trasferimento in Germania, nel 1957, come collaboratore nello Studio di Fonologia della Radio di Colonia, Kagel conserva la propria diversità nei confronti della *Neue Musik*. E lo dimostrano capolavori come *Anagrama* (1958) per voce e strumenti, nel quale utilizza il linguaggio parlato (il testo è un

palindromo latino) come materiale musicale, o *Heterophonie* (1959-1961) per 42 solisti, in cui ricerca una gamma straordinariamente varia di mezzi sonori, fondendo insieme stili musicali diversi tratti dal repertorio novecentesco.

La riflessione sui meccanismi e i riti dell'ascolto, il confronto con i problemi di sintassi che si è posta tutta l'arte, conducono Kagel ad individuare nel teatro musicale (e nelle musiche destinate al cinema e alla radio) l'ambito espressivo a lui più congeniale. Un ambito nel quale i principi della composizione musicale vengono estesi a "materiali non sonori". Gli eventi gestuali e scenici vengono così articolati in modo analogo ai suoni e acquistano una loro *musicalità* («Il nuovo teatro musicale non è una forma di teatro tra le altre, definita dal suo stile: è l'utilizzazione del pensiero musicale nel dominio teatrale. La parola, la luce, il movimento vi sono articolati in maniera paragonabile a quella in cui sono articolati i suoni, i timbri e i tempi»). I primi esperimenti in questa direzione sono *Sur scène* (1959-1960), composizione per teatro da camera che coinvolge una voce recitante, un mimo, un basso, e tre strumentisti sulla scena, nella quale vengono combinati insieme parole, musica e movimenti, con elementi tratti dal music-hall; e *Antithese* (1962), rappresentazione che accanto ad attori e suoni elettronici prevede anche il diretto intervento del pubblico. In altre composizioni di questo periodo sono i meccanismi del teatro a innestarsi nei processi compositivi, e ad arricchire il momento dell'esecuzione con una serie e elementi gestuali e scenici, sempre caratterizzati da un

acuto senso del gioco. Appare così quasi surreale l'esecuzione di *Sonant* (1960), per arpa, chitarra, percussioni e contrabbasso, poiché gli strumentisti compiono azioni apparentemente appropriate, ma senza produrre suono (i percussionisti cambiano in continuazione bacchette ma senza usarle, il contrabbassista muove l'archetto senza sfregare le corde). *Improvisation ajoutée* (1961-1962) per organo, prevede accanto all'organista la partecipazione di due assistenti che si occupano del cambiamento dei registri e che intervengono nell'esecuzione con alcuni inserti vocali. Spesso Kagel si ispira, con divertito cinismo, alla vita degli stessi interpreti rappresentandone le abitudini, le fobie, i condizionamenti di carattere psicologico, ma anche fisiologico. *Phonophonie* (1965), per due voci e varie altre fonti sonore, è ad esempio il ritratto di un cantante al momento della sua decadenza vocale, ed è anche contemporaneamente la rappresentazione di tre altri ruoli: un ventriloquo, un imitatore di rumori e un sordomuto. In *Match* (1964), uno dei pezzi più famosi di Kagel, la partitura diventa un accurato copione teatrale e visivo di una performance dal carattere sportivo (sono previsti due violoncellisti nel ruolo di giocatori e un percussionista in funzione di arbitro) che appare come una metafora delle tensioni psicologiche che si sviluppano in una esecuzione di musica da camera. Kagel fa del teatro anche trasformando una composizione puramente ritmica come *Pas de cinq* (1965) in una *pas-seggiata* di cinque personaggi muti, forniti di bastone da passeggio, su una struttura pentagonale appositamente costruita, le cui superfici sono coperte di diversi materiali. O ancora, come accade in *Die Himmelsmechanik* (1965), affidando sia l'azione che la musica alla sola scenografia, alle attrezzature esistenti in un teatro.

Dopo questa prima fase creativa, nella quale la componente gestuale entra in gioco spettacolarizzando le dinamiche implicite nell'atto interpretativo, anche con un atteggiamento critico nei confronti dei riti della musica ufficiale, si delinea chiara-

mente, a partire dal 1968, l'idea di un vero e proprio *teatro strumentale* riferito direttamente agli elementi teatrali, visivi, gestuali, associati allo strumento suonato. Dal gesto e dal personaggio che lo compie l'interesse si sposta sull'oggetto sonoro, che diventa il vero protagonista della rappresentazione. Emblematiche di questa poetica musicale sono tre pezzi composti in quegli anni: *Der Schall* (1968), per cinque esecutori, *Unter Storm* (1969), per tre esecutori, e *Acustica* (1968-1970), per generatori sperimentali di suono ed altoparlanti. In queste composizioni Kagel utilizza strumenti rari o inventati, esotici o riesumati dal passato, semplici oggetti sonori o strumenti giocattolo. Strumenti comunque volutamente *impropri*, e adoperati in maniera del tutto anticonvenzionale («Un aspetto essenziale della mia opera è comporre con elementi che non siano puri [...] e tornare a scoprire il nuovo negli strumenti conosciuti e sconosciuti»), che testimoniano una perlustrazione continua dell'habitat acustico, e che diventano, con la loro bizzarra materialità, il centro dell'evento teatrale. Per azionare questi strumenti Kagel chiama in causa un nuovo tipo di interprete, per il quale anche *suonare uno strumento* deve assumere un significato più allargato rispetto alla sua normale accezione. Tutti i suoi compiti vengono definiti minuziosamente. («Per riunire la musica e il teatro in una terza dimensione è necessaria una precisione estrema. Questa precisione è allo stesso tempo un mezzo per attivare l'ascoltatore-spettatore in modo che possa gettare un colpo d'occhio su *quello* che avviene e sul *modo* in cui ciò è realizzato. Perché più i processi di realizzazione restano ermetici meno la partecipazione attiva dell'ascoltatore potrà essere risvegliata»). E Kagel insiste molto sulla preparazione degli interpreti la cui «libertà deve essere veramente ricambiata con una perfetta padronanza del testo e del contesto. In questo modo gli esecutori superano la semplice riproduzione delle loro parti, includendo, nella loro esecuzione, l'ascolto degli altri», e sviluppando

quindi meccanismi spontanei di interazione che acquistano una immediata valenza teatrale.

Quasi un paradigma di questa concezione del teatro strumentale è la partitura di *Acustica*. Essa prevede 127 azioni diverse e indipendenti, affidate a un gruppo ristretto di esecutori i quali devono compierle in modo che ogni movimento appaia assolutamente libero, incondizionato e privo di significato. All'esecuzione strumentale Kagel sovrappone un nastro magnetico sul quale è registrato materiale elettronico puro, suoni vocali e suoni prodotti con gli stessi strumenti eseguiti dal vivo, non manipolati («punto di partenza di questa composizione elettronica è stato il collegamento più omogeneo possibile di due categorie di suoni dissimili nella natura della loro produzione. Un collegamento che, realizzato per esempio modificando il suono concreto attraverso filtri, modulatori ad anello o trasformazioni in fase di registrazione, mi sarebbe sembrato troppo semplificato. Deve invece essere ottenuto attraverso un analogo trattamento degli strumenti elettronici»). Ma i veri attori di *Acustica* sono gli strumenti. Un vasto assortimento che comprende anche utensili d'uso comune come un soffiato da camino, possibilmente in cattivo stato, o un secchio d'acqua (nel quale l'esecutore lascia cadere dei sassi o infila l'estremità di un tubo di plastica collegato ad un trombone); oggetti di casa come porte e finestre, o una scatola (nella quale l'esecutore fa cadere barre di legno o tubi di metallo di diversa lunghezza); strumenti giocattolo; strumenti costruiti appositamente come il violino a chiodi (realizzato fissando 16 chiodi di differente lunghezza lungo il bordo di una cassa di risonanza, che vengono poi messi in vibrazione con un archetto di violoncello o contrabbasso, o da aste zigrinate, per ottenere un effetto di tremolo); strumenti di origini antiche come il *crepitacolo* (derivato da uno strumento bizantino, e costituito da una tavola di legno sulla quale sono fissate alcune maniglie) o lo *scabellum* (idiofono greco-romano costi-

tuito da una coppia di tavolette di legno unite ad un'estremità con una cerniera e fissate sotto una suola); strumenti derivati da culture popolari (mirliton, sansa, raganella, rombo); campane, nacchere, campanelli, montati su tavole o aste in modo da costituire una specie di tastiera; un violino *preparato* con alcune graffette fissate alle corde. Ma in questa galleria di strumenti compaiono anche una fiamma ossidrica (che viene indirizzata verso alcuni tubi per ottenere dei suoni che vengono variati nella dinamica regolando l'intensità della fiamma), una bombola ad aria compressa (collegata attraverso sottili tubi di plastica a fischietti, canne d'organo e flauti giocattolo) e infine elettrodomestici o strumenti elettronici, come un walkie-talkie, un ventilatore (sul cui flusso d'aria l'esecutore ottiene dei suoni muovendo le pagine di un libro), degli altoparlanti (montati dentro un megafono e dentro le sordine della tromba e del trombone), una barriera luminosa (con due fotocellule collegate ad un generatore di onde sinusoidali e onde quadre), un giradischi (che ha, al posto della puntina, diversi materiali di *bassa fedeltà*, e che suggerisce a Kagel uno scenario fantascientifico: «Esseri atterrati sulla terra da una stella lontana, che venti sfavorevoli hanno sospinto in una città industriale. Chiaramente provvisti di udito cercano la dimensione acustica che gli permetta di riconoscere l'enigmatico ambiente. Si imbattono in oggetti neri, che gli indigeni chiamano *dischi*, e che essi - con attenta osservazione del risultato - azionano con un temperino, una spazzola di ferro o un imbuto di plastica»). Il risultato è un universo sonoro dove non solo decade ogni distinzione tra suono e rumore, ma dove anche la tecnologia è ridotta a misura d'uomo, dove anche le attrezzature elettroniche vengono utilizzate e maneggiate con la stessa innocente operosità con la quale si può aprire e chiudere una porta. Nella fase seguente del suo iter creativo Kagel lavora ancora con materiali eterogenei, spesso extramusicali, ma mira ad una sostanziale semplificazione della for-

ma, ricorrendo ad una tecnica di montaggio simile a quella cinematografica. Tra i materiali usati cominciano a comparire materiali noti, che Kagel attinge da tradizioni musicali preesistenti e diffuse, e la scrittura seriale lascia il posto ad un recupero della tonalità (che Kagel considera semplicemente come una diversa interpretazione della serie dei dodici suoni; così come la atonalità non è la negazione della tonalità, ma una possibilità di organizzarla e interpretarla in modo diverso). Utilizzando i modelli storici che hanno caratterizzato le nostre abitudini di ascolto, Kagel mira a attivare la percezione attraverso il meccanismo della reminiscenza, e a riflettere sulle mutate modalità dell'ascolto musicale attraverso una vera e propria *reinterpretazione* del passato («c'è un modo sempre diverso di accostarsi alla musica del passato; cambiano le nostre esigenze e muta di conseguenza la nostra prospettiva. Le opere del passato non se ne stanno lì immobili ma ci parlano di volta in volta un linguaggio diverso»). Questa reinterpretazione appare evidente nel film *Ludwig van* (1969-1970) e in una serie di successive composizioni dedicate a grandi compositori del passato: Brahms e Händel nelle *Variationen ohne Fuge...* (1971-1972) per grande orchestra, che prevede anche l'impiego di due attori in costume (un ruolo parlato per Brahms e un ruolo muto per Händel); Liszt in *Unguis incarnatus est* (1972) per pianoforte e un secondo strumento a scelta (tra fagotto, clarinetto basso, violoncello, contrabbasso e organo); Stravinskij in *Fürst Igor* (1982); Bach in *Sankt-Bach-Passion* (1985), che è il racconto musicale della vita laboriosa e sofferta del compositore di Eisenach. È invece la tradizione stessa del melodramma, con i suoi meccanismi, le sue illusioni, i suoi personaggi, la sua fruizione ad essere reinterpretata in *Staatstheater* (1967-1970), a diventare l'oggetto della rappresentazione. In questa composizione scenica che rappresenta il culmine di tutte le sperimentazioni teatrali degli anni Sessanta, Kagel vede non «la negazione dell'opera, ma dell'intera tradizione

del teatro musicale», un teatro che si interroga in maniera critica sulle sue stesse strutture. Attraverso il processo di stilizzazione dei caratteri tipici dell'opera, la partitura si presenta come un variegato mosaico di elementi di natura puramente acustica, ottico-acustica o puramente ottica, riuniti in nove gruppi che costituiscono le nove parti dell'opera. A *Staatstheater* seguono molti altri lavori per il teatro nei quali al gusto ludico e allusivo si unisce un legame sempre più stretto tra la dimensione scenica (ricavata da diverse forme di spettacolo) e quella musicale: ciò che interessa Kagel è in effetti verificare come alcune forme possano essere trasferite, senza snaturarsi, da un mezzo all'altro, in modo che la rappresentazione possa assumere una struttura musicale e la musica una struttura drammatica. Vedono così la luce *Zählen und Erzählen* (1976); *Präsentation für zwei* (1976-1977); *Die Erschöpfung der Welt* (1976-1978), una specie di oratorio scenico per sei cantanti solisti, una voce recitante, sei attori, una serie di mimi, un teatro di marionette, due cori e orchestra; *Variété* (1976-1977), concerto spettacolo per artisti del varietà e musicisti; *Umzug* (1977) rappresentazione muta per macchinisti teatrali e operatori scenici; *Die Rhythmusmaschinen* (1977-1978) azione per dieci ginnasti, generatori di ritmo e percussioni.

L'ambivalente rapporto con la tradizione e le convenzioni del passato, il gusto per la retrospettiva, l'uso di materiali citati, il principio compositivo del montaggio tonale, l'arte del ritaglio e del collage trovano un'altra compiuta sintesi in *Aus Deutschland* (1977-1980): «Lieder-Oper» nella quale vengono smontate e rimontate in una complessa rete di relazioni una serie di composizioni per voce e pianoforte tratte dal repertorio liederistico romantico. Oltre a ricercare una concreta interazione tra i due generi del Lied e del melodramma, Kagel tenta di estrarre la teatralità latente nella forma del Lied, in modo che da uno svolgimento statico per eccellenza possa prendere forma un organismo teatrale dinamico, che si propone anche come una

riflessione sui *topoi* del Romanticismo tedesco. Materiali e forme della tradizione occidentale (colta e non colta) appaiono sempre più frequentemente nelle composizioni degli anni Ottanta. Kagel esamina il passato e lo reinterpreta, creando strutture musicali ambigue a partire da dettagli chiari, da modelli noti che vengono collocati in contesti inabituali, o inseriti in processi musicali che creano aspettative sistematicamente frustrate da un sapiente gioco di illusioni sonore. Questi meccanismi compositivi si traducono in una straordinaria varietà di soluzioni stilistiche, evidenti in tutta la produzione recente di Kagel dalla serie di pezzi che costituiscono *Rrrrrrr...* (1982), accomunati solo dal fatto di iniziare tutti con una *r* (Rheinländer, Rhapsodie, Réjouissance, Requiem, ecc.), fino a *Eine Brise* (1996), un'azione sportiva affidata a 111 ciclisti. E gli stessi meccanismi si possono rintracciare nelle opere cinematografiche e nelle altre composizioni che fanno ricorso alla tecnologia audiovisiva, ma anche nelle opere radiofoniche, dove Kagel riesce a veicolare immagini concrete e situazioni intimamente teatrali attraverso una dimensione puramente acustica. Lo dimostrano i numerosi *Hörstücke* a partire da *Ein Aufnahmestand* (1969), da *Guten Morgen* (1971) e da *Probe* (1971), esperimento per un collettivo improvvisato affidato al pubblico; attraverso lavori come *Der Tribun* (1978-1979) per un oratore politico, musiche di marcia e altoparlanti, *Der mündliche Verrat* (1981-1983), un'epopea musicale sul diavolo (così come ce lo trasmettono le leggende, i racconti, le favole, i proverbi, le formule magiche e le vecchie canzoni popolari), *... nach einer Lektüre von Orwell* (1984). Fino a *Nah und Fern* (1993-1994), Radiostück per campane e trombe nel quale non viene utilizzata la voce e i due elementi musicali (un quartetto di trombe, e le campane della Cattedrale di Utrecht) vengono combinati con una serie di suoni concreti, sviluppati su un tracciato ritmico comune (passi che salgono scale interminabili, battelli che passano lungo il canale, rumo-

ri d'acqua, sirene d'ambulanza, l'abbaiare di cani, la stessa meccanica della suoneria delle campane). Il risultato è una continua compenetrazione di piani sonori che crea l'illusione di una moltitudine di spazi e modifica in continuazione la prospettiva acustica, determinando anche alcuni strani effetti di suono in movimento. Kagel ha cercato di rendere il senso del vicino e del lontano «come se fosse effettivamente possibile dilatare e comprimere lo spazio e il tempo attraverso degli eventi sonori». Dando così vita ad una specie di *surrealismo naturalista*, che permette di costruire una realtà artificiale, virtuale, con ingredienti di quella vera.



FOTO DI SCENA DI *Aus Deutschland*. REGIA, SCENE E COSTUMI DI HERBERT WERNICKE.



FOTO DI SCENA DI *Aus Deutschland*. REGIA, SCENE E COSTUMI DI HERBERT WERNICKE.

LA LOCANDINA

AUS DEUTSCHLAND

«eine Lieder-Oper» in venticinque quadri di

MAURICIO KAGEL

libretto di MAURICIO KAGEL da testi poetici del Romanticismo musicati come Lieder
con soprattitoli in italiano

Prima esecuzione in Italia

personaggi ed interpreti

Recitante, Cantante, Cartomante, Doppio	DESIRÉE MEISER	
L'uomo dell'organetto	SHIGEO ISHINO	
Edward	JOHANNES M. KÖSTERS	
Poetessa, Cantante	MARIE ANGEL	
La Notte	LEANDRA OVERMANN	
Re Nero, Schubert	CHRISTOPH HOMBERGER	
Armatura, Garzone, La Morte, Cantante	JENS LARSEN	
Goethe, Iperione,	TOMAS MÖWES	
Marinaio, Acchiappatopi, Primo Granatiere	JOHN COGRAM	
Fanciulla, Usignolo, Giovane	TATJANA GAZDIK	
Mamma, Moglie dell'uomo dell'organetto	ULRIKA PRECHT	
Secondo Granatiere, Mignon	KAI WESSEL	
La Musica	CATHERINE SWANSON	
Tre cani	CHRISTOPH HOMBERGER	
	JOHANNES M. KÖSTERS	
	JENS LARSEN	
pianoforte solista	secondo pianoforte	terzo pianoforte
MANUEL BÄRTSCH	WOLFGANG GÖTZ	PHILIPPE ADAM

maestro concertatore e direttore

JÜRIG HENNEBERGER

regia, scene e costumi

HERBERT WERNICKE

assistente alla regia

BJÖRN JENSEN

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
CORO DEL TEATRO DI BASILEA

direttore del Coro HENRYK POLUS

RECITE STRAORDINARIE THEATER BASEL

produzione del Theater Basel

4 voci femminili
MARIE ANGEL, CATHERINE SWANSON, ULRIKA PRECHT, LEANDRA OVERMANN
coro dei topi
ULRIKA PRECHT, LEANDRA OVERMANN, SHIGEO ISHINO, JENS LARSEN
voce invisibile femminile MARIE ANGEL
voce invisibile maschile CHRISTOPH HOMBERGER
coro da camera
MARIE ANGEL, TATJANA GAZDIK, CATHERINE SWANSON, ULRIKA PRECHT,
LEANDRA OVERMANN, KAI WESSEL, JOHN COGRAM, CHRISTOPH HOMBERGER,
JOHANNES M. KÖSTERS, JENS LARSEN, TOMAS MÖWES, SHIGEO ISHINO

THEATER BASEL

drammaturgo ALBRECHT PUHLMANN
direttore tecnico REINHOLD JENTZEN
luci HERMANN MÜNZER
suono ROBERT HERMANN
direttore di scena JÜRGHEN HEENE
maestro alle luci CLAUDIA JENTZEN-CHRIST
scene e costumi prodotti nei laboratori del THEATER BASEL
assistente direttore tecnico CLAUDE BLATTER
capo macchinista OTTO STUMPP
responsabile della tournée TOM TILL
macchinisti MATTHIAS SCHWARZ, MARKUS SPIELMANN,
RAOUL MORGENEGG, NUNZIO SPITALERIE
capo elettricista MARKUS KÜRY
addetto alle luci SLOBODAN GAGIC
tecnici alle macchine ALEXANDER HESS, ALFRED MARTI
attrezzista CORINNE MEYER
trucco AXEL ORLIA
sarte BARBARA ROMBACH, WERNER DERENDINGER

TEATRO LA FENICE

direttore degli allestimenti scenici LAURO CRISMAN
direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
assistente allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
capo macchinista VALTER MARCANZIN
capo elettricista VILMO FURIAN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

JÜRIG HENNEBERGER

Ha studiato pianoforte a Basilea con Jürg Wyttenbach e direzione d'orchestra ad Amburgo con Christoph von Dohnányi e Klaus Peter Seibel. Le prime scritture direttoriali sono giunte da Oldenburg e da Basilea. Membro del consiglio della IGNM dal 1988 (dall'anno scorso ne è il presidente) e docente dal 1989 all'Accademia di Musica di Basilea, Jürg Henneberger lavora come pianista accompagnatore ed in formazioni di musica da camera, collaborando frequentemente con complessi specializzati nell'esecuzione della musica del nostro secolo. Oltre alla preparazione musicale ed alla direzione dell'opera di Mauricio Kagel *Aus Deutschland* e di *The unanswered question* di Christoph Marthaler, ha diretto al Teatro di Basilea anche la produzione di *Der mündliche Verrat* sempre di Mauricio Kagel. È già noto al pubblico veneziano per aver diretto *Satyricon* di Bruno Maderna al Teatro Goldoni nel 1998.

HERBERT WERNICKE

È considerato uno dei maggiori registi nel panorama internazionale. Ha studiato pianoforte, flauto e direzione d'orchestra al Conservatorio di Brunswick e scenografia all'Accademia di Monaco di Baviera. Dopo essere stato scenografo e costumista a Landshut e Wuppertal, ha firmato la sua prima regia d'opera nel 1978, *Belshazzar* di Händel. A Darmstadt ha messo in scena *Alceste* di Lully e *Juditha triumphans* di Vivaldi, e nel 1985 *Il barbiere di Siviglia*, mentre all'Opera di Stato della Bavaria ha lavorato in *Judas Maccabeus* di Händel e nell'*Olandese volante*. Seguirono poi *Hip-*

polyte et Aricie, *Montezuma*, nonché *Oberon* alla Deutsche Oper di Berlino in collaborazione con il Festival di Schwetzingen, *Der Kreidekreis* di Zemlinsky e un anno più tardi *I maestri cantori di Norimberga* sotto la direzione di Christoph von Dohnányi all'Opera di Stato di Amburgo nel 1983. Tra il 1984 e il 1987 Herbert Wernicke elaborò per il Teatro di Stato di Kassel un ciclo sull'idea barocca «dell'età dell'oro». Ha quindi presentato *I racconti di Hoffmann*, *Elettra* e *Mosé e Aronne* all'Opera di Francoforte. Nel 1987 ha messo in scena all'Opera di Stato di Amburgo e a Schwetzingen *Le cinesi* ed *Eco e Narciso* di Gluck, ad Amsterdam *Il castello del principe Barbablù* e a Parigi *I maestri cantori di Norimberga*. Punto focale del 1991 è stato l'allestimento dell'*Anello del Nibelungo* a Bruxelles, con la direzione musicale di Sylvian Cambreling; nel 1993 seguì *La Calisto* di Cavalli con René Jacobs. Per il Festival di Salisburgo Wernicke ha messo in scena nel 1993 *L'Orfeo* di Monteverdi e nel 1994, in collaborazione con il Festival di Pasqua, *Boris Godunov*, *Il cavaliere della rosa*, *Fidelio* (con George Solti) e *Don Carlo*. La maggior parte degli impegni artistici di Wernicke si sono recentemente spostati a Basilea, città dove vive dal 1990. Dopo *Il ratto dal serraglio* e *Simon Boccanegra* (1984) sono seguite nel 1988 cinque operette con l'adattamento dello stesso Wernicke, quindi *Salome*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Carmen*, *Theodora* ed *Alcina* di Händel. Ha curato la regia, le scene e i costumi per *Satyricon* di Bruno Maderna andato in scena lo scorso anno al Teatro Goldoni.

DESIRÉE MEISER

Ha studiato arte drammatica ad Hannover, quindi è stata membro stabile della compagnia teatrale di Basilea dal 1988 al 1993. Lavora con un gruppo teatrale da lei fondato insieme a Barbara Frey e Patricia Draeger, specializzandosi nella *chanson* francese, nella canzone spagnola e nel tango. Collabora regolarmente con Herbert Wernicke: insieme a lui ha lavorato nelle produzioni dell'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht e della *Belle Hélène* di Jacques Offenbach. Ha elaborato lo spettacolo «Palacio de la Danza», rappresentato a Venezia per il Carnevale 1999.

SHIGEO ISHINO

Conclusi gli studi a Tokyo ed il perfezionamento in Europa, il baritono Shigeo Ishino si è messo in luce vincendo significativi concorsi lirici. Ha interpretato le parti di Ping nella *Turandot*, dell'Uomo dell'organello in *Aus Deutschland* e del cantore nel *Der mündliche Verrat* di Mauricio Kagel, di Guglielmo Cecil nella *Maria Stuarda* e di Stolzius in *Die Soldaten* di Bernd-Alois Zimmermann. È membro stabile della compagnia del Teatro di Basilea dal 1997.

JOHANNES M. KÖSTERS

I suoi studi musicali si sono sviluppati su due direttive complementari, la musicologia ed il canto lirico. Si è esibito in diversi teatri europei collaborando con importanti formazioni: durante i dieci anni di ingaggio nei teatri d'opera di Gelsenkirchen e Mannheim ha cantato circa 50 parti baritornali. Ha effettuato varie registrazioni per radio francesi e tedesche e per case discografiche, collaborando anche con i Berliner Philharmoniker sotto la direzione di Claudio Abbado.

MARIE ANGEL

Il soprano australiano si è fatta conoscere inizialmente nei paesi di lingua inglese, divenendo membro dell'Opera Factory di Londra, dove ha affrontato diversi ruoli del repertorio classico e contemporaneo. Attualmente ama interpretare soprattutto lavori operistici del nostro secolo: tra questi ricordiamo *Aus Deutschland* di Mauricio

Kagel, *Satyricon* di Bruno Maderna (proposto a Venezia lo scorso anno), *Die Soldaten* di Bernd-Alois Zimmermann, *Rosa* di Louis Andriessen lavorando insieme a grandi artisti (Pierre Boulez, Peter Greenaway).

LEANDRA OVERMANN

Ultimati gli studi di canto e pianoforte a Belgrado, Leandra Overmann si è specializzata nella musica antica. In seguito ha cantato varie parti operistiche vestendo tra l'altro i panni di Cenerentola, Rosina e Sextus. Come membro stabile della compagnia del Teatro di Basilea, ha debuttato in vari ruoli, indagando principalmente il repertorio mozartiano (*Nozze di Figaro* con Marcello Viotti), verdiano (*Ballo in maschera*, *Trovatore* ed *Aida*, quest'ultima recentemente al PalaFenice) e wagneriano (*Anello del Nibelungo*).

CHRISTOPH HOMBERGER

Ospite fisso della compagnia del Teatro di Basilea, Christoph Homberger ha cantato nelle produzioni di *Così fan tutte*, *Don Giovanni* e del *Pipistrello* firmate da Herbert Wernicke. In collaborazione con il grande regista ha elaborato *Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren*, lavoro teatrale imperniato sul *Flauto magico* accolto con successo al Lincoln Center Festival di New York. Apprezzato interprete di *Lieder* e di oratori, il tenore svizzero ha tenuto numerosi concerti in Europa e in Medio Oriente.

JENS LARSEN

I suoi primi impegni artistici lo vedono esibirsi a Darmstadt nei panni di Sarastro, Rocco, Sparafucile, Signor Reich (*Le allegre comari di Windsor* di Carl Otto Nicolai), Deneca (*L'incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi). Dal 1996 fa stabilmente parte della compagnia del Teatro di Basilea, dove ha interpretato opere comprese tra il periodo barocco e quello contemporaneo. Ha cantato al Teatro Goldoni di Venezia nel *Satyricon* di Bruno Maderna.

TOMAS MÖWES

Terminati gli studi di canto alla Scuola Su-

periore di Musica di Weimar, dopo aver lavorato a Magdeburgo e ad Halle, nel 1991 è divenuto membro della compagnia dell'Opera di Lipsia, dove ha cantato varie parti principali. Ospite regolare a Berlino, a Dresda ed a Basilea, il baritono Tomas Möwes ha collaborato con la regista Ruth Berghaus alla realizzazione del *Don Carlo*, con Herbert Wernicke per *Esmée* di Theo Loevendies e *Aus Deutschland* di Mauricio Kagel.

JOHN COGRAM

Ha studiato al prestigioso Royal College of Music a Londra, quindi ha collezionato importanti affermazioni in concorsi lirici, apparizioni in produzioni operistiche e concerti liederistici. Dopo una scrittura stabile al Teatro di Ulma, sta attualmente lavorando con il Teatro di Basilea: qui ha cantato in lavori di Bruno Maderna (*Satyricon*, anche a Venezia), Mauricio Kagel (*Aus Deutschland*), Leóš Janáček, Christoph Marthaler (*The unanswered question*).

TATJANA GAZDIK

Ha calcato i palcoscenici di vari teatri svizzeri interpretando numerose opere. Nel corso della sua carriera ha infatti affrontato lavori di diversi compositori, spaziando da Wolfgang Amadeus Mozart a Giancarlo Menotti, da Gaetano Donizetti a Bedřich Smetana, da Giuseppe Verdi a Johann Strauss. Si è inoltre dedicata all'attività concertistica, al musical ed è stata membro del gruppo vocale The Flexibelles.

ULRIKA PRECHT

Mezzosoprano svedese, Ulrika Precht ha studiato a Stoccolma ed a Zurigo. Ha debuttato all'Opera Reale di Stoccolma nella parte di Cherubino, quindi ha partecipato a produzioni di *Sansone e Dalila*, *Don Carlo* e *Carmen*. Ha cantato al fianco di Editha Gruberova per le incisioni discografiche di *Linda di Chamounix* e *Maria di Rohan*. Nel 1994 sotto la direzione di Myung-Whun Chung ha preso parte alla *Salome* di Richard Strauss. Dal gennaio del 1997 fa parte della compagnia del Teatro di Basilea.

KAI WESSEL

Ha svolto gli studi all'Accademia Musicale di Lubecca ed alla Schola Cantorum Basiliensis dove è stato assistente per l'adattamento di opere di Antonio Cesti, Francesco Cavalli e Christoph Willibald Gluck. Vincitore di borse di studio, concorsi e premi, partecipa regolarmente a festival internazionali in tutto il mondo ed a stagioni di prestigiosi teatri d'opera, collaborando con grandi direttori e rinomate orchestre. Ha effettuato diverse registrazioni radiofoniche e discografiche.

CATHERINE SWANSON

Presente in importanti teatri a Berlino, Essen, Mannheim, Vienna, nella stagione 1996/97 ha cantato al Teatro di Basilea nelle *Nozze di Figaro*, in *Orfeo ed Euridice*, nella *Carriera di un libertino*, in *Un ballo in maschera* ed in *Alcina*, mentre nel 1998 ha partecipato ad *Hänsel e Gretel*, all'*Infedeltà delusa* e a *Vie parisienne*, la nuova produzione di Christoph Marthaler per la direzione di Sylvian Cambreling.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Mario Messinis, *sovrintendente*

Paolo Pinamonti, *direttore artistico*

Isaac Karabtchevsky, *direttore principale*

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente Massimo Cacciari

consiglieri: Giorgio Brunetti, *vicepresidente*

Ferdinando Camon

Giancarlo Galan

Pietro Marzotto

Mario Messinis, *sovrintendente*

segretario Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore di produzione
Dino Squizzato

direttore dei servizi scenici e tecnici
Lauro Crisman

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro La Fenice

fotocomposizione e scansioni immagini
Texto - Venezia

stampa
Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1252, Reg. stampa

finito di stampare nel mese di febbraio 1999
