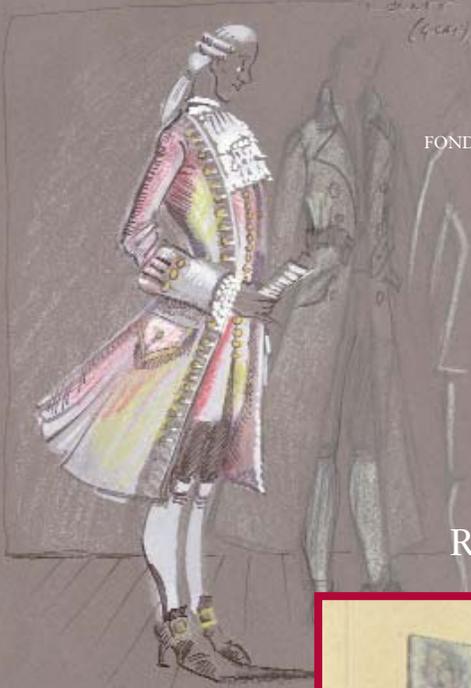




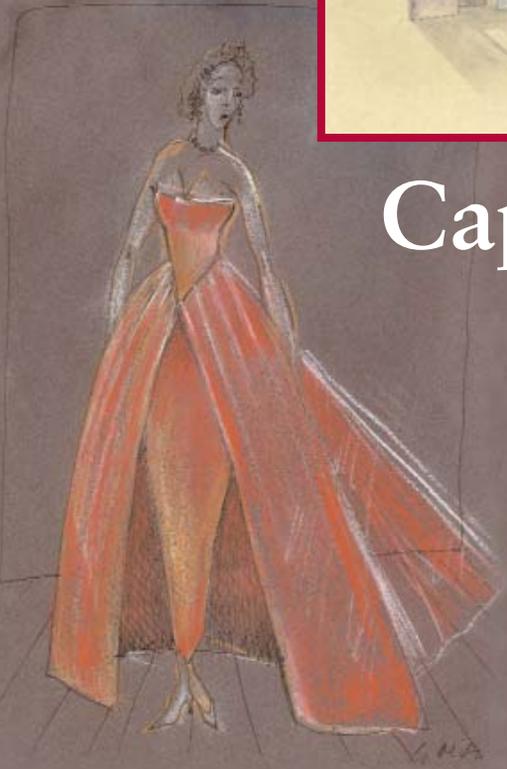
FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Richard Strauss



Capriccio



Consiglio di Amministrazione

presidente

Paolo Costa

consiglieri

Giancarlo Galan

Pierdomenico Gallo

Alfonso Malaguti

Angelo Montanaro

Armando Peres

Giorgio Pressburger

Giampaolo Vianello

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore musicale

Marcello Viotti

Collegio Revisori dei Conti

presidente

Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Capriccio

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Capriccio

conversazione per musica in un atto di
Clemens Krauss e Richard Strauss

musica di
Richard Strauss

Teatro Malibran

giovedì 30 maggio 2002 ore 20.30 turno A
sabato 1 giugno 2002 ore 15.30 turno C
martedì 4 giugno 2002 ore 20.30 turno D
venerdì 7 giugno 2002 ore 20.30 turno E
domenica 9 giugno 2002 ore 15.30 turno B





Richard Strauss. Fotografia, 1948 (Parigi, Bibliothèque Nationale).

Sommario

7

La locandina

11

Il libretto in *facsimile* della prima assoluta

105

Capriccio, traduzione ritmica di Fedele D'Amico

147

Capriccio in breve
a cura di Gianni Ruffin

151

Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

159

Struttura musicale dell'opera
a cura di Carlida Steffan

165

Jürgen Maehder
Il Settecento fittizio nel *Capriccio* di Richard Strauss
e l'estetica metateatrale di questo *tombeau* dell'opera

187

Giovanni Guanti
Mi trae l'onda di quei suoni

199

Carteggio Richard Strauss – Clemens Krauss:
lettere scelte (1940-1942)

213

Richard Strauss
a cura di Mirko Schipilliti

225

A colloquio con Tobias Richter
a cura di Pierangelo Conte

227

Giovanni Guanti
Bibliografia

233

Biografie
a cura di Pierangelo Conte



Maurizio Fercioni. Bozzetto scenico del primo e secondo quadro per *Capriccio*.
Venezia, Teatro Malibran, maggio 2002.

La locandina

Capriccio

conversazione per musica in un atto di
Clemens Krauss e Richard Strauss

musica di
Richard Strauss

Edizioni Schott, Mainz

personaggi ed interpreti

La Contessa Camilla Nylund
Il Conte, suo fratello Bjørn Waag
Flamand, compositore Claude Pia
Olivier, poeta Markus Werba
La Roche, il direttore del teatro Peter Weber
L'attrice Clairon Iris Vermillion
Monsieur Taupe Waldemar Kmentt
Una cantante italiana Anna Smiech
Un tenore italiano Patrizio Soudelli
Una ballerina Alessia Cecchi / Eleonora Folegnani
Il maggiordomo Hans Gunther Nocker
Otto servitori Davide Livermore, Claudio Ottino,
Daisuke Sakaki, Franco Boscolo,
Vincenzo Sagona, Mario Guggia,
Silvano Paolillo, Lorenzo Cescotti
Tre strumentisti Roberto Baraldi, *violino*
Alessandro Zanardi, *violoncello*
Aldo Guizzo, *clavicembalo*

maestro concertatore e direttore

Isaac Karabtchevsky

regia
Tobias Richter

scene e costumi
Maurizio Fercioni

luci
Fabio Baretin

Orchestra del Teatro La Fenice

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

coproduzione con Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf, Theater Gemeinschaft Düsseldorf - Duisburg

SESTETTO IN ORCHESTRA

violini Mariana Stefan, Gisella Curtolo
viole Francesco Negroni, Paolo Pasoli
violoncelli Cecilia Radic, Nicola Boscaro

SESTETTO IN PALCOSCENICO

violini Roberto Baraldi, Nicholas Myall
viole Alessandro Ghe, Antonio Bernardi
violoncelli Alessandro Zanardi, Marco Trentin

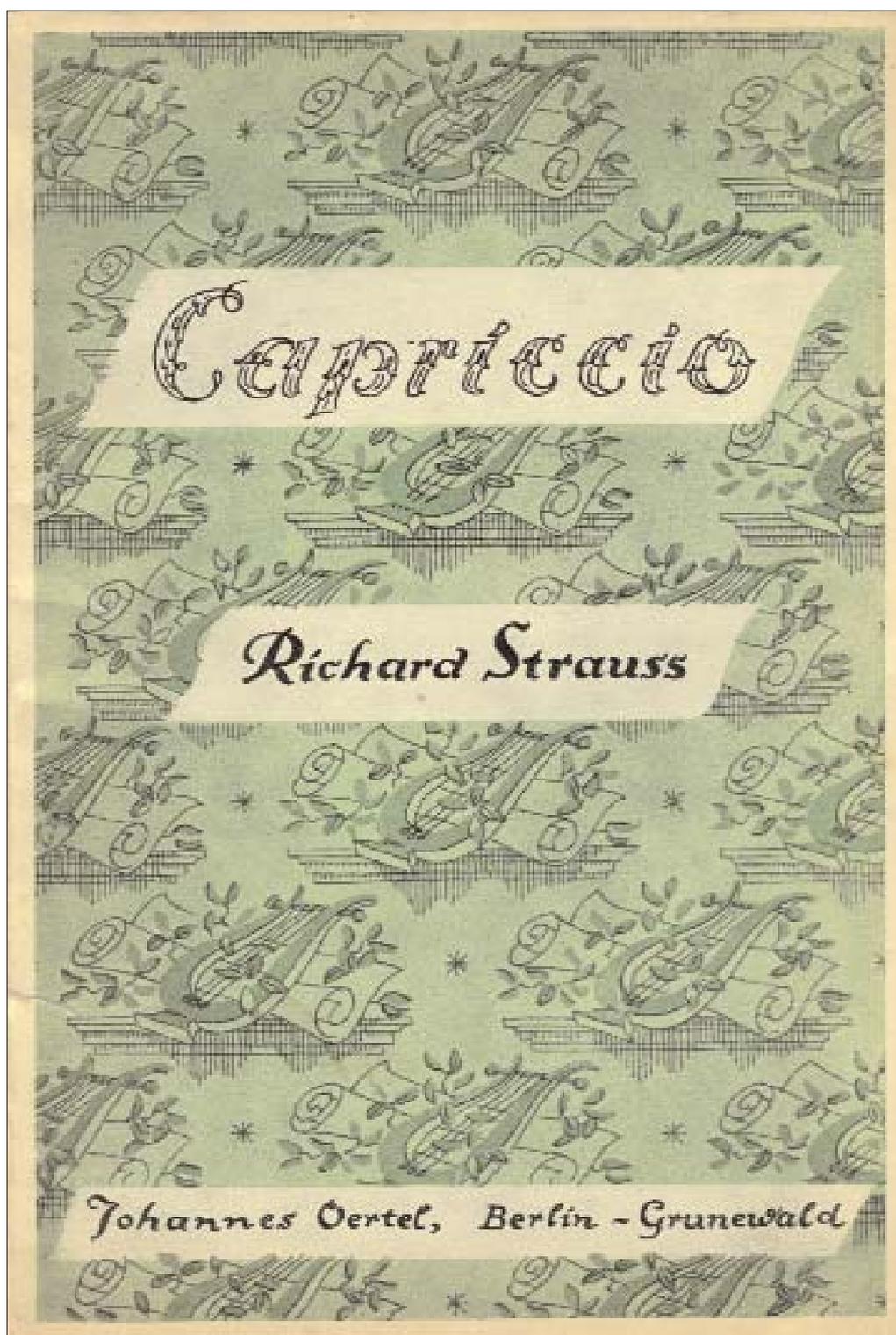
direttore musicale di palcoscenico Giuseppe Marotta
direttore di palcoscenico Paolo Cucchi
responsabile allestimenti scenici Massimo Checchetto
maestro di sala Joice Fieldsend
altro maestro del coro Alberto Malazzi
altro direttore di palcoscenico Lorenzo Zanoni
maestri di palcoscenico Silvano Zabeo, Aldo Guizzo, Jung Hun Yoo
maestro alle luci Ulisse Trabacchin
maestro rammentatore Pierpaolo Gastaldello
aiuto regista Sarah Schinasi
assistente scenografa e costumista Cristina Alaimo
capo macchinista Valter Marcanzin
capo elettricista Vilmo Furian
capo attrezzista Roberto Fiori
capo sarta Maria Tramarollo
responsabile della falegnameria Adamo Padovan
coordinatore figuranti Claudio Colombini
scene Decor Pan (Treviso)
costumi Nicolao Atelier (Venezia)
calzature C.T.C. Pedrazzoli (Milano)
attrezzeria Decor Pan (Treviso)
Laboratorio Teatro La Fenice
parrucche Fabio Bergamo (Trieste)
sopratitoli Studio GR (Venezia)



Maurizio Fercioni. Bozzetto scenico del terzo e quarto quadro per *Capriccio*.
Venezia, Teatro Malibran, maggio 2002.



Clemens Krauss, coautore del libretto di *Capriccio*.



Si ringrazia il Richard-Strauss-Institut di Garmish, nella persona del Dr. Jürgen May, per aver fornito l'edizione originale del libretto.

CAPRICCIO

CAPRICCIO

EIN KONVERSATIONSTÜCK FÜR MUSIK
IN EINEM AUFZUG

VON

CLEMENS KRAUSS

UND

RICHARD STRAUSS

Op. 85

RECHTUM DES KOMPOSITEN FÜR ALLE LÄNDER

VERLAG

JOHANNES OEBTEL, BERLIN-GRUNEWALD

ALLE RECHTE, AUCH DIE DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN

COPYRIGHT 1909 BY RICHARD STRAUSS

U46

Das Bühnen gegenüber Manuscript.

Das Recht der Aufführung ist vorbehalten.

All rights of public performance reserved.

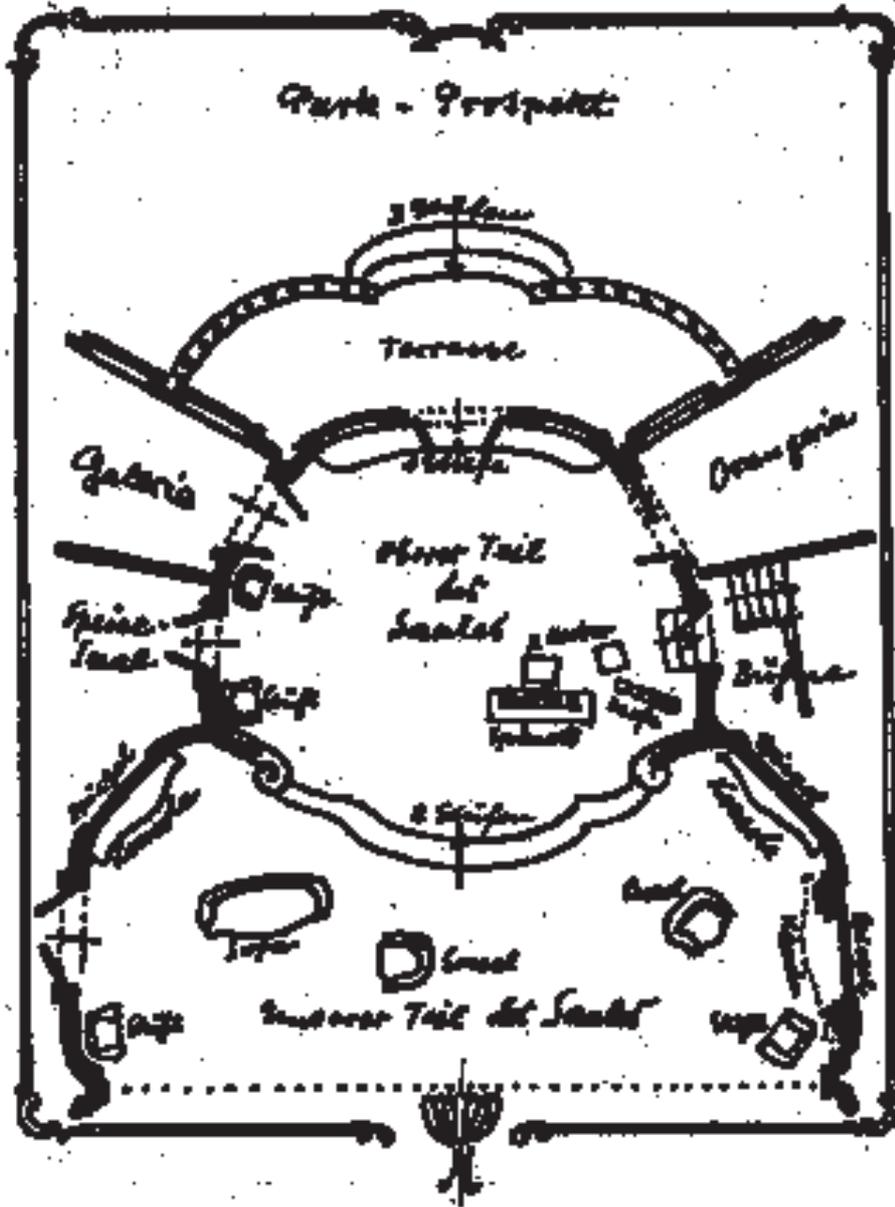
Tous droits d'exécution et de représentation réservés.

Dr. Richard Strauss

PERSONEN

DIE GRÄFIN	Sopran
DER GRAW, IHR BRUDER	Bassbariton
FLAMAND, EIN MUSIKER	Tenor
OLIVIER, EIN DICHTER	Bassbariton
LA ROCHE, DER THEATERDIREKTOR ...	Bass
DIE SCHAUSPIELEHERIN CLAIRON	Alt
MONSIEUR TAUPE	Tenor
EINE ITALIENISCHE SÄNGERIN	Sopran
EIN ITALIENISCHER TENOR	Tenor
EINE JUNGE TÄNZERIN	
DER HAUSHOFMEISTER	Bass
ACHT DIENER	{ 4 Tenöre 4 Bassen
DREI MUSIKER	

Ort der Handlung: Ein Schloss in der Nähe von Paris, zur Zeit, als Gluck dort sein Hofopernwerk der Oper begann.
Etwa um 1776.



Grundriss des Saalenbildes bei der Umfassung.

Gartensaal eines Rokokoschlusses

Der vordere Teil des Saales weitet sich rechts und links an halbrunden gartnartigen Nischen, deren Wand-Architektur teilweise mit Spiegeln verkleidet ist. Vorne links die Thür zum Salon der Gräfin. Einiges vorzüglich gestelltes bequem Sitzenfeld. Kurvenbeleuchtung an den Wänden.

Zur Mitte, in dem schmälern Teil des Saales, führen zwei Stufen hinauf. In der linken Seitenwand ist die Thür zum Speisesaal. In der rechten Seitenwand führt eine Tapetenstiege auf die Balken des Schlafkabinetts. An derselben Wand weiter vorne stehen eine Harfe, ein Notenpult und, mehr zur Mitte des Raumes gerückt, ein Clavier (Tafelmusik).

Im Hintergrund hohe Fenstertüren, die auf eine Terrasse führen, mit Aussicht auf den Park. In dem rüchdrigen Ecken wird der Saal durch Gläser begrenzt. Decken erstrahlen sich an beiden Seiten, diagonal nach rückwärts, galerieartige Räume mit Fenstern zur Terrasse. Links gelangt man zum Hauptgang des Schlosses, rechts in die Orangerie.

I. Scene

Es ist früh am Nachmittag. Beim Aufgeben der Parkenge und während des Aufgangs der ersten Sonne erblingt man dem Salen Hause den Anblick eines Kirch-Sonnens. Es ist eine Kassektion der Minister Flammend, die neben der Größe vergrößert wird.

Die Tür zum Salon ist geöffnet. Dichter und Musiker stehen rechts und links. Sie haben aufmerksam zu und beobachten die Gäste. Einige mehr zur Mitte sind der Theaterdirektor in einem Arm-Ischmidt. Er schweigt.

FLAMAND

(links)

Bewundernd ist sie heute wieder!

OLIVIER

(rechts)

Auch du?

FLAMAND

Mit geschlossenen Augen hört sie ergriffen —

OLIVIER

(auf den schlafenden Direktor deutend)

Auch dieser?

FLAMAND

Schweig, Spötter!

OLIVIER

Ihren strahlenden offen — hört sie solche Verse gab ich entschieden den Vorrang.

FLAMAND

Auch du?

OLIVIER

Ich langan es nicht.

FLAMAND

Da sind wir also -

OLIVIER

Verliebte Feinde -

FLAMAND

Freundliche Gegner -

OLIVIER

Wort oder Tanz?

FLAMAND

Es wird es entscheiden!

OLIVIER

(immer leise, aber bestimmt)

Prima le parole - dopo la musica!

FLAMAND

(leise)

Prima la musica - dopo le parole!

OLIVIER

Tanz und Wort...

FLAMAND

...sind Bruder und Schwester.

OLIVIER

Ein gewagter Vergleich!

(Das Saiten links der Szene schließt. In diesem Augenblick erscheint der Theaterdirektor)

DIREKTOR

Bei sanfter Musik schließt sich's am besten.

OLIVIER

(auf den Direktor deutend)

In solchen Händen liegt unser Schicksal!

DIREKTOR

Was willst für?

Ohne mich sind eure Werke – totes Papier!

FLAMAND

Mit dir sind fürs Anteven – gefesselte Sklaven!

DIREKTOR

Mögen schönen Dekore?

FLAMAND

Ode Kulturen!

DIREKTOR

Mein Künstler macht für des Königs Oper!

FLAMAND

Da kann ich den Ritter Glück nur bedeuten.

DIREKTOR

Der unsere klassische „Iphigenie“
mit seiner gelehrten Musik überschüttet.

FLAMAND

Den prophetischen Nachfolger des großen Corneille!

DIREKTOR

Keine Maledictio heißt man,
kein Wort versteht man im Tönen des Orchesters!

FLAMAND

Seine Töne ergreifen –

OLIVIER

Dramatisch sein Atem –

DIREKTOR

Endlose Proben -- ununterbrochen.
Und dann folgt der Durchfall des „Drame historique“.

FLAMAND

Das Publikum teilt sich in feindliche Lager --

OLIVIER

Erregung der Geister --

DIREKTOR

(apart)

Probleme -- Hofmann!
Hört mir doch auf!

FLAMAND

Überfüllt das Theater --

OLIVIER

Durch Wochen nur anverkaufte Häuser --

DIREKTOR

Alles nur Mode!

Die große Gesellschaft, die sitzt in dem Logen,
gähnt gelangweilt und schwatzt.
Sie bewundert allein die Pracht der Dekore
und wartet voll Ungeduld
auf die hohen Töne des beliebten Tenors.
Es bleibt alles beim alten,
wie bei den Opéra Lullys und Rameaus.
Nichts übertrifft die italienische Oper!

OLIVIER

(apart)

Ihren schlechten Text!

DIREKTOR

Ihre gute Musik!
Nach Lesezeit voll Beherrschung dem Zauber der Arie,
bewundert voll Stolz die Kunst der Sänger,
Die Opern kauft ganz im besondernem,
- Metetzo Placido versteht seine Kunst -
sie wird von arm und reich verstanden,
als unerschützt und erpönt auch den strebsamen Mann.

FLAMAND

Hilflos gilt es als Zeitvertrieb!

OLIVIER

So wenig Verstandes -

FLAMAND

(wütend)

Ein Fachmann wie du!

DIREKTOR

Gestern traf ich den alten Goldschmied.
Er seß verstimmt im Caffé de Fol.
„Eure Opern sind schrecklich“, rief er mir zu,
„für die Augen ein Paradies, für die Ohren eine Hölle!
Verphelens wartet man auf die Arien,
die klingen alle wie Requisite!“

FLAMAND

Was soll uns das Urteil des Verstandlosen?

DIREKTOR

Er schreibt für sein Volk.

FLAMAND

(wütend)

„Gondole -- Gondole!“

OLIVIER

Er läßt Gewürkräuter und Seifenfäden aufsteigen.

DIREKTOR

Wie steht es bei uns?

In fernste Druftdenvergegenheit
trachten unsere Dichter, an Türcen und Persern,
das Propheten der Bibel schweifft ihre Phantasie.
Wozu soll das bewegen?

Das Volk bleibt kalt und wendet sich ab.
Es will auf der Bühne lockhafte Menschen
von Fleisch und Blut und nicht Phantome!

FLAMAND

(gesprächig)

Du spielst für die Menge.

OLIVIER

Deine Truppe bevorzugt leichtfertige Schwänke.

DIREKTOR

Wir spielen nur Comedie!
Eine Opera buffa voll sprudelnder Lachen
oder ein geistreiches heitres Vaudeville.
In der Komödie weibliche Comedie...

OLIVIER

... zum Ersatzeken der älteren Kavalieren!

DIREKTOR

Eine solche Heredes hast auch du nicht verachtet!

FLAMAND

Schön ist Chéreau, das weiß er am besten!

OLIVIER

Verbei, verbei...

DIREKTOR

Esse surta Benéfikung schreit stark beschuldigt.

OLIVIER

Doch noch immer bewundere ich ihr solches Talent.

DIREKTOR

Heid wird der Graf nicht nur dieses bewundern.
Zur heutigen Probe wird sie erwartet.

FLAMAND

Er wird mit ihr spielen?

DIREKTOR

Er will es versuchen,

(zum Diakon, wachend)

getragen von der Gewalt d'écarter Veno.

Doch still! Die Gräfin schreit sich,

(zum Musiker)

nach sichtlich bewegt von diesem Musik.

War sie wirklich so schön?

Schade, schade, ich habe sie verschlafen.

FLAMAND

(in den Auftritt der Gräfin zurück)

Verträumt ihr Auge ...

OLIVIER

(stumm)

Ein entzückendes Lächeln umspielt ihre Lippen -

DIREKTOR

(leise)

Eine bedeutende Frau -

OLIVIER

Voll Geist und Grazie -

FLAMAND

Jung — strahlend schön —

DIREKTOR

(leise)

und Witwe —

(mit Bewegung)

Und Witwe!

(unterbrechend)

Sie kommen!

Schnell dort in den Saal, die Bühne zu ordnen
und alles zur Probe vorzubereiten.

Jetzt beginnt meine Arbeit.

Regie versteht' ich, das ist mein Metier.

Regie die Lösung, Regie das Geheimnis!

(in Alphen)

Sprechende Geste, mimischer Ausdruck

— ersten Gastes!

(Alle drei sit in dem Theateraal)

II. Szene

(Graf und Gräfin Lucania aus dem Saal)

GRÄFIN

Der Stimm der Töne trug mich fort —
fort in eine beglückende Welt!

GRAF

Das Spiel der Geigen umgibt das Ohr,
mein Geiht bleibt kalt.

GRÄFIN

Der gefürchtete Kritiker erhebt sein Stimm?

GRAF

Da habst Musik, —
Wie gefällt dir Flauto?

GRÄFIN

(die Flute betrachtet)

Den letzten Coperus hab ich, du weißt es,
doch so flinkig vertritt mir sein leichtfert'g Spiel.
Hannov hat genial, — oft sing ich dir nicht:
„Fra le pupille di vaghe belle...“ —
doch unanständig und roh war sein Wesen.
Wenn ich dran denke, schüttelt er mich gründlich.
Mein Gemüth ist getrübt.

GRAF

Da mußt den Menschen von Werke trennen.

GRÄFIN

Weiß nicht ich —

GRAF

Doch du kennst nicht, ich sah es bestaun.

GRÄFIN

Mit geschlossnen Augen laucht' ich den Tönen —

GRAF

Doch unter dem Whispere sie Höch auf den Axtor?

GRÄFIN

Hier seh' ich vollkommene Harmonie.
Gerns gesteh' ich —

GRAF

Wo Kunst und Natur in so höherem Verein ...

GRÄFIN

Laß mir die Freude der schönen Erregung,
Von mir nie Empfindenes entloß den Tönen.
Dunkle Gefühle dringen empur,
bleiben sie stumm auch dann abwesenden Herzen!

GRAF

Was Musik nicht vermag, wird der Dichter dir sagen;
Oliviers Stück ist verträglich.

GRÄFIN

Hu so eifriges Lob, nicht skeptischer Bruder?
Die schöne Mithrasia, die du erwartest,
Ist gilt dein Interesse, langwe es nicht!

GRAF

Wie oft hast du selbst Göttern bewunderst,
Vor ihr verstummst würdig jede Kritik.
Mit ihr zu spielen macht mich befangen,
denn heute sind die Halben verstanden.
Heut' ist's der Müssen, der der Nachsicht bedarf.

GRÄFIN

Was dem Partner fehlt, wird der „Graf“ wohl ersetzen,
und des Dichters Wort trägt bequemer dich ans Ziel!

GRAF

Spotte nicht, Schwester! Du wirst zufällig anwerben!
Wert oder Ton -- was zeigt du dich an?

GRÄFIN

Nicht will ich danken, nur leisehand gestatten.

GRAF

(sehr leise)

Frau Gräfin, Frau Gräfin, wohin führt der Weg?

GRÄFIN

Der Haie, Herr Graf, führt starr Abstrack!

GRAF

Heute ein gründigtes Bißle für den einen -
Morgens ein Lächeln der Hülfe für den andern.

GRÄFIN

Im Harzen ein Echo dem Lachruf des Geistes.

GRAF

Der Doktor wirbt stürmisch!

GRÄFIN

Sorg du für dich selbst. Du spielst mit dem Feuer!

GRAF

Nur Flucht'gen gefällt mir.

GRÄFIN

Wer kennt sein Schicksal?

GRAF

Neugierig bist ich, wie du entscheidest.

GRÄFIN

Wahl für keinen von beiden,
dann hier zu wählen, hieße verlieren.

GRAF

Leicht zu verlieren,
leicht zu gewinnen,
Süßheit des Lebens -
wahres Gewinn!

GRÄFIN

Sorglos gewinnen,
Ehrend behalten,
Wahrheit des Lebens -
schönster Gewinn!

GRAF

Heiter entscheiden,
sorglos besitzen,
Glück des Augenblicks
Weisheit des Lebens!

GRÄFIN

Fremdlich schauen,
jung geüben,
schöner Augenblick —
Glück des Lebens!

III. Szene

(Der Theaterdirektor, Flämend und Olivier treten wieder ein.)

DIREKTOR

Die Bühne ist fertig, wir können beginnen. Das Programm für die Geburtstagsfeier der gütigen Gräfin ist entworfen. In eifrigem Wettstreit wollen wir uns überbieten: Da ist die herannahende Sinfonia unseres jungen Flämend...

GRAF

Dann *(auf den Dichter deutend)* mein Drama, in dem ich die Rolle des Liebhabers spiele.

GRÄFIN

Als feindlicher Schwärmer oder als Held?

DIREKTOR

Und schließlich ein Opern aus meiner Werkstatt.

FLÄMEND

Wahrscheinlich wieder ein dramatisiertes Proverbe mit eingeleiteten Arien und Couplets!

II

DIREKTOR

Nach, nach, keineswegs! Eine grandiose „œuvre teatrale“
meiner gesamten Truppe. Ein Huldigungsfestspiel! Ich will
nichts verraten über Inhalt und Titel...

OLIVIER

(breit)

Ein ähstres Geheimnis!

DIREKTOR

Die erhabensten Bilder, das schönste Ballet! Auch Sänger
der italienischen Oper werden Sie diesmal hören. Schreien,
Ewig Gefähr, Sie werden staunen! Ihre perfekten Laute,
ihre hohen Triller! Das Toccata hebt Töne – ein strahlender
Glanz!

FLAMAND

Musik nur als Verwund!

DIREKTOR

So spricht nur der Meid. Der Erfolg entscheidet!

OLIVIER

Alberne Verse –

DIREKTOR

Wer hört auf die Worte, wo Töne steigen!

*(In diesem Augenblick führt durch die Aussicht der Park ein Bahr-
wagen vor, in dem die berühmte Schauspielerin Clairen erscheint)*

GRAF

(Im Hintergrund durch die Gärten in den Park Michael)

Du bist sie! Ich eile, sie zu begrüßen. *(gibt ob, um Clairen
drängen zu empfangen)*

OLIVIER

(zum Direktor)

Sie ist doch gekommen! Du hast es erreicht.

ES

DIREKTOR

(an Olivier)

Das Ergebnis meines impetuoson Drängens.

OLIVIER

Wie soll ich dir danken!

GRÄFIN

(Missbilligend)

Die besthante Tragedin im Heine-Kartüm!

FLAMAND

Könnte sie auch singen, wäre sie unwiderstehlich!

IV. Szene

(Der Graf ist mit Clairen abgegangen und stellt sie der Gräfin vor)

GRAF

Halbesonnen Professorin, die göttlichen Clairen!

GRÄFIN

(seufz)

Wie oft habe ich Euch auf der Bühne bewundert.

DIREKTOR

(mit Pfeifen)

Andromache, Phädra, Medea, Romeo!

CLAIRON

(zum Direktor)

Du erschwerest meinen Aufsicht, mein Heber La Roche,
(zur Gräfin) Ich fürchte, Frau Gräfin, Sie werden nach
dieser Einführung von meinem Dialog zurückkehrt sein.

GRÄFIN

(sehr lässlich)

Sie unterschätzen den Reiz, aus Dantes Mund Worte zu hören, die nicht an ein Vermaß gebunden sind. Ihr natürlicher Vortrag wird auch im wirklichen Leben triumphieren.

CLAIRON

Wenn wir in unserer Welt des Schicksals der Natürlichkeit zu nahe kommen, so ist die Kunst in Gefahr, sich die Flügel zu verbrennen. *(zum Dichter)* Haben Sie Ihr Drama vollendet, Olivier? Meine Rolle bricht an der interessantesten Stelle ab. -- Ist es nun eine Sache der Galanterie oder des Humors, daß Sie uns die Liebesscene so lange verweilen lassen?

OLIVIER

(mit einem Blick auf die Gräfin)

Durchaus eine Sache der Inspiration, verehrte Clairon. Der heutige Morgen ließ mir noch ein schönes Sonett anfliegen.

GRAF

Mein Stück ist fertig, hier das Manuskript.

CLAIRON

So machen Sie uns doch mit der jüngsten Eingebung unseres Diktators bekannt, lieber Graf, und geben Sie uns dabei gleich eine Probe Ihres rhetorischen Talents.

GRAF

Aus Begierde nach dem Autor will ich Sie über die Grenzen dieses Talents nicht hinaus im unklaren lassen!

(Clairon und der Graf schweifen aus dem Theaterfeld der Diktators. Sie lesen und hören Rollen. Clairon lispelt)

CLAIRON

Ihr geht.
Küß' Euch sehen die Macht,
die Euch an meine Spur gebunden,
der Weg, der Euch herangebracht,
ist er so leicht zurückzufinden?
Dise Augen, die auf mich gerast
in glückerfülltem, stürm'gem Feuer,
sprüht Hülfe schnell vor Übermut
nach zurückvollem Abenteuer!

GRAF

Ich geh.
Doch da ich gehen muß,
den Fehd im Streite zu erlösen,
Küß' ich Euch zum Abschiedsgruß
der ungetrübten Treue Zeichen:
der Seele Glut zum sichern Pfand,
ein lebend' Herz zum Angebinde, —
und wach' mein Kopf mir nur und Hand,
daß schnell und stark ich überwinde.

CLAIRON

Doch brante Welt, bewegt und groß,
entdrückt Euch abgelebten Zeiten . . .

GRAF

O Götter, nur in Euren Schoß
wird Kampf und Sieg mich heingelitten.

CLAIRON

Wie auch nach andrem Ihr verdingt!
Begier ist Nahrung dem Vergessen.
Vor dem, wozu Ihr echnend hangt,
verbleibt, was lebend Ihr besitzen.

GRAF

Weich Bangen, Schmen, weich Begleiten
verglühete nicht im Flammensteh'n,
das Ihr entfacht!

CLAIRON

Das sollt Ihr schwören,
und laßt des Schwurs nicht Zeuge sein!

GRAF

Kein Andre, das mir so tra Herzen loht,
Nein, Schatz, nichts auf dieser ganzen Erda,
Kein Andre, das ich so wie dich begährte,
Und hien' von Vorn mir ein Angebot.

Dein Ange heut mir himmlisch-weiße Not,
Und wenn ein Aufschlag alle Qual vermehrte,
Ein andrer Wunsch mir und Lust gewährte, —
Zwei Schätze sind dann Leben oder Tod.

Und trüg' ich's stündelbunderttausend Jahre,
Schickte außer dir, du Wunderbare,
Kein andres Wesen über mich Gewalt.

CLAIRON

(dem Grafen, der sehr in Furcht geraten ist, unterwechselnd)

Bravo, Bravo! Sie sind wirklich kein Laid. Ich bin fest ent-
schlossen, in Ihrem theatralem Talent in selbstige Be-
ziehung zu treten.

*(Sie nimmt dem Grafen das Manuscript ab und überreicht es in
feierlich-zeremonieller Weise dem Direktor)*

(pathetisch)

Hier nimme das Drama
und setz es in Szene!
Bestimme unsern Auftritt,
Prüf unser Gäste!
Gehet uns zur Probe
und seht unser Mentor!

DIREKTOR

(auf dem Tis. eingehend, Mlle. sich auf)

Der Theaterraum ist hell erleuchtet.
Folgt mir, ihr Freunde!

(zum Dichter, der folgen will, mit Grabsteine)

Du bleibst!!

Mein Zartgefühl verbietet mir, dem Autor zu erlauben, bei der unerbittlichen Hinrichtung seines Stückes zugegen zu sein.
Hurra und vertraue!

CLAIRON

Schau kößt ihn die Muse!

DIREKTOR

(fortsetzend)

Ungekonnt und ohne Feuille
sei das Walten meiner Phantasie!

CLAIRON

Mein Heber La Roche,
Du bist ein Genie!

*(Direktor ist in den Theaterraum, Clairon folgt ihm am Arm
des Grafen.)*

GRÄFIN

(dem Grafen nachblickend)

Ein Philosoph schreitet seiner Bekehrung entgegen.

FLAMAND

Er deklamirte eindringlich und recht nettlich.

GRÄFIN

(zum Dichter)

Der Liebhaber in Hurra! Theaterstück drückt seine Gefühle
für die Angebetete wahrhaft erschöpfend aus.

OLIVIER

Der Vortrag des Grafen war eine Improvisation zu einer falschen Adresse. Gestattet, daß ich dem Mißbrauch weiche!

Er wendet sich zur Gräfin und richtet in übertriebener Anrede an sie (mit Sarkasmus*)

Kein Andros, das nur so im Harzen lebt,
Nicht, Schöne, nichts auf dieser gemeinen Erde,
Kein Andros, das ich so wie dich begehrte,
Und küm' von Venus mir ein Angebot.

GRÄFIN

Eine schreckliche Methodik, die angesprochene Person (mit höchstem Angeklopfflag) nach Belieben zu vertauschen!

OLIVIER

(*Wendet fort, ohne sich im Ausdruck zu ändern zu können.*)

Dein Auge heut mir himmlisch-süße Not,
Und wenn ein Aufschlag alle Qual vermehrte,
Ein andrer Weisses mit und Lust gewährte, —
Zwei Schlüge sind dann Leben oder Tod.

(*Die Gräfin hat sich gesetzt und hört aufmerksam zu. Der Musiker geht hier an der Clavichord und beginnt auf die folgenden Worte die Melodie eines Liedes zu improvisieren.*)

Und trüg' ich's fünfmalhunderttausend Jahre,
Erhöhte stüßest du, du Wunderbare,
Kein andres Wesen über mich Gewalt.

Durch neues Adern stüßt' mein Blut ich gieße,
In nachem, voll von dir zum Überfließen,
Fänd' neue Liebe wider Raum noch Halt.

*) Nach dem Französischen des Roussard.

GRÄFIN

(nimmt dem Dichter das Blatt, aus dem er vorgelesen hat, ab)
Ein schönes Gedicht! Wie eine Feuersperre schlägt es an.
Doch wie gewiss geht Ihr mit Ihm um! Ihr gibt es frem-
den Ohren preis und verlangt, daß ich Vertrauen an Ihn
gewinne. *(seufzend)* Ach! Man sollte Liebeschwüre nicht
offentlich vertragen. Fluchen Sie nicht auch, Flammend?

FLAMMEND

(nimmt der Gräfin das Blatt ab)
Seine Verse sind von vollendeter Schönheit. Schon hört ich
sie als Musik in mir,
(Er nickt ab in das Seiten Heft zurück)

OLIVIER

(dem Musiker zueufred)
Was trät du, was willst du?

V. SZENE

GRÄFIN

Laufen Sie Ihn gewähren. Wie Sie sehen,
ist auch Musik eine Sache der Inspiration.

OLIVIER

(wilt dem Musiker nachsehen)
Mein Sonett, mein schönes Sonett!

GRÄFIN

Stören Sie Ihn nicht! Was kann er Böses um?

OLIVIER

Schrecklich, ich fürchte er komponiert nicht.

GRÄFIN

Ist das so schlimm? Wartet doch ab.

OLIVIER

Neue Entstellung! Er schüttelt mein Vase.

GRÄFIN

Vielleicht schenkt er Ihnen höheres Leben.

OLIVIER

Mein schönstes Gesicht, mit Mink überzogen!

GRÄFIN

So voller Besorgnis um Ihre Vase?
Jetzt in dem Augenblick, wo wir allein?
Habt Ihr mir nichts in Paris zu sagen?

OLIVIER

Meine Frau verstant.

(schreit auf sie abdringend)

Ihr wißt, daß ich gähne —

GRÄFIN

Bedenklicher Zustand! Faßt mich nicht an!
Ein wenig Geduld würd' ich herzlich begreifen.

OLIVIER

Leiner Geduld — niemals Erfüllung!

GRÄFIN

(ruhig)

Hoffnung ist süß, Gewährung vorzüglich.

OLIVIER

(schweigend)

So darf ich hoffen? Soll nicht fürchten?

GRÄFIN

Jegliches Feuer braucht stete Bewegung,
soll es bestehen.

Ein Brand ist die Liebe!

Ohne Hoffen oder Fürchten schenkt ihr Leben.

OLIVIER

Ihr quält mich, Madeline!
Euer leuchtendes Auge macht mich zum Sklaven
zur eines Gedanken:
Mit all meinen Fühlen und all meinen Dichten
Euer Herz zu erobern!

GRÄFIN

Auch er wirbt da drinnen — schrit doch hin —
am Schreibtisch ... Die Feder liegt!

OLIVIER

Der Tone Sprache wollt Ihr verstehen?

GRÄFIN

Dunkle Träume weckten sie — unzusprechlich —
Ein Meer von Empfindung — beglückend schön!

OLIVIER

Wachen Geistes ihre Klarheit —
denkt Ihr wirklich davon genug?

GRÄFIN

Die Worte der Dichter schätzen ich hoch, —
doch sagen sie nicht alles, was tief verborgen.

OLIVIER

(wir küssen)

Ihr weicht mir nun, bekunnt doch ehen,
das schlankte Gestalt, ein glattes Gesicht
wahren die Sinne und haben den Vorrang
vor Geist und Witz!

GRÄFIN

Eine minkterne Weisheit! Doch Ihr vergesse,
daß hier vielerleiche Anmut gepaart mit Talent.

OLIVIER

Sie entwehender Etwand. Habt doch Erbarmen!

11

GRÄFIN

Mit Euch? — Mit ihm? Mit zweien zugleich?

OLIVIER

So krönt den Sieger!

FLAMAND

(mit einem Taschentuch in der Hand herbeistürmend, hat die letzten Worte geführt)

Hier ist er!

(setzt sich vor Clécia)

GRÄFIN

Wir hören ...

VI. Scene

(Flamand steigt auf und spielt den armen con ihm bespannerte Sarcophag)

SONETT

Kein Andrer, das mir so im Herzen leht,
Nicht, Schöner, nichts auf dieser ganzen Erde,
Kein Andrer, das ich so wie dich begehrte,
Und kein' von Venus mir ein Angebot.

Dein Auge heutz mir himmelhoch-süße Not,
Und wenn ein Aufschlag alle Qual vermehrte,
Ein andrer Wennao mir und Lust gewährte, —
Zwei Schläge sind dann Leben oder Tod.

Und wög' ich's tausendmalhunderttausend Jahre,
Schickte außer dir, du Wunderkure,
Kein andres Wesen über mich Gewalt.

Durch neue Adern wüßit' mein Blut ich gießen,
In neuen, voll von dir mein Überfließen,
Find' neue Liebe weder Reize noch Halt.

(Das Gedächtnis stimmt die Metalle des Sonetts auf)

TERZETT

GRÄFIN

(für sich)

Den Dichters Worte,
wie lehrten sie hier!
Doch was er selbst nicht
gelehrt,
das andre vollbringt's.
Wo liegt der Ursprung?
Haben ihm die Worte
die Melodie vorgelesen?
War diese schon herrlich
bereit,
die Worte haben sie zu
fangen?
Trägt die Sprache schon
Gesang in sich,
oder lebt der Ton erst
getragen von ihr?
Kann ist im andern
und will vom andern,
Musik weckt Gefühle,
die drängen zum Worte.
Im Wort lebt ein Schimmer
nach Klang und Musik.

OLIVIER

(für sich)

Ich wußte es ja,
es verstört meine Venus.
Das seltsame Krummaß ist
dahin,
Verachtet der Reim —
die Satze kunstfertig,
wirklich redigt in einzelne
Silben,
in kurz und lang aufgehobene
Töne!
Sie nennen es „Phrasen“,
die Herzen Musikanten!
Wer schreit nun noch auf den
Sinn des Gedichts?
Die schmeichelnden Töne,
die triumphieren!
Der Glückliche!
Auf meiner Worte Stufen
steigt er zu letztem Stieg.

PLAMAND

(Hält an Claviers sitzen, seine Niederschrift überprüfend)

Kein Andros, das ich so wie dich begehrte,
Und küm' von Venus mir ein Angebot.

Kein andres Wesen über mich Gewalt.

Durch mein Adeln müßt' mein Blut ich lassen,
In meinen, voll von dir zum Überfließen,
Fänd' mein Liebe weder Raum noch Halt.

(Nach dem Toratz)

GRÄFIN

(zum Dichter)

Wie schön die Worte, kann kann' ich sie wieder!
Wie artig ihr Ausdruck und stürmisch ihr Wesen!
Nun, Olivier, Sie schweigen – Sie danken?

(ruhig)

Sind Sie mit meiner Kritik nicht zufrieden?

OLIVIER

Ich überlege, ob das Sonett nun von ihm ist
oder von mir, Ist es nun ihm eigen, oder noch mehr?

GRÄFIN

(nimmt mit einem gewissen Lächeln Flämisch den Notizzettel aus
der Hand)

Wenn Sie erlauben, gehört es jetzt mir!
Als schönes Geschenk des heutigen Tags.

FLÄMAND

(aufbezaubert)

Es ist für ewige Zeit nur für Sie!

OLIVIER

(schüttelt sich unwillig)

FLÄMAND

Deines Vorne Licht scheint mir heller zu strahlen!

OLIVIER

Du reubst meine Worte und schmückest dich Obir!

GRÄFIN

In aller Mahle der schönste Gedanke –
Ich denke, es gibt keinen bessern Band!

(zum Dichter)

Wie immer Sie sich auch wehren, Habt Freund:

(zu Olivier)

Unvermeidlich seid Ihr vereint in meinem Sonett!

DIREKTOR

(wie üblich etc.)

Versucht mir, Frau Gräfin, ich muß ihn aufführen. Wir brauchen den Autor möglichst auf der Probe – sein Einverständnis zu einer Kürzung. *(zum Direktor)* Ein gewisser Strich aus meiner Feder bringt doch einen Stück verblüffende Wirkung!

OLIVIER

La Roche als Chirurg – nun wird's gefährlich!

DIREKTOR

(im Abgehen)

Das Kopf deiner Frau ist wahlgerecht. Nur ein Arm ist zu lang.

OLIVIER

Ich kann' deinen Vorschlag: Du schneidest ein Stück ab, und die Hand ist weg.

(lacht ab mit dem Direktor)

VII. Szene

FLAMAND

(allein mit der Gräfin, nach einer kleinen Pause)

Vorzunehm hab' ich meines Gefühle!
Von Eurer Schättheit galandet
steht ich vor Euch und erwarte mein Urteil.

GRÄFIN

Ihr beide verwirrt mich,
Ich zweifle, ich schwanke...

FLAMAND

Entscheidet, entscheidet:
Musik oder Dichtkunst?
Flamand, Olivier –
wem reicht Ihr den Preis?

GRÄFIN

Schon war ich im Bann Eurer halben Töne,
 die singen über das treuherrn Wort,
 da erweckt Ihr diesen um kläglichen Leben...
 So innig verbunden Eure Künste!

FLAMAND

Ihr selbst seid die Ursache dieser Verstrickung -

GRÄFIN

Alles verwirrt sich, -
 Worte klingen, Töne sprechen -

FLAMAND

(lebt aufstehend)

Sie sagen, daß ich Euch Hebe!

Grausendes, ohne Bewunderung!

Diese Liebe, plötzlich geboren an jenen Nachmittag, als
 Ihr sitztet in Eurer Bibliothek - Ihr saht mich nicht...
 Ein Buch nahm Ihr in Eure schönsten Hände.

Ich saß versteckt in einem Winkel, leuchten - hielt den Atem
 an und wagte nicht, mich zu ragen. Seite um Seite sah ich
 Euch lesen... Dämmrung brach herein - Verzaubert trank
 ich Euer Bild und schloß die Augen. -

Muskeln zuckten in mir, umschloß, im Tunnel meines Empfindung.
 Ah ich die Augen aufschlag, wart Ihr verschwunden. - Nur
 das Buch, in dem Ihr gelesen, lag noch an seinem Platz -
 aufgeschlagen, wie Ihr es verlassen. Ich nahm es auf und
 las im Zwielicht;

„In der Liebe ist das Schwigen besser als reden. Es gibt
 eine Redensart des Schwagens, die durchdringender ist
 als Worte es sein können.“¹⁾

(Pause)

¹⁾ Pascal.

Langs blieb ich und spürte noch die Nihs Kauer Gedanken — da wurde es dunkel — ich war allein. — Seit jener Stunde bin ich ein nachbar. Ich stehs nur noch in Liebe zu Euch!

GRÄFIN

(nach einer kleinen Pause)

Und jenen Spruch, Ihr bekennst ihn wenig. Warum verkennt Ihr an Worten Eure Zurecht? Ihr borgt von Euren Freund, vertauscht die Rollen.

FLAMAND

Echthagen hirtet Ihr meine Liebe, doch die Täter, die fänden dem Weg nicht zu Euren Herzen.

GRÄFIN

Sie erzählen bewahren von Euren Empfinden.

FLAMAND

(nachdenklich)

So tat ich recht, meine Gefühle zu wagen?

GRÄFIN

„Das Glück der Liebe, die man nicht zu gestehen wagt, hat Dornen, aber auch Süße.“*)

FLAMAND

Ihr misst jenes Buch und wagt mir aus,
(auf sie einbringend) Um Antwort bin' ich, verneinende
oder beifällige Antwort! Gewährt mir ein Zeichen,
ein Wort zur ...

*) Pascal.

GRÄFIN

Nicht jetzt, Flamand, nicht hier!

FLAMAND

Wann? Wo?

GRÄFIN

Dort oben, wo Eure Liebe geboren --

FLAMAND

In der Bibliothek, noch heute!

GRÄFIN

Nein, nein, morgen --

FLAMAND

Morgen früh?

GRÄFIN

Morgen mittag um elf.

FLAMAND

Mach's aus!

(er drückt stürmisch einen Knopf auf Hons Arm und tritt ab)

(Die Gräfin bleibt allein zurück, sie ist zitterlich bewegt. Sie sieht Flamand noch und steht sich nachdenklich in einem Armstuhle. Die Probe im Theateraal scheint ganz weiter. Man hört Clavon schreien, den Grafen anrufen, Kochschreie des Direktors. Der Souffleur wird angerufen. Er ist stergeschrien. Habschheit. Alles mehr oder weniger unheimlich. -- Durch den Gelächter im Theateraal wird die Gräfin aus ihrer nachdenklichen Stimmung gerissen, sie erhebt sich und klingelt.)

GRÄFIN

(zum eintretenden Haushofmeister)

Wir werden die Schokolade hier im Salon einzunehmen.

(Haushofmeister ab)

VIII. Szene

(Der Graf tritt aus dem Theater und überläßt sie)

GRAF

(beglückt)

Welch' herrliche Begegnung!
Sie ist mir so, — wunderbar!

GRÄFIN

(für sich)

„Nur Fächer'gen gefalle mir!“

GRAF

Sie lehrte meinen Vortrag,
Sind für mein Spiel begünstigte Worte.

GRÄFIN

Da fühlst dich bewundert und gibst dich gefangen,
Eins süße Sakrament sind die Worte der Schmeichler.

(nachdenklich)

Zu haben geseigt, die uns bewundern,
glauben oft wir zu haben, die wir bewundern.

GRAF

Ein kleiner Gebot
erkant und beurteilt den Preis aller Dinge.

GRÄFIN

Bemüht nicht zu trenn, geschalteter Herder!

GRAF

So trennt du mich an
im Spiel der Gefühle den Kopf zu verlieren?

GRÄFIN

Wenn man verliebt ist, so urteilt das Herz!

GRAF

Turbulenz wär' es zu widerstehen,
wo Geist und Schönheit so strahlend regierten.

GRÄFIN

So kühnliche der Schönheit, du kennst ihrem Wert.
Meine Lage ist trübsal!
Dank nur, schon haben Sie beiden
mir Ihre heftige Liebe erklärt.

GRAF

Das wird ja lustig! Was gab den Anlaß?

GRÄFIN

Die Huldigung des Dichters.

GRAF

Dem Sonett aus dem Drama?

GRÄFIN

Er trug es mir vor.

GRAF

Es bewegte dich Herz?

GRÄFIN

Nicht sehr --

GRAF

So ließ es dich kalt?

GRÄFIN

Nicht mehr, hör doch nur, seit er --

GRAF

Wer? Flammend?

GRÄFIN

Soll er's komponiert!

GRAF

Wie? Er hat das Sonett komponiert?

GRÄFIN

Zum Hassen des Dichters.

GRAF

Und was sagt Olivier?

GRÄFIN

Er schien vertrieben, dann wurde er nachdenklich.
Er war nichtlich bewegt — verbleibt jedenfalls.

GRAF

(in Mitleid gekostet Ten.)

Und die beiden verneint —

GRÄFIN

(auf einem Tiro stehend)

bestimmen mein Herz!

GRAF

Was soll daraus werden?

GRÄFIN

Vielleicht gar — eine Oper!

GRAF

Eine Oper? Charmant!
Meine Schwester als Muse!

GRÄFIN

Esper die dein Spitzma!
Triff du, lieber Bruder, da eine Wahl!

GRAF

Wert oder Ton? — Ich bleibe beim Wert.

GRÄFIN

Viel Glück bei Claron!

GRAF

(mit einer gelassenen Verbeugung)

Venus — Minerva in einer Person.

IX. Szene

(Claron, Direktor und Dichter treten glücklich gekostet aus dem Theater aus. — Der Musiker hält darauf von der anderen Seite)

DIREKTOR

Wir kehren zurück in die Welt des Salons —

OLIVIER

Die Frabe ist aus.

DIREKTOR

Wir wechseln das Zeitalter —

CLARON

... verwandeln uns aus gegenhaften Gestalten
in Menschen, die nach den Gesetzen des Salons ihre Rollen
spielen.

GRAF

(zu Claron)

Nicht immer dankbare Rollen!

42

CLAIRON

Hängt das nicht mehr von den Stichworten ab?

GRÄFIN

Waren Sie mit Ihrem Partner zufrieden?

CLAIRON

Er zeigte Respekt und Theatertalent.
Danken Sie: Der Souffleur war eingemeldet -

DIREKTOR

(stürmend)

Ein schlechtes Zeichen für dein Drama!

OLIVIER

Dein Souffleur schläft immer!

CLAIRON

... und der Graf deklarier's weiter, voll Bewußt-
sein und ohne aus seiner Rolle zu fallen. Ein wahrer Fall
von Geistesgegenwart.

GRAF

(zu Clairon)

Dürfen wir hoffen, daß Sie den heutigen Abend mit uns ver-
bringen?

CLAIRON

Leider muß ich zurück nach Paris. Morgen ist großes Fest
im Palais Luxembourg. Wir spielen den „Tamerlan“ des
Herrn Voltaire. Ich habe noch fleißig zu memorisieren. Wie
Sie gesehen haben, kann der Souffleur auch einschlafen.

(Der Hausbesitzer tritt auf mit einem Diener. Diese be-
ginnen auf einem Tisch der Gräfin Schokolade zu reichen)

GRÄFIN

(zu Clairon)

Bevor Sie fahren, noch eine kleine Entschädigung.

DIREKTOR

Fast wären wir in einem Omen von Verren ertrunken! Eine Tasse Schokolade wird uns erquickten. — Und nun, verehrte Frau Grafen, (gütig) während wir nach den Anordnungen Ihrer Hege diese Schokolade schlürfen, eine kleine Abwechslung für Auge und Ohr: Eine Tänzerin und zwei italienische Sänger!

GRÄFIN

Wir sind geneigt, uns daran zu erproben.

(Auf einem Tisch der Direktors stehen ein dem Theaterman die junge Tänzerin und drei Musiker auf. Das Geschehnis wird in dem Hintergrund geteilt. Die Musiker gruppieren sich mit der Puteu zu denselben. — Die Gräfin hat sich gesetzt — Hina setzen. In ihrer Nähe steht der Musiker, Rechts im Vordergrund Eintreten. Der Direktor setzt sich ebenfalls zu ihr. Mehr gegen die Mitte in der Graf. Der Direktor steht neben ihm. — Die Tänzerin beginnt einen prächtigen Tanz, von den Musikern auf der Bühne begleitet. — Während des Tanzes werden von den Direktoren sorgfältig Erfahrungen gemacht.)

I. TANZ

Persapied

DIREKTOR

(spricht begeistert auf der Gräfin ein, die mit großem Interesse die Tänzerin beobachtet)

Was sagt Ihr! Die personifizierte Grazie! Meine neueste Entdeckung! Ein kleines Mädchen aus der Fikarilla. Ich fand sie beim Vicarato... (Er flüstert dem Grafen dieses den Namen ins Ohr) Er hört sie bei sich verborgen! (Der Graf betrachtet die Tänzerin mit neuem Interesse eingehend durch seine Lupe) Im richtigen Moment gelang es mir mit List, sie zu entführen. Sie wird jetzt in meiner Ballettschule ertragen. Oh! (mit gehobener Stimme) eine bedeutende Begabung! Ich prophezeie ihr eine große Zukunft in der nächsten Nähe des Königs. Morgen tanzt sie beim Prinzen von Conti im „Salon des quatre Glaces“. Seht nur, welche eine Beherrschung des Körpers! Und diese Jugend! Ein Traum! —

II. TANZ

Gigue

(Das folgende Gespräch wird so geführt, daß die anderen auf der Scene ausserordentlich Pureson so nicht hören, sie folgen mit ihrer ganzen Aufmerksamkeit dem vorgeführten Tanz)

OLIVIER

(setzt sich an Claires)

Wie soll ich dir danken, daß du gekommen bist? Du speisest meine Vorne hinreichend!

CLAIRON

Ich bin fest entschlossen, auf keinen Fall mehr deine Entsetzungen zu erregen. Behalt sie bei dir, deine Komplimente.

OLIVIER

Soll zwischen uns nun die alte Zeit ständliches Schwelgen herrschen?

CLAIRON

Ein erpöcklicher Dialog dürfte nicht mehr aufkommen.

OLIVIER

Um so wahrscheinlicher dürfte ein solcher sehr bald zwischen dem Gesen und dir beginnen.

CLAIRON

Ein Wandervogel — ein Philosoph. Er setzt seiner Jugend eine Mark auf. Gegen markierte Männer bin ich von jeher mildeartig.

OLIVIER

Der Zerber deine Wassen wird nach ihm bestrafen.

CLAIRON

Wenn du so gut die Zukunft weissagen kannst, so wirst du auch wissen, daß es zwischen uns nur eine Vergangenheit gibt.

OLIVIER

Etas sehr schönes Vorgangsstück.

CLAIRON

(*aussetzt*)

Die mit einem großen Krach geschlossen hat. (Sie schüttelt sich)
Der Versuch ist gefallen! (Sie legt den Hut ab und setzt sich zur Gräfin)

DIREKTOR

(Der bemerkt hat, daß sie helfen sich im Urtitelum gewohnt haben,
wendet sich zum Dichter)

Na, ich glaube nicht, daß Sie im Hymen Mousourin eine so
schöne Rolle spielen wirst!

III. TANZ

CELSO

(Nach Beendigung des Tanzes läßt der Applaus. Die Tänzerin
läßt der Gräfin die Hand.)

GRAF

(zur Tänzerin)

Ihre Kunst entzückt und begleitet mich. So wie das
Denken unseren Geist vom Körper löst und uns in eine
höhere Welt versetzt, so überwindet der Tanz die Erdens-
schwere. Der Körper schwebt er schweben, begleitet von be-
wegenden Tönen. (Die Tänzerin mit einem Knick ab in den
Theateraal. Der Direktor begleitet sie und kommt sofort wieder
zurück) Und hier, Heber Freund Flämisch, müssen Sie ge-
stehen, ist Ihre Kunst nicht die Herrschaft, sondern nur
(mit einem Dankworte an die drei stehenden Musiker) eine
allerdings köstliche - Beigabe.

FLÄMISCH

Ein herrlicher Irrtum! Ohne Musik würde es niemand
sich einfallen lassen, noch nur ein Bein zu heben.

FUGA

Diskussion über das Thema: Wort oder Ton.

OLIVIER

Tone und Musik
stehen im Bann des Rhythmus,
ihm unterworfen seit ewiger Zeit.

FLAMAND

Deiner Verse Maß
ist ein weit stärkerer Zwang.

OLIVIER

Wort schaltet in ihm des Dichters Gedanke!
Wer zieht da die Grenze zwischen Form und Gehalt?

FLAMAND

In irdischer Form ein Unfassbar-Hohes!
Musik! Sie erhebt dich zu Sphären,
in die der Gedanke nicht dringt.

OLIVIER

Nicht in verfallenen Klängen,
in klarer Sprache forme ich meine Gedanken.
Das ist der Musik ihr immer vorzuzieh.

FLAMAND

Mein Gedanke ist die Melodie.
Sie kühlt Tiefes, ein Unausgesprochenes!
In einem Akkord atmet du eine Welt.

DIREKTOR

Sie streiten um eine Ergänzung ihres Künsts.
Verleeren Mühe!
Im Bereich meiner Bühne denken sie alle.

GRAF

Schon sind wir inmitten der Diskussion
über das Streit-Thema unserer Tage.

FLAMAND

Musik ist eine schone Kunst!
Nur unwichtig ist die dem Trug des Theaters.

GRÄFIN

Nicht Trug!
Die Bühne enthält aus dem Geheime der Wirklichkeit.
Wie in einem Zauber Spiegel gewahren wir uns selbst.
Das Theater ist das ungreifbare Sinnbild des Lebens.

DIREKTOR

Seine oberste Göttin: Phantasia,
Ihr unteren alle Künste:
Poesie, Malerei, Skulptur und Musik.
Und wo wir' uns Spinnas, was sind eure Thee
aus Deklamation und Gesang?
Ohne die Darstellung durch den Akteur,
den Zauber seiner Persönlichkeit,
ohne sein Kostüm? He!
Ohne sein Masken?

CLAIRON

Jawohl, ganz recht!

DIREKTOR

Ihr überschätzt euren Schreibtisch!

OLIVIER

Der dachtende Geist ist der Spiegel der Welt.
Poesie ist die Mutter aller Künste!

FLAMAND

Musik ist die Wurzel, der alles entspringt.
Die Klänge der Natur steigen das Wespennest
aller Künsten!

OLIVIER

Die Sprache des Menschen allein
ist der Boden, denn sie entspringt.

FLAMAND

Der Scharmspruch ging der Sprache voraus!

OLIVIER

Doch das Lied zu deuten vermag sie allein.
Der wirklichen Tiefe des Tragischen
kann nur die Dichtkunst Ausdruck verleihen.
Nie kann sie in Tönen sich offenbaren!

GRÄFIN

Doch sagt Ihr jetzt, in dem Augenblick,
wo ein Genie was lehrt,
daß es eine musikalische Tragödie gibt?

GRAF

Halt!
Noch einen Schritt und wir stehen vor dem Abgrund!
Schon stehen wir der „Opere“ Aug in Aug gegenüber.

GRÄFIN

Ein schöner Anblick, ich wag' es zu sagen.

CLAIRON

Strenge abzuwiegeln,
dieses Geschöpf aus Tönen und Worten.

GRAF

(kannischem refuso)

Und Resitativon! Und Resitativon!

OLIVIER

Komponist und Makler,
einer vom andern schrecklich behindert,
verschwendeten unstillbaren Mühen,
um es zur Welt zu bringen.

GRAF

Eine Oper ist ein absurdes Ding,
Befehls werden singend erteilt,
aber Politik wird im Duett verhandelt.
Man tanzt um ein Grab,
und Delibetische werden melodisch verahndelt.

CLAIRON

Ich könnte mich damit befremden,
daß man in der Oper singend steht.
Wozum aber sind die Verse
immer schlechter als die Musik?
Dieser verdanken sie doch erst
die Kraft ihres Ausdrucks.

GRÄFIN

Bei Gluck ist es anders. Er führt die Dichter,
er beugt die Leidenschaft unserer Herzen
und er erweckt in jenen verborgene Kräfte.

OLIVIER

Auch bei ihm ist das Wort
nur ein Spielkind des Taktstocks.

FLAMAND

Nur bei ihm ist die Musik nicht mehr Monoton! —
Dem Worte einkünftig, singt sie mit ihm.

GRAF

Wenn nur die Rezitative nicht wären!
Wer widersteht der kleinen Langweile,
die sie verströmt?

OLIVIER

Kudeln schleppen sie sich dahin.

GRAF

Sie haben weder die Süße der Melodie
noch den Heiß der kraftvollen Rede.

FLAMAND

Bure Kettik trifft die Oper des alten Stils.
Das „Anonapagato“ unseres Meisters
hat die Kraft des antiken Monologs.
Der Refektorium des Orchesters macht es zu Höhepunkten
in seinem Tragödien.

CLAIRON

Und die Arie?
Soll sie verschwinden?

DIREKTOR

Das unheilbare Gebrechen unserer Opern
ist der beständige Lärm des Orchesters.
Sein Brüllen und Toben verschlingt die Stimmen.
Die Sänger werden gezwungen, zu schreien.

GRAF

Ob der Text gut oder schlecht, ist ohne Bedeutung.
Niemand kann ihn verstehen.

DIREKTOR

Wo blüht der Gesang, diese Gabe der Götter?
Die menschliche Stimme, das Ur-Instrument,
es wird vergewaltigt zu Sklavendiensten!
Dahin die Tradition des alten italienischen Gesangs!
(pathisch)

Der Bel canto liegt im Sterben!

CLAIRON

(bei weinend)

Ein dramatischer Tod!

OLIVIER

Seine prophetischen Worte schätzen wir stark
überdies.

GRÄFIN

(traulich)

Bevor sein Leben erlosch, habe La Roche,
lassen Sie uns Ihre Sänger hören!
Wir wollen uns zunächst von der Lebenskraft
der italienischen Gesangskunst ein Bild machen.

(Der Direktor gibt ein Zeichen, worauf die italienische Sängerin und der italienische Tenor auftreten)

FLAMAND

(trüblich)

Gib uns eine Probe deiner „Holländischen“ Kunst!

DIREKTOR

Sie hören ein Duett einer italienischen Oper
nach einem Text des Metastasio.

GRÄFIN

Es wird die Debatte wahllos beendet.

(Die Sänger beenden ihr Duett. — Der Graf bringt Clairon
gelbst eine neue Tenor-Schulstunde und setzt sich an ihr)

DUETT DER ITALIENISCHEN SÄNGER

TENOR

Addio, mia vita, addio,
Non piangere il mio fato;
Misure non son'io:
Sai ben, ed io lo so.

Se non ti more allato,
Idole del cor mio,
Col tuo bel nome amato
Fra' labbra, io morirò.

SOPRAN

Se a me t'aveva il fato,
Idole del cor mio,
Col tuo bel nome amato
Fra' labbra, io morirò.

TENOR

Addio mia vita,

SOPRAN

Lasci degli occhi miei,
addio

GRÄFIN

Ein sehr hübsches „Addio“! Finden Sie nicht auch, Flanagan?
Der Text scheint nicht sehr zur Musik zu passen.

GRAF

Bravo! Bravo! Bei einer schönen Kantilene werden immer
die Worte völlig gleichgültig.

FLAMAND

Es bleibt hienieden eine Kunst, auf eine bessere Weise so
großen Schwestern auszuüben.

OLIVIER

Diese Kunst hat einen Zweck! Wir fühlen uns trotz des
gemeinen Vergangens angereichert getrieben.

TENOR

Quand je suis né, moi,
Où j'ai commencé à vivre?

SOPRAN

Quand il m'a bien servi,
Où j'ai commencé à vivre?

TENOR

Un tenore contento
Eguale a quel ch'è stato,
Nenni, chi mai provò!

SOPRAN

Un barbone contento
Eguale a quel ch'è stato,
Nenni, chi mai provò?

TENOR

Addio, mia vita, addio!

SOPRAN

Addio loro dagli occhi miei!

*(Freundlicher Beifall von allen Seiten. Die Gräfin erhebt sich und
geht zu den italienischen Sängern in den hinter gelegenen Teil
des Saales. Musiker und Dichter folgen ihr. Die Sänger werden
für vom Dichter vorgestellt. Sie lächeln einander an, auch in der*

Gesellschaft zu verhalten und einige Erfindungen zu revidieren. Die Italiener zeigen durch lebhaftes Gerede an, daß sie sich äußerst gelehrt fühlen. Auf einen Wunsch der Gräfin bringen Diener ein kleines Tischchen, die Sänger setzen sich daran und begreifen sichtlich das gewöhnliche Erfindungen läßt zusammenbrechen. Eine große Türe öffnet bei der Sängerin heftigen Anblick. — Graf und Clairon sind im Vordergrund sitzen geblieben.)

GRAF

(heißt zu Clairon)

Darf ich Sie nach Paris zurückbringen und dort noch ein wenig in Ihrer Gesellschaft sein?

CLAIRON

Ich muß meine Hölle für morgen studieren. Wollen Sie mich abholen?

GRAF

Ich will in allem Ihr Diener sein!

CLAIRON

Das sollten Sie nicht sagen.

GRAF

Warum nicht wenigstens sagen?

CLAIRON

Weil ich überzeugt bin, daß Sie selten das sagen, was Sie wirklich denken.

GRAF

So erörtern Sie meine Gedanken?

CLAIRON

Halten Sie das für schwierig?

GRAF

Ihre Stichworte sind nicht immer leicht zu beantworten.

CLAIRON

Wenn es Ihre Weltanschauung nicht ins Wanken bringt, dürfen Sie mich begleiten.

GRAF

Sie machen mich glücklich!

CLAIRON

Sie haben einen schönen Geist. Ich bin nicht im Zweifel, daß Sie auch noch andre Gemeinplätze artig zu sagen vermögen.

GRAF

(kaps the palms of his hand)

GRÄFIN

(kommt im Gespräch mit dem Direktor wieder nach vorne)

Wenden Ihre Humanitäre auch bei meiner Geburtstagfeier mitwirken?

DIREKTOR

Gewiß, gewiß, sie sind aber nur ein winziger Teil meines großangelegten Programms.

OLIVIER

Vergnüglich warten wir seit Tagen auf die Enthüllung deiner geheimnisvollen Pläne.

FLAMAND

Wir rechnen darauf, endlich etwas zu erfahren.

GRÄFIN

So verraten Sie uns doch endlich Ihr großes Programm!

56

(Inszenieren hat sich folgende Stellung ergeben: Links vorne sitzt die Gräfin, an ihrer Seite Clairon; nach der Mitte der Graf, der Direktor in seiner Nähe. Auf der rechten Seite sitzen Dichter und Mutter nebeneinander, links sitzen an ihrem Tischchen die beiden Italiener)

DIREKTOR

Das Huldigungsspektakel, die grandiose „union teatrale“ mehrerer gesammelter Truppe, hat zwei Teile. Da ist zuerst die Darstellung einer erhabenen Allegorie:

„Die Geburt der Pallas Athene.“

(Allgemeines „Ah! Ah!“ von allen Seiten)

Aus dem Kopf des Zeus wird sie geboren!

GRAF

(bestürzt)

Wie das?

DIREKTOR

So erzählt die Legende:
Nachdem er mit Metis das Kind gezeugt,
verschlang er die Mutter ...

GRAF

Wie? Er hat sie verschluckt?

FLAMAND und OLIVIER

Verschluckt?

GRÄFIN und CLAIRON

Verschluckt?

OLIVIER

Er schlägt sie hinunter wie ein Hecht,
die arme Geliebte ...

CLAIRON
Aus Liebe?

GRAF
Aus Liebe? Wie süßlich!

GRÄFIN
Aus Liebe?

GRAF
(gestimmt)
Aus Hunger!

FLAMAND
Aus Angst vor Juno!

OLIVIER
Die Geliebte versteckt vor der eifersüchtigen Gattin!
Ha! Ha!

CLAIRON
Ein kluges Mittel, seine Seitenansprüche zu vorbeugen!

DIREKTOR
(Singt fort)
In ihm wächst die Tochter.
Und als Kind mit dem Geistes
steigt Jäh die Empor
aus dem Haupt des Gottesi --
In voller Reife --
von Chören begrüßt!
Die Erde erbebt -- die Sonne steht still!
Pfeifen und Zymbeln schildern die Erregung
des Weltalls!

OLIVIER
Und Zeus? Ihm ist wohl bei solcher Entscheidung?

FLAMAND
Ein gähnender Kopfschmerz scheint außer Frage!

CLAIRON

Und die Mäntel? Wo bleibt sie?

FLAMAND

Sie bleibt spurlos verschwunden!

OLIVIER

(Schreit zu ihm)

Sie liegt hier im Magen.

(Die beiden begannen trauend zu lachen)

OKTETT

I. TEIL *(Lach-Szenen)*

OLIVIER

Ha! Ha!
Sehen, seh' ich die Wunder
seiner Hölle: Hephästos
tut auf, der rechtsige
Schnelldi! Ha! Ha!
Er schwingt den Hammer!
Ha! Ha! Mit wuchtigen
Schlägen... Ha! Ha!
Er spaltet ihn auf, den
Schädel des Zeus, damit er
empor kann, das göttliche
Knie... Ha! Ha!
aus Licht der Welt! -
Die Frucht seiner Liebe!
Ha! Ha! Es krummt ihm der
Schädel - Er wird eilet!
Ha! Ha! und Chöre bezingen
die göttliche Entbindung!
Ha! Ha!

FLAMAND

Vor meinen Augen
entschüpft sie dem rechtsigen
Haupt des Gottes!
Ha! Ha! In voller Rüstung
- mit Schild und Speer!!
„Jah steigt sie empor“ - -
mit Zymbeln und Pauken!
Tschin!Tschin! - Bum!Bum!
Tschin!Tschin! - Bum!Bum!
„Die Erde erbebt.“ Ha! Ha!
„Die Sonne steht still!“
Tschin!Tschin! - Bum!Bum!
Mit Zymbeln und Pauken -
in voller Rüstung!!
Ha! Ha! Ha!
Tschin!Tschin! - Bum!Bum!
Tschin!Tschin! - Bum!Bum!

GRAF

(glotzend)

Ein possenlicher Einfall!
Ha! Ha! Er meint es ganz
ernst! Diese Theatervorstellungen sind
ganz neu! Ha! Ha!
Sie leben im Modestil ihrer
frühen Ideen! Ha! Ha! — Wie
lächerlich! Sie führt ihn in
voller Hastung aus dem Saal.

Ha! Ha!

Ein possenlicher Einfall! —
Als Geburtstagsüberraschung
für meine Schwester!

Ha! Ha!

DIREKTOR

*(befremdet durch die ungewohnten
Wirkung seiner Reden)*

Ich glaube, die beiden lachen
nicht aus! Auch der Graf ist
recht heiter! Oberflächliches
Weltweits! Sie machen sich
lustig über die Mythologie!
Die heilige Jugend —
sie hat keine Ehrfurcht!
Nichts ist ihr heilig.

Atheistengemischel!

(gründ)

Wahrhaftig — sie lachen!

Kein Verständnis

für meine Inspiration!

Atheistengemischel!

Einer trübsamen Zukunft

gehen sie entgegen!

Lachend — in ihrem Unver-
stand!

DIE ITALIENER

(stehend im Hintergrund)

DER TENOR

Sie lachen über uns —
er wird schlechter Lärm.
Was ist da zu tun?

DIE SÄNGERIN

Die Tante ist großartig!
Nimm, Gastano!

DER TENOR

(grimmig)

Ich glaube, wir kommen
heute nicht mehr zu
unserem Versuch.

DIE SÄNGERIN

Ich habe dir geraten,
heute früh ihn zu fordern, vor
unserer Fahrt hierher auf das
Schloß.

DER TENOR

(stöhnend)

Er war nie allein,
wie sollt' ich es machen!?

CLAIRON

(entwird der Lieb-Exemplar)

Er ist wie immer original
in seinen Einfällen. Ein
kühner Neuerung! Ha! Ha!
Eine poetische Idee —
in natura dargestellt!
Ha! Ha! Er bringt Zorn
in eine fatale Situation!
Ha! Ha! Vaterfreunden
besonderer Art!
Ha! Ha! Einem Gedanke!
Ha! Ha!

GRÄFIN

(gleichzeitig)

Sie lachen ihn aus und
er meint es so ernst.
Seine Witze ist köstlich!
Ha! Ha! Im Grunde ist er
rührend, der alte Herr in
seinem jugendlichen Feuer!
Seine Phantasie trifft
wunderbare Hälften!
Seine Nervosität ist wirklich
entsetzend!

Oho! Ich sehe, er fühlt
sich beleidigt durch unser
Lachen.

Er scheint zu glauben,
ich muß ihn verurteilen.

(Sie wendet sich zum Schluß der Exzerpten an den Dichter)

DIE SÄNGERIN

Die Torte ist großartig!
Sie wackelt auf der Zunge!
Nimm, Götter — — —

DER TENOR

Sie ist und ist
und trinkt und ist!

DIE SÄNGERIN

Wühl nicht auf mich,
Götter!
Die Torte ist großartig!
Nimm, toller Freund. —
Und hier die Orangen!
Spanische Früchte — ganz
ohne Kerne. —
Ein nettes Vergnügen!

DER TENOR

(trink' sie an)

Trink' nicht so viel vom
spanischen Wein!

GRÄFIN

Sie sehen uns überrascht von Ihrer Plautone. Wir zweifeln, ob Ihr kühner Entwurf sich wird darstellen lassen auf dem Theater. Nehmen Sie unseren Protesten nicht gar zu ernst. Haben Sie Nachsicht, — wir sind ja Leiden. Ein Kunst Ihrer Regie wird uns eines Besessenen belächeln! — Und wovon handelt der zweite Teil Ihres Festspiels?

DIREKTOR

(unterdrückt seinen Ärger)

Er ist heroisch und hoch-dramatisch:
„Der Untergang Karthagos.“
Künste, Prospekt, herzlich gemalt;
Maschinen und Massen in regster Bewegung!
Die Stadt in Brand — ein Feuermeer —
steinbeklegend!
Die Dekoration transparent —
geschliffene Scheibe aus böhmischen Glas,
von rückwärts beleuchtet, in flammendem Rot!
Feuerstuhl — Glasperlen!
Viertausend Krone — Hundert Flammen!
Fechtinge — Fechtüb' in allen Größen!
Eine schwebende Galerie, von mir konstruiert. —
Blitz und Einschlag auf offener See — — —
Die Segel in Flammen — ein kreuzendes Wrack!
Springbrunnen im Hafen!
Der Palast stürzt ein — — —

FLAMAND

(im unterbrechend)

Hör auf, hör auf! Wir können das Ende!
„Schlachtgetöse — Kampfschreie.“

OLIVIER

Zum Schluß auf den Tritonen großes Ballett!

OKTETT

II. TEIL (Straß-Ensemble)

OLIVIER und FLAMAND

(fallen über den Direktor her,
einander wildwütend)

Versetzter Plunder —

Maschinenmader!

Ermöglichte —

Wasserkunst!

Starkes Aufblase —

Öder Pomp!

Überschwemmung und

Apotheken!

Statisten und Fackeln!

Altes Gefimpf!

FLAMAND

Ein Spektakel, bei dem die
Dekorationen die Hauptrollen
spielen!

OLIVIER

Ein Schmeißel ohne
Darsteller!

FLAMAND

Wie ein Gespenst aus einem
vergangenen Jahrhundert
Nicht dein Stück in unsere
Zeit!

OLIVIER

Er wartet sich den Direktor —
Wenn auch Vase!

FLAMAND

Von Musik war überhaupt
nicht die Rede!

DIREKTOR

(wimmelt verächtlich, verzückt nach und
nach Hinuntergehen zu machen)

Aber so hört doch! Es kommt
ja ganz anders.

So laßt mich doch nur an
Worte kommen!

BRIDE

Wort oder Tun? Ha! Welch eine Frage? „Fingerringe oder Verlobungsringe“ muß es heißen!

Nicht weiter! Sei still!
Inhaltlose, schales Theater aus einer Angst verkehrten Zeit! Unschuldig-schuldig und lächerlich!

OLIVIER

Transparente Küssen?
Warum nicht ein ehrliches Feuerwerk?

FLAMAND

Wora ein Orchester? Die Dramenmaschine tut bessere Dienste!

OLIVIER

Wo bleibt der Gesang?

FLAMAND

Oho, da jetzt: Zu all dem wird italienisch gesungen.
Teller - Revolver!
Kadenz! Kadenz!

BRIDE

„Veto!“ „Veto!“ Wir sagen uns los von deinem Kastrat!
Deine Zeit ist verflucht!
Verheiß! Vorbei!

DIREKTOR

Verschweigt beurteilt ihr!
Ich bin noch nicht fertig!

Aber ...

Wesh diese Vorwürfe?
Ihr irrt euch!

Was soll unser Schicksal?

Alberus Streitsack!

So laßt euch schildern!

Hört doch zu Ende, bevor ihr beurteilt!

Ich litt' auch ...
Aber - aber ...!

GRAF

(während des Streites zwischen
Dichter, Musiker und Di-
rakter)

Jetzt wird es ernst!
Ein heftiger Zank!
Sie streitampfen ihn
wie in einem Mäntel,
bald wird nichts mehr
von ihm übrig sein!

Ha! Ha! Ha!

(Setzt sich Lächer rein)

Die selben Künste haben
sie in den Hosen,
Ihre Apostel streiten
untereinander —
sie stoßen die Zähne
und begehnen sie rufen!
Wie beharrlich wichtig
sie alles nehmen! Ha! Ha!
Sie werfen ihn in der Luft,
weil er was mit einem Amtes-
tungsheft unterhalten
wollte! Wie ungerecht!
La Roche in der Klause! —
Ein bestlicher Anblick!
Ha! Ha! Ha!
Er ist äußerst bestirrt
und kommt nicht zu Wort.
Wo bleibt seine oft
gepriesene Behlegfertigkeit?
Wie wird er sich retten? —

DIE ITALIENER

(während des Streites)

DER TENOR

Nun streiten sie
erostlich... Aus ist's für
heute mit unserem Vorschlag!

DIE SÄNGERIN

(betont in vernünftiger Stimmung
die Melodie der Duetts an siegen)

Addio mio dolce accento,
Nun piangere il nostro fato!

DER TENOR

(nimmt parodierend ab)

A mezz'ora io son partito,
Lo povero diavolaccio!

BEIDE

Quando il nostro accento
perdiammo,
Che più sperare potrà?
Quando stema danari nel
sanna,
Che cosa mai far te dovrà?

Un triste malcontento,
Eguale a quel ch'è sento,
Nun, oh! noi provè?

Addio mio accento amato,
Invano abbiamo sperato!
Addio! Addio!

GRÄFIN

(schreit aus Stratos)

Oh wuh! Jetzt fallen sie über ihn her.

Mein Rettungsversuch ist gründlich mißglückt. Die Situation für ihn ist nicht beweisbar!

Was wird es sein?

Ihre Argumente sind nicht überzeugend!

Sie glauben?
Er tut mir leid!
Die beiden gehen wirklich zu weit.

(sammelt zusammenstreichend)

Olivier! Flamm!

(an Clairon)

Sie werden brutal!

Der Streit eskaliert immer heftiger! Er scheint verloren!

Warum sie ihn nur so vehement bedrohen?
Was haben sie vor?

Ich fürchte, der Streit wird recht gefährlich werden.

CLAIRON

(schreit aus Stratos)

Haben Sie keine Sorge! Ein Streitwischenmüßchen endet immer mit einem Sieger!

Wenn sie sich ausgetobt haben, wird er ihnen antworten.

Sehen Sie beruhigt, er ist nicht schüchtern. Ich kann' ihn! Seine Widerstandskraft ist nicht leicht zu brechen!

Seine „Bunde“ hat schon manchen niedergestreckt.

Er braucht keine Schutzwehr, er hilft sich schon selbst!

Lassen Sie sich nicht täuschen!
Er wird sich fürchtbar zeigen!

Er sammelt Kräfte, dann schlägt er zu. Sehen Sie, sehen Sie, jetzt hebt er was. Sein Konzept ist fertig!

O, er wird Bütze schleudern!
Sehen Sie, sehen Sie, jetzt schlägt er los!

DIREKTOR

(tritt mit gemessener Kraft ein)

Holla, ihr Streiter in Apoll!
Ihr verhöhnt und beschimpft mich festliches
Theater?!
Was gibt euch ein Recht, so lächerlich zu sprechen
und mich zu schmähen, das wissenden Fachmann?!
Euch, die ihr noch nichts für das Theater geleistet?!

(an Olivier)

Deine Verse in Ehren; — wenn Clairoz sie spricht!
Aber die magere Handlung deiner Dramen —
ihr dramatischer Aufbau? —
Sehr bedürftig meiner scenischen Hilfe!

(an Fienens)

Deine kleinen Ensembles für Streichinstrumente: —
großes Kammermusik! Sie entbehrt den Salon,
Die heutige habe ich leider verschlafen,
Klagelieds Barockman kommt da wohl stagen,
aber Musik der Leidenschaften, wie die Bühne sie
fordert, sie ist dir bisher noch nicht gelungen! —

(pochet)

Nein, nein, was Veto macht mich nicht erstern!
Was wißt ihr Knaben von meinen Sorgen?
Seht hin auf die niederen Poesen,
an denen unsere Hauptstadt sich ergötzt.
Die Grinasse ist ihr Wahrsprechen —
die Parodie ihr Element —
Ihr Inhalt stümperhafte Frechheit!
Tölpelch und rüde sind ihre Spässe!
Die Masken zwar sind gefallen,
doch Ersten seht ihr statt Menschenantlitz!
Auch ihr, ich weiß es, verachtet dies Trüben,
und doch, ihr danket es!
Ihr macht euch schuldig durch euer Schwelgen.
Nicht gegen mich richtet eure Phalanx!
Ich dünne den ewigen Gesetzen des Theaters.

Ich bewahre das Gute, das wir besitzen,
 die Kunst unserer Väter halte ich hoch.
 Voll Ehrfurcht halte ich das Alte,
 lauze gänzlich des fruchtbarern Neuen,
 erwarte die genialischen Werke unserer Zeit!
 Wo sind die Werke, die zum Hören des Volkes sprechen,
 die seine Seele widerspiegeln?

(gestimmt)

Wo sind sie? —
 Ich kann sie nicht finden, so sehr ich auch suche,
 Nur kleine Lästchen blühen mich an:
 sie verspotten das Alte und schaffen nichts Neues!
 In ihren Dramen stolzen papierne Helden,
 stützen die Schwerter und schwingen Tizianen,
 die wir längst schon kennen.

In der Oper das gleiche:
 Greise Priester und griechische Könige aus grauer
 Verneht,
 Druiden, Propheten schreiten gleich Scherzern aus dem
 Kulleen. —

Ich will meine Bühnen mit Menschen bevölkern!
 Mit Menschen, die uns gleichen,
 die unsere Sprache sprechen!
 Ihre Leiden sollen uns rühren
 und ihre Freuden uns tief bewegen!
 Auf, auf, ihr Helden des Schreibtischs!
 Erhebt euch und schafft mir die Werke, die ich suche!
 Ich hätte die Kraft, sie auf unserer Bühnen
 siegreich zum stolzen Erfolg zu führen.
 Schreibt euren Witz,
 gebt dem Theater neue Gesetze — neuen Inhalt!
 Schafft Werke, die mich bewirken,
 daß ihr dem Theater neues Leben zuführen könnt.

(mit höchstem Pathos)

Wo nicht —
 so laßt mich in Frieden mit eurer Kritik.

(In seinem Schreibstisch.)

Heute im Zenith meiner bahnrreichen Laufbahn
 darf ich es wagen, von mir zu sprechen, —
 von mir, dem Entdecker großer Talente —
 dem weisen Erleuchter, dem Inspirator!
 (Was nachzuegalichen, wo wäre das Theater?
 (Was nachdem kühnen Wagnisse und schließlich —
 ohne meines hilfreichen Hand?)
 Ein Vorstoß im richtigen Augenblick
 kann uns tiefster Depression erheben
 und die entschwindende Tatkraft wieder erwecken.
 Ein Beispiel für viele:
 der berühmte Lektin, einst ein lebensechter Statist,
 heute ein Führer des „Palais Royal“, ist mein Werk,
 ging durch mich seinen Weg.
 Geht auch geschlagen, ihr Schwärmer, ihr Trübsner!
 Achtet die Würde meiner Ethik!
 Meins Ziele sind lauter,
 unerschütterlich meine Verdienste!
 Ich streite für die Subtilität
 und den edlen Anstand des Theaters.
 Mit dieser Parole im Herzen
 leb' ich mein Leben für das Theater,
 und ich werde weiterleben
 in den Annalen seiner Geschichte!

„Sic itur ad astra“

(steht auf)

Auf meinem Grabstein werde ich die Inschrift lesen:
 „Hier ruht LA ROCHE, der unvergessliche,
 der unsterbliche Theaterdirektor.
 Der Freund der letzten Muse,
 Der Feind der ersten Kunst.
 Der Bühne ein Vater,
 den Künstlern ein Schutzgeist.
 Die Götter haben ihn geliebt,
 die Menschen ihn bewundert!“ — Amen. —
 (Schwermüthig abgehend)

CLAUDE

(Wagt auf den Direktor zu und drückt ihm begeistert einen Kuß auf die Wange)

La Roche, du bist grand,
du bist remarquable!

GRAF

Bravissimo! Bravissimo!

OLIVIER und FLAMAND

(zusammen)

A — men, A — men!

DIE ITALIENISCHE SÄNGERIN

(leibt ungeachtet von vielen Parteinärrischen hat schon während der vom Direktor offerirten Gratulationsfeier die Führung geführt. Sie schluchzt laut auf)

Hai Hai!

DER TENOR

(zu ihr)

Che cosa c'è?
Non è mica niente!
(argwöhnlich)

Mach doch hier keine Scene!

(Er führt die laut weinende Sängerin in den Theaterraum ab)

GRÄFIN

(tritt in die Mitte)

Ihr hörtet die mahrende Stimme unseres Freundes!
Sie soll nicht verklingen, bekräftigt sein Wort.
Stellt ihn die Aufgabe, die er verlangt,
damit seine Kunst der Kunst dient.
Schafft gemeinsam ein Werk für unser Fest!

GRAF

(zu Clotilde)

Scheuder erfaßt mich, als bestellt eine Oper!

GRÄFIN

(bewührend)

In scharfem Misset habt ihr euch bekämpft,
vergeblich versucht, euch zu widerlegen.
Verlaßt die Irrwege des Denkens!
Fühlt es mit mir, daß allen Künsten
nur eine Heimat eigen ist:
Unser nach Schönheit dürstendes Herz!
Ehn warte Keim ist heute entsprossen —
Ich sehe ihn wachsen zum starken Baum,
sehn Bittinnen vor uns ergießend!

CLAIRON

(springt auf, nimmt Dichter und Musiker bei den Händen und führt die beiden schnell vor die Gräfin. Mit enthusiastischem Ruf)

Die Göttin Harmonie steigt zu uns hernieder.
Küßt euch, ihr Künste, als würd'g sie empfangen!

GRÄFIN

(übernimmt zuerst dem Ten)

(zum Musiker)

Der süßen Hegung, die Apoll in Hoch getragen,

(auf Oboen lautend)

schenke der Dichter dem edlen Gedanken!

(zum Dichter)

Was herrlich begonnen der duktende Geist,

(auf Flöten lautend)

die Macht der Töne soll es vollenden!

(auf dem Direktor lautend)

Auf seiner Bühne gewiss' es Gestalt,
in Würde und Anmut die Herzen zu rühren.

(zu allen dreien)

Der schöne Bund vereint alle Künste.
Sie selgen sich Heband. zueinander,
bestiten sich freudig an festlichem Spiel!

(Dirigter, Musiker und Dirigier setzen das von Clairon angekündigte theatrales Intermezzo und improvisieren mit dieser vorletzte Huldigungs-Quartett.)

OLIVIER

Welch zines Melodien kommen denn Ohr.

FLAMAND

Was hebt sich göttiglich aus haben Wolkengründen?

FLAMAND und OLIVIER

Die Göttin Harmonie sie stieg an von herabher!
Wir wollen kühlgewand ihr entgegen treten
und ruschend grüßen Ihre Endenfahrt.

CLAIRON

Welch ungeschultes Glück lenkt hierher Ihren Schritt?
Die hohe Göttin selbst
berührt sich, unsern Streik an schlichten!

DIREKTOR

Wer könnte Ihnen Walten sich entscheiden?

FLAMAND und OLIVIER

Zu Ende sei der unfruchtliche Kopf!

DIREKTOR

Es schreite was voren auf unsern Weg.

CLAIRON

Sie soll noch begleitet auf unsern Wagen
und immer scheiden aus unsern Kreis!

FLAMAND, OLIVIER, DIREKTOR

Wir wollen vergessen, was uns entzweite,
verstört begannen das befehlte Werk.

GRAF

(nimmt nach Herstellung des Opernens wieder den natürlichen Kreuzverhältnis auf)

Das ist mehr als eine Verletzung, — — das ist eine Verschwörung! Und ich bin das Opfer — yachas Ahnung erfüllt sich.

GRÄFIN

Eine neue Oper wird uns geschenkt, da kommt es nicht kinders. Ertrag' dein Geschick als Philosoph!

GRAF

Was bleibt mir übrig, als mich zu fügen!

(resigniert)

Das Unvernünftliche nimmt seinen Lauf, eine Oper heißt über mich herein!

CLAIRON

(zum Grafen)

Ihre Stillschaltung verhindert ohne jede merkliche Wirkung.

GRÄFIN

(zu Clairon)

Mein Bruder ist nicht sehr musikalisch. Er hat eine Vorliebe für Klavierspieler und betrachtet in der Oper die Komponisten als „Wortstreifer“.

CLAIRON

Vielleicht hat er recht.

DIREKTOR

(zu seinem Sekretär)

Nun gleich an die Arbeit, wir wollen keine Zeit verlieren. *(zum Musiker)* Der Arzt hat Recht! Auf die Sänger setzen Rücksicht — nicht zu laut das Orchester! Im großen Ballett, da tobe dich aus.

OLIVIER

(französisch)

Selbst öffnet er wieder den Schrein seiner reichen Erfahrung.

DIREKTOR

(zum Dichter)

Die Scene der Primadonna nicht zu Anfang des Stückes, Verständliche Verse, *(zum Musiker)* und oft wiederholt, dann hast du die Chance, daß man sie versteht.

FLAMAND

Laß deine ehrwürd'gen Regeln beiseite, Neue Wege wollen wir suchen!

DIREKTOR

Macht auch nicht wichtig! In meiner Hand ruht schließlich unser Erfolg. Glückwünsche — wir wollen die Arbeit redlich teilen, *(zum Dichter)* Bei dir liegt der Anfang, überlege den Stoff!

OLIVIER

(zur Gräfin)

Wie würde Euch „Ariadne auf Naxos“ gefallen?

FLAMAND

(stimmlos)

Schon zu oft komponiert.

DIREKTOR

(französisch)

Die bekannteste Gelegenheit zu vielen, sehr langen Transpositionen.

FLAMAND

Mich würde „Daphné“ weit mehr interessieren.

OLIVIER

Eine verlockende Fabel, doch äußerst schwierig darzustellen:
Daphnes Verwandlung zum grünen Lebewitz, vom ewigen
Brenn des Gottes Apollo -

FLAMAND

Das Wunder der Tiere kann sie gestalten!

GRÄFIN

Ein schöner Stoff, ich hab' ihn besonders.

DIREKTOR

Schon wieder Nymphen und Schiffer, Götter und Orischaen!
Ihr wart doch selbst gegen die Mythologie.

GRAF

Alltägliche Dinge - - - Es fehlte nur noch der Trojanische
Krieg!

DIREKTOR

Auch Ägypten und Indien, Perser und Riesen haben wir
genug in unseren Opern. Wählt doch einen Vorwurf, der
Konflikte schildert, die auch uns bewegen.

GRAF

(etwas lechzt)

Ich wüßte ein äußerst faszinantes Thema! Schreibt eine Oper,
wie er sie sich wünscht. Schildert Konflikte, die uns be-
wegen. Schildert euch selbst! Die Ereignisse des heutigen
Tages - was wir alle erleben - dichtet und komponiert
es als Oper!

DIREKTOR

(zynisch)

Ha!

76

OLIVIER

(mit Überrascht)

Ein verblüffender Einfall —

FLAMAND

— das ist nicht zu leugnen.

GRAF

Das wäre ein Thema, das auch uns interessiert!

GRÄFIN

Ein entscheidender Vorschlag!

CLAIRON

Wir fallen aus einer überraschenden Situation in die andere.

DIREKTOR

Ein wahres Problem, so etwas aufzuführen.

OLIVIER

(überzeugt)

Wenig Handlung ...

FLAMAND

Für Musik ist genug.

GRAF

Zeigt uns, daß Ihr etwas Apartes schaffen könnt. Wir sind die Fuzsanta turtz Oper. Wir alle spielen mit in euren Stück.

GRÄFIN

Wird das nun eine heitere Oper?

DIREKTOR

(überford)

Ich sehe mich schon als Bassbasso engagieren!

GRAF

(der Gräfin schweigend)

Jedenfalls eine Oper ohne „Helden“!

DIREKTOR

Wer ist der Liebhaber?

CLAIRON

Ich glaube, es gibt nur wenige Personen, die es nicht sind.

OLIVIER

(zum Musiker)

Und wen erwählst du von uns zum Tenor?

GRAF

Vermutet nicht zu früh die Geheimnisse eurer Werkstatt.

CLAIRON

Sehr schön passiert! Ich gratuliere, Herr Graf. Sie stellen den dreien eine schwierige Aufgabe.

GRÄFIN

(zum Grafen)

Sie wenig bescheit hat dein Vorschlag.

OLIVIER

Der Einfall ist köstlich, was sagst du, Le Roche? *(beobachtet den Direktor in Bezug auf den Grafen)* Da hat wieder einmal ein blindes Huhn --

DIREKTOR

(setzt ihm ins Wort, starr)

ein Ei gelegt!

OLIVIER

(erschrocken)

Wieso?

DIREKTOR

Warum nicht?

GRÄFIN

Sie scheinen mir ganz bestürzt, La Roche!

DIREKTOR

Ihrem Vorschlag hätte ich allerdings nicht erwartet!

GRÄFIN

Finden Sie ihn schlecht?

DIREKTOR

Nein, nein, aber bedanken Sie, Frau Gräfin — ah, ha, —
Ich fürchte, das Ganze wird eine einzige große Indiskretion!

GRÄFIN

(Michelina)

Oho! Es wird von einem Geschmack abhängen, sie gränze
auf die Bühne zu bringen.

CLAIRON

Nur indiskrete Theaterstücke haben Erfolg!

OLIVIER

Ich finde den Einfall ganz ausgezeichnet und werde sogleich
das Szenarium entwerfen.

CLAIRON

Es ist spät geworden, ich muß nach Paris.

DIREKTOR

Auch wir müssen aufbrechen.
(zum Dichter und Musiker) Ihr feht doch mit mir?

GRÄFIN

(an Clairon)

Wir haben Sie allen lange hier festgehalten.

78

CLAIRON.

(sehr äyßlich)

Oh — in Ihrem Salon vergehen die Stunden,
ohne daß die Zeit über wird. (mit einem Knix sich zurückzie-
hend) Frau Gräfin!

GRÄFIN

(erstaunlich)

Mademoiselle Clairon! (Sie sieht dem Direktor an)
Adieu La Rochel (zum Dichter) Schreiben Sie mir eine gute
Reise, Olivier! (zu Flämend, mit Beisehung)

Auf Wiedersehen, Flämend!

FLÄMEND

(schlingt sich)

Auf Wiedersehen!

(Die Gräfin geht ab. Dichter und Musiker folgen ihr bis zur
Thür und bleiben ihr nach.)

X. SZENE

DIREKTOR

(hat die beiden italienischen SÄnger aus dem Theateraal geholt
und bringt sie zum Ausgang durch die Galerie im Hintergrund herein)

Got in eure Mäntel geküßt; denkt Mir auch auf der Fahrt
nicht zu vergessen. (Der SÄnger will ihm etwas sagen.) Ja, ja, VORER
Vorschuß — er ist mirgen, bereit.

GRAF

(hat sich umgedreht und dem Direktor herangekehrt)

Ist angekommen?

DIENER.

Zu diesem. Vier Pferde.

GRÄF

(reißt Clairoon den Arm)

CLAIRON

(nimmt seinen Arm)

Ich hätte wenigstens sechs erwartet.

(Seine gehen läßt ab)

(Dichter und Musiker haben mit dem Abgang der Gräfin diese
vergoldete, die seinen Erbsen im Vordergrund wie ein Regler der
ersten Scene)

FLAMAND

(zum Dichter sehr höflich, auf ihr wachend)

Prima le parola; dopo la musica. Dem Worte die Vorrang!

OLIVIER

(demus höflich)

Nein, der Musik, — doch geboren aus dem Wort.

FLAMAND

(heiß für sich)

Prima la musica —

(zum Dichter, mit Beziehung auf sein kaiserliches Mandat
mit der Gräfin)

Sie hat entschieden!

(Wendet sich zum Cohen. Der Theaterdirektor tritt auf)

OLIVIER

(für sich)

Ja — für das Wort!

(trumpft, mit großer Heftigkeit)

Prima le parola.

DIREKTOR

(in Marsch und Hut)

Kommt, kommt, laßt sich nicht warten! Trennt euch doch endlich vom heutigen Tag! Auf der Fahrt können wir noch manches für unsere Oper besprechen. *(zum Direktor)* Vergiß nicht meine Hauptrolle in deinem Sarcinium: wie ich im Theatermal die Probe leite. Ein Marschall der Bühne! Sie kann zum Höhepunkt dieses Stückes werden. *(im Alpean)* Und vor allem: Sorge für gute Abgänge in matter Rolle! Du weißt, der wirkungsvolle Abgang — ein entscheidendes Moment für den Erfolg — Der letzte Eindruck von einer Figur —

(Seine Worte verlieren sich. Alle drei ab)

XI. Scene

(Acht Diener treten auf. Sie begreifen die Scene aufzuführen)

DIE DIENER

(bewundernd während des Auftritts)

Das war ein subitane Lärm — und alle durcheinander!

1. DIENER

Die Italiencin hat einen gewissen Appetit, von der Turco ist nichts mehr übrig.

2. DIENER

Was wollte der Direktor mit seiner langen Rede?

3. DIENER

Er sprach sogar griechisch!

4. DIENER

Ich habe nichts verstanden.

5. DIENER

(Altes Mann — belehrend)

Es handelt sich um Reformen bei den Schauspielern, die er noch vor seinem Tod einführen will.

6. DIENER

(wichtigtonend)

Ich vermute, sie wollen jetzt noch Demosthenen in den Opern auftreten lassen.

ALLE

(stimmlos über wiederholend)

Die ganze Welt ist verrückt, alles spielt Theater. Uns machen sie nichts vor, wir sehen hinter die Kulissen. Dort sieht die Sache ganz anders aus. Der Graf sucht ein stürzliches Abenteuer, die Gräfin ist verlobt und weiß nicht in wem.

1. DIENER

Vielleicht in alle beide ...

2. DIENER

Um sich darüber klar zu werden, läßt sie sich eine Oper schreiben.

4. DIENER

Wie kann man aus einer Oper hing werden?

6. DIENER

Verworrenes Zeug!

1. DIENER

Man läßt es stehen, damit man den Text nicht versteht.

4. DIENER

Das ist noch sehr notwendig, sonst würde man sich über den verworrenen Inhalt den Kopf zerbrechen.

6. DIENER

Laß dein verbotnes Geschwätz!

8. DIENER

Ich lob' mir die Schätzer und ihre Spektakel. Ihre Truppe ist vom König privilegiert. Ich habe sie in Versailles gesehen.

4. DIENER

Ich such! Großartig, sage ich wach. Und nachher das gemessige Stök: Carolan, der die eigene Tochter verführt!

2. DIENER

Mir sind die Marquettin Heber.

2. DIENER

Der Arschbiss ist noch lustiger!

1. DIENER

Wollen wir am Geburtstag unserer Göttin nicht auch etwas Lustiges spielen? So eine Geschichte mit Mäcken? Ich kenne den Beigheiß von der italienischen Truppe, der hilft was sicher.

5. DIENER

Seid still, der Mitter kommt.

HAUSHOFMEISTER

(mit etc)

Macht schnell hier fertig, dann richtet alles zum Souper! Nachbar seid ihr froh!

•

•

ALLE DIENER

Welch Vergötzen, ein Abend ohne Gäste! Nun in die Küche, zu sehen, was es gibt. Dem Saupar steht hervor und nachher stud wir frül Gloria! Gloria! Welch Vergötzen, ein Abend ohne Gäste! *(Im Abgehen.)* Der Graf sucht ein nütliches Abenteuer, die Gräfin ist verlobt und weiß nicht in wen ...

(Die Diener sind in heitner Schwärze abgegangen. Er ist zurück geblieben. Der Haushofmeister beschäftigt sich damit, einen Arschanker auszutreiben. Als auch er abgehen will, hört man aus dem Theateraal läufigen Capaker und eine Engelliche Stimme rufen.)

Herr Direktor! Herr Direktor!

XII. Scene

(Der Haushofmeister wendet sich Sturwaki zu. Aus der Thür zum Theateraal schreut ein Hofner, unerschütterlicher Mann mit einem großen Rock unter dem Arm — so ist.)

MONSIEUR TAUPE

(zufind)

Herr Direktor ...

HAUSHOFMEISTER

(wendet ihn mit erhebenem Arschanker an.)

Wo kommen Sie her? Wer sind Sie?

MONSIEUR TAUPE

(strickt, wie zu herumsichtige Personen zu sein pflegen, den Kopf vor, um der Haushofmeister genauer zu sehen. Der Haushofmeister flucht zurück.)

Erschrecken Sie nicht! Woher sollten Sie mich auch kennen? Ich bringe mich selten auf der Erde herum.

HAUSHOFMEISTER

(bestimmt)

Was wollen Sie damit sagen?

MONSIEUR TAUPE

(malwollend)

Ich verbringe mein Leben unter der Erde. Unsichtbar —

HAUSHOFMEISTER

Für mich sind Sie aber sehr sichtbar.

MONSIEUR TAUPE

Ich bin der unsichtbare Herrscher *(gehobenerseits)* einer un-
gesehenen Welt.

HAUSHOFMEISTER

(immer begieriger)

Wieso kommen Sie dort aus dem hinteren Saal?

MONSIEUR TAUPE

Ich war eingeschlafen. Sie haben mich da drin vergessen.

HAUSHOFMEISTER

(heiß)

Wollen Sie mir nicht endlich sagen, wer Sie sind?

MONSIEUR TAUPE

Ich bin der Souffleur — man nennt mich Monsieur Taupe.

HAUSHOFMEISTER

(erhebt)

Ich frage mich sehr, Sie kennenzulernen, Monsieur Taupe,
und Sie in unsere wichtige Welt begreifen zu dürfen.

MONSIEUR TAUPE

(wilde)

Nur ein Besuch, Herr, — ein kurzer Besuch. Machen Sie kein
Aufhebens davon.

HAUSHOFMEISTER

Sie sind ein merkwürdiger Mann — und wie mir scheint,
von einiger Wichtigkeit.

MONSIEUR TAUPE

Schon gut, schon gut. — Sie haben recht. Erst wenn ich
in meinen Kasten stehe, beginnt das Weltweid der Bühne
sich zu drehen!

HAUSHOFMEISTER

Sie setzen es also anzuzeigen — in Bewegung?

MONSIEUR TAUPE

Die tiefen Gedanken unserer Dichter, ich stürze sie keine
vor mich hin — und alles beginnt zu leben. Unbetriebs-
samkeit spiegelt sich vor mir die Wirklichkeit. — Mein
eigene Existenz schliefert mich ein. (aufmerksam) Wenn ich
schlafe, werde ich zum Ereignis! Die Schauspieler sprechen
nicht weiter — das Publikum erwacht!

HAUSHOFMEISTER

Ha! Ha! Gut gesagt, gut gesagt!

MONSIEUR TAUPE

Nur mein Schlaf rettet mich vor Vergessenheit.

HAUSHOFMEISTER

Dennmal hat man Sie aber doch vergessen.

MONSIEUR TAUPE

(Müde.)

Wie schlecht man mich behandelt!

HAUSHOFMEISTER

Dies Les treffen Sie mit allen Herrschern!

86

MONSIEUR TAUPE

(jammert)

Sie haben mich im Stich und sind alle davon gefahren. Wie soll ich jetzt nach Paris zurückkommen?

(Hingewandten Mondlicht im Park und auf der Terrasse)

HAUSHOFMEISTER

Zu Fuß ist es zu weit. Kommen Sie mit in die Anrichte, stützen Sie sich ein wenig. Ich werde kurzweilen einen Wagen spannen lassen.

MONSIEUR TAUPE

Sie sind sehr gütig!

HAUSHOFMEISTER

Folgen Sie mir! *(Er geht weiter)*

MONSIEUR TAUPE

(steht einem Augenblick allein im Mondlicht, das durch die hohen Türen der Gartenterrasse herabfällt, sieht nachher um sich)

Ist das nun alles ein Traum? — Oder bin ich schon wach? ...

(Er schüttelt den Kopf, geht und folgt dem Haushofmeister nach)

Letzte Scene

(Die Bühne bleibt eine Zeit lang leer. Der Salon liegt im Dunkeln. Zwischen der Mondlicht auf der Terrasse. Die Gräfin tritt auf, in großer Abendtoilette. Sie geht zu der gelben Chaise im Hintergrund, öffnet diese und tritt hinaus auf die Terrasse, wo sie eine Zeit lang nachdenklich verweilt. Sie ist vom Mondlicht überhakt.)

Orchester-Zwischenspiel.

Nach einiger Zeit tritt der Haushofmeister auf und entzündet die Lämpchen im Salon. Zwei Diener helfen ihm dabei. Auch die Kerzen der Wandluster an den vierzehn Hauptstellen werden angezündet. Der Salon ist wieder hell erleuchtet.)

GRÄFIN

(kommt aus dem Hintergrund in der Scene)

Wo ist mein Bruder?

HAUSHOFMEISTER

Der Herr Graf hat Mademoiselle Cléopâtre nach Paris begleitet. Er läßt sich für heute abend entschuldigen.

GRÄFIN

(schreit)

So werde ich allein souperen. — (für sich) Ein beneidenswerthes Naturall! Das Filschlige lockt ihn. Wie sagte er heute? „Halter entschuldigen — morgen besitzen! Glück des Augenblicks — Weisheit des Lebens!“ (Sie seufzt) Ach! Wie einfach! (zum Haushofmeister, der an der Thür stehen geblieben ist) Was noch?

HAUSHOFMEISTER

Herr Olivier wird morgen nach dem Frühstück seine Aufwartung machen, um von Frau Gräfin den Schluß der Oper zu erfahren.

GRÄFIN

Den Schluß der Oper? Wann will er kommen?

HAUSHOFMEISTER

Er wird in der Bibliothek warten.

GRÄFIN

(überwacht)

In der Bibliothek? Wann?

HAUSHOFMEISTER

Morgen mittag um elf.

(geht mit einer Verbeugung ab)

88

GRÄFIN

(bestimmt)

Morgen Samstag um elf! (lacht) Morgen Sonntag um elf!
 Da wären sie beide wieder glücklich vereint. Es ist ein
 Verhängnis. Seit dem Sonett sind sie ununtrennlich.
 Flammend wird ein wenig entzündet sein, statt rascher Herrs
 Oßwie in der Bibliothek zu finden.
 Und ich? Den Schluß der Oper soll ich bestimmen, soll
 wählen — entscheiden? Sind es die Worte, die mich Herrs
 bewegen, oder sind es die Töne, die stärker sprechen —

(Sie nimmt die Fiedlerschrift des Sonetts zur Hand, wendet sich an
 die Harfe und beginnt, sich selbst begleitend, das Sonett zu singen.)

Kein Andros, das lebt so im Herzen lebt,
 Kein Schöner, nichts auf dieser ganzen Erde,
 Kein Andros, das ich so wie dich begehrte,
 Und kein' von Venus mir ein Angebot.

Dein Auge leuchtet mir himmelhoch-rotte Rot,
 Und wenn ein Aufschlag alle Qual verwehrt,
 Ein andrer Wonne mir und Lust gewährt,
 Zwei Schläge sind dem Leben oder Tod.

(sie unterbricht)

Vergibliches Mäh'n, die beiden zu trennen. In dem ver-
 schmelzen sind Worte und Töne — an einem Fleck verhan-
 den, Geheimnis der Stunde — Eine Kunst durch die an-
 dere eiset!

(Sie greift wieder zur Harfe und singt das Sonett zu Ende)

Und trüg' ich's fünfmalhunderttausend Jahre,
 Erhalte außer dir, die Wunderbare,
 Kein andres Wesen über mich Gewalt.

Durch neue Adern mußst' meine Blut ich gießen,
 In meinen, voll von dir zum Überfließen,
 Find' meine Liebe weder Hatten noch Halt.

(Sie schüt sich und geht leidenschaftlich bewegt auf die andere Seite
 der Bühne)

(stimmlos)

Ihre Liebe schlägt mir entgegen,
 hart gewakten aus Versta und Klängen.
 Soll ich diesen Gewebe zerreißen?
 Bin ich nicht selbst in ihm schon verschlungen?
 Entschieden für einen?
 Für Flansand, die große Seele mit dem schwarzen Augen —
 Für Olivier, den starken Geist, den leidenschaftlichen
 Mann? —

(Sie sieht sich prüfend im Spiegel)

Nun, Hebe Madeleine, was sagt dein Herz?
 Du wirst geliebt und kannst dich nicht scheukern.
 Du findest es süß, schwach zu sein, —
 Du wollest mit der Liebe partieren,
 man stakst du selbst in Flammen und kannst dich
 nicht retten!
 Wählst du den einen — verlierst du den andern!
 Verliert man nicht immer, wenn man gewiant?

(an ihrem Spiegelbild)

Ein wenig irrlich blickst du zurück?

(heftig)

Ich will eine Antwort
 und nicht deinen prüfenden Blick!

(nach einer Pause)

Du schwelgst? —
 O, Madeleine! Madeleine!
 Willst du zwischen zwei Feuern verbrunnen?

(Sie tritt zum Spiegel noch einen Schritt näher)

Du Spiegelbild der verliebten Madelon,

(singt)

kannst du mich retten, kannst du mir helfen
den Schlaf zu finden für ihre Oper?
Gibt es etwas, das nicht trivial ist? —

HAUSHOFMEISTER

(tritt auf, stellt an der Thür stehen)

Frau Gräfin, das Souper ist serviert.

GRÄFIN

(Winkt Madelon in den Spiegel, wendet sich dem Fächer habend ihrem Spiegelbild zu und verabschiedet sich von diesem grüßend mit einem tiefen Knie. — Dann geht sie in halberner Leise, die Madelon des Servants anzuwinkend, zu dem Haushofmeister vorbei langsam in den Speisemal. Der Haushofmeister, verwundert über ihr Gekram, Winkt ihr zurück noch ..., schaut dann zurück auf den Spiegel...)

Der Vorhang fällt.

Mehrten Theatral und Mitwirkender Clemens Krauss gesteuert



Capriccio

Ein Konversationsstück für Theater in einem Aufzuge

von
Clemens Krauss
und
Richard Strauss

Op. 65

Orchester-Partitur

URHEBERRECHTSGEMEINSCHAFT
DR. RICHARD STRAUSS
GARMISCH-PARTENKIRCHEN

Copyright durch die Autoren im Jahre 1906.
© Dramatische, literarische, musikalische und die Rechte der Aufführung der URS.
des Richard Strauss
Hansig & Wenzel Musik-Verlag Leipzig, London
Printed in Germany

Frontespizio della partitura di *Capriccio*.

Capriccio

conversazione per musica in un atto

di

Clemens Krauss

e

Richard Strauss

op. 85

versione ritmica italiana

di

Fedele D'Amico

AVVERTENZA

Motto: *All'aria i suoi diritti!*
E riguardo ai cantanti –
Mai l'orchestra troppo forte!...

LA ROCHE, il Direttore del teatro

Nel seguire questo ammonimento del suo superiore il normale direttore d'orchestra ritiene di aver adempiuto al suo dovere verso individui la cui professione consiste nel mettere per quanto possibile il valore una voce umana rispetto ad una bacchetta implacabile e ad un'orchestra tranquillamente adagiata nel mezzo-forte. «Stasera le voci si sentivano bene, e qua e là si capiva anche il testo»: questa lode rende il Generalmusikdirektor¹ in carica particolarmente orgoglioso. E con ragione, dato che sulla via d'una sopportabile esecuzione d'opera questa è pur sempre una buona tappa. Infatti il direttore si trova in mezzo all'orchestra e immediatamente circondato da una folla di 34-64 archi (ch'egli ritiene di dover continuamente smorzare; mentre invece i veri assassini dei cantanti sono i fiati – e soprattutto i legni –, che però siedono lontano da lui), e perciò gli è tutt'altro che facile, oltre che azzeccare il tempo giusto, trovare il giusto equilibrio fra scena e «accompagnamento sinfonico»: qual è quello che non solo platea e palchi ma anche gli ordini più in alto hanno diritto di esigere.

Il patrono della nostra teoretica commedia, nata dal titolo del dimenticato libretto dell'abate Casti *Prima la parole dopo la musica*,² cioè Gluck il grande riformatore dello stile compositivo, premise alla sua *Alceste* una prefazione che lungo un secolo è stata di guida allo sviluppo del dramma musicale; al termine del quale sviluppo, come modesto epologo alla riforma dello stile interpretativo, sarà lecito alla mia cinquantennale esperienza direttoriale di offrire, agli egregi colleghi che si sottoporranno alla benemerita fatica di concertare seriamente le mie partiture d'opera, un consiglio che potrebbe riuscire particolarmente proficuo nel caso di questo *Capriccio*.

Dato lo scrupolo con il quale in tutti i teatri direttori, maestri addetti alla preparazione dei cantanti stessi, sogliono lodevolmente affrontare lo studio di un'opera, sarebbe utile (stante la speciale importanza che la parola assume nella nostra) che prima d'intraprenderlo lasciassero tenere al regista alquante prove di lettura del *solo* libretto, con speciale considerazione della più chiara pronuncia possibile delle consonanti, ad esempio della «s» iniziale e della doppia «s» finale: esercizio da riprendere – ancora senza musica – prima delle ultime prove di scena, cioè due o tre giorni avanti la prova generale.

Quanto alla concertazione orchestrale, sull'evidente necessità di letture a sezioni (archi, legni, ottoni) non è più oggi il caso di spender parole. Si raccomanda tuttavia, quanto

¹ È il titolo che spesso si dà in Germania al direttore della principale istituzione della città; talvolta s'è dato a colui che, in forza di quella carica, sovrintendeva a tutte.

² Doppia svista di Strauss, ché il titolo dell'atto unico di Casti (musicato da Salieri e rappresentato a Schönbrunn nel 1786 insieme a *Der Schauspieldirektor* di Mozart) è *Prima la musica poi le parole*. Uno dei due errori ricorre del resto anche nel corso della nostra opera, dove il titolo è sistematicamente citato come *Prima la musica, dopo le parole*.

a quelle dell'orchestra unita, che all'inizio delle prove d'insieme con i cantanti un lavoro sui particolari, per i singoli strumenti o gruppi di strumenti, non sia più necessario.

Appunto su questo momento, infatti, si affaccia la mia proposta: che il direttore dopo alcune prove d'insieme passi la bacchetta ad un collega di fiducia, e in diverse sedute giudichi l'effetto sonoro complessivo da vari luoghi della sala: controllo che dal podio, con il migliore mestiere e il più fine orecchio del mondo, non potrebbe mai adeguatamente esercitare.

Ma prima di raggiungere l'ultimo stadio nella preparazione della mia opera converrà tornare un poco indietro. Non c'è dubbio che l'orchestra omofonicamente accompagnate del primo e del secondo Verdi (già trattata questa, dal grande maestro, con particolare raffinatezza inventiva) sia per il cantante la compagna più amata sulla strada che va al cuore del pubblico assetato di «bis». E il recitativo secco (che appena accordi di archi e cembalo interrompono) è la forma artistica più primitiva in cui una commedia dall'azione qualche po' complicata può essere rappresentata con una chiarezza. Ma allorché la voce cantante appare in mezzo ad un'orchestra cominciano i guai. In Mozart arie, duetti, quartetti non sono più sfoghi lirici del sentimento nell'arresto dell'azione ma – per tacere dei suoi geniali finali – si riempiono di forte vita drammatica in un'azione in moto, e già nel *Figaro* e in *Così fan tutte* s'incontrano in orchestra contrappunti in cui, di fronte a note tenute dei legni, a corni nel registro acuto e a parti *figurate* degli archi, voci declamanti in tempo rapido durano fatica a far sì che le parole raggiungano la galleria.

Il rapporto ideale fra voce e orchestra lo offrono le opere di Richard Wagner. Versi foggiate nell'oro più puro della lingua tedesca, declamati con la più fine sensibilità dell'alitterazione e composti in forme canore estremamente espressive costituiscono – in magistrale alternanza di recitativi e cantilene, in bellissimo equilibrio melodico fra il sopra e il davanti la scena, con la guida e il sostegno d'un'orchestra chiarificatrice ed eccitante per la plasticità del lavoro motivico e per una polifonia non mai superficiale – il contenuto di opere profonde e sublimi, in cui domina una valutazione della distanza fra scena e spettatore tanto esatta, quanto quella che esemplarmente si trova soltanto nei poemi drammatici di Schiller.

Nella consapevolezza, ora, che il *Gesamtkunstwerk* di Wagner è un prodigio unico, sia pur concesso alle mie oneste premure di richiamare l'attenzione, a proposito dei suddetti consigli per le esecuzioni delle mie opere, su una proprietà del loro stile che, a non badarci espressamente, può portare a confusioni ed equivoci di cui l'attore non vorrebbe essere il solo responsabile.

So bene come la predilezione della mia orchestra per i registri acuti crei alle voci maggiori difficoltà che l'oscuro velluto del quintetto³ wagneriano, e come un flauto che vada per conto suo al di sopra del soprano possa bastare ad intralciare la comprensione del testo. So anche che render chiara la mia ramificata polifonia e al tempo stesso serbare una sua discrezione nei riguardi del cantante pone al direttore compiti difficili; tanto più il desiderato controllo dei rapporti tra voce ed orchestra richiede una cura faticosa. Conosco casi in cui un violino concertante (alcune arie di Mozart, la prima scena della mia *Daphne*)

³ Quando si parla d'orchestra per «quintetto» o, indifferentemente, «quartetto», s'intende il complesso d'archi che dell'orchestra fa parte.

(n.d.t.)

difficilmente può farsi valere di fronte ad una cantante prodiga di suono, e viceversa altri in cui un soprano che si muova nel registro di mezzo viene coperto da archi e legni in *pp*, ma collocati in registri un poco più acuti. Quante volte, di battuta in battuta, direttore e cantante dovranno trovare l'equilibrio con un improvviso emergere o ritrarsi dell'uno o dell'altro elemento, se l'immagine sonora vuol riuscire quella perseguita dall'autore, ossia se il disegno principale diviso tra i più diversi gruppi e strumenti ha da fondersi con le tematiche della voce cantante a comporre una conchiusa melodia! Considerazioni a termini delle quali occorrerà prestare un'attenzione speciale ad ogni 'espressivo' che s'incontri nelle parti d'orchestra.

Quando settant'anni fa a Monaco si provava la *Valchiria* il mio vecchio maestro di pianoforte, l'arpista Tombo, domandò a Wagner come dovesse comportarsi con la sua parte nell'«Incantesimo del fuoco», che gli sembrava insequibile. Wagner rispose: «Io non sono un arpista; ma Lei capisce ciò ch'io voglio. Il Suo compito è di sistemare la parte in modo che venga fuori quello che io ho in mente». Questo vale, più o meno, per l'esecuzione di qualsiasi opera. Ampiezza e acustica, nei vari teatri, sono diverse; e diversa è tra voce e voce, la qualità, e la capacità di penetrazione. Anche l'organico varia d'orchestra in orchestra (il quartetto³ è debole quasi dappertutto. Felix Mottl, che per anni chiese invano a Karlsruhe l'aumento dei primi violini da dieci a dodici, una volta mi disse testualmente: «Con soli dieci violini primi siamo sempre alla musica da camera»).

«Nella partitura c'è esattamente la mia volontà!». Compito del direttore e del regista è realizzare testo e musica secondo le intenzioni dell'autore; e questo compito è così vasto e molteplice, che in una rappresentazione riuscita pubblico e critica non lo valuteranno mai abbastanza.

Interpretazione della musica e delle parole, e congeniale improvvisazione, sono «fratello e sorella come nota e parola!».

Vienna, 7 aprile 1942

Dr. Richard Strauss

PERSONAGGI

La Contessa	<i>Soprano</i>
Il Conte, suo fratello	<i>Baritono</i>
Flamand, compositore	<i>Tenore</i>
Olivier, poeta	<i>Baritono</i>
La Roche, il direttore del teatro	<i>Basso</i>
L'attrice Clairon	<i>Contralto</i>
Monsieur Taupe	<i>Tenore</i>
Una cantante italiana	<i>Soprano</i>
Un tenore italiano	<i>Tenore</i>
Una ballerinetta	
Il maggiordomo	<i>Basso</i>
Otto servitori	<i>4 Tenori, 4 Bassi</i>
Tre strumentisti	<i>Violinista, Violoncellista, Clavicembalista</i>

Un castello presso Parigi, al tempo in cui Gluck vi iniziò
la sua riforma dell'opera. 1775 circa.

Padiglione nel giardino di un castello rococò

La parte anteriore della sala si allarga ai due lati in spaziose nicchie semicircolari, dalle pareti parzialmente rivestite da specchi. Sul davanti a sinistra la porta che dà sul salotto della Contessa. Comodi divani, poltrone, ecc., disposti senz'ordine. Alle pareti, candele. Due gradini conducono al centro, nella zona più stretta della sala. Nella parte di sinistra, la porta che dà sulla sala da pranzo. In quella di destra, porta segreta d'ingresso al palcoscenico del teatro, e più avanti un'arpa, un leggio e, verso il centro, un cembalo a tavolo. Nel fondo, alte porte-finestre che danno su una terrazza con vista sul parco. Negli angoli del fondo la sala è chiusa da porte a vetri. Dietro si estendono dai due lati, diagonalmente, gallerie con finestre verso la terrazza. A sinistra si va verso l'ingresso principale del castello, a destra verso la serra.

OLIVIER

(additando il Direttore addormentato, ironicamente)

Lui pure?

FLAMAND

Oh, taci!

OLIVIER

Ma i miei versi li ascolta con gli occhi aperti lei...

Io preferisco senz'altro.

FLAMAND

Anche tu?

OLIVIER

Eh già, anch'io.

FLAMAND

Noi siamo dunque...

OLIVIER

...amanti in gara...

FLAMAND

...fraterni avversari...

OLIVIER

Nota o parola?

FLAMAND

Deciderà lei!

OLIVIER

(sempre con voce sommessa, ma con decisione)

Prima le parole, dopo la musica!

FLAMAND

(con violenza)

Prima la musica, dopo le parole!

OLIVIER

Parola e nota...

Scena prima

Primo pomeriggio. Al levar del sipario e durante la prima scena ci arriva dal salotto di sinistra l'Andante d'un sestetto d'archi: composizione di Flamand eseguita per la Contessa. La porta del salotto è aperta: le stanno presso il Poeta e il Compositore, che ascoltano attentamente osservando la Contessa. Un po' verso il centro siede su una poltrona a braccioli il Direttore del teatro, sonnecchiando.

FLAMAND

(sottovoce)

Pur sempre affascinante anche oggi!

OLIVIER

(sottovoce)

Anche tu?

FLAMAND

Come ascolta rapita con gli occhi chiusi...

FLAMAND ... fratello e sorella.	FLAMAND La sua musica afferra...
OLIVIER Paragone ardito assai! (<i>Il sestetto di dentro si tace; e il Direttore del teatro si sveglia.</i>)	OLIVIER ...e palpita il dramma...
IL DIRETTORE DEL TEATRO Un sonno così solo la musica...	IL DIRETTORE DEL TEATRO Mesi di prove senza pietà. E poi segue il fiasco del <i>drame héroïque</i> .
OLIVIER (<i>indicando il Direttore</i>) In tali mani le nostre sorti!	FLAMAND Il pubblico allora si scinde in due campi...
IL DIRETTORE DEL TEATRO E allora? Senza me checché facciate è carta straccia!	OLIVIER S'accendono gli animi...
FLAMAND Con te gli autori non sono che schiavi in catene!	IL DIRETTORE DEL TEATRO (<i>ironico</i>) Problemi! Riforme! Per carità!
IL DIRETTORE DEL TEATRO E i miei begli scenari?	FLAMAND Il teatro è strapieno...
FLAMAND Vuote parvenze!	OLIVIER Soltanto esauriti ed esauriti...
IL DIRETTORE DEL TEATRO Ma è il pittore del re il mio!	IL DIRETTORE DEL TEATRO Non è che moda! moda! La gente di rango sta lì nei suoi palchi, e sbadiglia e chiacchiera. Bada solo alla pompa, bada al <i>décor</i> , e aspetta con ansia che il tenore sfoderi l'acuto; e con ciò tutto è come da sempre, fino dai tempi di Lully e di Rameau. Niente sorpassa gli italiani nell'opera!
FLAMAND Ohimè, cavaliere Gluck, condoglianze!	OLIVIER (<i>ironico</i>) Quei libretti insulsi!
IL DIRETTORE DEL TEATRO Che la nostra classica <i>Iphigénie</i> ha sepolto sotto la sua musica dotta!	
FLAMAND Il veggente discepolo del grande Corneille!	
IL DIRETTORE DEL TEATRO Non una melodia ci arriva né una parola dal tumulto dell'orchestra!	IL DIRETTORE DEL TEATRO Ma la musica c'è che ognuno ascolta incantato dall'aria, stupito dall'arte dei grandi virtuosi.

C'è l'opera buffa!... dove su tutti
il maestro Piccinni ha vinto e vincerà,
da ricchi e poveri compreso.
Vale per tutti: per chi sa e per chi non sa.

FLAMAND
Questo non è il nostro pubblico!

OLIVIER
Che idee da strapazzo!

FLAMAND
Col posto che hai!

IL DIRETTORE DEL TEATRO
Ho incontrato il vecchio Goldoni.
Sedeva triste al Café de Foi.
«Da voi l'opera è orrenda», m'ha dichiarato,
«per gli occhi un paradiso, per gli orecchi è un
inferno:
invano aspettano delle arie,
paiono tutte dei recitativi!»

FLAMAND
E cosa c'importa del veneziano?

IL DIRETTORE DEL TEATRO
Lui scrive pel suo popolo.

FLAMAND
(*ironico*)
Gondola, gondola!

OLIVIER
Lui mette in scena droghieri e pescivendole.

IL DIRETTORE DEL TEATRO
Invece da noi...
I nostri poeti s'immergono
in età remote, tra Druidi;
e a turchi e persiani,
ai profeti, alla Bibbia, va la loro fantasia.
Chi commuoveranno?
Il pubblico gli volta le spalle.
Il pubblico in scena vuol esseri
fatti di carne ed ossa e non fantasmi!

FLAMAND
(*sprezzante*)
Tu badi alla folla.

OLIVIER
La tua troupe predilige futili farse.

IL DIRETTORE DEL TEATRO
Cose vive noi diamo!
Degli agili, ilari *vaudevilles*, ecco, o delle opere
buffe sprizzanti gaiezza.
Nella commedia grazia muliebre...

OLIVIER
...a delizia di nobili stagionati!

IL DIRETTORE DEL TEATRO
Una bella primattrice ha sedotto anche te!

FLAMAND
Bella è la Clairon, lui lo sa fin troppo!

OLIVIER
Passato, passato...

IL DIRETTORE DEL TEATRO
Si direbbe in effetti guastato il nodo.

OLIVIER
Ma il suo grande talento lo ammiro pur sempre.

IL DIRETTORE DEL TEATRO
Ammirerò presto il Conte dell'Altro.
Fra un po' sarà qui anche lei per la prova.

FLAMAND
E prova anche lui?

IL DIRETTORE DEL TEATRO
Vorrebbe tentare,
(*ironicamente al Poeta*)
sedotto dalle virtù dei tuoi versi.
Ma sss! La Contessa si leva;
l'ha commossa sul serio quel sestetto.
Così bello davvero?
Peccato, peccato, io ho dormito sempre.

FLAMAND

(perduto nella contemplazione della Contessa)

Lo sguardo sognante...

OLIVIER

(perduto nella contemplazione della Contessa)

Un malizioso sorriso le scherza sul labbro...

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(sottovoce)

Donna coi fiocchi costei!

OLIVIER

E quale *charme*!

FLAMAND

O gioventù!...

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(sottovoce)

...e vedova...

(sottolineando)

...e vedova!

(interrompendosi)

Arrivano!

Su, presto in sala a mettere ordine in scena e preparare le prove.

Ora entro io in campo.

Di regia m'intendo, è il mio mestiere o no?

Ed è il segreto che tutto risolve.

Gesto parlante, lingua del corpo:

(partendo)

legge primaria!

(Tutt'e tre via nella sala del teatro.)

IL CONTE

Ascolto violini; sedotto è l'orecchio, non il cuore.

LA CONTESSA

Il temibile critico vuol farsi sentire?

IL CONTE

Tu che ami la musica, come apprezzi Flamand?

LA CONTESSA

(ignorando la domanda)

Gradito m'è sì Couperin, ma tuttavia troppo fugace trascorre la sua venustà.

Geniale è Rameau, e spesso mi incanto:

«Fra le pupille di vaghe e belle...»;

ma uomo rozzo, di modi incivili.

Se penso a questo il piacere si turba:

non lo gusto più.

IL CONTE

Non vuoi distinguere l'uomo dall'opera.

LA CONTESSA

Vorrei farlo...

IL CONTE

Ma non sai, lo vedo oggi.

LA CONTESSA

Ho ascoltato coi miei occhi ben chiusi...

IL CONTE

Però tra le ciglia sbirciavi l'autore.

LA CONTESSA

Non vedo che pura armonia.

Te lo confesso.

Scena seconda

Compaiono dal salotto il Conte e la Contessa.

IL CONTE

Se arte e natura in sì bella unità...

LA CONTESSA

Mi trae l'onda di quei suoni verso ignoti spazi beati.

LA CONTESSA

Non turbar la gioia di questa emozione.

Qualcosa di ignoto sgorgò dai suoni.

Sensi oscuri premono in me,
restando muti al cuore presago!

LA CONTESSA
Tu pensa per te!

IL CONTE
Ciò che non poté il musico te lo dica il poeta:
è magistrale il suo dramma!

IL CONTE
M'attrae l'effimero.

LA CONTESSA
Così fervida lode da te così scettico? La bella
interprete che qui tu attendi t'interessa, non
mi dir di no!

LA CONTESSA
Chi sa la sorte?

IL CONTE
M'incuriosisce questa tua scelta.

IL CONTE
L'ammiri anche tu la Clairon, ch'io sappia.
Davanti a lei uno è il giudizio.
Ma recitar con lei m'imbarazza,
ché oggi sono i ruoli invertiti.
Oggi è il mecenate che chiede indulgenza.

LA CONTESSA
Nessuno dei due,
perché qui sceglier
perder sarebbe.

LA CONTESSA
Quel che manca all'attore lo presterà il Conte,
il Poeta sa la tua meta qual è!

IL CONTE
Ridendo perder,
vincer ridendo,
qui della vita
sta la beltà.

IL CONTE
Pensa a te, cara, doppiamente insidiata!
Nota o parola, chi vincerà?

LA CONTESSA
Vincer penando,
serbare amando,
esser nel vero,
qui la beltà.

LA CONTESSA
Non voglio parlare, soltanto ascoltare.

IL CONTE
(assai divertito)
Contessa, contessa, il traguardo qual è?

IL CONTE
Gaio decider,
certo possesso,
piacer dell'attimo,
scienza del vivere!

LA CONTESSA
Sarà l'avventura, mio Conte, il vostro!

LA CONTESSA
Lieto conoscer,
intima fede,
beato attimo,
gioia del vivere!

IL CONTE
Un'occhiata benigna per questo,
un obbligante sorriso per quello.

LA CONTESSA
E il cuore fa eco al richiamo del canto.

IL CONTE
Più forte è il Poeta!

Scena terza

Riappaiono il Direttore de teatro, Flamand e Olivier.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

La scena è pronta, si può cominciare.
Il programma per il genetliaco della signora Contessa è già abbozzato. Ci produrremo in nobile gara noi tutti: dapprima la splendida sinfonia del nostro Flamand...

IL CONTE

(additando il poeta)
Quindi il suo dramma, dov'io avrò il ruolo dell'amoroso.

LA CONTESSA

Un tenero amante od un eroe?

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Infine... infine qualcosa di mio in proprio.

FLAMAND

Probabilmente di nuovo un proverbio sceneggiato, farcito con ariette e con *couplets*.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Ma nient'affatto! Una grande azione teatrale con la mia troupe completa. Un omaggio solenne! Ma sul titolo e sul contenuto acqua in bocca...

OLIVIER

(ironico)
Sinistro mistero!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

E scenari sublimi e balletto stupendo! E cantanti dell'opera italiana verranno qui per noi. Voci, signora Contessa, voci! Volatine granite, acrobatici trilli! E il tenore che acuti! Vi strabilierà!

FLAMAND

E musica niente!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Invidia soltanto! Quel che conta è il successo!

OLIVIER

Versi scipiti...

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Chi ascolta le parole se il canto vola!
(In questo momento attraversa l'ingresso del palco una carrozza da viaggio, nella quale è la celebre attrice Clairon.)

IL CONTE

(nel fondo, guardando nel parco attraverso la porta a vetri)
È lei, io corro giù a salutarla.

Scena quarta

Il Conte esce ad accogliere la Clairon.

OLIVIER

(al Direttore)
È venuta dunque! Ci sei riuscito.

LA CONTESSA

In abito da viaggio la grande Clairon.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(ad Olivier)
Risultato della mia tenacia invitta.

FLAMAND

Se sapesse anche cantare, chi la varrebbe?

OLIVIER

(al Direttore)
Oh, come dirti grazie!
(Il Conte è apparso con la Clairon e la presenta alla Contessa.)

IL CONTE

Melpomene stessa, l'olimpia Clairon!

LA CONTESSA
(*cortesemente*)

Oh quanto da me e da tutti ammirata!

IL DIRETTORE DEL TEATRO
(*con enfasi*)

Andromaca, Fedra, Medea, Rossana!

LA CLAIRON
(*al Direttore*)

M'imbarazzi l'entrata, mio caro La Roche.

(*alla Contessa*)

Io temo, contessa, che dopo un tal preambolo
io vi deluderò, stavolta.

LA CONTESSA
(*molto affabilmente*)

Non calcolate lo charme d'udir parole
pronunciate da voi fuor del metro del verso.
Così vera in scena siete, che uguale è il vostro
trionfo nel vero.

LA CLAIRON

Se noi nel nostro mondo d'apparenze
avviciniamo troppo il reale, corre pericolo
l'arte di bruciarsi le ali.

(*al Poeta*)

Ditemi, il vostro dramma è giunto al termine?
O ancora è fermo là dov'è il punto che per me
conta di più? Ditemi: è questione di puro
riserbo o del cuore se la scena d'amore ci
resta sì a lungo celata?

OLIVIER

È questione invece d'ispirazione soltanto,
signora Clairon. E questo mattino m'ha recato
in dono un bel sonetto.

IL CONTE

Ma il dramma è fatto, il manoscritto è qua.

LA CLAIRON

Vogliate farne parte a noi, caro Conte,
dell'ultimo parto del nostro poeta, dateci subi-
to quest'altra prova dei suoi retorici talenti.

IL CONTE

L'entusiasmo per l'autore m'impedisce di tenervi
celato più oltre fin dove si spinge il suo genio.
(*Segue il parlato. La Clairon e il Conte recitano,
dal dramma del Poeta, leggendo dalle parti
rispettive.*)

LA CLAIRON

Partite? Già l'impulso v'abbandona
Che un giorno vi menò sulla mia traccia?
La strada che la libertà ridona
s'apre invitante al vostro voltafaccia.
Quell'occhio che al mio cuore, acuta lama,
inflisse sì profonde trafitture,
ora mutato, palpita di brama
per nuove inafferrabili avventure.

IL CONTE

Parto. Ma l'onore mio ch'io parta esige
ad affrontare il nemico sul campo;
e l'anello che reca la mia effigie
vi sia pegno del fuoco onde divampo.
Intemerata è la mia fede e resta
che a voi mi lega e garante vi sta
che rapidi trionfi la mia gesta
domani ai piedi vostri umilierà.

LA CLAIRON

Ma il mondo che risplende e che seduce
ben presto offuscherà la tua memoria.

IL CONTE

Mia dea, soltanto al grembo tuo conduce
ogni pugna ch'io imprenda, ogni vittoria.

LA CLAIRON

Come veloce volge il desiderio!
E si nutre d'oblio, più che di speme;
ché se ne accetta l'animo l'imperio
nel nulla scaccia ogni passato bene.

IL CONTE

E chi d'angoscia, brama, struggimento
non arderebbe nella gran fiammata
da voi accesa!

LA CLAIRON
Dunque un giuramento
rendete, e sia pace consacrata!

SONETTO
(dal francese di Ronsard)

IL CONTE
Nessuna rifulge al mio cor beltà
se non la vostra, o deità regale;
nessuna sarà mai di voi l'uguale;
sorga pur Venere a dir: son qua.
Tal'è negli occhi vostri potestà,
che un guardo loro ad annientarmi vale
e un altro poi mi fa rinascere l'ale,
vita donando e morte a volontà.
Vivessi pur io mille anni e mille,
fuor delle vostre mai vedrò pupille
tali da indurre a palpitare il cor.

(Cessa il parlato.)

LA CLAIRON
(interrompendo il Conte, che è andato riscaldandosi assai)

Bravo, bravo! Voi non siete un dilettante.
Fermamente son decisa
a coltivare con il vostro talento dei rapporti
più stretti.
(Toglie il manoscritto di mano al Conte e lo consegna solennemente al Direttore con enfasi.)

Il dramma a te,
devi metterlo in scena!
Disponi le entrate,
regola i nostri gesti!
Dirigi la prova
e sii il nostro mentore!

IL DIRETTORE DEL TEATRO
(nel tono di lei, gonfio d'orgoglio)
La sala è illuminata a giorno.
Venite amici!
(con voce sepolcrale, al Poeta che vorrebbe seguirlo)
Non tu!
Tu resti qui, per dignità. L'autore non

dev'essere presente alle
prove mai! Dio ci salvi da tal calamità.
Sappi aver fiducia!

LA CLAIRON
Lo bacia la Musa!

IL DIRETTORE DEL TEATRO
(continuando)
Senza impacci né catene
si dispieghi in me la fantasia!

LA CLAIRON
Mio caro La Roche,
un genio tu sei!
(Il Direttore via nel teatro. La Clairon lo segue al braccio del Conte.)

LA CONTESSA
(seguendo il Conte con lo sguardo)
Un filosofo in marcia: la conversione lo
attende.

FLAMAND
Declama in modo fervido e naturale.

LA CONTESSA
(al poeta)
L'amante nella vostra opera i suoi sentimenti
per colei che ama li esprime dall'intimo.

OLIVIER
Ma quella del Conte non fu che un'improvvi-
sazione ad un falso indirizzo. Lasciate che io
corregga l'abuso.
(si volge alla Contessa e recita il suo sonetto indirizzandosi direttamente a lei)
Nessuna rifulge al mio cor beltà
se non la vostra, o deità regale;
nessuna sarà mai di voi l'eguale,
sorga pur Venere a dir: son qua.

LA CONTESSA
Un bel metodo questo, scambiare a piacimen-
to un destinatario con un altro!

OLIVIER

(continua senza mutare espressione)

Tal'è negli occhi vostri potestà,
 che un guardo loro ad annientarmi vale
 e un altro poi mi fa rinascere l'ale,
 vita donando e morte a volontà.

(La Contessa s'è seduta e ascolta attentamente. Il Compositore va al cembalo e comincia ad improvvisare la melodia d'una canzone sulle parole che Olivier va recitando.)

OLIVIER

Vivessi pur io mille anni e mille,
 fuor delle vostre mai vedrò pupille
 tali da indurre a palpitare il cor.
 Scorrer dovrebbe il sangue in nuove vene,
 ché queste son del vostro amor sì piene,
 che un altro mai non conteranno amor.
(La Contessa toglie il foglio dalla mano al Poeta.)

LA CONTESSA

Bei versi son questi! Ne zampilla come un
 fuoco su noi. Ma perché li trattate così?
 Li date in pasto ad altri orecchi e volete ch'io
 abbia fiducia in loro. *(sospirando)*
 Ah! che mai l'amore non si dichiari in pubbli-
 co. Che ne dite voi, Flamand?

FLAMAND

(prende il foglio alla Contessa)

I suoi versi son di bellezza perfetta.
 Musica sono già ora in me.
(s'affretta verso il salotto di sinistra)

OLIVIER

(richiamando il compositore)

Che cosa vuoi fare?

Scena quinta

LA CONTESSA

Lasciate fare a lui. Perché no?
 L'ispirazione anche in musica ben conterà.

OLIVIER

(vorrebbe correr dietro al Compositore)

Il sonetto, il mio bel sonetto!

LA CONTESSA

Non lo disturbate! Cosa gli accadrà mai?

OLIVIER

Il peggio: che venga tradotto in note!

LA CONTESSA

Ma perché no? Che male c'è?

OLIVIER

Tutto distorto! I miei versi distrutti!

LA CONTESSA

E se v'infondesse una vita più alta?

OLIVIER

Il mio bel sonetto affogato dalle note!

LA CONTESSA

Oh quante paure pei vostri versi!
 E quando siamo finalmente soli!
 In prosa nulla avete da dirmi?

OLIVIER

La mia prosa s'è spenta...
(incalzandola impetuosamente)
 Sapete che ardo...

LA CONTESSA

Temibile stato! Non mi toccate!
 Un poco d'attesa sarà ben gradita.

OLIVIER

Sempre in attesa, mai alla meta!

LA CONTESSA

(con calma)
 Dolce la speme, fugace il possesso.

OLIVIER

(vivacemente)
 Potrei sperar dunque senza tema?

LA CONTESSA

Deve la fiamma alitar senza posa, o morirà.
È incendio l'amore!
Senza speranza o timore s'estingue presto.

OLIVIER

Crudele Madeleine!
L'occhio vostro radioso rende me schiavo d'un
sol pensiero:
con tutto il mio fervore, con tutta la mia arte voi
per sempre far mia!

LA CONTESSA

Ma lotta anche lui, guardate lì:
veloce la sua penna va!

OLIVIER

E che dirà la musica a voi?

LA CONTESSA

Oscuri sogni suscita inesausta,
beatificante la musica in me.

OLIVIER

Ed un lucido intelletto,
questo sembra da poco a voi?

LA CONTESSA

Io tengo in alto pregio i detti del poeta,
ma essi non rivelano quel ch'è celato.

OLIVIER

(molto vivacemente)
Oh, non così, parlate aperto:
una snella figura, un volto attraente svegliano i
sensi ed hanno la meglio su altre virtù.

LA CONTESSA

Che modesta sapienza! Dimenticate che qui
grazia virile s'accoppia a talento.

OLIVIER

Disarmante obiezione. Però, clemenza!

LA CONTESSA

Per voi? Per lui? Per voi e per lui?

OLIVIER

Pel vincitore!

FLAMAND

*(irrompe con un foglio di musica in mano; ha
sentito le ultime parole)*
Presente!

Scena sesta

*Flamand si siede al cembalo e canta, accompa-
gnandosi, il sonetto che ha messo in musica.*

LA CONTESSA

Sentiamo.

[SONETTO]

FLAMAND

Nessuna rifulge al mio cor beltà,
se non la vostra, o deità regale.
nessuna sarà mai di voi l'uguale,
sorga pur Venere a dir: son qua.
Tal'è negli occhi nostri potestà,
che un guardo loro ad annientarmi vale,
e un altro poi mi fa rinascere l'ale,
vita donando e morte a volontà.
Vivessi pur io mille anni e mille,
fuor delle vostre mai vedrò pupille
tali da indurre a palpitare il cor.
Scorrer dovrebbe il sangue in nuove vene,
ché queste son del vostro amor sì piene,
che un altro mai non conteranno amor.

[TERZETTO]

LA CONTESSA

(da sé)
Risplende il verso come non mai!
Nel canto è più che il poema non presentì.
Qual è la causa?
Sorse la parola ad intonar la melodia?
O fu la melodia

che del suo fuoco accese la parola?
 Porta già il suo discorso il canto in sé,
 O ne è soltanto il vitale sostegno?
 L'una è nell'altro e tende all'altro.
 La musica desta affetti e li avvia alla parola,
 che a musica anela già.

OLIVIER

(da sé)

Io n'ero certo: distrutti i miei versi!
 La loro simmetria dov'è più?
 Le rime non più, le frasi in frantumi,
 dissolte ad arbitrio in sillabe pazze,
 in note lunghe o corte a piacere!
 E questo una «frase» lo chiamano loro!
 Al senso del poema chi più baderà?
 Le note lusingano, trionfo certo.
 Felice lui!
 Facile vincere arrampicandosi sui versi miei.

FLAMAND

(resta seduto al cembalo, a rivedere il manoscritto)

Nessuna sarà mai di voi l'uguale,
 sorga pur Venere a dir: son qua.
 ... tali da indurre a palpitare il cor.
 Scorrer dovrebbe il sangue in nuove vene,
 ché queste son del vostro amor sì piene,
 che un altro mai non conterranno amor.

LA CONTESSA

(al Poeta)

Che splendidi versi, li riconosco appena!
 Che intimo fuoco! Che assalto impetuoso!
 Dunque, Olivier, tacete? Pensate?
(tranquillamente)
 Della mia critica siete scontento?

OLIVIER

Sto meditando se quel sonetto sia suo o se sia mio. Appartiene a lui dunque, oppure a me?

LA CONTESSA

(con un grazioso sorriso toglie di mano il foglio a Flamand)

Se permettete, adesso appartiene a me!

Lo dedica a me un giorno felice.

FLAMAND

(con entusiasmo)

Sarà in eterno soltanto per voi!
(Olivier si leva irritato.)
 Ma risplendono più radiosi i tuoi versi!

OLIVIER

Tu rubi i miei versi e adeschi l'orecchio!

LA CONTESSA

In eletta melodia un alto pensiero:
 io credo, migliore alleanza non c'è.
(al Poeta)
 E caro amico mio, lo vogliate o no,
(ad entrambi)
 indivisi state nel mio sonetto ambedue.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(irrompe frettoloso)

Perdono, contessa, ma debbo rapirlo.
 Occorre all'istante alla prova l'autore perché ci
 approvi un tagliettino,
(al Poeta)
 ma geniale, e l'idea l'ho avuta ben io, farà un
 effetto stupendo!

OLIVIER

La Roche chirurgo, buona anche questa!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(nell'andarsene)

Il tuo parto sta sano ma ha un braccio un po'
 troppo lungo, direi.

OLIVIER

Capisco quel che vuoi: tagliarne un bel po', così
 una mano, zac!
(via col Direttore, ridendo)

Scena settima

Flamand solo con la Contessa.

FLAMAND

Svelàti sono i miei sentimenti!
Da tal fulgore abbagliato, dinnanzi a voi sto ed
attendo il giudizio.

LA CONTESSA

Voi due mi turbate, io dubito, tentenno...

FLAMAND

Scegliete, scegliete!
Poesia o musica?
Flamand, Olivier, chi vincerà?

LA CONTESSA

La musica vostra già ebbe a sedurmi,
oh quanto più che la fredda parola,
ma il canto destò poi la parola alla vita...
ché sono intrecciate le vostre arti!

FLAMAND

E voi siete causa di questo garbuglio...

LA CONTESSA

Tutto è confuso, parole cantano, arie parlano...

FLAMAND

(bruscamente)
dicono ch'io vi amo!
Questo amore nato ad un tratto quel pomerig-
gio in cui vi scorsi entrare là nella biblioteca
senz'essere visto...
E un libro scelsero le vostre belle mani.
Sedei nascosto in un cantone, muto, senza
muovermi, e trattenendo il respiro.
Pagine e pagine leggevate a lungo... Venne il
crepuscolo... Rapito bevvi il vostro volto e
chiusi gli occhi...
E musica bolliva in me nel caos dei miei senti-
menti.
E quando riapersi gli occhi, ormai scompar-
sa... Solo il libro che leggevate era ancora aper-
to là, come voi l'avevate lasciato. Lo presi, e

lessi anch'io:

«Nell'amore è il tacere meglio che il dire, un'e-
loquenza c'è nel silenzio penetrante assai più
che in quale si voglia arringa» (Pascal).
Lungamente restai colà, e vi sentivo presente...
Si fece poi buio, rimasi solo... Da quel momen-
to io sono un altro. Respiro solo nell'amore per
voi!

LA CONTESSA

Ma di quel detto non fate gran conto. Com'è
che vi affidate alle parole? Quest'è scambiar le
parti col vostro amico.

FLAMAND

Le note v'hanno detto il mio amore, ma non
hanno trovato le vie del vostro cuore.

LA CONTESSA

Eloquente lo sfogo dell'animo vostro.

FLAMAND

(infiammato)
Dunque ho ben fatto ad aprirmi con voi?

LA CONTESSA

«Piacere d'amore che non osa d'aprirsi avrà sì
spine ma pur dolcezza» (Pascal).

FLAMAND

Voi citate e così sfuggite.
(incalzando)
Ma risposte chiedo io: che uccidano o che
diano la vita! Un segno soltanto, un segno!

LA CONTESSA

Non ora, Flamand, non qui!

FLAMAND

Quando? Dove?

LA CONTESSA

Lassù, dove il vostro amore è sbocciato...

FLAMAND

Nella biblioteca oggi!

LA CONTESSA
No, domani...

FLAMAND
Presto?

LA CONTESSA
Domattina alle undici.

FLAMAND
Madeleine!
(le stampa impetuosamente un bacio sul braccio e parte. La Contessa resta sola, è visibilmente commossa. Segue Flamand con lo sguardo e si siede pensierosa in una poltrona. Nella sala contigua la prova è in corso. Si ode la recitazione della Clairon e del Conte. Interruzioni del Direttore. Chiamano il suggeritore. S'è addormentato... Risate (tutto in modo più o meno indistinto). Le risate della sala distolgono dai suoi pensieri la Contessa, che si leva e suona il campanello.)

LA CONTESSA
(al maggiordomo che sopraggiunge)
Prenderemo la cioccolata in salotto.
(il maggiordomo via)

Scena ottava

Dal teatro appare vivacemente il Conte.

IL CONTE
(con entusiasmo)
Che fortunato incontro!
Deliziosa! Stupenda!

LA CONTESSA
(prendendolo in giro)
«M'attrae l'effimero!»

IL CONTE
Da lei la mia recitazione ha riscosso gran complimenti.

LA CONTESSA
Ti senti ammirato e ti dà prigioniero. È soave zampogna per noi la lusinga.
(pensierosa)
Inclini ad amare chi ci ammira, noi crediamo di amare chi ammiriamo.

IL CONTE
Un uomo accorto giudica e sa valutare ogni cosa.

LA CONTESSA
Ma sta attento al prezzo, mio scaltro fratello!

IL CONTE
Immagini tu
che al gioco degli affetti io perda la testa?

LA CONTESSA
Ma quando si ama chi giudica è il cuore.

IL CONTE
Ma sarebbe stolido resistere allo spirito e alla bellezza.

LA CONTESSA
Di' sì alla bellezza, ne sai la virtù.
Ma il mio caso è più serio!
Ché m'hanno fatto la loro dichiarazione già tutt'è due.

IL CONTE
È divertente! E l'occasione?

LA CONTESSA
L'omaggio al Poeta.

IL CONTE
Il sonetto del dramma?

LA CONTESSA
Me l'ha recitato.

IL CONTE
E così t'ha commosso?

LA CONTESSA
Non molto.

IL CONTE
T'ha lasciata fredda?

LA CONTESSA
Non più, pensa un po', dacché lui...

IL CONTE
Chi? Flamand?

LA CONTESSA
... gliel'ha musicato.

IL CONTE
Come? Ha musicato il sonetto?

LA CONTESSA
Con orrore dell'altro.

IL CONTE
E che ha detto Olivier?

LA CONTESSA
Dapprima stizzito, s'è fatto poi cogitabondo.
Era commosso, e anche attonito.

IL CONTE
(in tono galante)
E così tutt'e due...

LA CONTESSA
(riprendendo il tono di lui)
... assediano me!

IL CONTE
Che ne sortirà mai?

LA CONTESSA
Chissà, forse... un'opera!

IL CONTE
Un'opera? *Charmant!*
Mia sorella una musa!

LA CONTESSA
Non prendermi in giro.
E dimmi piuttosto: quale dei due?

IL CONTE
Nota o parola? Per me la parola.

LA CONTESSA
E buona Clairon!

IL CONTE
(galantemente inchinandosi)
Venere e Minerva in una persona!

Scena nona

La Clairon, il Direttore e il Poeta compaiono dal teatro, il Compositore subito dopo dalla parte opposta.

IL DIRETTORE DEL TEATRO
Facciamo ritorno al salotto e al suo mondo.

OLIVIER
La prova è finita.

IL DIRETTORE DEL TEATRO
Si cambia di epoca.

LA CLAIRON
... per trasformarci da figure di favola in gente
che recita invece nel linguaggio dei nostri salotti.

IL CONTE
(alla Clairon)
Non sempre in parti gradite!

LA CLAIRON
Questo non dipenderà un po' dagli attacchi?

LA CONTESSA
(alla Clairon)
Ditemi, il vostro partner vi va o no?

LA CLAIRON

Ha spirito e poi sa che cos'è il teatro.
Pensate un po': il suggeritore s'è addormentato...

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(interrompendo)
Cattivo segno per tuo dramma!

OLIVIER

Quello dorme sempre!

LA CLAIRON

... pure il Conte è andato avanti bravamente
senza perdere mezza battuta. Il che chiamerei
presenza di spirito.

IL CONTE

(alla Clairon)
Posso sperare che passerete la sera con tutti noi?

LA CLAIRON

Devo andare a Parigi purtroppo. Al
Lussemburgo c'è una gran festa, dobbiamo
dare il *Tancredi* del signor di Voltaire, e devo
tornare a fissarmelo in mente. E come avete
visto i suggeritori dormono.

*(Entra il maggiordomo con alcuni servitori, che
ad un cenno della Contessa servono la cioccolata.)*

LA CONTESSA

Prima di andare un po' di rinfresco con noi.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Poco mancò che affogassimo in un oceano di
versi! Forse un po' di cioccolata ci farà bene.
Ed ora, signora contessa, mentre sorbiamo
conforme
(galante)
alla vostra regia questa cioccolata con voi,
*(ad un cenno del Direttore escono dal teatro una
giovane ballerina e tre suonatori. Il cembalo
viene spostato sul fondo, e attorno si sistemano i
suonatori.)*
ecco un diversivo per l'orecchio e per l'occhio:
un silfide e due veri usignoli italiani!

LA CONTESSA

Ben lieti siamo d'averne a goderne.
*(La ballerina dà principio ad una danza graziosa,
accompagnata dai tre strumentisti. La Contessa
si è seduta sul davanti a sinistra, il Compositore
le sta accanto. A destra sul davanti la Clairon. Il
Poeta si siede subito accanto al lei. Più verso il
centro il Conte, e accanto a lui il Direttore.
Durante la danza si servono rinfreschi.)*

[PRIMA DANZA - PASSEPIED]

*(L'orchestra tace. Violino, violoncello e cembalo
suonano in scena.)*

IL DIRETTORE DEL TEATRO

*(con entusiasmo al Conte, che osserva la balleri-
na con grande interesse)*

Che ne dite? La grazia personificata! La mia
ultima scoperta! Un amore di bimba della
Piccardia: pescata da me presso il...
*(sussurra con discrezione il nome all'orecchio del
Conte)*

La teneva nascosta in casa.
*(nuovamente interessato, il Conte esamina accu-
ratamente la ballerina con l'occhietto)*

Ho atteso il momento, poi con astuzia l'ho
ghermita. La faccio studiare alla mia scuola di
ballo.

(alzando la voce)

Davvero un talento eccezionale! Io le pronos-
tico il più gran successo nell'ambiente prossim-
o al Re! Domani balla dal Principe di Conti
nel Salon des quatre glaces. Dite! Quale
padronanza del corpo! Che giovinezza! Un
sogno!

OLIVIER

*(si siede presso la Clairon, il dialogo seguente è
così condotto, che gli altri non lo odono: la loro
attenzione è completamente accaparrata dalla
danza. Sottovoce)*

Non so come dirti grazie di essere qui. Mi
reciti in modo magico!

[SECONDA DANZA - GIGA]

LA CLAIRON

Son ben decisa a non eccitar codeste vostre frenesie. Teneteli per voi i vostri complimenti.

OLIVIER

Dunque dovrà fra di noi regnare solo un silenzio ostile?

LA CLAIRON

Un colloquio fruttuoso no, non lo direi facile.

OLIVIER

E così diverrà facile al massimo intavolar quello fra te e il Conte.

LA CLAIRON

Che strano uccello: un filosofo, che mette una maschera alla sua gioventù. Ora dell'uomo in maschera io da sempre diffido.

OLIVIER

Ma il fascino che emani sedurrà anche lui.

LA CLAIRON

Se il tuo futuro tanto bene già sai, saprai anche meglio che nient'altro che un passato c'è fra noi due.

OLIVIER

Ed è un passato incantevole!

LA CLAIRON

(con energia)

Che in un bel gran fallimento poi finì.

(si alza)

E adesso giù il sipario!

(lo lascia in piedi e si siede accanto alla Contessa.

Il Direttore, che ha notato la separazione non pacifica, si rivolge al Poeta.)

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Tu! Non credo che avrai nelle sue memorie una parte granché ragguardevole.

[TERZA DANZA - GAVOTTA]

(Fine della danza. Applausi generali. La ballerina

na bacia la mano alla Contessa.)

IL CONTE

(alla ballerina)

L'arte vostra manda in estasi. Al modo che il pensiero libera l'anima dal corpo e la trasporta in aere più alto, così vince la danza il peso terrestre. Il corpo sembra volare sulle ali che gli prestano i suoni.

(La ballerina con un inchino si ritira nel teatro, il Direttore l'accompagna e torna subito.)

Ma qui, caro il mio Flamand, non fa certo l'arte vostra qui da padrona, ma tutt'al più

(con un cenno di ringraziamento ai tre strumentisti che si ritirano)

dà un prezioso sostegno a Tersicore.

FLAMAND

Incantevole errore! Ditemi voi senza musica a chi verrebbe in mente d'alzar solo una gamba.

[FUGA (DISPUTA SUL TEMA: PAROLA O NOTA)]

OLIVIER

Musica e danza
son serve del ritmo,
a lui soggette dall'eternità.

FLAMAND

E il tuo verso allora?
Quale peggior servitù!

OLIVIER

Ma il poeta vi dispiega libero il pensiero!
Chi traccia il confine tra la forma e il contenuto?

FLAMAND

In forme terrene un'incomprensibile essenza
la musica che ti conduce per vie
che il pensiero non sa.

OLIVIER

Non per incomprensibili suoni
ma in chiare parole foggio io chiari pensieri.
Questo non potrà la musica mai!

FLAMAND

Il mio pensiero è la *melodia*,
che dice l'intimo, l'inesprimibile.
E in un accordo un mondo tu vivrai!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Ognun vuol che comandi l'arte sua.
Fatica sprecata!
Perché a me, al mio teatro *servono* tutti.

IL CONTE

Ed eccoci in mezzo alla disputa sul gran tema
dei nostri giorni.

FLAMAND

La musica è arte, un'arte sublime.
Che a malincuore serve alla frode teatrale.

LA CONTESSA

Che frode?
È realtà ciò che le scene ci svelano.
Come in uno specchio magico mostrano noi a
noi stessi.
Toccante emblema è il teatro di ciò ch'è la
vita.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

La sua dea suprema: Fantasia.
A lei ogni arte obbedisce:
poesia e pittura e musica e il resto.
Che sarebbe il tuo verso e che le tue note
senza chi li declami o li canti?
Senza l'attore e la strana magia
che emana una personalità?
Dei versi senza costumi?
Versi senza maschere?

LA CLAIRON

Appunto!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Sopravvalutate lo scrittoio!

LA CLAIRON

È vero!

OLIVIER

Lo spirito poetante è lo specchio del mondo.
La poesia è la madre d'ogni altra arte!

FLAMAND

Radice è la musica di tutto che nasce.
La ninna nanna i suoni della natura cantano
ad ogni arte.

OLIVIER

Soltanto l'umana parola è il terreno dond'esse
nascono.

FLAMAND

Il gemito precedé la parola!

OLIVIER

Ma spiegarne il senso poté lei soltanto.
Esprimere il tragico nella sua profondità può
solo la poesia:
questo la musica non saprà mai!

LA CONTESSA

Questo voi dite nei giorni in cui ecco che un
genio mostra che la tragedia musicale esiste?

IL CONTE

Alt!
Un passo ancora e saremo nell'abisso!
già stiamo di fronte all'«opera», faccia a faccia.

LA CONTESSA

Gran bel vedere, ardisco ben dirlo.

LA CLAIRON

Bel mostriciattolo
questo però di parole e di note!

IL CONTE

(*intromettendosi*)
E recitativi! E recitativi!

OLIVIER

Musicista e poeta,
sempre intralciati l'uno all'altro,

profondono tempo e fatica
a partorirlo in due.

IL CONTE

È un assurdo l'opera, credete a me.
Comandi s'impartiscono cantando
e in duetti si fa politica.
Si vibra il pugnale a morte,
ma in melodie soavi.

LA CLAIRON

Potrei accettar l'idea
di morire in scena cantando un'aria,
ma che alla musica siano i versi
sempre inferiori non mi va giù.
Devono dunque sempre a lei
la loro efficacia.

LA CONTESSA

Con Gluck è diverso. Gluck guida il poeta
e sa gl'impulsi dei nostri cuori,
sa risvegliare in essi le forze celate.

OLIVIER

Anche in lui la parola
è pur sempre figliastra.

FLAMAND

Solo lui non è serva la musica!
E pari alla parola canta con lei.

IL CONTE

Se ci fossero i recitativi!
Chi mai resiste alla plumbea noia
che diffondono intorno?

OLIVIER

Si trascinano a non finir mai.

IL CONTE

Non hanno né la dolcezza del canto vero né
l'energia del discorso.

FLAMAND

Questo giudizio non tocca che il vecchio stile.
L'«accompagnato» del nostro maestro ha l'e-

nergia del monologo antico.

L'orchestra è così ricca da farne il luogo eletto
dei nodi drammatici.

LA CLAIRON

Ma, e l'aria?
Deve sparire?

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Ma l'inguaribile pecca delle opere nostre
sta nel fracasso che fa l'orchestra.
Il suo tempestare inghiotte le voci.
I cantanti sono costretti a gridarle.

IL CONTE

Se così il testo sia buono o no non importa.
Lo capisca chi può.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Che resta del canto, questo dono dei Numi?
La voce umana, strumento primario,
è violentato a servire da schiava!
Addio, tradizione dell'antico canto italiano!
(*patetico*)
Il belcanto è presso a morte!

LA CLAIRON

(*rifacendogli il verso*)
O drammatica morte!

OLIVIER

Questi profetici detti li direi un po' esagerati.

LA CONTESSA

(*ironicamente*)
Prima che muoia del tutto, caro La Roche, esibiteci i campioni vostri!
Comunque sul canto italiano e la grande sua vitalità vorremmo farci un'idea noi stessi.
(*A un cenno del Direttore appaiono i cantanti italiani.*)

FLAMAND

(*ironico*)
Faccela vedere la tua arte ausiliaria!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Udremo qui un duetto da un'opera italiana;
e il testo è di Metastasio.

LA CONTESSA

Così finirà la disputa piacevolmente.
*(Il Conte offre galantemente alla Clairon un'altra
tazza di cioccolata e si siede accanto a lei.)*

[DUETTO DEI CANTANTI ITALIANI]

IL TENORE ITALIANO

Addio mia vita, addio,
non piangere il mio fato;
misero non son io:
sei fida, ed io lo so.
Se non ti moro allato,
idolo del cor mio,
col tuo bel nome amato
fra' labbri io morirò.

IL SOPRANO

Se a me t'invola il fato,
idolo del cor mio,
col tuo bel nome amato
fra' labbri io morirò.

IL TENORE ITALIANO

Addio, mia vita.

IL SOPRANO

Addio,
luce degli occhi miei.

LA CONTESSA

Lieto assai quest'addio! Che ne dite voi,
Flamand?
Non direi la musica troppo adatta al testo.

IL CONTE

Brava, brava! Se la cantilena è bella, allora la
parola diventa ingiudicabile.

FLAMAND

Resta un'arte pur tuttavia saper esprimere un
dolore con un canto sereno.

OLIVIER

Ha quest'arte un sol vantaggio: offrire ad un
evento crudele un piacevole conforto.

IL TENORE

Quando fedel mi sei,
che più bramar dovrò?

IL SOPRANO

Quando il mio ben perdei,
che più sperar potrò?

IL TENORE

Un tenero contento
eguale a quel ch'io sento,
numi, chi mai provò?

IL SOPRANO

Un barbaro tormento
eguale a quel ch'io sento,
numi, chi mai provò?

IL TENORE

Addio, mia vita, addio!

IL SOPRANO

Addio, mia vita, addio!

*(Cordiali applausi da ogni parte. La Contessa si
leva e va dai cantanti nella parte superiore della
sala, seguita dal Compositore e dal Poeta. Il
Direttore le presenta i cantanti ed ella li invita a
restare e prendere dei rinfreschi. Con gesti visto-
si gl'italiani manifestano di sentirsi onorati. A
un cenno della Contessa dei servitori recano una
piccola tavola alla quale i cantanti siedono, e
subito cominciano a fare vivacemente onore ai
rinfreschi. Particolare successo riscuote una gran-
de torta presso la cantante. Il Conte e la Clairon
sono rimasti seduti sul davanti.)*

IL CONTE

(a parte alla Clairon)

Permettete che venga anch'io con voi a Parigi
e ci resti con voi ancora per un po'?

LA CLAIRON

Dovrò ripassar la parte per domani. Vi incuriosisce ascoltarmi?

IL CONTE

Io sono tutto al servizio vostro.

LA CLAIRON

Voi non dovrete dirlo.

IL CONTE

E perché almeno non dirlo?

LA CLAIRON

Perché son convinta che di rado dite ciò che davvero pensate.

IL CONTE

Dunque indovinate ciò che penso?

LA CLAIRON

Forse ch'è tanto arduo?

IL CONTE

Alle vostre battute reagire è difficile.

LA CLAIRON

Se le vostre idee morali non ne soffrono, potete accompagnarvi.

IL CONTE

Mi fate felice!

LA CLAIRON

Avete molto spirito voi. Io non ho alcun dubbio che anche altri luoghi comuni sapreste ben dirli con grazia.

(Il Conte le bacia gentilmente la mano. La Contessa torna sul davanti a colloquio col Direttore.)

LA CONTESSA

Parteciperanno i napoletani anche al mio genetliaco?

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Ma sì, però soltanto con una piccola parte del mio grandioso programma.

OLIVIER

Son giorni e giorni che attendiamo d'aver notizia dei tuoi misteriosi piani.

FLAMAND

Vorremmo anche noi saperne qualche cosa.

LA CONTESSA

Rivelatecelo infine il gran programma!

(Intanto i personaggi sono andati disperdendosi come segue: davanti a sinistra siede la Contessa, con la Clairon al suo fianco; verso il centro il Conte, e in prossimità di lui il Direttore; a destra seggono insieme il Poeta e il Compositore; a sinistra in fondo i due italiani, al loro tavolinetto.)

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Il mio programma, la grandiosa azione teatrale della mia troupe intera è in due parti. È rappresentazione la prima d'un'alta allegoria: *I natali di Pallade Atena.*

(generale «Ah! Ah!» da ogni parte)

Dalla testa di Zeus vedrà la luce.

IL CONTE

(sorpreso)

Che dite?

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Così è la leggenda.

Quand'ebbe con Metis generato il pargolo, inghiottì la madre...

IL CONTE

Che? La madre inghiottì?

FLAMAND E OLIVIER

Inghiottì?

LA CONTESSA E LA CLAIRON

Inghiottì?

OLIVIER
E come un *pâté* la mandò giù, l'amata sua
cara...

LA CLAIRON
Per amore?

IL CONTE
Carino!

LA CONTESSA
Per amore?

IL CONTE
(con energia)
Per fame!

FLAMAND
(rispondendo)
Timor di Giunone!

IL DIRETTORE DEL TEATRO
In lui la figlia cresce...

OLIVIER
Con l'amante nascosta alla moglie gelosa!

LA CLAIRON
Un gran bel sistema per coprire le proprie
scappatelle!

IL DIRETTORE DEL TEATRO
... e quasi figlia del suo spirito
uscirà all'improvviso
dal capo del dio!...
E tutt'armata...
da cori osannata!
La terra ne trema... il sole s'arresta!
Timpani e cimbali dicono il turbamento del
cosmo!

OLIVIER
Ma Zeus? Come sta lui dopo un tal parto?

FLAMAND
Su un bel mal di testa c'è da giurare!

LA CLAIRON
(sull'altro lato)
E la Madre? Dov'è andata?

FLAMAND
(rispondendo)
Non ne resta più traccia!

OLIVIER
(con discrezione al Compositore)
Gli sta nello stomaco!

[OTTETTO (PARTE PRIMA: CONCERTATO DELLE
RISATE)]

OLIVIER
Ha ha! Già vedo il prodigio di questa regia:
Efesto appare, il fabbro possente! Ha ha! Il
suo martello dà colpi pesanti! Ha ha! E te lo
spacca, sì... ha ha! il cranio di Zeus, perché
possa uscirne la prole divina... Ha ha! venire
al mondo un frutto d'amore! Ha ha! gli ronza
la testa, si sgrava e poi... Ha ha, ha... poi
cori che cantano il parto divino! Ha ha!

FLAMAND
Davanti a noi lei sgattaiola dal possente capo
del dio!
Ha ha! Ha ha! E tutta armata di scudo e lan-
cia «dal capo del dio»... con cimbali e timpa-
ni! Cin cin! Bum bum! Ha ha! con cimbali e
timpani...
e tutta armata! Ha ha, ha ha! Cin cin! Bum
bum!
Cin cin! Bum bum!

IL CONTE
Ma che stramba pensata! Ha ha! Lui la pren-
de sul serio! I teatranti sono dei pazzi! Ha ha!
Ciascuno alla luce delle sue fissazioni! Ha ha!
Ridicolo! Ha ha! E armata di tutto punto, lei
sfonda e via! Ma che stramba pensata! Per la
festività di mia sorella! Ha ha!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(sorpreso dall'inatteso effetto delle sue dichiarazioni)

Io credo che ridono i due di me! Se la ride anche il Conte! Mondo Frivolo e futile! Si prendono giuoco della mitologia! La gioventù d'oggi non ha rispetto!

Nulla di sacro c'è per atei siffatti!

(irritato)

E ridono ancora!

L'ispirazione non trova credito qui!

Sono atei tutti!

Desolato avvenire attende costoro!

Ride... la loro insanità!

IL TENORE

Ne ridono e lui ci diventa nero.

Che succederà?

IL SOPRANO

Questa torta è fantastica!

Prendi, Gaetano!

IL TENORE

(truce)

Io credo che oggi l'acconto non lo vedremo!

IL SOPRANO

T'avevo consigliato di richiederlo presto, prima di venir qui.

IL TENORE

(irritato)

Non era mai solo, come potevo?

IL SOPRANO

La torta è fantastica!

Sulla lingua si squaglia!

Prendi, Gaetano...

IL TENORE

Lei mangia e beve... e beve e mangia!

IL SOPRANO

Buono con me, Gaetano!

La torta è fantastica!

E guarda che arance!

Siciliane di razza... e senza semi!

Un vero piacere!

IL TENORE

(alla cantante)

Smettila con quel vino spagnolo!

LA CLAIRON

Originale come sempre. Che innovatore! Ha ha! Quale poetica idea presentata al naturale! Ha ha! e caccia Zeus in una penosa situazione! Ha ha! Che dilettevole paternità! Ha ha! Che voluttuosa paternità! Ha ha! Che idea strampalata! Ha ha! Che poetica idea! Ha ha!

LA CONTESSA

Ne ridono e lui la prende sul serio. Che dignità rara! Ha ha! In fondo è commovente il buon vecchietto nel suo giovanile ardore! Ha una fantasia che partorisce fiori! E un'ingenuità che fa tenerezza!

(facendosi avanti)

Lo vedo, si sente ferito dal nostro riso.

Si sta irritando, io devo calmarlo.

(rivolgendosi al Direttore)

Ci ha sbalestrato un po' la vostra fantasia.

Abbiamo i nostri dubbi che il vostro progetto si possa mettere in atto. Tuttavia il nostro pessimismo non conta troppo. Siate indulgente con dei profani. La vostra regia renderà noi tutti più sapienti. E che sarà poi la seconda parte della festa?

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(reprimendo il suo corruccio)

Sarà eroica e drammatica:

La fine di Cartagine.

Con quinte, fondali in quantità.

E macchine e masse in moto perpetuo!

Cartagine un oceano di fiamme furenti!

Sarà trasparente la scena...

bacchette in cristallo di Boemia

che illumina dietro la luce

d'un rosso fiammante!

Specchi di fuoco! Prismi di vetro!

D'ogni colore dal rosso al blu! Luci a migliaia, e dappertutto! C'è una mobile galera fabbricata da me. Lampi e tuoni a scena aperta... la vela va in fiamme... affonderà! Marea in porto! Il palazzo crolla...	FLAMAND Comparsa e torce...
FLAMAND Non più! Non più, sappiamo la fine!	OLIVIER Comparsa e torce...
OLIVIER Infine sul crollo gran ballo e via!	FLAMAND Vecchio ciarpame!
IL DIRETTORE DEL TEATRO No, ascoltate! Tutt'altro succede!	OLIVIER Vecchio ciarpame!
[OTTETTO (PARTE SECONDA: CONCERTATO DELLA ZUFFA)]	FLAMAND Un bel dramma che a protagonisti ha soltanto scenari e macchine!
<i>(Il Compositore ed il Poeta aggrediscono il Direttore.)</i>	IL DIRETTORE DEL TEATRO <i>(sulle prime sbalordito tenta di fare obiezioni)</i> Lasciatemi parlare insomma!
FLAMAND Vetusto ciarpame!	OLIVIER Un dramma senza interpreti! Saranno attori le macchine! Ha ha!
OLIVIER Magie di macchine!	FLAMAND Come uno spettro di chissà che secolo passato oggi appare tutto ciò.
FLAMAND Tronfie marce!	OLIVIER Si licenzia il poeta... perché non i versi?
OLIVIER Musica d'acqua!	FLAMAND Della musica poi neanche a parlarne!
FLAMAND Ebeti pompe!	ENTRAMBI Musica o versi? Ha ha! Quale domanda! Macchine volanti oppure botole, quest'è il punto! E basta così! Vuoto insulso falso teatro, decoro e vanto d'un tempo che fu! Stolido, vecchio e ridicolo!
OLIVIER Fatuità!	
FLAMAND Apoteosi!	
OLIVIER Inondazioni!	OLIVIER Scene trasparenti?

FLAMAND

Perché c'è un'orchestra?
La macchina del tuono sarebbe meglio!

OLIVIER

E il canto dov'è?

FLAMAND

Questo no: su tutto ciò si canterà all'italiana!
Trilli... gorgheggi...
Cadenze! Cadenze!

ENTRAMBI

«Veto!» «Veto!» Con te niente più dei tuoi bei
trucchi!
Il tuo tempo è passato!
Mai più! Mai più!

IL CONTE

(si fa servire dei liquori)

Litigano!
Me la spasserò!
Un gran bel vedere!
Se lo pestano come in un mortaio.
Presto di lui nulla resterà.
Ha ha! Ha ha! Ha ha!
Le arti elette si prendono pei capelli e i loro
apostoli contrastano mostrandosi i denti l'un
l'altro, e comincia la rissa!
Com'è grave per loro ogni quisquilia!
Accopparlo vorrebbero, perché lui ci spasserà
con un balletto a gran spettacolo! Pensate un
po' La Roche nella morsa!
Un gran bel vedere!
Ha ha! È del tutto sgomento, non fiata più. La
sua celebrata pronta risposta dov'è?
Potrà mai salvarsi?

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Sbagliate!
State a sentire!
Datemi ascolto!
Sbagliate!
Perché quei rimproveri?
Perché tante ingiurie?
Troppo correte voi!

Non è ancora pronto!

Perché tante ingiurie?
Attaccabrighe!
Lasciate ch'io spieghi!
Per giudicare aspettate la fine!
Vi prego...
però... però sentite!
Vi prego...

IL TENORE

Baruffa sul serio...
Oggi è finita col nostro acconto.

IL SOPRANO

*(un po' avvinazzata, attacca la melodia del
duetto)*

Addio mio dolce acconto,
Non piangere il nostro fato!

IL TENORE

*(continua parodisticamente il canto della com-
pagna)*

A morire io son pronto,
Io povero disgraziato!

ENTRAMBI

Quando il nostro acconto perdiamo,
Che più sperare potrò?
Quando senza danari noi siamo,
Che cosa mai far io dovrò?
Un triste malcontento,
Egual a quel ch'io sento,
Numi, chi mai provò?
Addio, addio, mio acconto amato,
Invano abbiamo sperato!
Addio! Addio!

LA CONTESSA

Mio Dio! Adesso gli saltano addosso,
non son riuscita a salvarlo, ahimè! Il caso suo
non è certo invidiabile
Che gli accadrà?
Argomenti i loro, direi, schiacciati!
(alla Clairon)
Credete?
Quei due d'altronde esagerano assai.

(tenta frattanto di richiamare i due)

Olivier! Flamand!

(alla Clairon)

Si fanno brutali!

La lite ormai è frenetica!

E lui sconfitto.

Perché su di lui con tanta acredine?

Che vogliono poi?

Per me, tutto questo finisce male.

Lo direi perduto!

Quei due d'altronde esagerano assai!

Il poveretto quanta pena mi fa!

Che brutalità. Lo direi perduto!

LA CLAIRON

(alla Contessa)

Statevi pur tranquilla!

La lite fra uomini dà sempre un vincitore.

Si sfogheranno quelli e poi lui risponderà, vedrete.

State tranquilla, lui non s'arrende. Mica facile vincerlo od azzittirlo.

La sua faccenda ne ha già messi a terra parecchi!

(alla Contessa)

State tranquilla,

lui non s'arrende!

Lo conosco!

Di voi non ha bisogno, si difende da sé.

Lo conosco!

V'ingannate,

la sua vendetta sarà tremenda!

Raccoglie le forze e le scatenerà. State attenta, il suo braccio s'alza già.

Il suo piano è pronto!

Scaglierà saette!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(esplosando con concentrata energia)

A noi! Campioni d'Apollo!

Sbeffeggiare così il mio splendido teatro?!

Cos'è che vi dà diritto a tanto arrogante vilipendere chi sa il suo mestiere?

Voi, che ancora niente avete dato al teatro?

(a Olivier)

Ogni onore ai tuoi versi, s'è la Clairon a dirli.

Ma la sparuta azione dei tuoi drammi... la

loro drammaturgia?

Misera senza il mio scenico aiuto.

(a Flamand)

Il tuo piccolo brano per archi solisti:

grazioso pezzo da camera da rapirne un salotto.

Però io, mi dispiace, ho dormito.

Le romanze elegiache puoi ben cantarle; ma le

passioni che il teatro ti domanda sono un'altra cosa e tu di queste non sai nulla!

(patetico)

No, no, il vostro «Veto» non m'agita affatto!

Che sapete voi ragazzi dei miei problemi?

Guardate le farse abiette,

delizia della nostra gran città.

Lo sberleffo ne è l'emblema...

la parodia n'è l'elemento...

sostanza la sconcia sfrontatezza!

Rozzi e goffi i loro spassi.

Le maschere son cadute,

ma grugni scoprono, non volti d'uomini!

Tutto questo si sprezza però si tollera.

E tollerarlo accusa anche voi.

Non contro me converrà scagliarsi.

Io servo le eterne leggi del teatro.

Custodisco quel bene che abbiamo in sorte, quell'arte che i padri legarono a noi.

Io con pietà serbo l'antico,

spero paziente in un fertile nuovo,

attendo le grandi cose che annunciò a noi la nuova età!

Ma dove sono, che parlino al cuore del popolo, che ne rispecchino l'anima?

(più intensamente)

Dove?

Non posso trovarle, per quant'io le cerchi.

Soltanto io vedo squallidi esteti

che irridono al vecchio, non creano il nuovo!

Nei loro drammi incedono eroi di carta,

snudano spade, brandiscono tirate

che sappiamo a mente.

Tal e quale nell'opera.

Sacerdoti vetusti e re d'oscure età,

e Greci, Druidi, profeti, escono spettrali di tra

le quinte...

Ma sul mio teatro io uomini voglio!
 E uomini simili a noi,
 e della nostra lingua!
 Pene che ci tocchino tutti
 e gioie tali da rallegrarci!
 Su! In piedi!
 Create le opere ch'io cerco!
 Splenderanno, vive stelle, quand'io le inscenerò.
 Aguzzate l'ingegno,
 date al teatro nuovi argomenti, nuove leggi!
(con la massima enfasi)
 Se no,
 lasciatemi in pace coi vostri bonmots.
(in orgogliosa coscienza di sé)
 Oggi sono al colmo d'una grande carriera:
 parlare infine di me mi spetta,
 di me scopritore di grandi talenti,
 e saggio maestro e ispiratore!
 Senza un pari mio che sarebbe del teatro?
 Senza un uomo del mio fegato, e infine, senza
 la mia scorrevole mano,
 disposta al congruo anticipo
 che sa trarre in salvo chi soccombe
 e ridestar forze illanguidite.
 Esempio fra tanti:
 il famoso Lekain, ieri sfiduciata comparsa,
 oggi asso del Palais Royal,
 son io che gli apersi la via.
(con leggerezza)
 O sognatori, abbassate le armi!
 E rispettate il mio teatro!
 I miei fini son schietti,
 indelebili i miei servigi!
 Io lotto per il bello per il buon decoro del teatro
 Con questo motto nel cuore vivo la vita per il
 teatro.
 E sopravviverò per sempre negli annali della
 sua storia!
 «Sic itur ad astra!»
(visionario)
 Sulla mia tomba questo leggerete un giorno:
 «giace qui LA ROCHE, l'inobliabile,
 l'immortale mentore del teatro che,
 amico della musa gaia,
 di quella seria fautore fu.
 Per la scena fu un padre,

per gli artisti uno scudo.
 Amato dai superni dèi,
 dagli uomini ammirato.» Amen!
(grande ovazione)

LA CLAIRON
*(corre verso il direttore e lo bacia con entusiasmo
 sulla guancia)*

La Roche, sei un dio!
 La Roche, una roccia sei tu!

FLAMAND
 A-men! A-men!
*(La cantante italiana, resa un po' allegra dalle
 molte bevute di Porto, già nell'ascoltare l'epitaf-
 fio del Direttore ha dato segni di commozione.
 Ora singhiozza forte.)*

IL SOPRANO
 Huh! Huh!

IL TENORE
(alla compagna)
 Che cosa c'è?
 Non è mica morto!
(irritato)
 Non far qui queste scene!
(la conduce via piangente nella sala del teatro)

IL CONTE
 Bravissimo! Bravissimo!

(La Contessa viene al centro.)

LA CONTESSA
 Udite la voce ammonitrice d'un amico.
 Non s'estingua mai, si stampi in voi.
 Dategli il compito che sé rivendica,
 e l'arte sua la vostra sia.
 Nasca insieme la festa da tutti voi!

IL CONTE
(alla Clairon)
 Misericordia, ma costei vuole un'opera!

LA CONTESSA

(continuando)

Vi siete scontrati senza pietà,
 invano tentando di confutarvi.
 Lasciate i viottoli del pensiero,
 sentite con me che a tutte le arti
 solo una patria spetta:
 il cuore che ha sete di beltà!
 Un tenue germoglio oggi s'è schiuso...
 lo vedo già crescere a salda pianta,
 che un mar di fiori versa su noi!
*(La Clairon salta su, prende per mano Poeta e
 Compositore e li conduce solennemente alla
 Contessa.)*

LA CLAIRON

(con enfasi teatrale)

La dea Armonia è discesa qui tra noi.
 Alleatevi, arti, a farle degna accoglienza!

LA CONTESSA

*(ripigliando garbatamente il tono di lei a
 Flamand)*

Al dolce stimolo che Apollo destò in voi
(indicando Olivier)
 presti il poeta i più alti pensieri!
(ad Olivier)
 E quel che genio poetico ispirò
(indicando Flamand)
 lo trasfiguri poter di musica!
(indicando il Direttore)
 Dal suo teatro riceverà forma,
 sì da commuovere in nobile grazia.
(a tutti e tre)
 Il patto accoglie in sé tutte le arti.
 Si chinano amanti l'una all'altra,
 s'apprestano in festa alla solennità.
*(Poeta, Compositore e Direttore assumono anche
 loro l'accento teatrale introdotto dalla Clairon, e
 con lei improvvisando un quartetto d'omaggio.)*

FLAMAND

Qual dio si leva là nelle alte sfere?

OLIVIER

Che pure melodie penetrano in me?

FLAMAND E OLIVIER

La dea Armonia discende su noi.
 Vogliamo riverenti farci incontro,
 baciare la terra che l'accoglierà.

LA CLAIRON

Qual buona sorte guida i suoi passi fra di noi?
 La dea superna stessa
 ha cura d'appianar la lite.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Chi mai potrà sfuggire al suo potere?

LA CLAIRON

V'accompagnerà nelle vostre strade,
 né più divisa starà da voi!

FLAMAND, OLIVIER E IL DIRETTORE

Vogliamo scordar ciò che fu contrasto,
 uniti imprendere ciò che dea comandò!

IL CONTE

Quest'è più di una conciliazione... quest'è una
 congiura! E io son la vittima e ben lo sapevo.

LA CONTESSA

Una nuova opera ci si darà, non puoi
 impedirlo.
 Sopportalo in pace da buon filosofo.

IL CONTE

Non mi rimane che rassegnarmi.
(rassegnato)

L'inevitabile faccia il suo corso, mi tocca
 un'opera e sia così.

LA CLAIRON

(al Conte)

Questi vostri tronchi sospiri hanno effetto
 quanto mai scarso.

LA CONTESSA

(alla Clairon)

Mio fratello non è gran che musicale. Ha un
 debole solo per le marce pompose, e riguarda
 gli operisti soltanto alla stregua di «versicidi».

LA CLAIRON
(*alla Contessa*)

Forse ha ragione lui.

IL DIRETTORE DEL TEATRO
(*ormai a suo agio*)

E adesso al lavoro, bisognerà non perder tempo.

(*al Compositore*)

All'aria i suoi diritti! E riguardo ai cantanti, mai l'orchestra troppo forte!

Potrai nel balletto sfogarti se vuoi.

OLIVIER

(*ironico*)

Adesso riapre lo scrigno delle massime eterne.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(*al poeta*)

Niente entrata della prima donna nelle scene iniziali. Parole ben intelligibili e ripetute affinché siano ben afferrate.

FLAMAND

O quante mai venerabili regole! Ma nuove strade noi vogliamo cercare!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Voi non siete tutto! Se abbiate o no successo è in mano mia. Comunque adesso spartiamoci il lavoro.

(*al poeta*)

A te cominciare, al soggetto pensi tu.

OLIVIER

(*alla Contessa*)

Ditemi: un'Arianna a Nasso v'andrebbe?

FLAMAND

Sfruttata troppo ormai.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(*ironico*)

La ben nota occasione per arie ed arie lunghe e tristi e lamentose.

FLAMAND

A me una *Dafne* parrebbe più viva.

OLIVIER

Storia assai seducente, ma ben difficile a montare! *Dafne* mutata in un albero eterno sacro ad Apollo...

FLAMAND

La musica basterebbe per questo!

LA CONTESSA

Un bel soggetto, io lo prediligo.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Ancora ninfe e pastori, greci e dèi!

La mitologia non v'interessa, si sa.

IL CONTE

Roba fritta e rifritta... Non manca altro che la guerra di Troia!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

E di Egizi ed Ebrei, Persi e Romani, le opere son piene fino all'orlo. Mentre noi vogliamo dei conflitti che commuovano anche noi.

IL CONTE

(*con una certa cattiveria*)

Ne avrei io una molto avvincente.

(*Sempre un po' esitando*)

Già... proprio l'opera richiesta da lui: con dei conflitti che siano i nostri. Descriva noi! Negli eventi che...

(*gran tensione generale*)

... che qui tutti noi... oggi abbiamo vissuto... messi in versi... e musicati, musicati in un'opera!

IL DIRETTORE DEL TEATRO

(*è rimasto senza parole*)

Ha!

OLIVIER

(*stupefatto*)

Trovata sorprendente!

FLAMAND Non si può negarlo.	OLIVIER <i>(al compositore)</i> E il tenore chi sarà, dimmi un po'?
IL CONTE Sarebbe un soggetto che riguarda anche noi.	IL CONTE Tradite troppo presto i segreti dell'officina.
LA CONTESSA Prelibata proposta!	LA CLAIRON <i>(al Conte)</i> Bravo, è così! Me ne compiaccio con voi. Avete proposto un'impresa ben ardua.
LA CLAIRON Cadiamo da un caso sorprendente in un altro senza respiro.	LA CONTESSA <i>(al Conte)</i> Un po' maligna parrebbe a me.
IL DIRETTORE DEL TEATRO Un grosso problema vedere questo in scena.	OLIVIER <i>(riflettendo)</i> Poca azione...
FLAMAND Per la musica va.	IL DIRETTORE DEL TEATRO <i>(completando)</i> di gran montagne!
IL CONTE Mostrate che sapete crear d'insolito. Noi siamo soltanto i personaggi. Reciteremo tutti quanti noi.	OLIVIER <i>(sconcertato)</i> Perché?
LA CONTESSA Sarà un'opera allegra dunque?	IL DIRETTORE DEL TEATRO Perché no?
IL DIRETTORE DEL TEATRO Mi vedo già andare in giro da basso buffo.	LA CONTESSA Sembrare alquanto sgomento, La Roche!
IL CONTE <i>(rispondendo alla Contessa)</i> Comunque, un'opera senza 'eroi'?	IL DIRETTORE DEL TEATRO Una tal proposta di certo non era attesa!
IL DIRETTORE DEL TEATRO E chi sarà l'amoroso?	LA CONTESSA Dite che non va?
LA CLAIRON Io credo che c'è n'è molto pochi qui che non lo siano.	IL DIRETTORE DEL TEATRO No, però, signora Contessa, io temo che dal- l'insieme uscirà un'indiscrezione vistosa!

LA CONTESSA

(sorridente)

Dipenderà dal buon gusto trarne del teatro
con spirito e grazia.

LA CLAIRON

Soltanto l'indiscreto ha dei successi in teatro!

OLIVIER

Io trovo l'idea brillante assai e subito ne
abbozzerò lo scenario.

LA CLAIRON

Troppo tardi ormai, io vado a Parigi.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Anch'io devo andarmene.

(a Flamand e Olivier)

Venite con me?

LA CONTESSA

(alla Clairon)

Certo che qui v'abbiamo trattenuta troppo.

LA CLAIRON

(amabilmente)

Oh! nel vostro salotto le ore passano senza che
il tempo invecchi mai.

(congedandosi con un inchino)

Contessa!

LA CONTESSA

(rispondendo)

Mademoiselle Clairon!

(con un cenno al Direttore)

Adieu, La Roche!

E voi scrivete una bella parte, Olivier!

(A Flamand, significativamente)

Addio a voi, Flamand!

FLAMAND

(s'inchina)

Signora, addio!

Scena decima

La Contessa va a sinistra sul davanti nel suo salotto. Il Poeta e il Compositore la accompagnano alla porta e la seguono con lo sguardo. Il Direttore ha rilevato i due cantanti italiani dalla sala del teatro e li conduce all'uscita per la galleria ch'è nel fondo a sinistra.

IL DIRETTORE DEL TEATRO

Bene avvolto nel vostro mantello a fin di non
infreddare nel villaggio,

(il cantante vuol dirgli qualcosa)

Sì, sì, per l'acconto sarà pronto domani.

(intanto il Conte ha chiamato un lacchè)

IL CONTE

E pei cavalli?

IL SERVITORE

A posto. Son quattro.

IL CONTE

(offre il braccio alla Clairon)

LA CLAIRON

Me ne aspettavo io sei almeno.

(prende il braccio. Entrambi via rapidamente.)

(Uscita la Contessa, Poeta e Compositore son rimasti sul davanti a sinistra, come nella scena prima.)

FLAMAND

(molto cortesemente al Poeta, additandolo)

Prima le parole, dopo la musica. La parola
preceda!

OLIVIER

(con altrettanta cortesia)

No; sia la musica a nascere da lei.

FLAMAND

(quasi tra sé)

Prima la musica...

(al Poeta, con intenzione)

Lei ha deciso! <i>(fa per andarsene. Torna il Direttore, cappello in testa e cappotto)</i>	SECONDO SERVITORE Che aveva il Direttore con quel suo gran discorso?
IL DIRETTORE DEL TEATRO <i>(ancora sul fondo)</i> Su, su, non attardarsi!	TERZO SERVITORE Parlava anche greco!
OLIVIER <i>(da sé)</i> Sì... per la parola! Prima le parole.	QUARTO SERVITORE Non c'ho capito nulla.
IL DIRETTORE DEL TEATRO <i>(facendosi avanti)</i> Prender congedo da questa giornata! Durante il viaggio discuteremo di molte cose dell'opera. <i>(al Poeta)</i> E non dimenticare la mia scena madre, tu! Quella in cui dirigo io le prove in scena. Un capo vi apparirà! E sarà il culmine del tuo dramma quello! Soprattutto: <i>(nell'andarsene)</i> ben curate, badaci, le mie uscite! Lo sai, l'uscita che funziona è un fattore decisivo del successo, è l'impressione che conta di più... <i>(tutti e tre via. Le sue parole si perdono.)</i>	QUINTO SERVITORE (PIÙ ANZIANO) <i>(didattico)</i> Io invece sì. Lui vorrebbe riformare il teatro ma in grande, se tanto camperà.
	SESTO SERVITORE <i>(dandosi importanza)</i> Io suppongo volesse far apparire i servitori anche nell'opera.
	TUTTI Il mondo intero è pazzo, tutto è teatro. Noi niente c'inganna, vediamo dietro le quinte. Tutto si vede altrimenti da qui. Il Conte va in cerca di un'avventura, la Contessa è innamorata e non sa di chi.
	PRIMO SERVITORE Sarà di tutt'è due.
	SECONDO SERVITORE E per venirne infine in chiaro si fa scrivere un'opera in regola.
Scena undicesima	QUARTO SERVITORE Cosa capire da un'opera?
<i>Compaiono otto servitori e si mettono a far ordine.</i>	QUINTO SERVITORE Pasticcio informe!
OTTO SERVITORI Parecchio strepito... e molta confusione!	PRIMO SERVITORE Si canta per non far capire le parole!
PRIMO SERVITORE Quell'italiana lì ha un buon appetito, guarda qua, della torta non resta niente.	QUARTO SERVITORE Quest'è indispensabile per non romperci la testa sul suo contenuto bislacco.

QUINTO SERVITORE

Non far tanto il saccente tu!

TERZO SERVITORE

Io amo i funamboli e i loro spettacoli, la loro compagnia la protegge il re. Ed è a Versailles che li ho visti io.

QUARTO SERVITORE

Proprio splendidi, ve lo dico anch'io. E dopo c'è il raccapricciante: Coriolano pugnala la propria figliola!

SECONDO SERVITORE

Per me le marionette è meglio.

TERZO SERVITORE

Ma Arlecchino è più comico.

PRIMO SERVITORE

Non vorreste alla festa della nostra Contessa recitar qualcosa d'allegro? Per esempio una cosa di maschere. Io conosco il Brighella della compagnia italiana, ci aiuterebbe. Ma zitti: il *maître* è qui.
(*Compare il maggiordomo.*)

IL MAGGIORDOMO

Finire presto, poi preparare il *souper*!
Quindi libertà!

TUTTI I SERVITORI

Che bellezza una serata senza gente! Ora in cucina a vedere che c'è. Preparare il *souper*, e poi libertà. Viva! Viva! Che bellezza una serata senza gente!
(*nell'andarsene*)
Il Conte va in cerca d'un'avventura, la Contessa è innamorata e non sa di chi.
(*I servitori sono usciti in grande allegria.*)

Scena dodicesima

S'è fatto buio. Il maggiordomo è affaccendato ad accendere un candelabro. Quando sta per andarsene anche lui, dalla sala del teatro s'ode del fracasso, e gli appelli di una voce impaurita.

MONSIEUR TAUPE

(*ancora di dentro*)

Signor Direttore!

(*Dalla sala del teatro esce incespitando un omino insignificante con un librone sotto il braccio.*)

Signor Direttore!

(*Il maggiordomo si volta spaventato e lo illumina alzando il braccio su di lui.*)

IL MAGGIORDOMO

Donde venite voi?

MONSIEUR TAUPE

(*Tende il viso in avanti al modo dei miopi per fissar meglio il maggiordomo.*)

IL MAGGIORDOMO

(*indietreggia spaventato*)

Chi siete?

MONSIEUR TAUPE

Non temete di me! Dove mai m'avreste voi conosciuto? Io mi muovo di rado sulla crosta terrestre.

IL MAGGIORDOMO

(*stupito*)

Ma che volete dir con questo?

MONSIEUR TAUPE

(*malinconicamente*)

Io trascorro la vita nel sottosuolo invisibile.

IL MAGGIORDOMO

Per me siete ben visibile.

MONSIEUR TAUPE

Io sono l'invisibile signore

(*misteriosamente*)

di un magico mondo.

IL MAGGIORDOMO
(sempre più irritato)
Perché è venuto qui dalla sala buia?

MONSIEUR TAUPE
M'ero addormentato e coloro là m'hanno
scordato.

IL MAGGIORDOMO
(violentemente)
Ma alla fine vorrete dir chi siete o no?

MONSIEUR TAUPE
Il suggeritore, sono Monsieur Taupe.

IL MAGGIORDOMO
(rasserenato)
Piacere di far la vostra conoscenza, Monsieur
Taupe, e di potervi dare il mio saluto nel
nostro mondo.

MONSIEUR TAUPE
Solo una visita e breve assai. Non è il caso
d'agitarsi perciò.

IL MAGGIORDOMO
Siete uno strano tipo però e io direi di una
certa quale entità.

MONSIEUR TAUPE
Oh sì! Oh sì! Certo è così. Solo quando io
scendo in quella scatola può girar la grande
ruota del teatro!

IL MAGGIORDOMO
Per così dire siete voi a metterlo in moto?

MONSIEUR TAUPE
I grandi pensieri dei poeti li soffio sommessi
innanzi a me e tutto comincia a vivere.
Fantomaticamente innanzi a me la realtà si
specchia... il mio sussurro m'addormenta.
(in rilievo)
E dormendo io divengo avvenimento!
Gli attori non parlano più ed il pubblico si
sveglia!

IL MAGGIORDOMO
Ha ha! Ha ha! Ottima! Ottima!

MONSIEUR TAUPE
Dall'oblio solo il sonno mi salverà.

IL MAGGIORDOMO
Stavolta però v'hanno obliato.

MONSIEUR TAUPE
(lamentosamente)
Oh, sì, m'hanno maltrattato!

IL MAGGIORDOMO
La sorte di tutti i potenti!

MONSIEUR TAUPE
(gemendo)
Mi hanno piantato in asso e poi addio... parti-
ti.
E come torno a Parigi, ditemi?
*(La luce lunare comincia ad invadere il parco e la
terrazza)*

IL MAGGIORDOMO
A piedi direi di no. Prima però un momento
in dispensa ristorarvi un poco. Intanto io
penso al vostro viaggio e faccio attaccare.

MONSIEUR TAUPE
Che gentilezza!

IL MAGGIORDOMO
Presto con me!
(lo precede)

MONSIEUR TAUPE
*(resta un momento solo nella luce della luna che
irrompe dalle alte porte della terrazza-giardino, si
guarda attorno incerto...)*
È un sogno questo o no? Forse sono già
sveglio?
(scuote il capo, sbadiglia e segue il maggiordomo)

Scena ultima

La scena resta vuota, il salotto buio. Sulla terrazza, crescente luce lunare. Appare la Contessa, in gran toilette da sera. Va alla porta a vetri centrale di fondo, la apre ed esce sulla terrazza, dove sosta pensierosa per un po'. La luce lunare la inonda. Entra il maggiordomo e accende i lumi nel salotto con l'aiuto di due servitori. Si accendono anche i lumi delle specchiere dell'avanscena, sì che presto il salotto è illuminato completamente.

LA CONTESSA
(dal fondo entra nel salotto)
Il signor Conte?

IL MAGGIORDOMO
È partito con mademoiselle Clairon per Parigi or ora. Si scusa se questa sera non sarà con voi.

LA CONTESSA
(sorride)
Il mio *souper* da sola dunque.
(da sé)
Ma che indole invidiabile! L'attrae l'effimero.
Che ha detto quest'oggi? «gaio decider, certo possesso! Piacer dell'attimo... scienza del vivere»
(sospira)
Com'è semplice!
(al maggiordomo che è rimasto sulla porta)
Che c'è?

IL MAGGIORDOMO
Il signor Olivier verrà domattina a congedarsi, ha detto, e quanto all'opera, apprenderne lo scioglimento.

LA CONTESSA
Scioglimento, ha detto? Quando verrebbe?

IL MAGGIORDOMO
Attenderà in biblioteca.

LA CONTESSA
In biblioteca, ha detto? Quando?

IL MAGGIORDOMO
Dalle undici in poi.
(via con un inchino)

LA CONTESSA
(sconcertata)
Dalle undici in poi! Un vero destino. Fin dal sonetto... Indivisibili. Flamand sarà un poco deluso nel trovare Olivier in biblioteca al mio posto.
E io? Lo scioglimento... Dovrei sceglierlo, deciderlo, disporlo?
È la parola che commuove il cuore o la musica che con più vigore parla?
(prende il sonetto, si mette all'arpa e comincia, accompagnandosi, a cantarlo)
Nessuna rifulge al mio cor beltà se non la vostra, o deità regale; nessuna sarà mai voi l'eguale, sorga pur Venere a dir: son qua. Tal è negli occhi vostri potestà, che un guardo loro ad annientarmi vale e un altro poi mi fa rinascere l'ale, vita donando e morte a volontà.
(interrompendosi)
Ozioso tentar di dividerli in due. In uno fusi son musica e versi in una entità nuova. Mistero dell'ora... L'arte un'altra arte riscattò!
(riprende l'arpa e canta il sonetto fino alla fine)
Vivessi pur io mille anni e mille, fuor delle vostre mai vedrò pupille tali da indurre a palpitar il cor. Scorrer dovrebbe il sangue in altre vene, ché queste son del vostro amor sì piene, che un altro mai non conterranno amor.
(Si leva, agitata dalla passione, e muove verso il lato opposto della scena pensierosa.)
L'amor vostro m'avvolge teneramente intessuto di versi e note.
Dovrei io lacerar questa trama?
Non ne son forse un filo io stessa?
Decider per l'uno?
Per Flamand, quell'anima grande, occhi grandi

e chiari...
per Olivier, l'intrepido, l'appassionato Olivier?
(improvvisamente si vede allo specchio)
Cosa dice il cuore di Madeleine?
Amata sei e non puoi donarti,
Dolce ti sarebbe l'esser debole...
vorresti patteggiar con l'amore,
ma sei tu stessa in fiamme, non puoi salvarti.
Se scegli l'uno, tu perdi l'altro!
Ché sempre si perde quando s'acquista!
(di nuovo alla propria immagine allo specchio)
Non c'è nel tuo sguardo forse ironia?
Esigo risposta!
E tu quel tuo sguardo che indaga!
Tu taci?
O Madeleine! Madeleine!
Vuoi tu bruciare fra due fuochi.
(s'avvicina allo specchio ancora d'un passo)
O immagine dell'invaghita Madeleine,
sai tu consigliarmi, sai suggerirmi lo scioglimento di questa loro opera?
Ce n'è uno che non sia banale?
(Compare il maggiordomo e s'arresta sulla porta)

IL MAGGIORDOMO

Signora, il *souper* è servito.

(La Contessa guarda sorridendo nello specchio... con civetteria ammicca col ventaglio alla sua immagine e se ne congeda graziosamente con un inchino; quindi passa allegramente davanti al maggiordomo canticchiando a mezza voce la melodia del sonetto... e se ne va lentamente nella sala da pranzo. Il maggiordomo, stupefatto dalla sua mimica, la segue con lo sguardo, poi torna a guardare nello specchio...).

SIPARIO RAPIDO

FINE



Richard Strauss con Clemens Krauss a Londra nel 1947.

**Bayerische Staatsoper
National-Theater**

Mittwoch den 28. Oktober 1942

**Uraufführung
Capriccio**

Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzuge
von
Clemens Krauß
und
Richard Strauß

Musikalische Leitung: Clemens Krauß

Inszenierung: Rudolf Hartmann Bühnenbild und Kostüme: Roebius Gliese

Die Gräfin	Vivica Ueckel
Der Graf, ihr Bruder	Walter Höfermayer
Fiammette, ein Musiker	Horst Taubmann
Olivier, ein Dichter	Hans Hotter
La Roche, der Theatersdirektor	Georg Hahn
Die Schauspielerin Clairon	Hildegard Koneczak
Monsieur Trupe	Carl Seydel
Eine italienische Singsängerin	Irma Beilke a. G.
Ein italienischer Tenor	Franz Klarwein
Eine junge Tänzerin	Liselotte Schwarz
Der Hausintendant	Georg Wieter
	Josef Trojan-Reuter
	Franz Theo Reuter
	Walter Carmath
	Karl Schmidt
	Arno Lehner-Schwarz
	Karl Mücke
	Willy Günther
	Walter Bracht

Ort der Handlung: Ein Schloß in der Nähe von Paris, zur Zeit als Gluck dort seine Reformwerk der Oper begann.
Etwa um 1775.

Einstudierung der Tanz-Szenen: Pino Miskar
Kostümgestaltung und Masken: Alexander C. Stenz-Hentges

Anfang 19 Uhr **Ende gegen 21¼ Uhr**

Programme zu S. 1. —; Textbuch zu S. 1. — an der Kasse, zu S. 1.10 bei den
Einzelhändlern zu haben

Manifesto per la prima rappresentazione di *Capriccio*. Monaco, Nationaltheater, 28 ottobre 1942
(Archivi della Bayerische Staatsoper).

CAPRICCIO IN BREVE

a cura di Gianni Ruffin

Dedicata a Clemens Krauss, amico e collaboratore di Strauss nonché direttore della 'prima', *Capriccio*, «conversazione per musica» in un atto, è l'ultima opera di Richard Strauss. Il compositore vi attese dal 1940 per terminarla il 3 agosto 1941, portandola all'esordio il 28 ottobre 1942 al Nationaltheater di Monaco di Baviera (Bayerische Staatsoper). L'idea originaria di *Capriccio* era venuta all'intellettuale pacifista – già a fianco di Strauss in occasione della *Schweigsame Frau* (*La donna silenziosa*) – Stefan Zweig. Questi fin dal 1934 aveva segnalato al musicista il libretto di tematica non dissimile, *Prima la musica e poi le parole*, «divertimento teatrale» rappresentato a Schönbrunn da Salieri e Casti nel 1786 insieme a *Der Schauspieldirektor* di Mozart e Stephanie.

Zweig non poté stendere il testo per intervento del regime nazista: una comunicazione del 1935 firmata da Goebbels impose a Strauss di interrompere il lavoro intrapreso insieme all'intellettuale ebreo. Lo scrittore si disse disposto a lavorare in segreto, ma Strauss non accettò che un argomento così promettente potesse essere attribuito a qualcun altro (in un primo tempo si era pensato al comune amico Joseph Gregor), cosicché il progetto fu abbandonato. L'idea di riprendere in mano il soggetto riaffiorò nel 1939, quando una serie di circostanze portò di fatto Clemens Krauss al ruolo di principale collaboratore di Strauss. Krauss suggerì alcune soluzioni drammaturgiche, tra le quali l'idea di prendere da Metastasio i versi del duetto intonato dai cantanti italiani, nonché la scelta del titolo, che mette chiaramente in rilievo il carattere autobiografico della *pièce* («Tutto questo è un capriccio; poiché, in fondo, voler scrivere un'opera proprio su questo argomento è, da parte vostra, proprio un capriccio»).

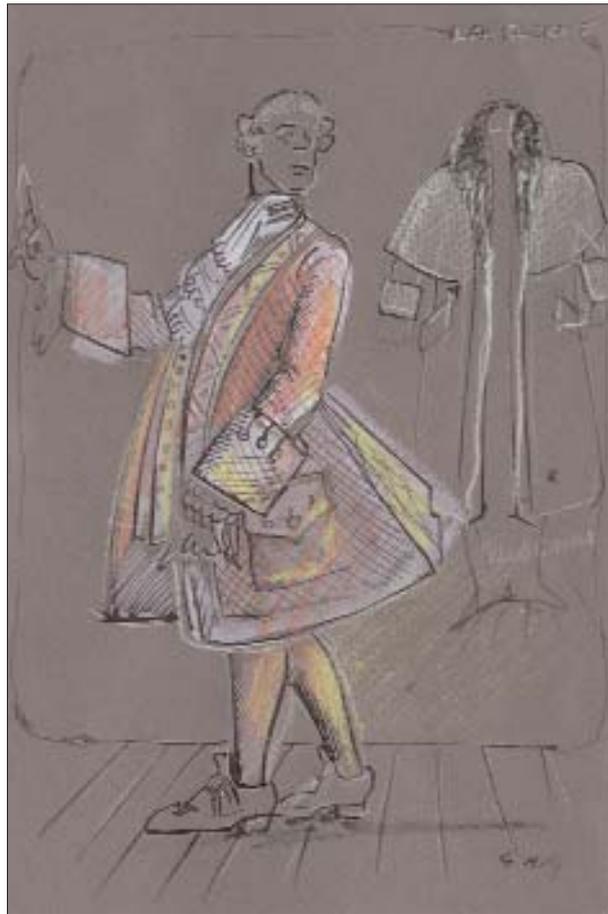
In aggiunta a questa valenza personale *Capriccio* per Strauss possedeva un valore retrospettivo che rimandava non alla sua identità biografica, ma a quella poetica e dunque alla sua propria concezione dell'opera in musica. Infatti se la tipologia dell'opera 'al quadrato' rinviava primariamente ad *Ariadne auf Naxos*, l'ambientazione settecentesca richiama direttamente il *Rosenkavalier* (palese ed emblematico l'inevitabile parallelismo fra la Contessa e la Marescialla). La densità 'tedesca' del contrappunto e l'*humanitas* di un personaggio come il direttore teatrale ricordano inoltre in modo altrettanto perspicuo un altro referente musical-teatrale: i wagneriani *Meistersinger* nella figura del protagonista Hans Sachs. La stessa trama di *Capriccio* assumeva una connotazione 'metapoetica' dal trasparente simbolismo: si pensi alla commissione da parte della Contessa di un'opera

avente per oggetto la giornata trascorsa dai personaggi, i quali debbono così passare dalla realtà della rappresentazione alla scrittura. Non stupirà dunque di trovare tra gli abbozzi preparatori lettere intrise di opposizioni valide non certo di per sé, ma come proiezioni della personale visione coltivata da Strauss: «Prima le parole, poi la musica (Wagner) – oppure prima la musica, poi le parole (Verdi) – oppure soltanto parole, niente musica (Goethe) – oppure soltanto musica, niente parole (Mozart)».

Capriccio è un'opera scritta da un settantottenne cosciente di essere prossimo alla fine; di qui il fascino elegiaco di memorabili pagine, frammiste di serena stanchezza autunnale e malinconico distacco, come l'interludio del chiaro di luna ed il monologo conclusivo (i due brani la cui accattivante capacità di fascinazione rappresenta la causa primaria del favore arreso alla *pièce*). La discussione, che si sviluppa nel corso della «commedia teoretica», costruita intorno ai nodi centrali della poetica straussiana in materia di composizione operistica, perviene ad una risposta che sembra riassumere l'intero senso della sua parabola creativa. La risposta di Strauss è infatti del tutto diversa ed autonoma rispetto a quella possibile nel Settecento di Casti e Salieri, non limitata all'idea della competizione fra suono e parola, ma interamente giocata in funzione di un terzo elemento: l'esigenza del bello, che si attua nell'aspirazione a un'assolutezza iperuranica simboleggiata dalla sublime Contessa Madeleine, la quale in definitiva non può e non riesce a concepire né ad accettare l'antitesi tra poesia e musica.



Il Nationaltheater di Monaco, dove ebbe luogo la prima di *Capriccio*.



Maurizio Fercioni. Figurino (La Roche) per *Capriccio*. Venezia, Teatro Malibran, maggio 2002.

ARGOMENTO

L'azione si svolge nel castello della Contessa Madeleine, nei dintorni di Parigi, intorno al 1775. Sono in atto i preparativi per il festeggiamento del compleanno della nobildonna, la quale dovrà scegliere tra due spasimanti, il compositore Flamand e il poeta Olivier, ambedue impegnati nella realizzazione di un'opera.

All'apertura del sipario la Contessa sta assistendo all'esecuzione di un sestetto per archi, ultimo lavoro dedicatole da Flamand. Accarezzato dalla dolcezza dei suoni, il direttore teatrale La Roche si addormenta su una poltrona. Olivier e Flamand osservano sospirosamente la dama. La loro rivalità prende sostanza in una disputa artistica: è superiore la poesia o la musica? Terminato il sestetto, La Roche si sveglia e fra i tre inizia una discussione sul melodramma, la riforma, Gluck, Piccinni, Lully, Rameau, Goldoni.

Il Conte, fratello di Madeleine ed invaghito dell'attrice Clairon con cui sta provando il dramma vergato dal poeta Olivier per la sorella, ritiene che la parola sia superiore alla musica. La Contessa entra proprio mentre viene recitato il brano che conclude la *pièce*, un sonetto in cui Olivier esprime il suo amore per lei. Uditi questi versi, Flamand si precipita subito a metterli in musica e poco dopo li esegue, suscitando così l'irritazione del rivale che già aveva esplicitato il suo sentimento. Tuttavia La Roche ha bisogno del poeta per le prove e riesce a trascinarlo con sé. Allora anche Flamand si dichiara innamorato della Contessa e questa gli dà appuntamento per l'indomani nella biblioteca del castello: lì ella prenderà partito per l'uno o per l'altro, ovvero a favore della musica o della poesia.

Dopo la prova tutti si riuniscono nuovamente. La discussione sulla priorità delle due arti si riaccende. Due cantanti italiani eseguono un duetto. Il dibattito si fa accanito, finché la Contessa, per moderare la conversazione, propone di collaborare tutti insieme alla realizzazione di un'opera. L'argomento viene scelto dal Conte e consisterà proprio negli eventi del giorno appena trascorso. Gli artefici saranno dunque, al tempo stesso, i protagonisti. Il poeta Olivier interviene dichiarandosi desideroso di conoscere la conclusione della giornata, vale a dire la decisione della dama.

È sera. Tutti si accomiatano, prendendo la direzione della città. Il maggiordomo comunica alla contessa l'intenzione di Olivier di presentarsi a lei l'indomani, alle undici in biblioteca (vale a dire nello stesso luogo ed alla stessa ora dell'appuntamento con Flamand), per conoscere l'esito dell'opera progettata. Rimasta sola, la Contessa medita sull'alternativa che le è stata proposta, rendendosi conto che una scelta è per lei impossibile: poesia e musica le appaiono inseparabili, quasi partecipassero della medesima essenza.



Maurizio Fercioni. Figurino (Maggiordomo) per *Capriccio*. Venezia, Teatro Malibran, maggio 2002.

ARGUMENT

L'action se déroule dans le château de la Comtesse Madeleine, aux alentours de Paris, vers 1775. Les préparatifs sont en cours pour fêter l'anniversaire de la Comtesse, qui devra choisir entre deux soupirants, le compositeur Flamand et le poète Olivier.

Quand le rideau se lève, la Comtesse est en train d'assister à l'exécution d'un sextuor pour cordes que Flamand lui a dédié. Le directeur de théâtre La Roche s'endort dans un fauteuil, bercé par la douceur des sons, pendant qu'Olivier et Flamand observent langoureusement la dame. Leur rivalité se traduit par une discussion artistique: qui l'emporte, la musique ou la poésie? Le sextuor une fois terminé, La Roche se réveille et les trois hommes entament une discussion sur l'opéra, la réforme, Gluck, Piccinni, Lully, Rameau, Goldoni.

Le Comte, frère de Madeleine, qui est en train de répéter la tragédie écrite par le poète Olivier pour sa sœur avec l'actrice Clairon, dont il est amoureux, juge la parole supérieure à la musique. La Comtesse entre juste au moment où on joue le passage final de la pièce, c'est à dire un sonnet par lequel Oliver lui exprime son amour. Après avoir écouté ces vers, Flamand court tout de suite les mettre en musique et peu après les interprète, en agaçant ainsi son rival, qui entre-temps avait déjà manifesté ses sentiments à la Comtesse. La Roche a pourtant besoin du poète pour les répétitions et l'entraîne avec lui. Alors Flamand se déclare lui aussi amoureux de la Comtesse, qui lui donne rendez-vous pour le lendemain dans la bibliothèque du château: là elle prendra parti pour l'un ou pour l'autre, soit en faveur de la musique ou de la poésie.

Après la répétition tous se rassemblent de nouveau et la discussion sur la priorité des deux arts se réchauffe. Deux chanteurs italiens interprètent un duo. Le débat se fait de plus en plus acharné, jusqu'au moment où la Comtesse, pour modérer la conversation, propose que tous ensemble contribuent à mettre en scène un opéra. C'est le Comte qui en choisit le sujet: il se composera justement des événements du jour qui vient de passer. Ses auteurs en seront donc à la fois les personnages. Le poète Olivier, pour sa part, se déclare surtout désireux de connaître la conclusion de la journée, c'est à dire la décision de la dame.

Il fait nuit. Tous prennent congé et repartent pour Paris. Le majordome annonce à la Comtesse qu'Olivier a l'intention de se présenter le lendemain à onze heures dans la bibliothèque (soit dans le même lieu et à la même heure du rendez-vous avec Flamand), pour connaître l'aboutissement de l'opéra projeté. La Comtesse, restée seule, médite sur l'alternative qui lui a été proposée et comprend que le choix lui est impossible: poésie et musique lui paraissent inséparables, comme s'elles participaient de la même essence.



Maurizio Fercioni. Figurino (Servitori) per *Capriccio*. Venezia, Teatro Malibran, maggio 2002.

SYNOPSIS

The scene is set around 1775 in a castle belonging to Countess Madeleine outside Paris. Preparations for her birthday celebrations are underway and the Countess is to choose between two admirers, the composer Flamand and the poet Olivier.

When the curtain opens the Countess is listening to a performance of a string sextet, the latest work Flamand has dedicated to her. Overcome by the sweetness of the sounds, the theatre director La Roche falls asleep in an armchair. Olivier and Flamand watch the lady with great attention. Their rivalry takes the form of an artistic dispute: what is greater – poetry or music? Once the sextet has finished, La Roche wakes up and the three of them begin a discussion on melodrama, the reform, Gluck, Piccinni, Lully, Rameau and Goldoni.

Madeleine's brother, the Count, who is also in love with the actress Clairon with whom he is rehearsing the play the poet wrote for his sister, believes that words are superior to music. Just when they are performing the final piece, a sonnet in which Olivier expresses his love for her, the Countess makes her entrance. When Flamand hears these verses, he immediately rushes to put them to music and performs them a short while later, much to the irritation of his rival who had already put his feelings into words. Nevertheless, La Roche cannot do without the poet for the rehearsals and manages to make him go with him. It is then that Flamand, too declares his love for the Countess and she tells him to meet him the following day in the castle library: there she shall choose between them, or rather, make a choice in favour of either music or poetry.

After the rehearsal everyone is reunited once again. The discussion regarding the priority of the two arts recommences. The Italian singers take up a duet. The debate continues relentlessly until the Countess asks for them all to collaborate and commissions an opera. The subject is chosen by the Count and it is to be the events of that very day. The makers are, therefore, to be the main characters. Olivier intervenes, claiming he wishes to know how the day ended, or rather, what decision the Countess had come to.

It is evening. Everyone is dismissed and they head towards the city. The major-domo tells the Countess that Olivier is going to present himself in the library at eleven o'clock the following day (that is, the same place and the same time as agreed upon with Flamand) to hear the outcome of the opera that is being planned. Once alone, the Countess reflects upon her alternatives and realises that it is impossible for her to choose: poetry and music cannot be separated, they are almost part of the very same existence.



Maurizio Fercioni. Figurino (Musicista) per *Capriccio*. Venezia, Teatro Malibran, maggio 2002.

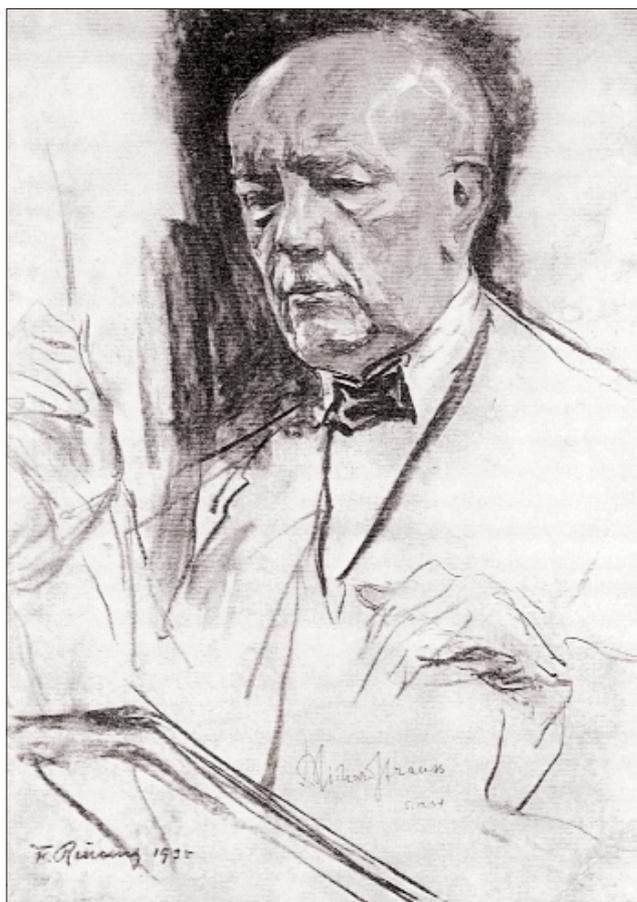
HANDLUNG

Um 1775, in der Umgebung von Paris, im Schloss der Gräfin Madeleine. Die Vorbereitungen für die Geburtstagsfeier der sind in vollem Gang. Die Gräfin muss während der Feier die Wahl unter einem ihrer Verehrer, dem Komponisten Olivier und dem Dichter Flamand, beide mit der Schaffung eines neuen Werkes beschäftigt, treffen.

Als sich der Vorhang hebt nimmt die Gräfin an der Ausführung eines Streich-Sextetts, ihr gewidmete letzte Schöpfung des Musikers Flamand, teil. Umwoben von der lieblichen Musik ist der Theaterdirektor La Roche auf einem Sessel eingeschlafen. Olivier und Flamand beobachten sehnsuchtsvoll ihre Angebetete. Es kommt zwischen ihnen zum Streit: hat die Dichtung einen höheren Wert als die Musik? Jeder will seiner Kunst den Vorrang gewahrt wissen. Inzwischen ist La Roche aufgewacht und unter den drein beginnt eine Diskussion über das Melodram, die Reform der Oper, Gluck, Piccinni, Lully, Rameau, Goldoni.

Der Graf, Bruder Madeleines und verliebt in die Schauspielerin Clairon mit der er gerade das von dem Dichter Olivier für die Schwester geschriebene Theaterstück probiert, gibt dem Wort einen höheren Stellenwert. Gerade in dem Augenblick in dem der abschließende Abschnitt des Stückes vorgetragen wird, ein Sonett in dem Olivier seine Liebe zu ihr zum Ausdruck bringt, erscheint die Gräfin. Flamand, der die Verse gehört hat, eilt davon um sie sogleich zu vertonen. Zurückgekehrt spielt und singt Flamand begeistert die vertonten Verse und ruft damit die Verärgerung des Rivalen hervor. Es gelingt La Roche, der die Anwesenheit des Dichters bei den Proben für wesentlich hält, denselben fortzuschleppen. Nun erklärt auch Flamand der Gräfin seine Liebe, die ihn für den nächsten Tag in die Bibliothek des Schlosses bestellt: dort wird sie ihre Entscheidung zu Gunsten der Musik oder der Dichtung treffen. Nach der Probe kommen alle erneut zusammen. Wieder beginnt die Diskussion über den Stellenwert der einen oder der anderen Kunst. Zwei italiensiche Sänger singen ein Duett. Die Gräfin, um die inzwischen erregt gewordenen Diskussion zu entschärfen, schlägt vor, dass alle an der Realisierung einer Oper mitarbeiten. Das Argument wird von Grafen bestimmt und wird sich mit den Ereignissen des gerade verlaufenen Tages beschäftigen. Die Urheber werden also zu gleicher Zeit auch die Protagonisten sein. Der Dichter Olivier unterbricht, er möchte wissen wie dieser Tag enden wird, das heißt wie die Entscheidung der Edelfrau sein wird.

Es ist Abend. Alle verabschieden sich und entfernen sich in Richtung der Stadt. Der Haushofmeister teilt der Gräfin das Vorhaben Oliviers mit, sich am morgigen Tag um 11 Uhr in der Bibliothek einzufinden (d. h. gleicher Ort und gleiche Uhrzeit ihres Treffens mit Flamand), um über den Schluss der vorgesehenen Oper informiert zu werden. Allein zurückgeblieben meditiert die Gräfin und es wird klar, dass es ihr unmöglich ist eine Entscheidung zu treffen. Musik und Dichtung erscheinen ihr untrennlich miteinander verflochten.



Fritz Reusing. Ritratto di Richard Strauss. Disegno a carboncino, 1934
(Vienna, Historischen Museum der Stadt).

STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA*

a cura di Carlida Steffan

Orchestra: 3 flauti (III anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, corno di bassetto, clarinetto basso, 3 fagotti (III anche controfagotto). 4 Corni, 2 trombe, 3 tromboni. Timpani, piatti, gran cassa, 2 arpe, clavicembalo. 16 Violini primi, 16 violini secondi, 10 viole, 10 violoncelli, 6 contrabbassi. Sul palco: sestetto d'archi (dietro la scena), violino, violoncello, clavicembalo (sulla scena).

EINLEITUNG

Andante con moto (3/4, Fa maggiore)

SCENA I (Flamand, Olivier, Direktor)

«Bezaubernd ist sie heute wieder!»; Flamand, Olivier; *Andante con moto* (3/4, Fa maggiore)

«Bei sanfter Musik schläft sich's am besten», Direktor, Olivier, Flamand; *L'istesso tempo* (*Andante con moto*) – *Etwas lebhafter* – *Sehr lebhaft* (3/4 – 4/4 – 3/2 – 5/4 – 4/4 – 6/8 2/4, Fa ⇒)

«Verträumt ihr Auge»; *Andante* – *Maestoso* (4/4, Re bemolle maggiore ⇒)

SCENA II (Gräfin, Graf)

«Der Strom der Töne trug mich fort»; *Andante con moto* – *Allegro* (3/4 – ♩ , ⇒)

«Mit geschloßnen Augen lauscht'ich den Tönen»; *Andante con moto* – *Lebhaft* – *Più mosso* (3/4 – 2/4, Fa maggiore ⇒)

«Leicht zu verlieren»; *Noch rascher*

* Per redigere la struttura dell'opera ci siamo basati sulla partitura d'orchestra di *Capriccio*, Wien. Verlag Dr. Richard Strass, © 1942, rist. 1996 («Richard Strauss Edition, Sämtliche Bühnenwerke, 18»); abbiamo scelto di identificare col segno ⇒ le sezioni dell'opera o parti di esse a carattere prevalentemente modulante.

SCENA III (Direktor, Graf, Gräfin, Flamand, Olivier)

«Die Bühne ist fertig, wir können beginnen»; *Moderato* (4/4, ⇒)

SCENA IV (Olivier, Gräfin, Direktor, Flamand, Graf, Clairon)

«Sie ist doch gekommen! Du hast es erreicht»; *Allegretto* (2/4 – 3/4 9/8, Re maggiore ⇒)

Dialog [dialogo parlato] «Ihr geht. / Entließ Euch schon die Macht», Clairon, Graf

«Bravo, bravo! Sie sind wirklich kein Laie», Clairon, Direktor, Gräfin, Flamand, Olivier;

Allegro moderato (4/4 – 3/2, Do maggiore ⇒)

[parlato] «Kein Andres, das mir so im Herzen loht», Olivier

«Eine schnöde Methode, die angeredete Person», Gräfin, *Allegretto* (6/8)

[parlato – clavicembalo sulla scena] «Dein Auge beut mir himmlisch-süße Not», Olivier

(3/4, Fa diesis maggiore)

«Eine schönes Gedicht!», Gräfin, Flamand, Olivier; *Allegretto* (2/4, ⇒)

SCENA V (Gräfin, Olivier)

«Lassen Sie ihn gewähren»; *Più mosso*

«Mein Prosa verstummt»; *Sehr lebhaft* (3/4, Mi bemolle maggiore ⇒)

SCENA VI (Flamand, Gräfin, Olivier, Direktor)

«Hier ist er!», Flamand, Gräfin; *Sehr schnell*

Das Sonett: «Kein Andres, das mir so im Herzen loht», Flamand, Gräfin, Olivier; *Allegro moderato* (3/4, Fa diesis maggiore)

«Wie schön die Worte, kaum kenn'ich sie wieder!», Gräfin, Olivier, Flamand; *Allegretto – Sehr schnell* (2/4 – 3/4, ⇒)

«Verzeiht mir, Frau Gräfin, ich muß ihn entführen», Direktor, Olivier; *Sehr schnell* (3/4, Si bemolle maggiore ⇒)

SCENA VII (Flamand, Gräfin)

«Verraten hab'ich meine Gefühle!»; *Andante – Più mosso – A tempo più tranquillo – Sehr lebhaft* (4/4, ⇒)

«Diese Liebe, plötzlich geboren»; *Andante – Lebhaft – Sehr schnell* (4/4 – 3/4, Mi maggiore ⇒)
Allegro moderato – Poco ritenuto (4/4, Sol maggiore)

SCENA VIII (Graf, Gräfin)

«Welch köstliche Begegnung!»; *Andante comodo (alla breve) – Lebhafter – Tempo di minuetto* (6/8 – 3/4, ⇒)

SCENA IX (Direktor, Olivier, Clairon, Graf, Gräfin, Flamand, Der Tenor, Die Sängerin)

«Wir kehren zurück in die Welt des Salons», Direktor, Olivier, Clairon, Graf, Gräfin;
Moderato (12/8, ⇒)

- I. Tanz: «Was sagt Ihr? Die personifizierte Grazie!», Direktor, Olivier; *Passepied (Allegretto)* (3/8, La maggiore)
- II. Tanz: «Ich bin fest entschlossen», Clairon, Olivier, Direktor; *Gigue (Allegro molto)* (12/8, Fa maggiore)
- III. Tanz: «Eure Kunst entzückt und begeistert mich», Graf, Flamand; *Tempo di gavotta (Allegro)* (♢, La maggiore ⇒)
- Fuge (Diskussion über das Thema: Wort oder Ton): «Tanz und Musik stehen im Bann des Rhythmus», Olivier, Flamand, Direktor, Graf, Gräfin, Clairon; *Allegro moderato – Breit – Wieder etwas lebhafter* (4/4, ⇒)
- «Eine Oper ist ein absurdes Ding», Graf, Clairon, Olivier, Flamand; *Ziemlich fließend – Allmählich lebhafter* (4/4, La bemolle maggiore ⇒ Do maggiore)
- Duett der italienischen Sänger: «Addio, mia vita, addio», Der italienische Tenor, Die Sängerin, Gräfin, Graf, Flamand, Olivier; *Andante con moto* (6/8, La bemolle maggiore)
- «Darf ich Sie nach Paris zurückbringen», Graf, Clairon, Gräfin, Direktor, Olivier, Flamand; (⇒)
- «Das Huldigungsfestspiel, die grandiose „Azione teatrale“», Direktor, Graf, Flamand, Olivier, Gräfin, Clairon; *Maestoso* (3/4, ⇒)
- Oktett (Erster Teil: Lachensemble): «Ein possierlicher Einfall!», Graf, Gräfin, Clairon, Der italienische Tenor, Die Sängerin, Flamand, Olivier, Direktor (Si bemolle maggiore ⇒)
- «„Der Untergang Karthagos“», Direktor, Flamand, Olivier; *Allegro* (2/4, Do minore ⇒)
- Oktett (Zweiter Teil: Streitensemble): «Aber so hört doch!», Direktor, Flamand, Olivier, Graf, Gräfin, Clairon, Der italienische Tenor, Die Sängerin; *Allegro molto – Più mosso – Presto* (♢ – 3/2 ♢, Do minore ⇒ Re minore ⇒)
- «Holà! Ihr Streiter in Apoll!», Direktor, Clairon, Flamand, Olivier, Die Sängerin, Der italienische Tenor, Graf; *Moderato – Poco più mosso – Tempo I* (4/4, ⇒)
- «Ihr hörtet die mahnende Stimme», Gräfin, Clairon; *Sehr lebhaft – Etwas rubiger* (♢ – 6/4, Do maggiore ⇒ Re bemolle ⇒ Fa maggiore)
- «Was hebt sich göttergleich aus hohen Wolkengründen?», Flamand, Olivier, Clairon, Direktor; (⇒)
- «Das ist mehr als eine Versöhnung», Graf, Gräfin, Clairon, Direktor, Olivier, Flamand; *Sehr lebhaft – Doppelt so schnell – Etwas breiter* (♢, ⇒)
- «Ich wüßte ein äußerst fesselndes Thema!», Graf, Olivier, Flamand, Gräfin, Clairon, Direktor; *Andante grazioso* (3/4, Si maggiore ⇒)

SCENA X (Direktor, Graf, Ein Diener, Clairon, Flamand, Olivier)

«Gut in eure Mäntel gehüllt»; *Andante con moto* (3/4, ⇒)

SCENA XI (Acht Diener, Haushofmeister)

«Das war ein schöner Lärm»; *Allegro moderato – Allegretto – Tempo primo – Allegretto* (♢ – 6/8, ⇒)

SCENA XII (Monsieur Taupe, Haushofmeister)

«Herr Direktor! Herr Direktor!»; *Etwas rascher* (7/8, ⇒)

SCENA ULTIMA (Gräfin, Haushofmeister)

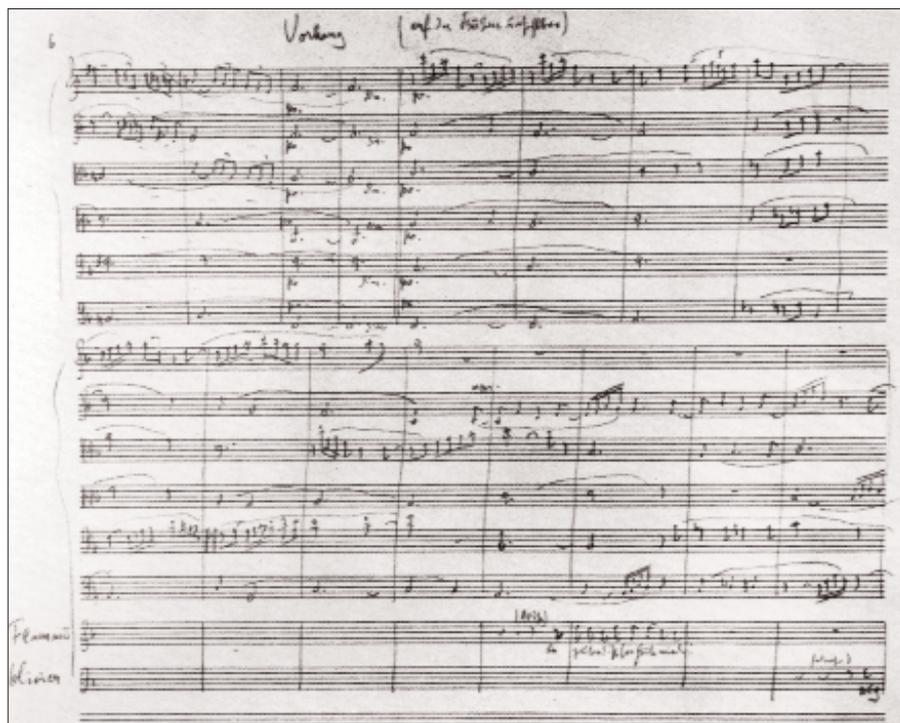
Andante con moto (♯, La bemolle maggiore ⇒ La maggiore)

«Wo ist mein Bruder?», Gräfin, Haushofmeister; *l'istesso tempo* – *Etwas lebhafter* (4/4, ⇒)

«Kein Andres, das mir so im Herzen loht», Gräfin; *Tempo des Sonetts* – *Moderato* – *Tempo des Sonetts* (3/4 – 4/4, Fa diesis maggiore)

«Ihre Liebe schlägt mir entgegen», Gräfin; *Allegro* – *Sehr lebhaft* (4/4 – ♯ ⇒)

«Du Spiegelbild der verliebten Madeleine», Gräfin, Haushofmeister; *Allegro moderato* – *Sehr langsam* (4/4, Re bemolle maggiore)



Inizio della prima scena di *Capriccio* nella partitura autografa (Garmisch, Richard-Strauss-Archiv).



Stefan Zweig (1881-1942), intellettuale e scrittore ebreo di grande fama, già autore del libretto per *Die schweigsame Frau*. Fotografia (Collezione Kurt Wilhelm).

Jürgen Maehder
IL SETTECENTO FITTIZIO
NEL *CAPRICCIO* DI RICHARD STRAUSS
E L'ESTETICA METATEATRALE
DI QUESTO *TOMBEAU* DELL'OPERA

Eine Oper ist ein absurdes Ding.
Befehle werden singend erteilt,
über Politik wird im Duett verhandelt.
Man tanzt um ein Grab,
und Dolchstiche werden melodisch
verabreicht. [Il Conte]

Vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen. In
eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu
einem Neuen verbunden. Geheimnis der
Stunde – *Eine* Kunst durch die *andere* erlöst.
[La Contessa]

Dopo la morte tragica di Hugo von Hofmannsthal – che fu vittima di un infarto (il 15 luglio 1929) mentre stava andando al funerale di suo figlio che si era suicidato tre giorni prima – nella fase finale della gestazione di *Arabella*, Richard Strauss si trovò costretto a trovare un librettista per le sue opere successive.¹ Dopo aver incontrato un valido compagno nella persona dello scrittore Stefan Zweig (Vienna, 28 novembre 1881 - Petrópolis/Brasile, 22 febbraio 1944), che nel libretto di *Die schweigsame Frau* aveva saputo pienamente soddisfare le sue aspettative, Strauss poteva sperare di essere all'inizio di una fruttuosa collaborazione per il futuro.² Questa però fu contrastata dall'antisemitismo del regime nazista; dopo la prima dell'opera a Dresda (24 giugno 1935) le autorità tedesche notificarono al compositore che non avrebbero tollerato un altro libretto uscito dalla penna di Zweig. Strauss, che dopo un periodo iniziale di collaborazione con il regime era stato costretto a lasciare la presidenza della Reichsmusikkammer a causa di una lettera caduta nelle mani

¹ KURT WILHELM, «Fürs Wort brauche ich Hilfe». *Die Geburt der Oper «Capriccio» von Richard Strauss und Clemens Krauss*, München, Nymphenburger, 1988.

² RICHARD STRAUSS - STEFAN ZWEIF, *Briefwechsel*, a cura di Willi Schuh, Zürich, Atlantis, 1957.

della censura,³ ebbe l'ingenuità di proporre a Zweig una partecipazione clandestina, promettendogli di tenere la partitura chiusa nel suo cassetto fino alla fine dell'incubo nazionalsocialista. In una sua lettera molto dignitosa del 29 febbraio 1934, Zweig, che di lì a poco avrebbe dovuto lasciare l'Europa per un esilio che ebbe fine solo con il suo suicidio in Brasile il 22 febbraio 1944, rifiutò qualsiasi progetto di collaborazione segreta ed ebbe anche il coraggio di ricordare a Strauss che, a causa della sua posizione preminente nella vita musicale tedesca, un tale compromesso sarebbe stato indegno di lui.⁴ Al suo posto Zweig suggerì il nome di Joseph Gregor, allora direttore del Museo austriaco di Storia del teatro e famoso storico del teatro austriaco; negli anni a venire Gregor divenne il librettista di Strauss per le opere *Friedenstag* (Monaco di Baviera, Staatsoper, 24 luglio 1938), *Daphne* (Dresda, Staatsoper, 15 ottobre 1938) e *Die Liebe der Danae* (Salisburgo, 16 agosto 1944, ma solo la prova generale: la prima avrebbe avuto luogo nella stessa città, ma il 14 agosto 1952).

Fra i progetti discussi nelle missive fra Zweig e Strauss figura anche quello di un'opera breve in un atto basata sull'idea del solo titolo *Prima la musica, poi le parole*, la farsa che Giambattista Casti e Antonio Salieri avevano concepito per vincere la gara fra opera buffa italiana e *Singspiel* tedesco che era stata indetta dall'imperatore austriaco Giuseppe II. La sera del 7 febbraio 1786, nell'Orangerie del castello di Schönbrunn dove il pubblico nobile si trovò fra due scene allestite ai lati opposti della sala, la partitura di Salieri riportò la vittoria sul *Singspiel Der Schauspieldirektor* che Mozart aveva composto su un libretto di Stephanie il giovane.⁵ In una lettera del 20 aprile successivo, indirizzata al suo amico Paolo Greppi a Cadiz, Casti diede una breve descrizione delle allusioni contenute nella sua opera:

Finalmente nello scorso carnevale feci un componimento drammatico buffo, che intitolai *Prima la musica e poi le parole*, per una partita di piacere che Sua Maestà fece a Scenbrunn [Schönbrunn], ove invitò una quarantina di coppie di dame e cavalieri. Anche a questa operetta fece la musica Salieri, ma la forza principale consisteva nella Storaci, che a meraviglia imitava Marchesino, cantando alcune delle sue arie che questo celebre musicista cantò qui la scorsa estate con universo applauso e ammirazione nelle sei recite di *Giulio Sabino*, opera seria con musica di Sarti, che qui si dette espressamente per sentir Marchesino.⁶

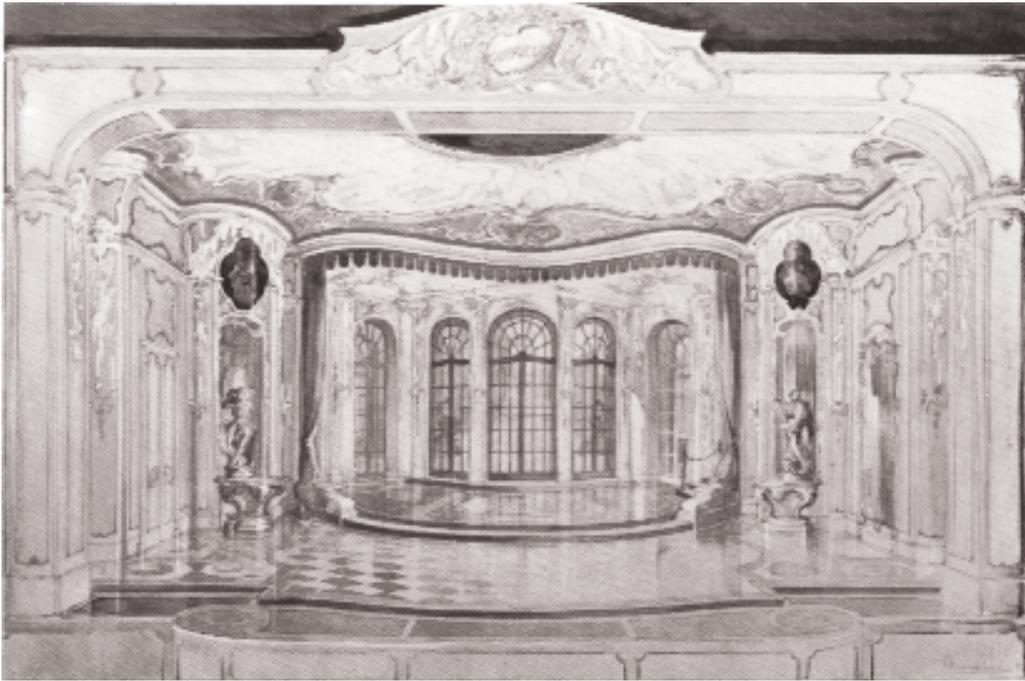
Il gioco con molteplici livelli di parodia si fece più complesso grazie al fatto che non tutta la musica udita a Vienna nel *Giulio Sabino* era stata composta da Giuseppe Sarti. Mentre la prima assoluta del *Giulio Sabino* aveva avuto luogo cinque anni prima a Venezia (Teatro San Benedetto, gennaio 1781), una circolazione europea dell'opera seria nel

³ PAMELA POTTER, *Strauss and the National Socialists: The Debate and its Relevance*, in *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and his Work*, a cura di Bryan Gilliam, Durham-London, Duke University Press, 1992, pp. 93-113; MICHAEL H. KATER, *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1997.

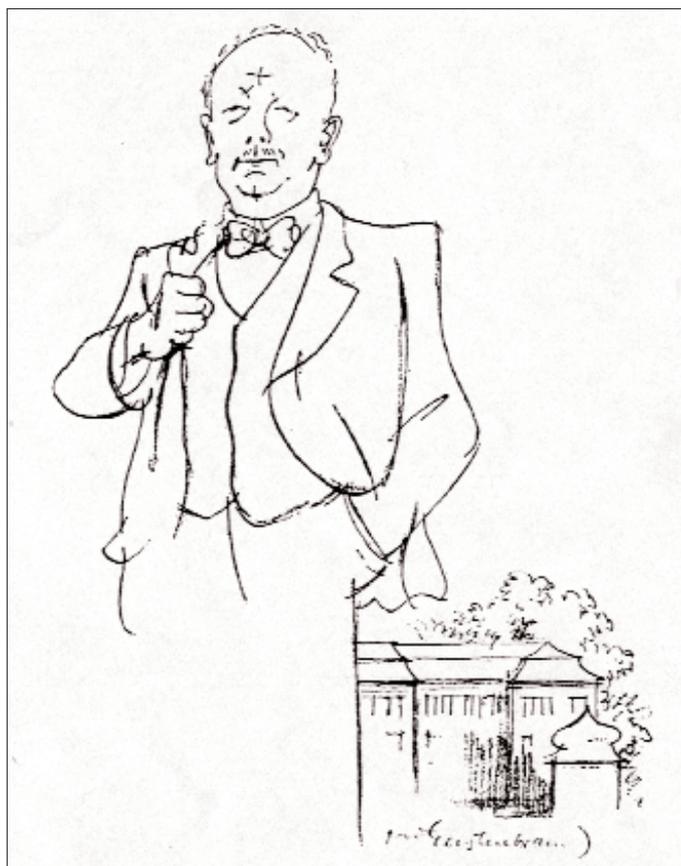
⁴ WILHELM, «Fürs Wort brauche ich Hilfe» cit., p. 16.

⁵ EDWARD E. SWENSON, *Prima la musica e poi le parole: an Eighteenth-Century Satire*, «*Analecta musicologica*» 9/1970, pp. 121-129; JOHN A. RICE, *Antonio Salieri e Viennese Opera*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

⁶ GIAMBATTISTA CASTI, *Epistolario*, a cura di Antonio Fallico, Viterbo, Amministrazione Provinciale di Viterbo, 1984, p. 412.



Rochus Gliese (1891 - ante 1961). Primo progetto scenico per *Capriccio*.
Monaco, Nationaltheater, ottobre 1942 (Archivi della Bayerische Staatsoper).



Richard Strauss in una caricatura di Alfred Gerstenbrand
(Vienna, Österreichische Nationalbibliothek – Theatersammlung).

dio fondamentale Richard Armbruster, le allusioni all'opera *La quakera spiritosa* di Pietro Guglielmi e Giuseppe Palomba (Napoli, Teatro de' Fiorentini, 1783) che caratterizzano il ruolo della primadonna buffa, cantata da Celeste Coltellini, erano comprensibili solo all'imperatore asburgico, visto che egli aveva assistito ad alcune recite di Celeste Coltellini a Napoli.¹¹ La scelta del tutto inusitata della forma del rondò per una scena di alta espressività drammatica viene messa in evidenza nel recitativo;¹² nella scena successiva compositore e librettista, con l'aiuto di alcune sedie, devono rappresentare il figlio da cui Giulio Sabino prende l'ultimo addio.

ELEONORA Vi posso far la scena del sotterraneo, in cui
 dovendo andare a morte,
 Sabino abbraccia i figli e la consorte.

MAESTRO Stupenda... *compatite i casi miei.*
 (*canticchiando e toccando il cembalo*)

POETA Cheto voi; tocca a lei.

MAESTRO Subito ve la trovo: ... eccola giusto.
 (*scartabellando lo spartito*)

ELEONORA È un rondò.¹³

Il riferimento al castrato Marchesino, con cui Nancy Storace aveva un diverbio tutto personale da saldare,¹⁴ non fu certamente l'unica frecciata contro i protagonisti della vita teatrale a Vienna. Lorenzo da Ponte, che in questo periodo rivaleggiava con l'abate Casti per la posizione di poeta cesareo alla corte di Vienna, riconobbe nel ruolo del poeta un ritratto poco gentile della sua persona e replicò a Casti con un sonetto con cui tentò di difendersi contro le insinuazioni del suo rivale:

Casti ier sera un'operetta fe'
(– Divina! – dice il conte), ove pensò
satiretta gentil scriver di me;
ma il pennel traditore il corbellò.

Tutto quel ch'ei pingea, pingea di sé,
d'amor, di gioco (il resto io nol dirò);

¹¹ ARMBRUSTER, *Das Opernzitat bei Mozart* cit., p. 56 segg.

¹² JOHN A. RICE, *Rondò vocali di Salieri e Mozart per Adriana Ferrarese*, in *I vicini di Mozart*, a cura di Maria Teresa Muraro e David Bryant, 2 voll., Firenze, Olschki, 1989: I, pp. 185-209; ARMBRUSTER, *Salieri, Mozart und die Wiener Fassung des «Giulio Sabino»* cit., pp. 133-166.

¹³ GIAMBATTISTA CASTI, *Prima la musica e poi le parole*, scena 2, in *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, a cura di Francesca Savoia, Genova, Costa & Nolan, 1988, p. 246.

¹⁴ ARMBRUSTER, *Das Opernzitat bei Mozart* cit., p. 51.

e, quando in man al nostro sir lo diè,
lui riconobbe il nostro sir, me no.

Quindi il conte proporgli indarno ardi
in loco mio quel fiore di virtù,
ché il nostro sir gli rispondea così:

– Casti è un poeta che vale un Perù,
ond'io gli do 'l buon anno ed il buon di;
ma, se Casti pur vuoi, piglialo tu. –¹⁵

Dalla corrispondenza di Stefan Zweig con Strauss si ricava l'informazione che lo scrittore avesse letto il libretto di *Prima la musica, poi le parole* conservato nella British Library di Londra.¹⁶ Benché Strauss avrebbe potuto procurarsi con grande facilità il libretto e la partitura dell'opera di Salieri, visto che si trovano nella Biblioteca Nazionale di Vienna, egli non sembra aver consultato né l'uno né l'altra.¹⁷

Mentre le parole «prima» e «dopo» nel titolo dell'opera di Casti e Salieri si riferiscono all'ordine cronologico del processo creativo, per Richard Strauss dovettero implicare un primato della musica sulla parola o viceversa. Già nel *Vorspiel* della seconda versione di *Ariadne auf Naxos*, Strauss aveva trattato una situazione paragonabile a quella dell'opera di Casti,¹⁸ ma a differenza della naturale coesistenza dei generi teatrali nel Settecento, Strauss ne fece una questione di livello artistico e anche morale dell'arte. Dalla corrispondenza fra Hofmannsthal e Strauss si evince che il poeta, in occasione della prima rappresentazione della seconda versione di *Ariadne auf Naxos*, fu offeso dall'ovvio dislivello di stima per poesia e musica che traspare dalla musica che riveste le parole del giovane compositore.¹⁹ Con l'argomento diplomatico che questa musica fosse necessaria al suo carattere Strauss seppe placare il suo librettista:²⁰

Mein lieber Freund, es gibt manches auf der Welt, das läßt sich nicht sagen. Die Dichter unterlegen ja recht gute Worte, recht gute –
(*Jubel in der Stimme*)
jedoch, jedoch, jedoch, jedoch, jedoch! – Mut ist in mir, Freund! –
Die Welt ist lieblich und nicht fürchterlich dem Mutigen – und was ist denn Musik?
(*mit fast trunkener Feierlichkeit*)
Musik ist eine heilige Kunst, zu versammeln alle Arten von Mut wie Cherubim um einen

¹⁵ LORENZO DA PONTE, *Memorie*, Nuova Jorca, Gray & Bunce, 1829, p. 88.

¹⁶ WILHELM, «Fürs Wort brauche ich Hilfe» cit., p. 13.

¹⁷ Un'esecuzione moderna dell'opera di Salieri ha avuto luogo nel gennaio del 2002 a Salisburgo; è imminente la pubblicazione dell'edizione critica della partitura: ANTONIO SALIERI, *Prima la musica, poi le parole*, a cura di Thomas Betzwieser, Kassel, Bärenreiter, 2002.

¹⁸ KARL DIETRICH GRÄWE, *Sprache, Musik und Szene in «Ariadne auf Naxos» von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Diss. München 1969; JÜRGEN MAEHDER, *La synthèse artificielle des genres dans l'«Ariadne auf Naxos» de Richard Strauss*, Strasbourg, Opéra National du Rhin (TNOR), 1999, pp. 38-55 (programme de salle).

¹⁹ RICHARD STRAUSS-HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Briefwechsel*, a cura di Willi Schuh, Zürich, Atlantis, 1970.

²⁰ *Ibid.*

strahlenden Thron! Das ist Musik, und darum ist sie die heilige unter den Künsten, [die heilige Musik]!²¹

Quando Strauss, sempre in collaborazione con Joseph Gregor, ebbe finito le partiture di *Friedenstag*, *Daphne* e *Die Liebe der Danae*, riportò la sua attenzione sulla progettata commedia, ma la serie di ben sette abbozzi che Gregor gli fornì fra il giugno del 1935 e il 23 ottobre del 1939 non seppe stimolare il suo interesse. In una lettera del 14 settembre 1939 da Baden presso Zurigo all'amico Clemens Krauss, allora direttore musicale generale dell'Opera dello Stato di Baviera a Monaco, Strauss tentò di dare una descrizione laconica della commedia che finora esisteva solo nella sua immaginazione. In questa lettera, tenuta nel tono colloquiale che il compositore di solito utilizzava con gli amici di vecchia data, Strauss fece menzione dell'idea di una fuga, ricorrendo all'esempio di *Falstaff* e degli ultimi quartetti di Beethoven. È da supporre che questa idea puramente musicale sia stata all'origine della fuga («discussione sul tema: parola o musica») che si trova al centro della partitura di *Capriccio*.

Schwefel-Spaß bei Seite – ich mag eigentlich keine «Oper» mehr schreiben, sondern möchte mit dem de Casti so etwas ganz Ausgefallenes, eine dramaturgische Abhandlung (im weiterem Sinne wie die «Weisen des David»), eine theatralische Fuge (auch der gute Verdi hat's am Schluß des *Falstaff* nicht lassen können – denken Sie gar an Beethovens Quartettfuge – das sind so die Greisenunterhaltungen! – schreiben! Ob Gregor so was leisten kann – ich kanns noch nicht sagen. Bis heute hat er's noch nicht verstanden, was ich eigentlich will: keine Lyrik, keine Poesie, keine Gefühlsduselei –: Verstandestheater, Kopfgrütze, trockenen Witz!²²

I dubbi sulle capacità librettistiche di Joseph Gregor si intensificarono nel corso del tempo, e man mano Clemens Krauss passava dal ruolo di consulente drammaturgico a quello di coautore assieme con il compositore, che già nel 1924, con la sua «bürgerliche Komödie» *Intermezzo*, aveva dato una prova delle sue doti librettistiche. Nell'ottobre del 1939 Strauss abbozzò una prima versione della prima parte del libretto come campione di lavoro per Clemens Krauss, dove le somiglianze con il testo definitivo sono sorprendenti.²³ Sulla base di questo manoscritto i due amici cominciarono il loro lavoro di revisione e riscrittura. Un terzo collaboratore, che dovette fornire il copioso materiale storico dalle letterature francesi e italiane, fu trovato nel direttore d'orchestra Hans Swarowsky. Fu lui a scegliere il sonetto di Ronsard (1525-1585) che, nel corso dell'azione, viene a formare la *pièce de résistance* per la gara fra poeta e compositore, e a tradurlo nella versione tedesca che compare nel libretto:

Je ne sçaurois aimer autre que vous,
non, Dame, non, je ne sçaurois le faire:

²¹ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Ariadne auf Naxos* (Libretto), Berlin-Paris, Fürstner, 1916¹, p. 39; RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos* (Partitur), London, Fürstner, 1916, pp. 79-87.

²² RICHARD STRAUSS - CLEMENS KRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Günter Brosche, Tutzing, Schneider, 1997, p. 240.

²³ Un'edizione della prima versione a fianco di quella definitiva si trova in WILHELM, «Fürs Wort brauche ich Hilfe» cit., pp. 99-109.

autre que vous ne me sçauroit complaire
et fust Venus descendue entre nous.

Vos yeux me sont si gracieux et dous,
que d'un seul clin ilz me peuvent défaire,
d'un autre clin tout soudain me refaire,
me faisant vivre ou mourir en deus coups.

Quand je serois cinq cens mille ans en vie,
autre que vous ma mignonne m'amie,
ne me feroit amoureux devenir.

Il me faudroit refaire d'autres vènes,
les miennes sont de votre amour si pleines,
qu'un autre amour n'y sçauroit plus tenir.²⁴

Per il duetto dei cantanti italiani, Hans Swarowsky suggerì di utilizzare un testo di Metastasio; egli stesso fornì a Strauss un pasticcio che per le ultime due strofe risulta preso dal duetto di Emirena e Farnaspe alla fine del primo atto di *Adriano in Siria*.²⁵

TENORE Addio, mia vita, addio,
non piangere il mio fato;
miserò non son'io:
sei fida ed io lo so.

Se non ti moro allato
idolo del cor mio,
col tuo bel nome amato
fra' labbri io morirò.

SOPRANO Se a me t'invola il fato,
idolo del cor mio,
col tuo bel nome amato
fra' labbri io morirò.²⁶

A causa dei numerosi riferimenti alle discussioni estetiche del Settecento, ma anche della sua natura profondamente riflessiva, il *Capriccio* di Strauss va annoverato fra le opere con il maggior numero di allusioni letterarie, musicali e filosofiche. Fra i vari contributi di Swarowski vi furono le citazioni da Blaise Pascal che compaiono nel duetto fra la contessa e Flamand,²⁷ com'anche le citazioni dall'*Art poétique* di Nicolas Boileau (1636-1711)

²⁴ PIERRE DE RONSARD, *Œuvres complètes*, a cura di Hugues Vaganay, Paris, 1923: II, p. 402.

²⁵ PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Verona, Mondadori, 1953: I, p. 546.

²⁶ CLEMENS KRAUSS-RICHARD STRAUSS, *Capriccio* (libretto), Berlin-Grünwald, Örtel, 1942¹, p. 53.

²⁷ Nella prima versione del libretto, la prima citazione di Pascal era diversa, inoltre mancava la seconda; cfr. WILHELM, «Fürs Wort brauche ich Hilfe» cit., p. 125.



Hugo Böttinger (1880 - 1934). Richard Strauss. Incisione, 1916.

Nella prima metà del mese di gennaio 1940, Strauss scrisse un abbozzo della seconda parte dell'opera e Krauss terminò la sua revisione del manoscritto il 24 gennaio;³⁴ nel corso della primavera, anche la scena dei cantanti italiani fu fissata nella sua forma definitiva. Quando, il 15 marzo 1940, la famiglia Strauss partì in macchina per Merano, mancavano soltanto il discorso di La Roche, il proposito della Contessa di scrivere un'opera, il suggerimento del Conte di utilizzare gli avvenimenti reali come soggetto, l'addio degli ospiti, e le scene finali dei servi, del maestro suggeritore nonché il monologo finale della Contessa – e, ovviamente, una revisione finale dell'intero libretto. Dopo un breve incontro a Venezia il 5 maggio, in cui Strauss e Krauss non seppero conciliare le loro versioni del discorso di La Roche, il lavoro al libretto continuò fino all'autunno 1940, mentre nel luglio dello stesso anno il compositore aveva già cominciato ad abbozzare la musica. Il lavoro al libretto entrò nella sua fase finale soltanto nel mese di dicembre 1940: su richiesta del compositore il discorso di La Roche fu modificato; il 6 dicembre Clemens Krauss ebbe l'idea del titolo definitivo che comunicò subito al compositore,³⁵ e soltanto il 18 gennaio 1941 fu terminato il monologo della Contessa. L'ultima pagina dell'abbozzo dell'opera porta la data del 24 febbraio 1941; il compositore aveva dunque tenuto il ritmo di lavoro del suo librettista-collaboratore e poté terminare la musica.

La partitura di *Capriccio*, che lo stesso Strauss ha ripetutamente definito il suo testamento musicale, vanta un'inaudita ricchezza di allusioni alla storia della musica del passato in generale, a opere riconoscibili attraverso citazioni, a partiture precedenti dello stesso Strauss e anche a *tòpoi* drammaturgici delle sue opere precedenti.³⁶ L'inizio cameristico con un sestetto d'archi, presente sin nei primi abbozzi dove invece si trattava di un quartetto di corni da caccia,³⁷ risponde alla duplice necessità di creare uno stile musicale più intimo per il *Konversationsstück* e di presentare, nella realtà della scena, un brano di cui il giovane compositore Flamand avrebbe giustamente potuto andar fiero. Senza dubbio la scelta cameristica alludeva anche alla svolta dell'orchestrazione operata dallo stesso Strauss nel lontano 1912 con la composizione dell'*Ariadne auf Naxos*, la sua prima opera per un'orchestra da camera (vedi esempio 1).³⁸

Fra le citazioni di uno stile musicale generico del Settecento francese spiccano i tre balli, *Passepied*, *Gigue* e *Gavotte*, esercizi in uno stile a cui Strauss dovette tornare poche settimane più tardi, nell'inverno 1940-41, per scrivere i suoi adattamenti dei pezzi per clavicembalo di Jean-Philippe Rameau, dati sotto forma di balletto sotto il titolo *Verklungene Feste – Tanzvisionen aus zwei Jahrhunderten* (anche questo titolo si deve alla fantasia di Clemens Krauss che diresse la prima all'Opera dello Stato di Baviera a Monaco).

Fra le tante musiche in scena, dalla ripresa del sestetto iniziale e dalle danze fino alla composizione del sonetto *in actu*, una posizione singolare spetta alla composizione del sonetto, posizione paragonabile al *Preislied* dei *Meistersinger* e alla fine del primo atto del *Palestrina* di Pfitzner. In tutti quei casi in cui una composizione musicale costituisce il perno dell'azione di un'opera teatrale, essa attrae su se stessa e sulle sue qualità intrinseche la mas-

³⁴ *Ibid.*, pp. 164-170, 174, 178 e 189-193.

³⁵ *Ibid.*, p. 269.

³⁶ STEFAN KUNZE, «Ein Schönes war» – Strauss' «Capriccio» – Rückspiegelungen im Einakter, in *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, a cura di Sieghart Döhring e Winfried Kirsch, Laaber, Laaber, 1991, pp. 285-299.

³⁷ WILHELM, «Fürs Wort brauche ich Hilfe» cit., p. 29.

³⁸ MAEHDER, *La synthèse artificielle des genres* cit., pp. 38-55.

Hinleitung (Nacht zu Reheute)
Andante con moto 1/2, 4/4

Esempio 1: RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, partitura cit., p. 5.

sima attenzione del pubblico.³⁹ Se, come nei casi di Giovanni Pierluigi da Palestrina, di Walther von Stolzing e di Flamand, l'opera fa anche vedere in scena l'atto stesso del comporre, il musicista si misura con il problema di dover ricostruire la genesi di un prodotto musicale apparentemente perfetto nella sua veste definitiva, cioè ritrarre i passi di sua invenzione.⁴⁰

³⁹ ARTHUR GROOS, *Pluristilismo e intertestualità: I «Preislieder» nei «Meistersinger von Nürnberg» e nella «Ariadne auf Naxos»*, in *Opera & Libretto*, II, a cura di Giovanni Morelli e Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1993, pp. 225-235.

⁴⁰ THOMAS BETZWIESER, *Komponisten als Opernfiguren. Musikalische Werkgenese auf der Bühne*, in *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, a cura di Annegrit Laubenthal, Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 511-522.

relegato alla sfera della musica in scena a causa della presenza del clavicembalo sul palco, serve di nuovo a sottolineare il carattere cameristico della partitura (vedi esempio 2a e 2b).

Fra le citazioni dalle opere del passato, è senz'altro la più ovvia quella dell'inizio del preludio di *Iphigénie en Aulide* di Gluck con cui Strauss accompagna la discussione sui me-

The image displays a page of a musical score for Richard Strauss's *Capriccio*. The title "Das Sonett" is at the top, followed by the tempo marking "Allegro moderato (Maestoso) Mos. d. 120". The score is arranged in three systems, each with five staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics in Italian. The other four staves represent the instrumental accompaniment, including woodwinds and strings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number "78" is visible in the right margin of the second and third systems.

Esempio 2b: RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, partitura cit., p. 80.

riti della *tragédie lyrique* dell'epoca. Lungi dallo scrivere una citazione isolata nel contesto musicale, Strauss seppe separare il passaggio in levare a terzine che utilizzò come contrappunto per i tentativi del poeta e del musicista di conquistare l'amore della Contessa (vedi esempio 3).

The image shows a page of a musical score for Richard Strauss's *Capriccio*, page 16. The score is arranged in three systems. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Cymbal, Triangle, Harp, Piano). The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The score is marked with '15' at the top of the first system and '16' at the top of the second system. The lyrics are in Italian and are written below the vocal staves.

Esempio 3: RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, partitura cit., p. 16.

Altre citazioni musicali dal repertorio italiano sono state individuate da Reinhold Schlötterer, fra l'altro l'ironica, ma ben velata citazione della marcia trionfale dall'*Aida* con cui Strauss accompagna le parole della Contessa a Clairon – segno evidente della poca stima che Strauss ebbe per l'opera di Giuseppe Verdi:⁴¹

GRÄFIN (*zur Clairon*) Mein Bruder ist nicht sehr musikalisch. Er hat eine Vorliebe für Einzugs-
märsche und betrachtet in der Oper die Komponisten als «Wortmörder».⁴²

La tendenza di tutta l'opera di estrarre una sorta di *summa* dell'arte del compositore si rispecchia nelle autocitazioni di lavori precedenti; nella discussione sul soggetto della futura opera da creare, sia la musica di *Ariadne auf Naxos* sia quella di *Daphne* fanno una breve apparizione.⁴³ Una citazione più estesa e peraltro ignota al pubblico della prima è invece l'estesa melodia del corno che pervade la realizzazione strumentale al sorgere della luna e che appare legata al monologo finale della Contessa e alle scene precedenti riferite ad esso. La melodia fu tolta dal ciclo di Lieder *Der Krämerspiegel* su testi di Alfred Kerr (1921), un'opera che a causa della critica rivolta agli editori del compositore era stata diffusa soltanto in un'edizione privata di poche copie. Questa melodia fa la sua prima entrata accompagnando le parole con cui il Conte critica il genere musicale dell'opera (poste in esergo a questo saggio); la sua funzione si spiega soltanto nelle scene seguenti quando si associa al personaggio della Contessa e al suo genere musicale preferito, appunto l'opera. Il paragone fra due entrate di questa melodia, una volta come accompagnamento alla voce del Conte, un'altra nell'orchestra piena al momento dell'entrata in scena della Contessa in abito di gala, dà la misura della facoltà straussiana di plasmare il suo materiale tematico per situazioni drammaturgiche cui non era destinato in origine (vedi esempio 4a e 4b, alle pagine successive).

Fra tutte le opere di Strauss, *Capriccio* possiede il più accentuato carattere auto-referenziale, non soltanto grazie alla sua collocazione alla fine della produzione straussiana, ma anche a causa della peculiare disposizione dell'intreccio principale.⁴⁴ La proposta maliziosa del Conte di basare l'opera da scrivere sugli avvenimenti della giornata ne rende necessariamente aperta la fine:

GRAF (*etwas boshaft*) Ich wüßte ein äußerst fesselndes Thema! Schreibt eine Oper, wie er
sie sich wünscht. Schildert Konflikte, die uns bewegen. Schildert euch
selbst. Die Ereignisse des heutigen Tages – was wir alle erlebt – dichtet
und komponiert es als Oper!

DIREKTOR (*sprachlos*) Ha!

OLIVIER (*sehr überrascht*)

Ein verblüffender Einfall –

FLAMAND das ist nicht zu leugnen.⁴⁵

⁴¹ REINHOLD SCHLÖTTERER, *Ironic Allusions to Italian Opera in the Musical Comedies of Richard Strauss*, in *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and his Work* cit., pp. 77-91.

⁴² KRAUSS-STRAUSS, *Capriccio*, libretto cit., p. 73; STRAUSS, *Capriccio*, partitura cit., p. 273.

⁴³ *Ibid.*, pp. 278-79

⁴⁴ L'unico studioso che ha notato questo carattere dell'opera è Stefan Kunze («*Ein Schönes war*» cit., pp. 285-299).

⁴⁵ KRAUSS-STRAUSS, *Capriccio*, libretto cit., p. 75 segg.

Fl. I
Fl. II
Ob.
Fag.
Cl. A
Cl. B
Hr. I
Hr. II
Tr. I
Tr. II
Tbn. I
Tbn. II
Kb.
Z.
Tb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
P.
1. Sopran
2. Sopran
1. Tenor
2. Tenor

Con spirito ed in stile presto scherzoso
Ma più un air sublime, quasi in Staccato

Esempio 4b: RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, partitura cit., p. 327.

zia a Parigi durante un suo casuale soggiorno bolognese. Essendo partito da Venezia il 22 aprile, il poeta dovette fermarsi a Bologna a causa di un attacco di febbre reumatica e rimase fino a giugno nella casa del suo amico marchese Francesco Albergati Capacelli, senatore di Bologna.⁴⁶ Goldoni, che già durante la stagione scorsa a Venezia si era astenuto dal produrre libretti, dedicò il suo ultimo lavoro, che occupa un posto importante nella storia dei metamelodrammi,⁴⁷ alle difficoltà della librettistica. Il poeta Loran Glodoci, anagramma dello scrittore come l'impresario Tolomeo Nattagessi lo fu dell'impresario bolognese Bartolo Ganassetti, si rende conto per la prima volta delle difficoltà di scrivere un libretto quando, pregato dagli amici bolognesi, si mette contro voglia a realizzarne uno per loro. La svolta decisiva dell'azione, l'annuncio di Glodoci che il suo libretto non sarà altro che il resoconto degli eventi delle giornate passate, fu collocata nel duetto fra Glodoci e la cantante Angiolina. È la musica stessa a smentire le affermazioni del poeta che lui non scriverà mai un duetto:

LORAN Deh, vi chiedo umil perdono,
se indiscreto e ingrato sono:
ho per voi tutto il rispetto,
ma il duetto – io non farò.

ANGIOLINA Ah, pazienza; io non son degna,
per me in voi bontà non regna;
di più dir non ho coraggio,
e l'oltraggio – io soffrirò.

LORAN Lo sa il ciel quanto mi duole.

ANGIOLINA Io non credo alle parole.

A DUE Qual rossore, – qual dolore
mi cagiona un crudel no!

ANGIOLINA Serva sua. *(in atto di partire)*

LORAN Dove sen va?

ANGIOLINA Vado via.

LORAN Si fermi qua.

ANGIOLINA Ingrataccio!

LORAN Poveraccio!

[...]

ANGIOLINA Mi contento ch'ella scriva
quel che adesso abbiamo detto;
ed in luogo del duetto
potrà il dialogo bastar.

LORAN Lo farò, glielo prometto,
ma duetto – non vo' far.⁴⁸

⁴⁶ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Verona, Mondadori, 1935, p. 435. Nelle sue *Mémoires*, Casanova diede una descrizione poco favorevole dei lavori teatrali del marchese Albergati.

⁴⁷ *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi* cit.; MAEHDER, «A queste piccolezze il pubblico non bada!» cit., pp. 235-252.

⁴⁸ *La bella verità*, in GOLDONI, *Tutte le opere* cit., p. 156 segg.

Mentre la relazione amorosa fra Goldoni e la cantante romana Teresa Pasi, la Petronilla del suo libretto, era nota al pubblico, in modo che l'annuncio della sua partenza da Bologna potè far cambiare d'opinione al librettista fittizio Glodoci, la Contessa nel *Capriccio* di Richard Strauss non intende fare una scelta fra i due amanti, e di conseguenza l'opera non può avere una conclusione. Nel suo monologo conclusivo davanti allo specchio, palese citazione della situazione scenica della Marescialla von Werdenberg alla fine del primo atto del *Rosenkavalier*, la Contessa pone la domanda se possa esistere un finale non banale per l'opera da lei voluta – affermazione che viene subito smentita dal maggiordomo che annuncia la cena, mentre la musica lascia in sospeso l'intreccio principale dell'opera:

GRÄFIN *(sie sieht sich plötzlich im Spiegel)*
 Nun, liebe Madeleine, was sagt dein Herz?
 Du wirst geliebt und kannst dich nicht schenken.
 Du fandest es süß, schwach zu sein, –
 du wolltest mit der Liebe paktieren,
 nun stehst du selbst in Flammen und kannst dich nicht retten!
 Wählst du den einen – verlierst du den andern!
 Verliert man nicht immer, wenn man gewinnt?
 (zu ihrem Spiegelbild)
 Ein wenig ironisch blickst du zurück?
 (heftig)
 Ich will eine Antwort
 und nicht deinen prüfenden Blick!
 (nach einer Pause)
 Du schweigst? –
 O Madeleine! Medeleine!
 Willst du zwischen zwei Feuern verbrennen?
 (sie tritt dem Spiegel noch einen Schritt näher)
 Du Spiegelbild der verliebten Madeleine
 (zart)
 kansst du mir raten, kannst du mir helfen,
 den Schluß zu finden für ihre Oper?
 Gibt es einen, der nicht trivial ist? –

HAUSHOFMEISTER *(tritt auf, bleibt an der Tür stehen)*
 Frau Gräfin, das Souper ist serviert.⁴⁹

⁴⁹ KRAUSS-STRAUSS, *Capriccio*, libretto cit., p. 90 segg.



Richard Strauss, Horst Taubmann (Flamand) e Clemens Krauss durante le prove di *Capriccio*.
Monaco, Nationaltheater, ottobre 1942.

Giovanni Guanti
MI TRAE L'ONDA DI QUEI SUONI

«*Capriccio* non è un lavoro per il pubblico, o per lo meno per il pubblico di milleottocento persone per sera. È forse una ghiottoneria per buongustai della cultura». Così Richard Strauss: il quale, già il 23 marzo 1939, rivolgendosi all'amico e collaboratore Joseph Gregor, ne aveva inquadrato il tema in questi termini:

- Prima la parole, poi la musica (Wagner)
- oppure prima la musica, poi le parole (Verdi)
- oppure soltanto parole, niente musica (Goethe)
- oppure soltanto musica, niente parole (Mozart).

Ultimato a Garmisch il 3 agosto 1941, *Capriccio* era stato descritto così in una lettera indirizzata pochi giorni prima, il 28 luglio, da Strauss a Clemens Krauss, coautore del libretto e dedicatario dell'opera («Meinem Freunde und Mitarbeiter Clemens Krauss gewidmet»), nonché preposto alla sua prima rappresentazione a Monaco, il 28 ottobre 1942, quale direttore dell'orchestra e dei cantanti del Nationaltheater:

Crede Lei veramente che dopo *Capriccio* io possa comporre qualcosa di meglio, o almeno di altrettanto buona qualità? Questo Re bemolle maggiore non è forse la migliore conclusione possibile di tutto il mio lavoro teatrale, del lavoro di tutta una vita? Si può fare testamento una sola volta!

Si potrebbe anche sorvolare su quest'ultima affermazione (Strauss avrebbe infatti ancora 'fatto testamento' almeno altre due volte: nel 1945 con lo studio per ventitré archi solisti *Metamorphosen*, e nel 1948 con i *Vier letzte Lieder* per soprano e orchestra su testi di Hermann Hesse e Joseph von Eichendorff); ma non sul fatto che egli concepì come una «ghiottoneria per buongustai della cultura» il proprio *spectacle d'adieu*. Chi può dire se l'apprendere da Marius Schneider che il Re bemolle ingaggia come suoi animali simbolici il cigno e la volpe avrebbe incuriosito, irritato o commosso Strauss? Sarebbe comunque difficile concepire uno *Schwanengesang* più 'volpino' di *Capriccio*, non soltanto per questo scaltro incapsularsi delle ultime volontà dell'autore in una chicca per *happy fews*, ma soprattutto per l'impassibilità chirurgica con la quale vi sono state recise e asportate tutte

quelle corde emozionali che ci si aspetterebbe pur sempre di sentire risuonare in un testamento, e che invece vibreranno con la massima intensità appunto nelle *Metamorphosen* e nei *Vier letzte Lieder*.

Ciò che invece si ascolta in *Capriccio* – il cui titolo completo riporta, non a caso, la dicitura «Ein Konversationsstück für Musik» – è uno spumeggiante dialogo estetico-filosofico che si concluderà con il riconoscimento del carattere aporetico, e quindi oggettivamente e intrinsecamente contraddittorio, del dilemma: *Wort oder Ton? Prima la musica, dopo le parole*, o viceversa? Non senza aver prospettato anche una possibilità di evadere dal classico quadrilatero delle ‘soluzioni positive’, e per ciò stesso limitate e unilaterali, eretto da Wagner, Verdi, Goethe e Mozart. Infatti, sembra quasi suggerirci Strauss – il quale nel *Geleitwort* di *Capriccio* (datato Vienna, 7 aprile 1942) lo definì addirittura una «theoretische Komödie» – proprio nel dimostrare l’insolubilità del dilemma io sono in qualche modo superiore a quei quattro pur insuperabili e insuperati Maestri. E di quale particolare superiorità si tratti, perché da intendersi ovviamente non tanto in senso artistico ma appunto teoretico, lo aveva già spiegato meglio di chiunque altro Hegel nella *Filosofia del diritto*:

Intendere ciò che è, è il compito della filosofia, poiché ciò che è, è la ragione. A dire come dev’essere il mondo, la filosofia arriva sempre troppo tardi; giacché sopraggiunge quando la realtà ha compiuto il suo processo di formazione ed è bell’e fatta. Essa è come la nottola di Minerva che inizia il suo volo sul far del crepuscolo.

È vero: fino a *Capriccio*, l’opera in cui la musica parla direttamente di se stessa e del suo misterioso rapporto con la parola, ci fu un cammino progressivo, lungo il quale Strauss approfondì la propria ricerca della vera essenza del teatro e affinò, rendendola sempre più semplice, sublime e universale, la situazione drammatica. Non ci si illuda però di giustificare le tinte vespertine di *Capriccio* (pur sempre il parto di un settantottenne!) con un mero ricorso all’anagrafe, se non altro per non far torto al suo segno sempre tagliente e alla sua vivacità e leggerezza inestinguibili. Meglio sarebbe giustificarle invece con l’eccesso di riflessione filosofica e di consapevolezza storica, che si manifesta nell’annettere a questa partitura tutti i frammenti e tutti gli echi del passato prossimo o remoto: siano essi incisi musicali spigolati dall’ouverture dell’*Ifigenia in Aulide* di Gluck, o da *Ariadne auf Naxos*, da *Daphne*, dall’ottavo dei dodici *Lieder* della raccolta *Krämerspiegel* dello stesso Strauss, contenente le emblematiche parole: «Von Händlern wird die Kunst bedroht, da habt ihr die Bescherung» («L’Arte è minacciata dai mercanti, e questa è una bella grana»); o icone illustri attorno a cui spumeggia tutta la briosa schermaglia culturale (ancora Gluck – *Probleme-Reformen!* – e poi, in ordine di apparizione e sperando di non aver dimenticato nessuno: Corneille, Lulli, Rameau, Piccinni, Goldoni, Couperin, Pascal – «La joie d’aimer sans vouloir le dire, a certes ses épines mais aussi ses charmes» – Voltaire, Metastasio, il grande attore Lekain...); o ancora, essa sì davvero espressione di saggezza senile, una pletorica collezione di sentenze gnomiche e di precetti estetici cui è impossibile anche solo richiamarsi senza parafrasare per ampie sezioni quel libretto di *Capriccio* che lo stesso Strauss, del resto, aveva espressamente concepito come «ein Traktat über Dramaturgie, eine theatralische Fuge».

Le vecchiaie, e dunque anche i tramonti, possono così ammantarsi dei colori più diversi: sanguigna e bruno (*Metamorphosen*), ori liquidi e cangianti (*Im Abendrot*, ultimo



Richard Strauss e Viorica Ursuleac, prima interprete del ruolo della Contessa.
Monaco, Nationaltheater, ottobre 1942 (Archivi della Bayerische Staatsoper).

dei *Vier letzte Lieder*), o ancora, come nella tredicesima e conclusiva scena di *Capriccio*, umbratile madreperla. Bagno di luna quindi per la contessa Madeleine («Sie ist vom Mondlicht überflutet»), protagonista proclive al dubbio e alla reticenza dell'opera, la quale, assisa davanti alla propria immagine riflessa come la malvagia matrigna di Biancaneve, si domanderà, e noi con lei: «Specchio, specchio delle mie brame, chi è la più bella del reame?».

Sagace come la nottola di Minerva nel riconoscere a fatto compiuto l'inscindibilità di parole e musica, Madeleine potrà scegliere infine di non scegliere, concedendosi così un lusso negato ai suoi due spasimanti: il compositore Flamand e il poeta Olivier. Per il primo, ovviamente, 'la più bella del reame' è la musica. Ed è significativo che il personaggio motivi tale giudizio estetico con argomentazioni di chiara ispirazione romantica e tedesca, che anacronisticamente e in modo piccante confliggono con il quadro storico della vicenda. *Capriccio* infatti fu ambientato, dietro esplicito suggerimento di Krauss, in un castello rococò vicino a Parigi attorno all'anno 1775, cioè al tempo in cui Gluck vi iniziò la sua riforma del melodramma. Un po' troppo presto dunque per trovare qualcuno capace davvero di uscirsene, come appunto Flamand, in un encomio siffatto:

Musik! Sie erhebt dich in Sphären,
in die der Gedanke nicht dringt. [...]
Sie kündigt Tieferes, ein Unausprechliches.
In einem Akkord erlebst du eine Welt. [...]
Musik ist eine erhabene Kunst! [...]
Musik ist die Wurzel, der alles entquillt.
Die Klänge der Natur singen das Wiegenlied allen
Künsten!¹

Quanto a Olivier, che non dubita invece del primato della poesia, sembrerebbe il portavoce più fedele dell'estetica goethiana:

Nicht in unfassbaren Klängen,
in klarer Sprache forme ich meine Gedanken.
Dies ist der Musik für immer verwehrt. [...]
Der dichtende Geist ist der Spiegel der Welt.
Poesie ist die Mutter aller Künste! [...]
Die Sprache des Menschen allein
ist der Boden, dern sie entsprossen.²

Se al complicato reticolo di citazioni e autocitazioni musicali e letterarie e di inserti alieni, di cui si è già parlato, aggiungiamo questi parentori detti e contraddetti dei due ar-

¹ «In forme terrene un'incomprensibile essenza / la musica che ti conduce per vie / che il pensiero non sa [...] / che dice l'intimo, l'inesprimibile. / E in un accordo un mondo tu vivrai! [...] La musica è un'arte, un'arte sublime! [...] Radice è la musica di tutto che nasce. La ninna nanna i suoni della natura / cantano ad ogni arte.»

² «Non per incomprensibili suoni / ma in chiare parole foggio io chiari pensieri. / Questo non potrà la musica mai. [...] Lo spirito poetante è lo specchio del mondo. / La poesia è la madre d'ogni altra arte! [...] Soltanto l'umana parola / è il terreno dond'esse nascono.»

tisti costretti a competere nel classico triangolo amoroso per la conquista impossibile di Madeleine, capiremo ancor meglio perché Strauss abbia attribuito a *Capriccio* definizioni come «Traktat über Dramaturgie» e «theoretische Komödie». Se poi volessimo destrutturarne un po' maniacalmente il libretto, potremmo ricavarne un lessico di termini specialistici tale da compendiare l'intero corso storico del teatro in musica occidentale: *Mélo die*, *Drame héroïque*, *Arie*, *italienische Oper*, *Rezitativ*, *Opera buffa*, *Vaudeville*, *Regie* (e siamo appena alla prima scena!)

Eppure, nella sistematica presentificazione del passato di *Capriccio*, persino la meticolosità terminologica appare riassorbita nella beatitudine della musica, che ci impartisce una lezione sulla propria storia tanto compiaciuta quanto immune da supponenza e pedanterie. Ma per comprenderne la morale, bisognerà ancora una volta incamminarsi verso l'epilogo del lavoro (scene XI e XII). Ecco entrare otto domestici per rimettere ordine in quel salone in cui la Contessa Madeleine, padrona di casa, il Conte suo fratello, gli artisti Flamand e Olivier, il direttore del teatro La Roche, l'attrice Clairon hanno discettato amabilmente di Gluck e della sua riforma, di Lulli e Rameau, di commedia goldoniana e di scomparsa del bel canto italiano, di danza e di messinscena, e soprattutto della superiorità o meno della musica rispetto alla poesia, materia, da sempre, motivo di riflessioni e polemiche tra compositori e librettisti. Bisbigliando fra di loro, mentre l'orchestra ripresenta uno dopo l'altro in un estremo congedo tutti i temi precedentemente ascoltati, i servitori, trasformati in un vero e proprio ottuplice Leporello, possono finalmente manifestare in piena libertà la propria visione 'dal basso' dei padroni e dei loro svaghi («Graf sucht ein zärtliches Abenteuer, die Gräfin ist verliebt und weiss nicht in wen...»)³. Così della cantante, la cui voce sublime aveva appena deliziato la compagnia, essi notano la voracità («Die Italienerin hat einen gesunden Appetit, von der Torte ist nichts mehr übrig»)⁴; di La Roche, espostosi in un monumentale *a solo* su cui ritorneremo, la vocazione omiletica («Er sprach sogar griechisch! – Ich habe nichts verstanden»)⁵; e nell'auspicata riforma del teatro, una speranza in più per le classi subalterne («Ich vermute, sie wollen jetzt auch Domestiken in den Opern auftreten lassen»)⁶. Il *Tutti* dei servitori – oltre a lanciare un avvertimento forse analogo a quello del *Falstaff* verdiano (qui era «Tutto nel mondo è burlesca»; in *Capriccio*, «Die ganze Welt ist närrisch»)⁷ – contiene anche una cruciale dichiarazione: «Alles spielt Theater. Uns machen sie nichts vor, wir sehen hinter die Kulissen».⁸

Non si faccia troppo conto, però, sul «saper guardare dietro le quinte» di chicchessia: a tutti può sfuggire qualcosa! E infatti mentre gli otto servitori, finito il loro lavoro, si apprestano a lasciare il salone dopo essersi incrociati con il Maggiordomo, il quale si accinge ad accendere qualche candela («Macht schnell hier fertig, dann richtet alles zum Souper! Nachher seid Ihr frei! – Gloria! Gloria! Welch Vergnügen, ein Abend ohne Gäste!»)⁹ entra inaspettatamente un omino rimasto fino allora nascosto, appunto, *hinter die Kulissen*. Anzi, per essere precisi, non nascosto ma semmai dimenticato nella sua buca da

³ «Il Conte va in cerca d'un'avventura, la Contessa è innamorata ma non sa di chi.»

⁴ «Quell'Italiana lì ha un buon appetito, guarda qua, della torta non resta niente.»

⁵ «Parlava anche greco! – Non c'ho capito nulla.»

⁶ «Io suppongo volesse far apparire i servitori anche nell'opera.»

⁷ «Il mondo intero è pazzo.»

⁸ «Tutto è teatro. Noi niente c'inganna, vediamo dietro le quinte.»

⁹ «Finire presto, poi preparare il *souper*! Quindi libertà. – Che bellezza una sera senza gente.»

suggeritore, dove si era assopito durante la prova dell'ultima scena (ancora incompiuta) del dramma composto da Olivier per Madeleine. Il suo nome non poteva essere meglio scelto – Monsieur Taupe (Signor Talpa) – né meglio esposta la sua condizione e il suo rango: «Ich bewege mich selten auf der Erdoberfläche.[...] Ich verbringe mein Leben unter der Erde. Unsichtbar [...] Ich bin der unsichtbare Herrscher einer magischen Welt».¹⁰

Avevamo aperto quest'ampia parentesi subito dopo aver scritto che, in *Capriccio*, la musica ci impartisce un'efficace ma non pedante lezione sulla propria storia: una lezione la cui morale avremmo scoperto alla fine della rappresentazione. Essa ci viene infatti così elargita dal signor Talpa, il più inappariscente degli *dei ex machina* e il più necessario:

Erst wenn ich in meinem Kasten sitze,
beginnt das Weltenrad der Bühne sich zu drehen! [...]
Die tiefen Gedanken unserer Dichter, ich flüstere sie
leise vor mich hin – und alles beginnt zu leben.
Unheimlich schattenhaft spiegelt sich vor mir die
Wirklichkeit. – Mein eigenes Flüstern schläfert mich
ein. Wenn ich schlafe, werde ich zum Ereignis! Die
Schauspieler sprechen nicht weiter - das Publikum
erwacht!¹¹

In estrema sintesi: dietro le quinte (del teatro ma anche della storia, come lascia intendere questo estremo lascito testamentario straussiano e l'intera sua precedente parabola creativa) si annida sempre un Suggestore ed è indispensabile, appunto, farsi imbeccare da lui perché, quando l'artista «non sa più cosa dire, si sveglia il pubblico».

È stupefacente il numero e la qualità dei suggerimenti che Strauss ha saputo raccogliere sorvolando, al crepuscolo della propria vita, il teatro della cultura occidentale, che la Seconda Guerra Mondiale aveva già cominciato a ridurre in macerie durante la composizione di *Capriccio*. Essi hanno ispirato, in questo lavoro, alcuni malinconici saggi di sommaoreficeria sonora, quali la *suite* tripartita (*Passepied, Gigue, Gavotte*) che una ballerina danza mentre l'inclito pubblico assiste sorseggiando la sua cioccolata e continua a svolgersi imperterrita la diatriba estetica attorno alla gerarchia delle arti; o il duetto amoroso su testo del Metastasio («Addio, mia vita, addio»), in cui i cantanti italiani – alla faccia della coerenza melodrammatica – esprimono un grande dolore con una gaia melodia, in seguito ancor più canagliosamente svilita dalla sostituzione delle parole originali («Addio, mio dolce acconto [...] Addio mio acconto amato, / invano abbiám sperato!»). O quali la riproposizione didattica, in ben quattro diverse versioni, di un intero sonetto di Pierre Ronsard nella traduzione tedesca di Hans Swarowsky. Esso verrà infatti non soltanto *recitato* due volte: da Olivier (al quale nella finzione scenica se ne attribuisce la paternità, e

¹⁰ «Io mi muovo di rado sulla crosta terrestre. [...] Io trascorro la vita nel sottosuolo invisibile [...] Sono l'invisibile signore / di un magico mondo.»

¹¹ «Solo quando io scendo in quella scatola può girar la grande ruota del teatro! [...] I grandi pensieri dei poeti li soffio sommessi innanzi a me e tutto comincia a vivere. Fantomaticamente innanzi a me la realtà si specchia... il mio sussurro m'addormenta. E dormendo io divengo avvenimento! Gli attori non parlano più ed il pubblico si sveglia!»



Clemens Krauss e Richard Strauss fotografati assieme a Hans Hotter (Olivier) e Horst Taubmann (Flamand). Monaco, Nationaltheater, ottobre 1942 (Archivi della Bayerische Staatsoper).

che per suo tramite potrà dichiarare il proprio amore alla Contessa), e dal Conte insieme all'attrice Clairon; ma anche *cantato* due volte – per concedere, diremmo noi, pari opportunità alla Musica e alla Poesia – prima da Flamand, il quale, uditi i versi del rivale, si precipita al cembalo per trasformarli immediatamente in flusso melodico; e poi dalla stessa Madeleine, musa ispiratrice di quel sonetto, la quale, dopo averlo interpretato accompagnandosi con l'arpa, lo innalzerà a emblema dell'indissolubilità delle due arti (*Wort und Ton* e non più: *Wort oder Ton?*) e, insieme, a segno della sua incertezza a decidere fra i due spasimanti.

È stupefacente, dicevamo, il numero e la qualità dei suggerimenti che Strauss ha saputo raccogliere in *Capriccio* sorvolando l'intero teatro della cultura occidentale; ma ancor più, il poco peso che vi ha la Storia: sempre evocata sulla scena, questo sì, ma discretamente e per interposta persona, come se a bisbigliarcene gli arcani e la dinamica fosse l'infaticabile e invisibile Monsieur Taupe. Riflettendo sulle ingannevoli prospettive della contemporaneità (mentre Strauss componeva *Capriccio* Webern lavorava alla seconda cantata op. 31 e Messiaen aveva già scritto il *Quatuor pour la fin du temps*) si potrebbe addirittura sostenere che proprio in lavori come gli ultimi due citati la Storia ci opprime col suo carico insostenibile. Eppure, qualcosa pesa costantemente in *Capriccio*, ed è l'insolubilità del problema estetico-filosofico attorno a cui, nel corso dei secoli, si è tenacemente svolta l'evoluzione e l'involuzione della musica:

FLAMAND: Der Schmerzensschrei ging der Sprache voraus.

OLIVIER: Doch das Leid zu deuten vermag sie allein.¹²

«Problemi: parola d'ordine cara a chi non riesce mai ad arrivare in fondo e sinonimo di incapacità a concludere». Così lo stesso Strauss in una delle sue sortite autocelebrative più taglienti: ma ciò nulla toglie al fatto che in *Capriccio*, la più elusiva fra tutte le sue opere e quella in cui la musica ha il compito di chiarire il proprio rapporto con la parola nella misura in cui entrambe sono e suono e linguaggio, proprio di un problema (e quale problema!) egli abbia magnificamente saputo trarre una vera e propria onnipresente e vivace *dramatis persona*.

I versi testé citati, e che forse suggeriscono che per vuotare il calice del dolore ci vuole lo sforzo congiunto della Musica e della Poesia (e, potremmo aggiungere, di tutte le altre arti), sono tratti da quella «Fuge. Diskussion über das Thema: Wort oder Ton» che piacque persino a Stravinskij, di solito poco propenso a lodare i colleghi, e Strauss in particolar modo: «La gioiosa fuga del *Capriccio* e il duetto italiano che la precede mi piacciono più di qualsiasi altra cosa di Strauss». All'implacabile attenzione del suo orecchio non era certo sfuggita la tecnica superba e l'altissimo magistero artigianale con cui viene condotta questa Fuga, il tema della quale appare strettamente ricalcato su queste didascaliche parole: «Tanz und Musik stehen im Bann des Rhythmus» («Musica e danza / son serve del ritmo»); e neppure la squisita tessitura strumentale, attenta a evitare un vero e proprio Tutti per non compromettere l'intelligibilità delle parole e per certi versi analoga a quella impiegata da Wagner in alcune grandi pagine d'insieme dei *Meistersinger*, altrettanto ricche di brio caricaturale. Il che potrebbero corroborare la tesi, avanzata da qualcuno, che

¹² «Il gemito precedé la parola. – Ma spiegarne il senso poté lei soltanto.»

allo scadere della sua fatica personale di autore per il teatro musicale, Strauss (come già Wagner) avesse voluto rivolgere un estremo atto di ossequio e ricongiungimento a quell'Hans Sachs tanto saggio o fortunato da non essersi mai neppure posto l'arduo dilemma: *Wort oder Ton? Prima la musica, dopo le parole*, o viceversa?

Anche a noi la Fuga di *Capriccio* piace assai, e ancor di più i due Ottetti, soprattutto per questo motivo: che essi, *mutatis mutandis*, ci ricordano il Finale del primo atto del *Don Giovanni*, egualmente vetrina di cacofonica complessità. Da un compositore come Strauss – capace di dedicare «ai mani del divino Mozart, al termine di una vita piena di gratitudine» la prima sonatina per sedici strumenti a fiato (1943), e che nel 1945 si augurava che le sue quindici opere potessero occupare «un posticino vicino all'Unico», ossia «un luogo onorevole nella storia universale alla fine della 'parabola'» – è un tipo di omaggio che ci si potrebbe facilmente aspettare. Anche se, nel 'dramma giocoso' dell'Unico, quella cacofonica complessità scaturisce soprattutto dal geniale contrasto delle tre orchestre che simultaneamente eseguono un minuetto, una contraddanza e una *Teutscher Tanz*; mentre nei due grandi Ottetti di *Capriccio*, essa è invece il risultato di attriti armonici sempre più spinti fra gli incisi tematici e i rispettivi controsoggetti.

Non ci interessa affatto sapere se e quanto Strauss fosse personalmente incline al vizio capitale dell'invidia, e se la indirizzasse piuttosto al passato, al presente o (nel 1941 e 1942 cosa ben comprensibile!) al futuro. Ci interessa piuttosto segnalare un ormai datato, ma sempre stimolante, studio del 1974 – *Der Neid und die Gesellschaft (L'invidia e la società)* – che la pone addirittura a motore dell'intera storia ed evoluzione umana e di cui è autore uno dei massimi sociologi del Novecento: Helmut Schoeck. Come in *Capriccio*, anche in questo studio il tema dominante è l'aspirazione all'uguaglianza, alla cui radice è appunto il peccato capitale dell'invidia, qui analizzata impietosamente nelle sue manifestazioni più varie e talora più segrete e insospettabili. Poeta e compositore, parola e musica non appaiono forse *Verliebte Feinde* e *Freundliche Gegner* (amorosi nemici e amichevoli rivali)? E se davvero Olivier fosse così sicuro della superiorità della Poesia, perché preoccuparsi che la veste sonora confezionata da Flamand possa abbagliare Madeleine al punto da farle preferire come amante e come artista il rivale? E se davvero Flamand fosse così sicuro della superiorità della Musica, perché irritarsi tanto con il Conte, solo perché la pensa in tutt'altro modo? «Du musst zugeben», dice infatti quest'ultimo rivolgendosi al compositore, «dass die Musik nur eine allerdings köstliche Beigabe zum Tanz ist». «Ein bezaubernder Irrtum», ribatte Flamand, «ohne Musik würde niemand sich einfallen lassen, auch nur ein Bein zu heben».¹⁵

Riflettendo sul libretto di *Capriccio* non si può non riandare con la memoria ad alcuni illustri (ancorché inconfessati) antecedenti, i due dialoghi concepiti rispettivamente nel 1813 e nel 1819 da E. T. A. Hoffmann con l'animo dilacerato fra le opposte ragioni del *Wort* e del *Ton* e l'occhio attento al rapporto Arte-Potere: *Der Dichter und der Komponist (Il poeta e il compositore)*, e *Seltame Leiden eines Theaterdirektor (Le curiose pene di un capocomico)*. Comparando gli scritti, apparirà evidente che il principale (se non forse l'unico) bersaglio dell'invidia è il Potere e che essa risulta l'unica forza spirituale capace non

¹⁵ «Non fa certo l'arte vostra [la musica] qui da padrona, ma tutt'al più / dà un prezioso sostegno a Tersicore.»
– «Incantevole errore! Ditemi voi senza musica a chi verrebbe in mente d'alzar solo una gamba.»

soltanto di rendere emuli ostili gli uni degli altri poeti e compositori, ma anche di cementarne le forze in una Santa Alleanza contro il ‘nemico comune’, considerato l’antagonista per antonomasia dei ‘veri’ artisti: i direttori dei teatri.

In Schoeck, la tesi è magistralmente svolta così: nel mondo d’oggi l’aspirazione all’uguaglianza è rivendicata sia dai programmi socialisti, i quali credono di utilizzare l’invidia proletaria in funzione rivoluzionaria per instaurare un ordine sociale in cui si svuotino le ragioni stesse dell’invidia; sia dal capitalismo, che ‘produce’ e ‘vende’ invidia per stimolare l’emulazione e quindi lo sviluppo del mercato. In *Capriccio*, dobbiamo osservare il personaggio del direttore del teatro, per il quale (se vale sempre il *nomen omen* già esaltato nel suggeritore Monsieur Taupe) Strauss e Krauss non avrebbero potuto scegliere un patronimico più azzeccato: La Roche. *Et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam....* Quella dello spettacolo, con le sue liturgie, i suoi officianti e i suoi fedeli.

Capriccio propone fin dall’inizio un modello esemplare di immagini sonore riflesse: il gioco di echi e di risonanze lontane tra lo *Streichsextett* dell’introduzione orchestrale e la ripresa dello stesso all’aprirsi della prima scena, con gli esecutori dietro le quinte. Solo La Roche, con l’insensibilità di un macigno, dorme durante tutta l’esecuzione su di un divano, salvo coglierne le battute conclusive in un risveglio accompagnato da questa sentita considerazione: «Bei sanfter Musik schläft sich’s am besten» («Un sonno così solo la musica...»). Attorno a lui fervono i preparativi per celebrare il compleanno della contessa Madeleine con un programma musicale, poetico e teatrale la cui attuazione dovrà anche spingere la giovane vedova a scegliere tra due appassionati pretendenti, i quali, insieme a lei, stanno appunto ascoltando la prova del sestetto che Flamand ha scritto per la circostanza. Alla contesa amorosa s’intreccia così la rivalità artistica: Olivier vanta la superiorità della Poesia, Flamand quella della Musica: «Wort oder Ton? Sie wird es entscheiden» («Nota o parola? Deciderà lei!»); La Roche, al quale poco interessano i risvolti galanti della disputa, quella del Teatro, anzi della regia teatrale:

Regie versteh’ich, das ist mein Métier.
Regie die Lösung, Regie das Geheimnis!¹⁴

Dirigere e coordinare gli artisti, accumulare e reinvestire i profitti: ecco come La Roche intende il proprio compito.

OLIVIER (indicando il Direttore): In solchen Händen liegt unser Schicksal!
DIRETTORE: Ohne mich sind eure Werke – totes Papier!
FLAMAND: Mit dir sind ihre Autoren – gefesselte Sklaven!¹⁵

Ed ecco come esplode il risentimento delle ‘anime belle’, prima rivali e adesso coalizzate contro il comune sfruttatore, il quale, indifferente alle loro critiche, puntualizza che lo scopo è registrare per settimane il tutto esaurito nel suo teatro. Tipico detentore del Potere, La Roche si esprime soprattutto per slogan e luoghi comuni – «Alles nur Mode! Der

¹⁴ «Di regia m’intendo, è il mio mestiere o no? Ed è il segreto che tutto risolve.»

¹⁵ «In tali mani le nostre sorti! – E allora? Senza me cheché facciate è carta straccia! – Con te gli autori non sono che schiavi in catene!»

Erfolg entscheidet!» («Non è che moda! moda! Quel che conta è il successo!») – tacitando le critiche con un perentorio: «So spricht nur der Neid» («Invidia soltanto!»). Ottimo piazzista – che decanta con pari entusiasmo le persone (la ballerina, i due cantanti italiani) e le merci (le scenografie, i costumi) per meglio rivenderle – egli ha soprattutto a cuore la regia della grandiosa ‘azione teatrale’, che impone la mortificazione di ogni pretesa individualistica a favore del collettivo:

Sie streiten um eine Rangordnung ihrer Künste.
Verlorene Mühe!
Im Bereich meiner Bühne dienen sie alle.
[...] Und wo wär' eure Sprache, was sind eure
Töne ohne Deklamation und Gesang?
Ohne die Darstellung durch den Akteur,
den Zauber seiner Persönlichkeit, ohne sein Kostüm!
He! Ohne seine Maske?¹⁶

Può colpire il fatto – a ennesima dimostrazione che nell'economia di *Capriccio* il relativismo estetico espresso nei proverbiali *tot capita tot sententiæ* e *de gustibus non est disputandum* è piuttosto un velo pudicamente steso sull'indecenza del caos che non un abito di gala – che l'accorata difesa a oltranza dell'opera buffa italiana *contra* Gluck da parte di La Roche risulti, alla fin fine, soltanto un'opinione fra le tante, né migliore né peggiore delle altre. Ma chi sa di avere ben stretti in pugno i cordoni della borsa può anche concedersi qualche minuto di svago in mezzo al pubblico e agli artisti. Avevamo già individuato nel Potere il principale (se non l'unico) oggetto dell'invidia; ora dobbiamo aggiungere che solo il Potere – o meglio: i limiti dei suoi detentori e rappresentanti in terra – può suscitare risate davvero liberatorie. Infatti, nel vivacissimo *Lachensemble* (concertato delle risate) di *Capriccio* – in cui la descrizione da parte di La Roche di una scomiccherata ‘azione teatrale’ in due parti (*La nascita di Pallade Atena* e *La distruzione di Cartagine*) viene deliziosamente accompagnata dall'orchestra e dai sarcastici commenti dei presenti, che ne rilevano il cattivo gusto e la banalità – troverà ampia conferma quanto detto sopra: appunto, chi invidiare, se non il Capo? e chi deridere e canzonare, se non il Capo? Salvo poi consentire tutti alle sue direttive, facendosi da lui dirigere per realizzarle.

Se Madeleine, alla fine di *Capriccio*, resta completamente sola dinanzi allo specchio, La Roche, nel *Lachensemble*, è solo anch'egli ma contro tutti: ed è una ben peggiore solitudine. La perdita e la riconquista del suo *aplomb* ne caratterizzeranno l'amplissimo monologo, che culminerà in un'autobiografica celebrazione dell'uomo di teatro. Si è detto trattarsi di un epicedio scritto da Strauss per se stesso: prova ne sia il fatto che la musica e i versi che lo compongono vanno via via perdendo ogni leggerezza ironica per caricarsi di nobile e convincente *pathos*. Può darsi anche che sia così: ed è questa una risposta che ben s'attaglia non soltanto all'interrogativo specifico posto da questo episodio, ma anche a ogni troppo univoca o restrittiva interpretazione del significato ultimo dell'intero *Capriccio*.

¹⁶ «Ognuno vuol che comandi l'arte sua. / Fatica sprecata! / Perché a me, al mio teatro *servono* tutti! [...] Che sarebbe il tuo verso e che le tue note / senza chi li declami o li canti? Senza l'attore e la strana magia / che emana una personalità? Dei versi senza costumi? / Versi senza maschere?»



Richard Strauss e Clemens Krauss.

CARTEGGIO RICHARD STRAUSS-CLEMENS KRAUSS

LETTERE SCELTE (1940-1942)*

a cura di Giovanni Guanti

292. A STRAUSS

Monaco, 30 maggio 1940

Egregio signor Dottore!

Durante il mio lavoro, che in questo periodo è molto aumentato e mi lascia a malapena pochi istanti liberi, anche a causa del corso di direzione che tengo a Berlino,¹ ho riflettuto molto sugli ampliamenti e i miglioramenti alla nostra opera da Lei auspicati e ne ho già abbozzati alcuni. Punti principali:

- 1) miglioramento ed ampliamento della scena d'amore Contessa-musicista,
- 2) perfezionamento del dialogo tra il Conte e la Contessa nella seconda scena,
- 3) miglioramento ed ampliamento della discussione (Fuga) con uso di massime goldoniane. Queste ultime riferite soprattutto alla qualità del testo, cioè: opera francese buon testo-cattiva musica, opera italiana cattivo testo-buona musica. Inoltre l'atteggiamento critico di Goldoni verso il recitativo e l'aria.

Ora vengo alla Sua ultima proposta: modificare sostanzialmente il discorso del Direttore del teatro. In seguito a una riflessione approfondita sono giunto a questa conclusione: presentare il Direttore come riformatore del teatro francese comporterebbe una modifica radicale del personaggio, e con ciò dovremmo ricusare anche molte scene riuscite che lo caratterizzano in quanto vero buffo, tra cui ovviamente anche ambedue i progetti da lui proposti, *La nascita di Atena Pallade* e *La caduta di Cartagine*. Con ciò verrebbero necessariamente a cadere gli *ensembles* corrispondenti. Nel Suo nuovo abbozzo del dis-

* Le lettere sono tratte da RICHARD STRAUSS-CLEMENS KRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Günter Brosche, Tutzing, Schneider, 1997, pp. 334-340 (nn. 292-294), 374 (n. 326), 393-396 (n. 345), 408-410 (n. 358), 411-413 (n. 360), 456-457 (n. 390). Abbiamo preferito evitare la stretta trascrizione diplomatica dell'edizione originale (che segnala anche il cambio di foglio), e perciò abbiamo omesso le accurate descrizioni delle lettere e relative intestazioni, uniformando luogo e data, mantenendo gli a capo con rientro di Krauss, e ponendo i titoli delle opere in corsivo (invece che tra virgolette alte e basse, all'uso tedesco). Le porzioni di testo comprese tra due asterischi sono aggiunte di Strauss, poste come note ai margini del foglio (o trasversalmente).

¹ Krauss tenne il 23, 24, 31 maggio e l'uno, il 18 e 19 giugno 1940 un corso per direttori d'orchestra a Berlino, nell'Istituto musicale per stranieri.

corso del Direttore, questi diventa un personaggio del tutto serio. Le invettive comiche che ho schizzato e la chiusa ampollosa con l'epigrafe tombale sono completamente in contrasto col contenuto del suo discorso che dev'essere di autodifesa! Non mi pare assolutamente che così vada bene. Tutta l'opera ne verrebbe stravolta. Il modo in cui i caratteri dei singoli personaggi sono delineati deve convincere per chiarezza ed evidenza. Contrasti:

1) il poeta ed il compositore sono entrambi artisti moderni, il primo fortemente orientato in senso intellettuale verso Diderot, Rousseau ed altri spiriti dell'epoca illuminista. Il musicista è moderno in quanto non vuole assoggettare la sua arte al teatro, poiché la ritiene troppo elevata.

2) il Direttore rappresenta il principio della tradizione e combatte la degenerazione dell'arte teatrale (farsa), con particolare insistenza sul termine «teatrale». Col suo tenace attenersi ad usi teatrali superati egli si trasforma in un personaggio buffo. Ciò rende anche possibile l'*ensemble* ridanciano e canzonatore.

Questo deve rimanere così. Secondo me non va bene neppure presentare Goldoni come modello per i Francesi. In un paese dove già un secolo prima aveva lavorato Molière e dove, nel tempo in cui si svolge la nostra *pièce*, Beaumarchais scriveva i suoi due lavori su Figaro, questo è impossibile. Nonostante tutto il suo formidabile talento, Goldoni ha riformato solo la commedia italiana. Fu importato a Parigi perché lì i commedianti italiani recitavano sempre ancora in modo estemporaneo secondo lo stile della commedia dell'arte. Uno stile che a Parigi era completamente superato e che, come già detto, un secolo prima era stato abbattuto dal genio di Molière. Molière è l'artefice della commedia di carattere. L'elemento che caratterizza Goldoni – l'esibizione di tipi popolari nelle sue commedie, ritratti di veneziani – non potrà mai e poi mai essere additato come modello per una commedia francese più tarda.

Per quanto concerne l'opera non si può certo parlare di decadenza per la Parigi di allora; l'opera francese aveva conquistato una posizione dominante con Gluck, il quale aveva dimostrato che era possibile cantare anche su testi francesi e non solo su parole italiane (come invece sosteneva Rousseau). Ha mantenuto questa posizione anche in seguito, nonostante i sostenitori di Piccinni. Essa è alla base del dramma musicale tedesco e della moderna opera psicologica di Richard Strauss. Dunque noi abbiamo rappresentare solo una lotta per riformare l'opera, non certo mettere in scena una situazione di decadimento del teatro francese. Rifletta sul fatto che proprio allora la *Comédie française* ebbe enorme sviluppo grazie ad attori fenomenali (che comparivano in scena per la prima volta in costumi storici). Nell'opera Mozart è alle porte!!!

Perciò devo assolutamente proporre:

- 1) di lasciare così com'è il personaggio del Direttore,
- 2) di attenersi ai fatti storici del teatro di allora, che ci sono stati tramandati con precisione,
- 3) di conferire un tono faceto al discorso del Direttore, una difesa del tutto personale in contrasto con lo scherno che gli viene rivolto nell'*ensemble* precedente.

Solo il discorso della Contessa può essere serio. Esso deve additare Gluck come modello, e trasformare il patetico invito del Direttore a creare nuove opere [«Schafft Werke», NDT] in un'esortazione seria. Le uscite del Direttore, che per lui sono anche argomentazioni, sono indirizzate contro la produzione farsesca del teatro di intrattenimento, spettacoli che fanno ricorso ai più bassi istinti del pubblico e corrompono il gusto, e contro gli esteti da scrittoio che si limitano a deridere sempre solo ciò che è antiquato senza produrre nuovi lavori teatrali, e perciò rimangono improduttivi ai fini dell'arte. Il Direttore vuol

dire che, se ne disponesse, rappresenterebbe in modo adeguato anche opere buone e nuove, ma fin tanto che non ne ha, è costretto a continuare la sua lotta per elevare il teatro ricorrendo alle opere di una volta. La Sua obiezione, che a tratti il discorso sia troppo generico, è giusta. Esso però dev'essere rivolto al presente, cioè alla nostra situazione attuale: musica di Lehár / musica intellettual-cartacea.

Tutte le buone modifiche da Lei introdotte nel nuovo abbozzo del discorso del Direttore potrebbero essere utilizzate in altri punti, soprattutto nell'ampia discussione sull'opera, attribuite ad altri personaggi. Lì il Direttore può anche descrivere il suo incontro con Goldoni nel Café de Foi (così si chiama il caffè del Palais Royal, nelle cui vicinanze abitava Goldoni). Si dovrebbero riservare alla Contessa tutte le esortazioni più serie rivolte a Flamand e Oliver affinché essi proseguano il lavoro di Gluck e gettino così un ponte verso un lontano futuro. Il rilievo assegnato al teatro nazionale francese è a doppio taglio. Noi vogliamo celebrare il grande compositore tedesco, di cui oggi riconosciamo il genio, in primo luogo come iniziatore dell'opera tedesca.

Spero di averLa convinta con le mie riflessioni. Ad ogni modo devo sapere al più presto come Lei giudica le cose, altrimenti non posso proseguire il lavoro. Il Suo nuovo discorso del Direttore comporterebbe un cambiamento sostanziale.

Questa sera vado per due giorni a Berlino, domenica presto sarò già tornato. Il 5 giugno c'è una prova in costume del primo atto dell'*Helena* con apparato scenico. Mi farebbe molto piacere, come può immaginare, rivederLa qui.

Cordiali saluti anche da 'Helena' e da tutti gli altri personaggi mitologici, il Suo sinceramente devoto

Clemens Krauss

293. A KRAUSS

Garmisch, 2 giugno 1940

Caro amico!

Un sincero ringraziamento per la Sua lettera del 30; Le sarei molto grato se Lei potesse apportare ancora alcuni miglioramenti alla prima scena. Certo, non siamo ancora giunti al termine del percorso e non vogliamo farci fretta!

Il fatto che Lei si opponga a una mia rielaborazione del discorso del Direttore mi ha un po' sorpreso, perché non dovrebbe sfuggire neppure a Lei che la prima versione era eccessivamente generica e non aveva un fulcro serio. Mi sono leggermente piccato per il fatto che essa era venuta in mente a me, mentre non volevo presentare il Direttore come un rimbambito ridicolo, ma solo dargli un certo rilievo in quanto difensore del pensiero popolare.

Con ciò Lei ha di nuovo ragione che il suo (del Direttore) punto di vista non può essere l'orientamento definitivo della nostra operina, per questo Le ho scritto anche che dev'essere la Contessa ad avere l'ultima parola. Press'a poco:

Caro La Roche! Tu hai completamente ragione, il nostro teatro si muove da anni in terreni troppo estranei (come gli avevo già fatto dire).

Non so se nel 1775 Molière, l'unico autore un po' nazionale, fosse ancora rappresentato. *Le nozze di Figaro* sono ambientate in Spagna, Händel, Gluck, Mozart, Rameau, Voltaire si muovono in tutti i paesi possibili, ma non in Francia e Germania! Così la preoccupazione del Direttore, conforme a Goldoni, di attribuire un ambiente un po' più 'nazionale' ai lavori teatrali è in un certo qual modo giustificata *perciò non ha bisogno di essere un 'riformatore'! come oggi* – ma anche allo stesso tempo unilaterale.

La Contessa esprime così la richiesta conclusiva: noi saremmo davvero molto felici se ai nostri amici venisse in mente una bella opera, in cui non compaiano greci, eroi biblici, etc.; ma, se il lavoro è buono, interessante e valido in ugual misura per quanto concerne la musica e il testo, ogni luogo può essere adatto, Spagna, Germania, Roma o Grecia, Palestina o Cina.

Questo è quanto voglio dire e che è decisivo in ogni sfida artistica, soprattutto in forma drammatica. Sovraccaricare la Fuga, di carattere già fortemente dottrinario, non mi sembra ammissibile.

La prego di riflettere su tutto ciò senza prevenzione. Spero di poter essere mercoledì a Monaco alla Sua prova (con orchestra? A quando l'inizio?).

Dopo la prova conversiamo un'oretta, poi mangio al Walterspiel, viaggio per circa quattro ore e mezza ad Augusta per ascoltare (probabilmente) una *Salome* già preparata (con Elsa Schulz)² e giovedì presto subito indietro a Berlino.

I più cari saluti a Lei ed ad Helena!

Il Suo Dr. Richard Strauss

294. A STRAUSS

Monaco, 3 giugno 1940

Egregio signor Dottore!

Appena giunta la Sua lettera del 2 giugno. Qui accluso Le mando ora alla svelta ancora la seconda redazione della prima scena, così già il 5 giugno mi potrà dire personalmente la Sua critica a voce. Mi sembra che sarebbe meglio procedere così nel nostro lavoro: io Le mando poco per volta una seconda redazione dell'opera fino al discorso della Contessa e Lei mi comunica subito ogni volta le Sue obiezioni. Io redigerò la fine del lavoro solo quando avrò la Sua approvazione definitiva su tutto ciò che precede. Ho ampliato un po' la prima scena, e nello stesso tempo, come vedrete, adempiuto ad alcuni Suoi desideri (Goldoni):

1) accentuazione del contrasto Gluck-opera italiana. Quest'ultima: cattivo testo, buona musica (aria).

² Il soprano Elsa Schulz (nata nel 1903) fu una famosa Salome.

2) Goldoni: «I francesi non sopportano che i loro capolavori classici siano rielaborati in opere».

3) rettifica del personaggio del Direttore del teatro, che nella prima versione era troppo incline solo a «versi divertenti, piacevoli arie, anche da cantare per strada». Ora il suo modo di vedere è precisato.

4) accenno al fatto che la Contessa sia una giovane vedova.

Ora torno di nuovo sul discorso del Direttore. Ho ancora una volta «esaminato approfonditamente» tutto «senza prevenzione». Torniamo al principio. Lei ha approvato durante le nostre prime discussioni la mia idea di far spumeggiare il Direttore in un discorso comico. Noi definivamo allora quest'idea come discorso «à la Striese». Per non far scivolare nel farsesco il personaggio del Direttore avevamo deciso di renderlo paladino del vecchio stile teatrale (teatro barocco). Il discorso dovrebbe trovarsi nel mezzo dell'ottetto del Litigio. Nel corso dei nostri colloqui Lei voleva far pronunciare al Direttore in quest'occasione alcune invettive, concepite in modo tale da potersi adattare anche al nostro tempo. Ci siamo scritti a lungo su questo punto e Lei voleva un'invettiva esplicita contro le moderne operette *Kitsch* che corrompono il gusto. Ora mi è venuta l'idea di porre il discorso del Direttore alla fine dell'*ensemble* dei litiganti e di farlo provocare proprio da esso. Allo stesso tempo ciò dovrebbe di nuovo rappacificare, grazie all'intonazione allegra, la violenta atmosfera bellicosa creata dalla discussione, così da rendere superflue tutte le solenni azioni di riconciliazione altrimenti necessarie dopo un diverbio così intenso. Ciò viene raggiunto perché il Direttore riporta l'atmosfera alla serenità grazie a una certa enfasi ampollosa del suo discorso, specialmente verso la fine. «Amen Amen» cantano ironicamente i due giovani artisti. Il discorso non dovrebbe essere altro che una difesa puramente personale. Una buffa auto-celebrazione *à la van Bett*.³ (Molto efficace in Lortzing!!!). Tutti gli aspetti generici sono giunti in questo discorso su Sua richiesta, ed ora essi sono diventati persino tendenziosi. Questo io non l'avrei mai previsto. Proposta: con alcuni tagli radicali eliminiamo dal discorso tutti gli aspetti generici e trattiamo come punto centrale solo la rabbia comica del Direttore, l'autocelebrazione, la sopravvalutazione della sua importanza in quanto uomo di teatro, in modo che la sua dichiarazione, riequilibrata, adempia l'esigenza drammatico-artistica che va avanzata a questo punto dalla nostra opera.

Suscitato da questo allegro episodio segue il discorso della Contessa, che qui prorompe in modo sorprendentemente serio e quasi in contrasto con quanto viene prima. La Contessa deve tirare le somme di tutta la discussione precedente. Cito una massima di Joubert:⁴ «Scopo della disputa o della discussione non dev'essere la vittoria, ma il profitto». Non è detto benissimo? Nel suo discorso la Contessa trae ora profitto da tutta la discussione antecedente. Ella proferisce parole profetiche sul futuro dell'opera, partendo dal più grande evento artistico dell'epoca in questo campo: Gluck. In questo discorso si deve sentire appena la traccia rispecchiata di un orientamento, che non andrebbe assolutamente manifestato in modo esplicito.

³ Van Bett è uno dei personaggi principali dell'opera *Zar und Zimmermann* di Gustav Albert Lortzing (1801-1851).

⁴ Joseph Joubert (1754-1824), scrittore francese.

Quanto alle Sue considerazioni sul colore locale a teatro – nel nostro caso (collegamento di parola e suono) si potrebbe solo trattare di opera – naturalmente si potrebbe discutere per ore. Secondo me il luogo in cui è ambientata un'opera non ha alcuna relazione con la nazionalità dell'autore. Verdi è davvero un compositore nazional-popolare e nessuna delle sue numerose opere (ad eccezione di *Rigoletto*) è ambientata in Italia. Le commedie francesi del tempo della nostra opera erano tutte di francesi molto nazionalisti. Che *Le nozze di Figaro* siano ambientate in Spagna deriva da ragioni ben precise di censura, perché tutti i personaggi principali dell'opera – Figaro, Susanna, il Conte e Cherubino – non sono spagnoli ma francesi. Se nella nostra opera avanziamo l'esigenza di un *milieu* nazionale non andiamo molto in là con la profezia: tranne la *Sposa venduta*,⁵ in questa direzione non è stato scritto nulla di veramente magistrale. Le opere tedesche di Wagner *Tannhäuser*, *Lobengrin*, *Meistersinger* hanno un'ambientazione storica.

Sarei molto felice di dibattere dottamente con Lei su tutte queste cose, se Lei venisse dopodomani. Penso però che un'oretta dopo la prova sia un po' poco. Non potrebbe rimanere qui anche nel pomeriggio? Io Le manderei volentierissimo il mio revisore di bozze, così potrebbero essere finalmente corretti una volta per tutte i passi problematici della *Frau ohne Schatten*.

Molti cordiali saluti dal Suo fedelmente devoto

Clemens Krauss

326. A KRAUSS

Garmish, 24 novembre 1940

Caro amico!

Siamo ad Innsbruck e oggi ci ascoltiamo la *Salome* eseguita da 51 orchestrali: la prima opera di Strauss nella sacra terra tirolese!

Molte grazie per la lettera e congratulazioni per la serata liederistica berlinese. Il Suo titolo, *Lingua dei suoni*, si avvicina già di più all'oggetto in questione, ma ne centra il nucleo solo a metà, poiché il poeta esige i medesimi diritti del musicista. Inoltre è un po' accademico! Perché non vogliamo subito annunciare:

Parola o suono?
Fuga teatrale? [...]

Con i più cordiali saluti da casa a casa, Suo

Dr. Richard Strauss

⁵ *La sposa venduta*, opera comica di Bedřich Smetana del 1866, ritenuta il capolavoro dell'opera nazionale boema [NDT].

345. A KRAUSS

Garmisch, 8 marzo 1941

Caro amico!

In seguito alla nostra conversazione telefonica ho intrapreso indagini poliziesche ancor più approfondite, ho già apportato anche alcuni ritocchi, ma per il momento non posso ancora, nonostante una riflessione più ponderata, aderire alla Sua proposta circa il discorso della Contessa con conseguente omaggio dopo l'aria del Direttore. Una versione in recitativo mi sembra qui un po' troppo sobria e questo è l'unico momento in cui un po' di slancio innodico è ancora possibile ed anche necessario, a costo di rendere un po' meno comprensibile il testo. Al contrario mi sembra necessaria nel successivo brano in 3/4 in Si maggiore, ove il Conte ha la sua 'sortita', e questo lo voglio ancora revisionare a fondo in un recitativo. Tutto il brano così com'è non mi piace ancora molto. Qui tutto deve essere assolutamente chiaro!

Ora ancora qualcos'altro, di cui La prego di discutere con Hartmann e Sievert! Come descriviamo l'apparato scenico?

14 marzo⁶

Non mangi salsicce!

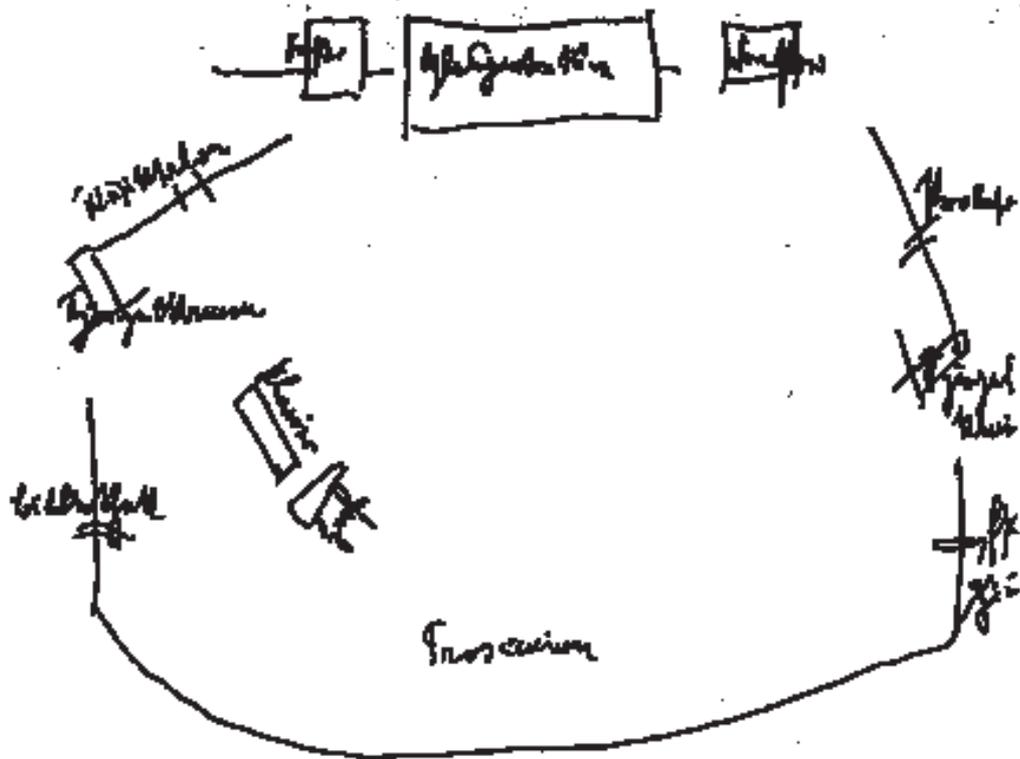
A queste devo, oltre che una bella colica renale, il fatto che posso continuare solo oggi questa lettera!

Penso che venga richiesto davvero molto dal nostro apparato scenico, particolarmente di mobilio: un piano, un'arpa con leggio, eventualmente ancora due leggi per il violinista e il violoncellista, i quali possono suonare anche nell'orchestra. In più, 6 poltrone e 2 sedie con un tavolino per gli italiani, e inoltre lo spazio in cui deve roteare la ballerina, che non è certo una «statica ballerina del ventre». In questo caso si avrebbe proprio bisogno di nuovo del vecchio proscenio, come quello che mi ha costruito Roller a suo tempo per il *Così fan tutte*.

E la lista dei personaggi? Qualcosa di simile:

la Contessa,
 il Conte, suo fratello
 Flamand, il musicista,
 Olivier, il poeta
 La Roche, direttore di teatro,
 l'attrice Clairon.
 2 Cantanti italiani,
 una giovane ballerina.
 Monsieur Taupe, il suggeritore
 il maggiordomo del Conte,
 8 servitori.

⁶ Strauss data erroneamente 14 febbraio.



Così oltre le grandi porte di vetro verso la strada e il giardino, ancora 4 porte laterali, due posteriori di sbieco come i camini a specchio, le due anteriori diritte. Abbia la bontà di discutere con i suoi amici la formulazione dell'apparato scenografico, in modo che io possa inserire nella partitura dopo l'inizio.

Quando è Couperin? Spero di poter venire! La chiamata alle armi minaccia quotidianamente il mio *chauffeur*! Ma che carino!

La mia visita a Berlino è stata un totale insuccesso!

Vivere è una gioia!

Con i più cari saluti di casa in casa il Suo

Dr. Richard Strauss

358. A KRAUSS

Garmisch, 4 agosto 1941⁷

Caro amico!

? è stato finito ieri, ora però ha bisogno assolutamente di un titolo! Che ne direbbe di

*Il sonetto*oppure *Il sonetto della Contessa**Un lavoro teatrale enigmatico?**Capriccio* non mi vuole proprio entrare in testa. È troppo banale ed insignificante.

Per il libretto avrei ancora le seguenti proposte.

1) Prima esclamazione di Olivier «prima le parole – dopo la musica» *titolo di un'opera dell'abate de Casti*

2) Sonetto (dal francese, di Bonsart⁸ 1500 ?)

(tradotto da Hans Swarowsky?)

3) la citazione «in amore è meglio tacere» [«In der Liebe ist Schweigen besser» - NDT]

etc.

*Pascal!*⁹

4) Fuga *il tema musicale con le parole:*



Questo darebbe il vantaggio che, durante l'arida Fuga, forse un po' noiosa a teatro, l'interesse del pubblico sarebbe tenuto ben sveglio dagli sviluppi del tema fugato.

Ha ricevuto la mia ultima lettera?

Lei come sta? Si riposa bene?

Salome è stata eseguita con grande successo per la prima volta in Messico.¹ Strauss scrive erroneamente 4 luglio.² Strauss intende Pierre de Ronsard (1525-1585)³ Il filosofo Blaise Pascal (1623-1692).

Arrivederla a presto con gioia! Dal 22 al 24 sono a Monaco per un'incisione col grammo-
fono! Quali opere ha in questi giorni? [...]
Con cordiali saluti per Lei e la cara Ariane
Dal Suo fedelmente devoto

Dr. Richard Strauss
e dalla famiglia ora riunita qui al completo

È appena stato da noi il signor Thomas da Vienna. Lui era a conoscenza del nostro lavoro
e ha trovato che il titolo *Capriccio* fosse il migliore! Anche *Extempore* gli è piaciuto! Vuole
ora decidere Lei? O vogliamo tirare a sorte?
E il sottotitolo?

360. A KRAUSS

Garmisch, 29 agosto 1941

Caro amico!

Rimuginando nel mio cranio i nostri audaci progetti per l'apparato scenico, lotto con i più
gravi dubbi e credo che dobbiamo rinunciare sia alle gallerie molto belle che alla dovizia
di specchi da Lei programmata (in particolar modo nelle due nicchie anteriori). Poiché –
non serve a nulla: abbiamo bisogno di porte (verso stanzini intimi) e di uno specchio (so-
lo alla fine!) – avere fin dal principio specchi dappertutto irriterebbe e svierebbe sola-
mente il pubblico e inoltre la porta a specchio progettata davanti a sinistra è troppo pic-
cola e non in grado di far fronte a tutte le importanti entrate e uscite in scena (soprattutto
della Contessa). Consideri che la Contessa dopo l'*ensemble* deve uscire nella sua stanza da
bagno, da cui dopo alla toeletta serale viene fuori di nuovo. Questo non può certo avveni-
re attraverso la lunga galleria di sinistra! La piccola porta a specchio anteriore non do-
vrebbe dunque solo condurre nella stanza ove all'inizio è suonato il sestetto d'archi, ma lì
dovrebbe anche uscire Flamand per comporre, la Contessa per vestirsi e alla fine per la ce-
na? Impossibile! Perché dunque non Le andrebbe bene anche una porta in primo piano
a destra che conduce alla sala da pranzo?



E perché non può esserci a sinistra ancora una porta (nascosta dalla tappezzeria)? Non ci
potrebbero stare poi due specchi messi dietro obliquamente, vicino alle porte per la stan-
za da musica a sinistra e per la sala da teatro (attraverso cui potrebbero anche avere luogo
tutte le entrate in scena (di Clairon) e l'uscita generale, come io avevo previsto fin da
principio)?

Disegno ancora una volta la mia idea.



Questa parete a nicchia
dev'essere alta solo da sovrastare
un po' le teste di quelli che siedono davanti,
cosicché si veda tutto dietro.

Temo che non possiamo molto servirci delle gallerie aperte, in sé molto belle, e soprattutto: l'intero apparato scenico perderebbe il carattere di salotto intimo e diverrebbe un grande e scomodo atrio in cui non ci si può ben immaginare la presenza di un piano e un'arpa!

La prego di discutere ancora di tutto con Gliese o Giehse – non riesco a ricordarmene il nome – e forse produca già Lei stesso uno schizzo insieme a lui, cosicché noi si possa discutere ancora una volta il tutto in modo approfondito. Ma la prego di comunicarlo tempestivamente, perché qui abbiamo anche maledettamente poca carne al fuoco!

Con cordiali saluti di casa in casa

Il Suo fidato
Dr. Richard Strauss.

Scrivo a Örtel che rimane spazio nella quarta pagina per la descrizione dell'apparato scenico.

390. A KRAUSS

Vienna, 24 marzo 1942

Caro amico!

[...] Al libretto già inviato propongo i seguenti piccoli ritocchi:

Sottotitolo: commedia teoretica per musica va molto bene, ritengo però ancora da aggiungere assolutamente a causa del programma

in un atto

di Cl. Kr. e R. Str.

Inoltre prego di cancellare assolutamente «essi dicono» nella scena Contessa-Flamand dopo le parole: le parole cantano – i suoni parlano – (essi dicono) – che io vi amo! È da borghesucci e indebolisce!

Perché Flamand non può prorompere drasticamente con «che io vi amo»? Lei sostiene che sia grammaticalmente sbagliato? Ma quale innamorato parla in modo corretto!?

Nella scena del servo ho messo intenzionalmente in luogo di «lui parla perfino latino!» - «greco». Trafiggerà anche Lucrezia dal *Coriolano*! I domestici del 1775 non erano certo così colti come gli odierni abbonati al cinema! [...]

Suo Dr. Richard Strauss. [...]

[Traduzione di Giacomo Albert]



Pagina finale della partitura autografa di *Capriccio*, datata Garmisch, 3 agosto 1941
(Garmisch, Richard-Strauss-Archiv).



Richard Strauss.

RICHARD STRAUSS

a cura di Mirko Schipilliti

Devo fare i conti col mio punto di vista attuale nei confronti della musica: esso è inevitabilmente quello di un epigono.

RICHARD STRAUSS

1864

Richard Georg Strauss nasce a Monaco il primo giugno, di famiglia benestante, figlio di Franz Joseph (1822-1905), compositore e cornista alla Hofoper di Monaco (lavorò con Wagner all'invenzione delle cosiddette 'tube wagneriane'), e Josephine Pschorr (1837-1910).

1870

Dal 1868 studia pianoforte e dal 1872 violino. Frequenta la scuola elementare fino al 1874, dove dirige un'orchestrina di bambini.

1871

Inizia a seguire i primi concerti all'Odeon-Saal di Monaco e frequenta l'Opera. La *Panzberg-Polka*, orchestrata dal padre, viene eseguita pubblicamente.

1876

Compone la *Festmarsch* op. 1, eseguita a Monaco nel 1881, e due ouvertures da concerto.

1881

Vengono eseguiti il quartetto per archi op. 2, la *Festmarsch* op. 1 (pubblicata da Breitkopf & Härtel) e la sinfonia in Re minore. Accompagna il padre chiamato per suonare a Bayreuth, dove assiste a rappresentazioni wagneriane fra cui *Parsifal*. Studia la partitura di *Tristan und Isolde*.

1882

Si iscrive all'Università di Monaco, dove studierà solo per un anno filosofia, estetica e storia dell'arte, per dedicarsi completamente alla composizione dopo i primi successi. Suscitano particolare interesse nel mondo musicale la serenata per tredici strumenti a fiato op. 7, eseguita a Dresda, e il concerto per violino op. 8 a Vienna.



Richard Strauss con la moglie, il soprano Pauline de Ahna e il figlio Franz.

1883

Scrivete gli *Acht Lieder* op. 10 (primo ciclo dopo 27 numeri sciolti composti dal 1870), il concerto per corno n. 1 op. 11 e la sonata per violoncello e pianoforte op. 6.

1884

A New York viene eseguita la sinfonia n. 2 op. 12, composta fra il 1882 e il 1884. L'esperienza cameristica prosegue col quartetto per pianoforte e archi op. 13, oltre ai cinque pezzi pianistici *Stimmungsbilder* op. 9 e al *Wanderers Sturmlied*, su testo di Goethe, per coro a sei parti e orchestra.

1885

Ammiratore del talento di Strauss (lo ritiene «un direttore d'orchestra nato!»), Bülow lo assume come direttore assistente a Meiningen. Suona da solista nel concerto K. 491 di Mozart, di cui compone le cadenze, e dirige la propria sinfonia n. 2. A Meiningen incontra Brahms, invitato a dirigere proprie musiche, che esprime un severo giudizio sulle composizioni del giovane. Scrive la virtuosistica *Burleske* per pianoforte e orchestra (per Bülow «decisamente geniale»), diretta nel 1889 con Eugen D'Albert solista.

1886

Inizia a comporre *Macbeth* op. 23, primo di una lunga serie di poemi sinfonici. Abbandonato l'incarico a Meiningen, diventa per tre anni terzo assistente all'Opera di Monaco. Viaggia in Italia, a Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Capri: di ritorno a Monaco, compone il poema sinfonico *Aus Italien* op. 16 (*Dall'Italia*), diretto nel 1887.

1887

A Lipsia per dirigere, incontra Gustav Mahler, che gli dimostra presto stima e duratura amicizia. In villeggiatura a Feldafing conosce Pauline de Ahna, futura moglie.

1888

Partecipa all'allestimento di *Die Feen* di Wagner. Inizia la stesura del poema sinfonico *Tod und Verklärung* (*Morte e trasfigurazione*), basato sul poema omonimo di Alexander Ritter, diretto nel 1890.

1889

Viene nominato maestro sostituto a Bayreuth, dove gode della stima di Cosima Wagner. Bülow lo introduce al teatro di corte di Weimar, che Strauss dirigerà fino al 1894.

1892

Dopo una tubercolosi polmonare, si reca in Italia, Grecia ed Egitto, dove completa la partitura di *Guntram*, iniziata nel 1887, prima opera teatrale, su libretto proprio in tre atti.

1894

A Weimar dirige *Guntram* e ascolta *Falstaff*: fortemente impressionato invia una copia della partitura di *Guntram* a Verdi «in segno d'omaggio ed ammirazione» (pur non avendo avuto il tempo di analizzarla accuratamente Verdi la giudica opera «di mano esperta»). Debuttera a Bayreuth con *Tannhäuser* di Wagner. Sposa Pauline de Ahna, cui dedica i *Vier*

Lieder op. 27 (*Morgen e Cäcilie* trascritti come altri per voce e orchestra). Succede a Bülow nella direzione dei Berliner Philharmoniker.

1895

Diventa direttore della cappella di corte di Monaco impegnandosi soprattutto in opere di Wagner e Mozart. A Colonia viene eseguito il poema sinfonico *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28 (*I tiri burloni di Till Eulenspiegel*). Inizia la stesura di *Also sprach Zarathustra* op. 30 (*Così parlò Zarathustra*), diretto a Francoforte nel 1896.

1897

Compone il poema sinfonico *Don Quixote*, eseguito a Colonia nel 1898. La direzione d'orchestra lo impegna quasi totalmente, affermandolo stabilmente in tutto il mondo, con un repertorio che dà rilievo a Liszt e a contemporanei come Reger, Sibelius, Elgar, Mahler.

1898

Vive a Berlino, primo maestro della cappella prussiana alla Hofoper, debuttandovi in *Tristan und Isolde* di Wagner e dirigendo successivamente un ciclo del *Ring*.

1899

Dirige *Ein Heldenleben* op. 40 (*Una vita d'eroe*) a Francoforte, suo ultimo poema sinfonico. A Berlino, a casa del poeta Richard Dehmel, conosce lo scrittore austriaco Hugo von Hofmannsthal, con cui avvierà un fruttuoso sodalizio artistico.

1901

A Dresda ottiene discreto successo *Feuersnot* (*Incendio*): verrà ripresa da Mahler a Vienna e da Thomas Beecham a Londra.

1903

A Londra gli viene dedicato un festival. Riceve la laurea *honoris causa* in filosofia dall'Università di Heidelberg. Porta a termine l'autobiografica *Symphonia domestica* op. 53, presentata alla Carnegie Hall di New York nel 1904.

1905

Tratta da Wilde, *Salome* viene rappresentata a Dresda, suscitando scandalo e scalpори nel mondo culturale, ma sostenuta da Mahler: segnerà l'affermazione decisiva di Strauss come operista.

1908

Viene nominato *Generalmusikdirektor* della Hofoper di Berlino, dove rimarrà come direttore ospite fino al 1918.

1909

È a Dresda il debutto di *Elektra*, prima collaborazione con Hofmannsthal: Strauss era rimasto affascinato dalla sua versione, richiedendogli una riduzione librettistica.

1911

Sempre a Dresda, la prima dell'opera comica *Der Rosenkavalier* (*Il cavaliere della rosa*) riscuote enorme successo, anche a livello internazionale.

1912

La prima versione di *Der Bürger als Edelmann* (*Il borghese gentiluomo*), musiche di scena per la commedia di Molière, va in scena insieme ad *Ariadne auf Naxos* (*Arianna a Nasso*) a Stoccarda, con la regia di Reinhardt, mentre la revisione di *Ariadne auf Naxos* (in un prologo e un atto) debutterà nel 1916. La collaborazione con Hofmannsthal prosegue con *Josephslegende*, azione teatrale su balletto di Diaghilev rappresentata all'Opéra di Parigi e a Londra nel 1914.

1914

È impegnato nella *Alpensinfonie* op. 64 (*Sinfonia delle Alpi*), diretta a Berlino nel 1915 con la Hofkapelle di Dresda.

1919

Alla Staatsoper di Vienna (di cui è direttore artistico dal 1918 al 1924) viene rappresentata *Die Frau ohne Schatten* (*La donna senz'ombra*).

1923

Clemens Krauss dirige la *Tanzsuite nach Couperin* di Strauss in forma di balletto alla Hofburg di Vienna.

1924

Alla Staatsoper di Vienna viene dato il balletto *Schlagobers* in occasione del sessantesimo compleanno, oltre a varie 'settimane straussiane' che si tengono a Dresda, Monaco, Berlino e Vienna. A Dresda va in scena la commedia borghese *Intermezzo*, su libretto proprio. Riceve la laurea *honoris causa* dalla Musikhochschule viennese e diventa cittadino onorario della capitale.

1925

Per il pianista Paul Wittgenstein, mutilato della mano destra, compone *Parergon zur Symphonia Domestica* op. 73 e, nel 1927, lo studio sinfonico *Panathenäenzug* op. 74, per la mano sinistra del pianoforte e orchestra.

1928

Die Ägyptische Helene (*Elena egiziana*) debutta a Dresda: sarà l'ultimo libretto portato a termine da Hofmannsthal (che morrà nel 1929, lasciando incompiuta *Arabella*).

1933

Arabella va in scena a Dresda. A Bayreuth Strauss dirige *Parsifal* di Wagner sostituendo Toscanini, che abbandona l'incarico per protesta contro la dittatura instaurata da Hitler. Il regime nazista lo nominerà presidente della *Reichsmusikkammer*; Strauss mantiene la presidenza del Consiglio permanente per la collaborazione internazionale dei compositori fino al 1945. Per il settantesimo compleanno viene celebrato come il più importante

compositore del Terzo Reich, pur rimanendo distaccato dagli sconvolgimenti politici («La politica vogliamo considerarla un po' da lontano e lasciarne le cure a coloro che se ne interessano. [...] Soltanto il lavoro può aiutarci a vincere»).

1935

Die schweigsam Frau (*La donna silenziosa*, da Ben Jonson) debutta a Dresda, diretta da Karl Böhm, ma viene bandita dai teatri dopo quattro recite perché il librettista Stefan Zweig è ebreo: collaborerà segretamente anche a *Friedenstag*.

1938

Friedenstag va in scena a Monaco con immenso successo (cento recite in due anni) seguita a Dresda dalla tragedia *Daphne*, con cui costituirà un dittico.

1940

Completa la commedia mitologica *Die Liebe der Danae* (*Gli amori di Danae*): la prima prevista nel 1944 a Salisburgo verrà sospesa a tempo indeterminato per i bombardamenti (andrà in scena postuma nel 1952).

1942

Ultima opera di Strauss, *Capriccio* («conversazione per musica» su libretto proprio e del direttore Clemens Krauss) debutta il 28 ottobre al Nationaltheater di Monaco.

1945

Dopo la caduta del nazismo, si ritira in Svizzera, a Zurigo, Baden, Montreaux e Pontresina. Scrive *Metamorphosen* (*Metamorfosi*), studio per ventitré archi solisti dedicato a Paul Sacher e al Collegium musicum di Zurigo. Oltre alla sonatina n. 1 per 16 strumenti a fiato scritta nel 1943, inizia il concerto per oboe.

1947

La corte di Monaco lo assolve dalle accuse di collaborazionismo col trascorso regime. Il direttore Thomas Beecham organizza un trionfale festival straussiano a Londra, dove Strauss riceve una medaglia d'oro dalla Royal Philharmonic Society.

1948

Scrive i *Vier letzte Lieder* (*Quattro ultimi Lieder*) per voce e orchestra, pubblicati postumi ed eseguiti nel 1950 a Londra da Furtwängler e Kirsten Flagstad. Ultima composizione compiuta è il Lied *Malven*.

1949

A Monaco riceve una laurea *honoris causa* in giurisprudenza e muore a Garmisch l'otto settembre. Alla cremazione nel cimitero di Monaco, quattro giorni dopo, viene eseguito il terzetto conclusivo del *Rosenkavalier*.



Arrivo di Richard Strauss all'aeroporto di Northolt il 4 ottobre 1947,
dopo il suo primo volo all'età di ottantatré anni.



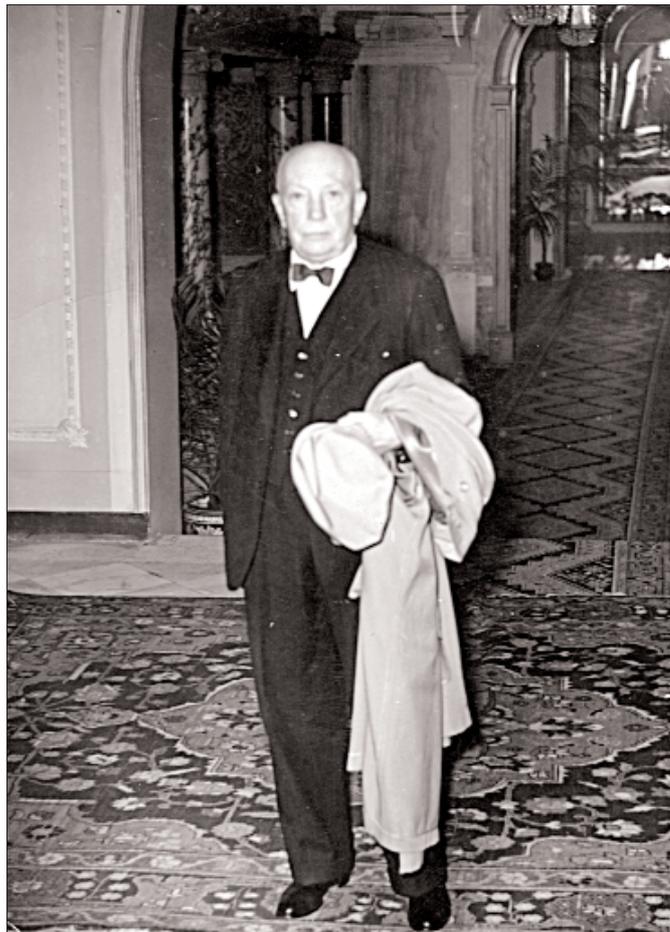
Richard Strauss, Goffredo Petrassi e Nino Sanzogno con gli interpreti di *Elettra*.
Da sinistra: Angelica Cravcenca, Ruth Jost Arden, Maria Padrini, Antonio Melandri.
Venezia, Teatro La Fenice, maggio 1938 (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Richard Strauss al Teatro La Fenice, maggio 1938.



Richard Strauss e Goffredo Petrassi a Venezia in occasione della prima veneziana di *Elettra*, maggio 1938 (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Richard Strauss a Venezia, maggio 1938.



Maurizio Fercioni. Figurino (Flamand) per *Capriccio*. Venezia, Teatro Malibran, maggio 2002.

A COLLOQUIO CON TOBIAS RICHTER

a cura di Pierangelo Conte

Le opere di Richard Strauss hanno accompagnato l'attività artistica di Tobias Richter, regista che nel corso di vent'anni di carriera ha affrontato *Die schweigsame Frau* (presentata più di vent'anni fa a Parigi e a Lione), *Die Frau ohne Schatten* (in diversi teatri tedeschi), *Elektra* (due differenti produzioni, la prima per Hannover, la seconda per Weimar), *Salome*, *Arabella* e *Der Rosenkavalier* (anche per il Festival di Aix-en-Provence).

Al suo già ricco 'catalogo' ora si aggiunge un altro titolo...

È la prima volta che metto in scena *Capriccio*, lavoro che avevo conosciuto da vicino a Monaco, ancora da assistente. Si tratta di una composizione che non appartiene al cuore del repertorio tradizionale tedesco, perché espone un soggetto estremamente artificioso. Del resto nemmeno Strauss aveva definito *Capriccio* un'opera: preferì infatti definirla una «conversazione per musica». Il suo stile è chiaramente 'retrospettivo', non crea prospettive per il futuro, bensì offre quasi una sintesi musical-teatrale dell'opera straussiana.

Qual è stato il suo approccio a Capriccio?

In *Capriccio* si parla e si discute molto. Ho pensato di lavorare come se affrontassi una *pièce* di prosa, curando ogni dettaglio, cercando di raccontare la storia e di rendere tutte le raffinatezze e le citazioni presenti nel testo. Ho tentato di connettere l'ambientazione del libretto con il mondo attuale facendo riferimento anche alla città di Venezia, ai suoi palazzi, ai saloni aristocratici nei quali, all'inizio del Novecento, si svolgevano conversazioni letterarie e riflessioni sull'arte. Mi viene in mente D'Annunzio... Quando poi i personaggi si trasferiscono in città e la serata finisce, i costumi cambiano e cambia anche l'ambiente: l'atmosfera rimanda alla malinconia di un clima veneziano di metà stagione, ad un mondo passato.

Prima la musica poi le parole, prima le parole poi la musica: un'eterna questione, tra riforme, proclami, pratica esecutiva, teorie...

Non è possibile separare poesia e musica: anche nelle opere di Strauss questo è un tema dominante. I suoni senza le parole sarebbero impensabili. Non si può impostare la questione in questo modo, domandandosi quale dei due elementi è più importante. Sono due linguaggi che, uniti, sono in grado di penetrare tutte le pieghe del cuore: alla fine nemmeno la Contessa vuole decidersi.

Qual è il suo rapporto con la regia d'opera?

Penso alla regia operistica come ad una sorta di esercizio d'equilibrio: non solamente tra parole e musica ci dev'essere compenetrazione e fusione, anche tra regia e musica bisogna tendere a questo equilibrio. La regia deve raccontare delle storie, avendo ben chiaro fino a che punto si può spingere. Ritengo comunque che al giorno d'oggi essa occupi troppo spazio: sono anch'io fortemente interessato a letture non convenzionali, purché esse restino nell'ambito delle leggi del teatro.



Richard Strauss.

Giovanni Guanti

BIBLIOGRAFIA

Se mi domandassero a bruciapelo (perché anche questo può capitare) – «Professore, una bibliografia su Richard Strauss di due o tre titoli al massimo; e in italiano, mi raccomando, perché non leggo in altre lingue!» – senza esitazione risponderei: innanzitutto, per coglierne il monologo interiore, RICHARD STRAUSS, *Note di passaggio: riflessioni e ricordi*, a cura di Sergio Sablich, Torino, EDT, 1991; quindi, per ascoltarne il dialogo con un interlocutore privilegiato, HUGO VON HOFMANNSTHAL-RICHARD STRAUSS, *Epistolario*, edizione italiana a cura di Franco Serpa, Milano, Adelphi, 1993; infine, per disporre di un'immagine a tutto tondo e dell'uomo e dell'artista, QUIRINO PRINCIPE, *Strauss*, Milano, Rusconi, 1989.

Il monumento cartaceo più cospicuo eretto alla memoria di Richard Strauss è di Norman Del Mar: tre grossi volumi di cui si è detto (e ci sia consentito citare il peccato ma non il peccatore) che sono «exhaustive almost to the point of absurdity».¹ Agli amanti della riscossa sintesi, il 1999, anno in cui cadeva il cinquantesimo anniversario della scomparsa del compositore, ha invece aperto nuovi orizzonti, con la pubblicazione da parte della Cambridge University Press di due volumi rigorosi e aggiornati: *The Life of Richard Strauss* di Bryan Randolph Gilliam² e *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma* di Michael Kennedy.³ La medesima casa editrice, nella meritoria collana dei Cambridge Opera Handbooks, può vantare anche delle accurate guide all'ascolto di *Arabella*,⁴ *Der Rosenkavalier*,⁵ *Salome*⁶ ed *Elektra*.⁷

Resto dell'idea che il modo migliore per conoscere Strauss, oltre ovviamente a quello di ascoltarne le composizioni, consista nello smarrirsi fra le lettere del suo epistolario, che copre un arco complessivo di quasi settant'anni e che ci consente di seguire da una pro-

¹ NORMAN DEL MAR, *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works*, London, Barrie and Rockliff, 1962 (vol. 1), 1969 (vol. 2) 1972 (vol. 3). Riedizione dell'intero lavoro, di oltre millecinquecento pagine: London, Faber & Faber, 1986.

² Già curatore delle due seguenti raccolte di saggi: *Richard Strauss and His World*, Princeton, Princeton University Press, 1992, e *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, a cura di Bryan Gilliam, Durham-London, Duke University Press, 1992.

³ Dello stesso autore: *Richard Strauss*, New York, Schirmer, 1996².

⁴ KENNETH BIRKIN, *Richard Strauss. Arabella*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

⁵ ALAN JEFFERSON, *Richard Strauss. Der Rosenkavalier*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

⁶ DERRICK PUFFETT, *Richard Strauss. Salome*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

⁷ ID., *Richard Strauss. Elektra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

spettiva privilegiata, anche se parziale come lo sono tutte le prospettive, non soltanto le sue personali vicissitudini ma anche quelle che visse l'Europa tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e il 1949, che registrò la morte del musicista. In tal senso, assolutamente imperdibile (proprio come il summenzionato carteggio con Hugo von Hofmannsthal) è quello con Gustav Mahler, accessibile anche nell'elegante traduzione di Artemio Focher.⁸

Dopo gli anni di formazione, i cui principali accadimenti si trovano riflessi nelle lettere ai genitori,⁹ vediamo entrare via via nel novero dei corrispondenti di Strauss alcuni tra i nomi più significativi dell'arte e della cultura europee, come Romain Rolland¹⁰ e Stefan Zweig.¹¹ Il quale, agli inizi del 1934, ebbe il merito di segnalare a Strauss il libretto di una vecchia parodia d'opera italiana che sembrava offrire ottime possibilità drammaturgiche. Era *Prima la musica e poi le parole* dell'abate Giovanni Battista Casti (1724-1803), già messo in musica nel 1786 da Antonio Salieri e genialmente reinventato in *Capriccio*, al termine di una faticosa gestazione¹² i cui riflessi si possono cogliere in due altri carteggi strausiani: quelli con Joseph Gregor¹³ e con Clemens Krauss.¹⁴

Non meno significativi degli scambi epistolari con Cosima Wagner,¹⁵ Franz Wüllner¹⁶ e Hans von Bülow,¹⁷ che provano quanto profondamente affondassero le radici del com-

⁸ GUSTAV MAHLER - RICHARD STRAUSS, *Carteggio, 1888-1911*, Milano, SE, 1991. «Innanzitutto un uomo d'affari, e solo in seconda linea un artista, e quando le due nature entrano in conflitto, vince sempre l'uomo d'affari». Fu davvero questo il giudizio di Mahler su Strauss? Stando alla sua viperina consorte Alma, sembrerebbe proprio di sì. Vale comunque la pena di meditare anche sullo Strauss immortalato in questi volumi zeppi di saporiti pettegolezzi: ALMA MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Milano, Il Saggiatore, 1960; ALMA MAHLER-WERFEL, *Autobiografia*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

⁹ RICHARD STRAUSS, *Briefe an die Eltern, 1882-1906*, a cura di Willi Schuh, Zürich, Atlantis, 1954. Cfr. anche *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, a cura di Franz Grasberger, Tutzing, Schneider, 1967.

¹⁰ RICHARD STRAUSS-ROMAIN ROLLAND, *Correspondance. Fragments de journal*, Paris, Albin Michel, 1951. Quest'ultimo aveva dedicato a Strauss anche un lusinghiero medaglione in *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908.

¹¹ RICHARD STRAUSS-STEFAN ZWEIG, *Briefwechsel*, a cura di Willi Schuh, Frankfurt am Main, Fischer, 1954; 19572. Cfr. anche LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Richard Strauss e Stefan Zweig*, «L'Approdo Musicale», II/5, gennaio-marzo 1959, pp. 19-52.

¹² KURT WILHELM, «Fürs Wort brauche ich Hilfe». *Die Geburt der Oper «Capriccio» von Richard Strauss und Clemens Krauss*, München, Nymphenburger, 1988.

¹³ RICHARD STRAUSS-JOSEPH GREGOR, *Briefwechsel 1934-1949*, a cura di Roland Tenschert, Salzburg, Müller, 1955. Cfr. anche JOSEPH GREGOR, *Richard Strauss: der Meister der Oper*, München, Piper, 1939.

¹⁴ RICHARD STRAUSS-CLEMENS KRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Götz Klaus Kende e Willi Schuh, München, Beck, 1963; RICHARD STRAUSS-CLEMENS KRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Günter Brosche, Tutzing, Schneider, 1997; GÖTZ KLAUS KENDE, *Richard Strauss und Clemens Krauss; eine Künstlerfreundschaft und ihre Zusammenarbeit an «Capriccio» (op. 85) Konversationsstück für Musik*, München, Ricke, 1960. Clemens Krauss (Vienna, 31 marzo 1893 - Città del Messico, 16 maggio 1954) fu direttore d'orchestra alla Staatsoper di Vienna dal 1922 al 1924. Sua moglie, il soprano romeno Viorica Ursuleac (Cernauti, 26 marzo 1894 - Ehrwald, Austria, 22 ottobre 1985), fu interprete principale nelle prime rappresentazioni di *Arabella*, *Friedenstag* e *Capriccio*, sotto la direzione dello stesso Krauss. Appunto dopo la prima di *Capriccio*, in cui ricoprì il ruolo della protagonista, la Contessa Madeleine, essa dette tale prova di sé che Strauss, con le lacrime agli occhi, dichiarò: «Ich kann nichts besseres machen». La Ursuleac ha ritratto il suo Strauss nel volume *Singen für Richard Strauss. Erinnerungen und Dokumente*, a cura di Roswitha Schlötterer, Wien-München, Döblinger, 1986. Clemens Krauss (forse non soltanto per le numerose occasioni in cui, alla guida dei Wiener Philharmoniker, diresse il mitico Concerto di Capodanno dedicato all'apoteosi del valzer), è ancora oggetto di culto come direttore d'orchestra e uomo di vasta cultura. Per averne conferma, si visitino questi tre siti Internet che contengono un'ingente mole di notizie anche su Strauss: <http://www.geocities.com/vioricaursuleac/>; <http://members.aol.com/kmamayer/> <http://www.aeiou.at/aeiou.film.f/f082a> (con spezzoni video di Krauss e Strauss al festival di Salisburgo del 1932!).

¹⁵ COSIMA WAGNER-RICHARD STRAUSS, *Ein Briefwechsel*, a cura di Franz Trenner, Tutzing, Schneider, 1978.

¹⁶ FRANZ WÜLLNER-RICHARD STRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Dietrich Kämper, Köln, Volk, 1963.

¹⁷ HANS VON BÜLOW-RICHARD STRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Willi Schuh e Franz Trenner, «Richard Strauss Jahrbuch 1954», pp. 7-88. Strauss è presente anche in HANS VON BÜLOW, *Briefe und Schriften*, 8 voll., a cura di Marie von Bülow, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895-1908.

positore Richard Strauss nel terreno del wagnerismo, appaiono le riflessioni dei colleghi sulla sua instancabile attività di direttore d'orchestra, valutata da Bruno Walter,¹⁸ Karl Böhm,¹⁹ Franz Schalk,²⁰ Ernest Ansermet,²¹ Hans Swarowsky²² e Vittorio Gui.²³ Certo, molto più nutrito potrebbe essere l'elenco dei musicisti che, sempre guardando al Nostro, ne scrissero al riguardo: da Busoni a Debussy, da Schönberg a Reger... Ma noi, vuoi per non dover compilare un'intera storia della musica del primo Novecento, vuoi perché *de mortuis nisi boni*, salteremo a piè pari a Glenn Gould, secondo il quale Strauss sarebbe stato (a dispetto della longevità) «il Mozart del ventesimo secolo».²⁴

A proposito di *Salome*, Thomas Mann faceva dire nel *Doktor Faustus* al suo Adrian Leverkühn: «Che bocciatore intelligente! Il rivoluzionario fortunato, audace e conciliante! Mai avanguardismo e sicurezza di successo si sono uniti in maggiore confidenza. Non mancano gli affronti e le dissonanze, e poi quella bonaria condiscendenza che fa la pace col timorato di Dio e gli fa capire che, in fondo, la cosa non è tanto grave... Ma che mira, che mira!».²⁵

Possiamo aggiungere che un'ottima mira Strauss dimostrò anche nello scegliersi, ancora in vita, sia agiografi sia oppositori 'intelligenti'.²⁶

Il suo linguaggio musicale, al di là delle sue svolte e metamorfosi, costituì ben presto uno stimolante tema di riflessione anche per filosofi, estetologi e teorici della musica del calibro di Eduard Hanslick, Friedrich von Hausegger ed Ernst Kurth. Nel nostro paese, neppure la linguaccia di Giannotto Bastianelli – il quale già nel 1912 aveva definito Strauss «non nuovo, ma quasi nuovo»²⁷ – riuscì a far argine alla valanga di scritti dedicati a Strauss, fra i quali ci piacerebbe che una diligente tesi di laurea mettesse finalmente un poco di ordine.²⁸ Ma sulla caducità della moda, perché agli inizi del Novecento Strauss fu

¹⁸ BRUNO WALTER, *Briefe 1894-1962*, a cura di Lotte Walter Lindt, Frankfurt am Main, Fischer, 1969; 1971².

¹⁹ KARL BÖHM, *Begegnung mit Richard Strauss*, a cura di Franz Eugen Dostal, Wien, Doblinger, 1964.

²⁰ RICHARD STRAUSS-FRANZ SCHALK, *Ein Briefwechsel*, a cura di Günter Brosche, Tutzing, Schneider, 1983.

²¹ Ernest Ansermet, *correspondances avec des compositeurs européens (1916-1966)*, a cura di Claude Tappolet, 2 voll., Genève, Georg, 1994 (I: *L'école allemande: Richard Strauss, Paul Hindemith*).

²² HANS SWAROWSKY, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, a cura di Manfred Huss, Wien, Universal, 1979, pp. 241-256.

²³ VITTORIO GUI, *Ricordi su Richard Strauss*, «L'Approdo Musicale», II/5, gennaio-marzo 1959, pp. 9-18.

²⁴ GLENN GOULD, *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, a cura di Tim Page, trad. it. di Anna Bassan Levi, Milano, Adelphi, 1988 (cfr. soprattutto *Perorazione per Richard Strauss*, pp. 157-169; *Strauss e il futuro elettronico*, pp. 170-181; *Enoch Arden* di Richard Strauss, pp. 182-186).

²⁵ THOMAS MANN, *Doktor Faustus*, trad. it. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1956, p. 177.

²⁶ OSCAR BIE, *Die moderne Musik und Richard Strauss*, Berlin, Bard Marquardt & Co., 1906; MAX STEINITZER, *Straussiana und Andres*, Stuttgart, Grüninger, 1910; ID., *Richard Strauss*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1911, 1922²; ERNEST NEWMAN, *Richard Strauss and the music of the future*, in *Musical studies*, London, 1910² (rist.: New York, Haskell House Publ., 1969); FRITZ GYSI, *Richard Strauss*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1934; WILLI SCHUH, *Kritiken und Essays*, I. *Über Opern von Richard Strauss*, Zürich, Atlantis, 1947.

²⁷ Cfr. GIANNOTTO BASTIANELLI, *Musicisti di oggi e di ieri*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914 (soprattutto i saggi *Strauss si rinnova?*, pp. 23-28; *Il teatro dell'ironia e lo stile dello Strauss*, pp. 29-38; e *Mitologia tedesca e umorismo straussiano*, pp. 39-47, il primo e il terzo su *Ariadne auf Naxos*, il secondo su *Salome*).

²⁸ Ci limitiamo a segnalare: FRANCESCO SANTOLIVUO, *Il dopo Wagner: C. Debussy e R. Strauss*, Roma, Modes, 1909 (2° ediz.: Roma, Libreria di scienze e lettere, 1922); GIOVANNI TEBALDINI, *Telepatia musicale: a proposito dell'«Elettra» di Richard Strauss*, Roma, Bocca, 1909; GAIANUS (Cesare Paglia), *Strauss, Debussy e compagnia bella: (saggio di critica semplicistica e spregiudicata per il gran pubblico)*, Bologna, Libreria editrice A. Gherardi, 1913; CARLO JACHINO, *Riccardo Strauss. «Salome»: guida attraverso il poema e la musica*, Milano, Bottega di poesia, 1923; GIACOMO SETACCIOLI, *Studi e conferenze di critica musicale*, Roma, De Santis, 1923 (contiene saggi su Marco Enrico Bossi, Claude Debussy e Richard Strauss); ATTILIO CIMBRO, *Riccardo Strauss. I poemi sinfonici*, Milano, Bottega di poesia, 1926.

(anche se non solo) una moda, si libra il sempreverde giudizio filosofico di un Ernst Bloch su questo «maestro della superficie»;²⁹ giudizio che non si mancherà di confrontare dialetticamente con quello di Theodor Wiesengrund Adorno.³⁰

Lasciamo pure a chi di dovere gli strumenti bibliografici essenziali per una ricerca specialistica su Richard Strauss;³¹ restano a disposizione dei curiosi e degli innamorati della sua musica opere di alta divulgazione o efficaci panoramiche come quelle di Mann,³² Panofsky,³³ Grasberger,³⁴ Jameux,³⁵ Hartmann,³⁶ Kurt,³⁷ Nice,³⁸ Wilde,³⁹ e Greene.⁴⁰ Anche per ogni singolo lavoro straussiano si potrebbero fornire precise indicazioni bibliografiche, il che esula però dagli intenti di questa scheda informativa. Ci piace però ricordare almeno alcune monografie dedicate rispettivamente a *Die Frau ohne Schatten*,⁴¹ *Ariadne auf Naxos*,⁴² *Elektra*,⁴³ e a *Salome*,⁴⁴ e questo saggio di Dahlhaus (CARL DAHLHAUS, *Un'estetica della resistenza? Il «Friedenstag» di Richard Strauss*, «Musica/Realtà», VII/19, aprile 1986, pp. 43-51). Un contributo di particolare importanza per comprendere il carattere 'citazionistico' dell'opera *Capriccio* viene invece da Stefan Kunze.⁴⁵

²⁹ ERNST BLOCH, *Mahler, Strauss, Bruckner*, «Die Musik», XV, 1922-1923, pp. 664-670; testo riprodotto in: ERNST BLOCH, *Geist der Utopie*, Berlin, Cassirer, 1923 (trad. it. di Vera Bertolino e Francesco Coppelotti, *Spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia, 1980). Quivi si attribuisce il «culto della superficie» di Strauss alla sua presunta «irreligiosità».

³⁰ «Anche Richard Strauss, che spesso aveva a noia il dirigere e forse tutta quanta la musica, era capace quando voleva di realizzare esecuzioni straordinarie, perché si accostava alle composizioni con l'occhio del compositore. [...] Strauss, nonostante il suo atteggiamento da gran signore, se l'è sempre intesa bene con le orchestre per quanto riguarda ciò che in americano si chiama *intelligence*, una sorta di solidarietà tecnologica, l'«instinct of workmanship» di Veblen: dava l'impressione di essere uno che veniva dalla gavetta, sempre pronto a giocare a scopone con gli orchestrali – bravissimi in questo – come con i suoi consiglieri commerciali» (THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. ital. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1971, p. 143). Adorno, naturalmente, ha fatto riferimento a Strauss anche in molti altri suoi scritti. Sull'intero problema cfr. HANS-ULRICH FUSS, «Richard Strauss in der Interpretation Adornos», «Archiv für Musikwissenschaft», XLV/1, 1988, p. 67-85.

³¹ *Richard Strauss-Bibliographie, Teil 1 (1882-1944)*, a cura di Franz Grassberger, Wien, Prachner, 1964; *Richard Strauss-Bibliographie, Teil II, 1944-1964*, bearbeitet von Günter Brosche, Wien, Hollinek, 1973.

³² WILLIAM S. MANN, *Richard Strauss: a Critical Study of the Operas*, London, Cassell, 1964.

³³ WALTER PANOFSKY, *Richard Strauss: Partitur eines Lebens*, München, Piper, 1965.

³⁴ FRANZ GRASBERGER, *Richard Strauss und die Wiener Oper*, Tutzing, Schneider, 1969.

³⁵ DOMINIQUE JAMEUX, *Richard Strauss*, Paris, Seuil, 1971.

³⁶ RUDOLF HARTMANN, *Richard Strauss. The Staging of His Operas and Ballets*, New York, Oxford University Press, 1981.

³⁷ WILHELM KURT, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München, Kindler, 1984.

³⁸ DAVID NICE, *Richard Strauss*, London, Omnibus, 1993.

³⁹ DENIS WILDE, *The Development of Melody in the Tone Poems of Richard Strauss: Motif, Figure and Theme*, Lewiston, Mellen, 1990.

⁴⁰ DAVID B. GREENE, *Listening to Strauss Operas: the Audiences Multiple Standpoints*, New York, Gordon and Breach, 1991.

⁴¹ SHERRILL HAHN PANTLE, «Die Frau ohne Schatten» by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss: *An Analysis of Text, Music, and Their Relationship*, Bern, Lang, 1978.

⁴² KAREN FORSYTH, «Ariadne auf Naxos» by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss: *Its Genesis and Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

⁴³ BRYAN RANDOLPH GILLIAM, *Richard Strauss's «Elektra»*, Oxford, Clarendon Press, 1991. Su quest'opera cfr. anche SONJA BAYERLEIN, *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper «Elektra» von Richard Strauss*, Tutzing, Schneider, 1996.

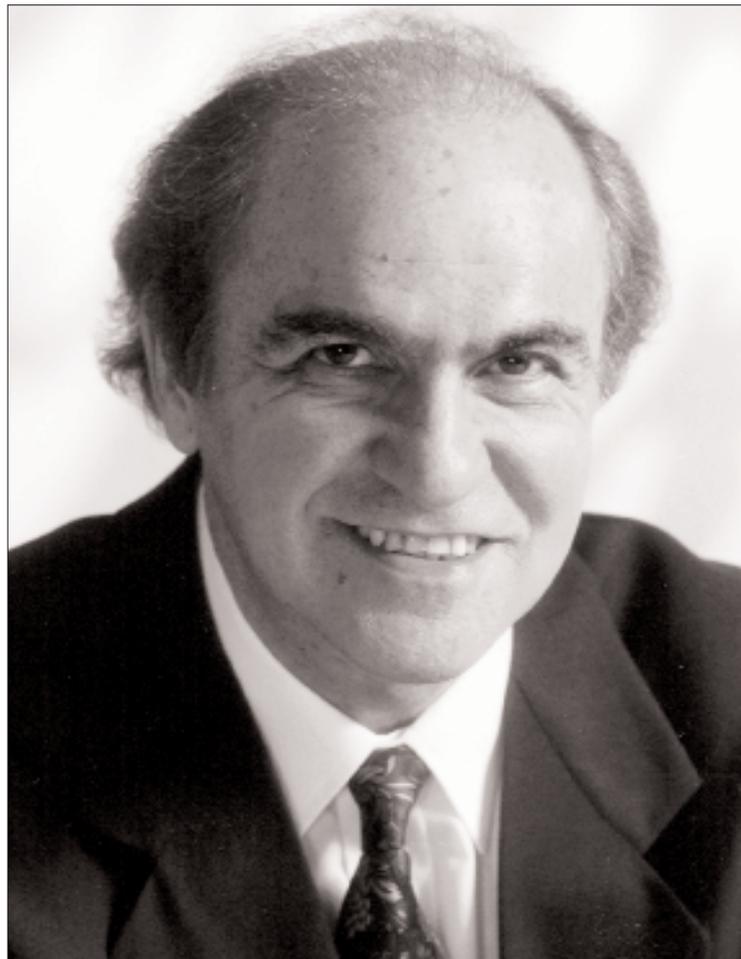
⁴⁴ WOLFGANG KREBS, *Der Wille zum Rausch: Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' Salome*, Fink, München, 1991.

⁴⁵ STEFAN KUNZE, «Ein Schönes war» – Strauss' «Capriccio» – *Rückspiegelungen im Einakter*, in *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, a cura di Sieghart Döhring e Winfried Kirsch, Laaber, 1991, pp. 285-299.

Fra i volumi in lingua italiana, ricordiamo quelli di Levi⁴⁶ e, ben più esaustivo di quanto non faccia intendere il suo titolo, di Fassone,⁴⁷ nonché un *Richard Strauss*, a cura di Franco Pulcini, Torino, Paravia, 1999. Da conservare gelosamente questi tre programmi di sala: *Salome*, a cura di Silvia Camerini (con scritti di Fedele d'Amico, Masolino d'Amico, Luigi Rustichelli, Giorgio Gualerzi, Piero Mioli), Bologna, Nuova Alfa, 1986; *50° Maggio Musicale Fiorentino*, Teatro Comunale di Firenze, Firenze 1987 (con saggi su Strauss di Ugo Duse e Quirino Principe); *Salome* (Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1995). E, non tanto per essere più informati, ma per riflettere su ciò che si credeva di aver già capito: ENRICO DE ANGELIS, *Richard Strauss o dell'epigonismo: spunti e riflessioni*, «Nuova rivista musicale italiana», XV/2, aprile-giugno 1981, pp. 247-258; CLAUDIO BOLZAN, *L'«incubo sull'anima»: mito e storia nell'ultimo Richard Strauss*, «Nuova rivista musicale italiana», XXIV/2, aprile-giugno 1990, pp. 183-198.

⁴⁶ VITO LEVI, *Richard Strauss*, Pordenone, Studio Tesi, 1984.

⁴⁷ ALBERTO FASSONE, *Il linguaggio armonico del «Rosenkavalier» di Richard Strauss*, Firenze, Passigli, 1989.



Isaac Karabtchevsky.

BIOGRAFIE

a cura di Pierangelo Conte

ISAAC KARABTCHEVSKY

Brasiliano di genitori russi, ha compiuto gli studi di direzione d'orchestra e composizione in Germania perfezionandosi con Fortner, Boulez e Ueter. Già Direttore principale e Direttore musicale del Teatro La Fenice (dove è stato anche Responsabile della programmazione artistica) e Direttore artistico del Teatro Municipal di San Paolo, è stato anche Direttore artistico della Niederösterreichischer Tonkünstlerorchester di Vienna, con la quale ha compiuto numerose *tournee* internazionali. Gli impegni di direttore lo hanno portato alla Staatsoper e alla Volksoper di Vienna; ha inoltre diretto al Musikverein di Vienna, al Concertgebouw di Amsterdam, al Royal Festival di Londra, alla Salle Pleyel di Parigi, al Kennedy Center di Washington, alla Carnegie Hall di New York, alla Staatsoper di Vienna, alla Staatsorchester di Hannover, al Teatro Comunale di Bologna, all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, al Teatro Massimo di Palermo, al Teatro Real di Madrid, alla RAI di Torino, al Teatro Colón di Buenos Aires, alla Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf. Alla Fenice è stato protagonista di importanti allestimenti quali *Erwartung*, *A Kékszakállér Herceg Vára*, *Der fliegende Holländer*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Carmen*, *Fidelio*, *Aida*, *Re Teodoro in Venezia* di Giovanni Paisiello, *Samson et Dalila*, *Un ballo in maschera*, *Sadkò* di Rimskij-Korsakov, *Billy Budd*, *Simon Boccanegra*, *Traviata* (in *tournee* in Giappone), *L'amour des trois oranges*, nonché in molti concerti sinfonici (*Messa da Requiem* di Verdi). L'attività concertistica lo ha portato a dirigere le più prestigiose orchestre internazionali collaborando con solisti quali Isaac Stern, Mstislav Rostropovič, Martha Argerich, Claudio Arrau, Gidon Kremer, Eva Marton, Maria Guleghina. Le principali interpretazioni di Karabtchevsky alla Fenice sono state edite in CD da «Mondo Musica» di Monaco di Baviera, la casa discografica del teatro veneziano. Dal settembre 2004 sarà Direttore Artistico dell'Orchestre Nationale du Pays de la Loire e Direttore Musicale dell'Opera de Nantes e Angers.

TOBIAS RICHTER

Figlio del direttore d'orchestra e organista Karl Richter, dopo esser stato assistente di produzione e direttore di scena al Grand Théâtre di Ginevra dal 1972 al 1974 ed assistente di August Everding all'Opera di Monaco, Tobias Richter ha debuttato come regista nel 1980. Direttore artistico del Teatro di Kassel e di Brema, nel 1992 decide di dedicarsi alla carriera registica. Nel 1994 è nominato Direttore generale di uno dei più grandi teatri d'opera tedeschi, la Deutsche Oper am Rhein, che riunisce i teatri di Düsseldorf e Duisburg. Tra le sue realizzazioni ricordiamo la ripresa delle *Nozze di Figaro* del Festival di Salisburgo all'Opéra di Montecarlo, *Don Pasquale* al Festival di Salisburgo nel 1996, *Il barbiere di Siviglia* all'Arena di Verona, *Orphée aux enfers*, *Così fan tutte*, *La dame blanche*, *Don Pasquale*, *Le nozze di Figaro* per la Deutsche Oper am Rhein, *Orphée aux enfers* e *Le nozze di Figaro* in Francia, *Der fliegende Holländer* in Italia. Dal 1997 insegna alla «Robert Schumann» Hochschule di Düsseldorf.

MAURIZIO FERCIANI

Nato a Milano nel 1946, frequenta il corso di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera dove si diploma nel 1970. Dopo aver debuttato alla Scala con scene e costumi per un balletto di Prokof'ev e aver collaborato come assistente scenografo con il Piccolo di Milano, stabilisce fruttuose relazioni con Chéreau, Peduzzi, Shammah, Parenti, Testori. Dal 1970 firma scene e costumi per spettacoli di lirica e di prosa in molti importanti teatri europei, al fianco di prestigiosi registi: *Affabulazione* di Pasolini alla Schauspielhaus di Graz ed all'Espace Cardin di Parigi, *La double incostance* di Marivaux, *L'homme au valise* di Ionesco, *La clemenza di Tito* per Aix-en-Provence, *Norma* per il Maggio Musicale Fiorentino, *Il re pastore* alla Scala, *Tannhäuser* e *Le nozze di Figaro* a Basilea, *Aida* a Brema, *Orfeo* a Lione. Di particolare rilevanza la sua collaborazione con Richter, che si è concretizzata in *Der Rosenkavalier*, nell'*Incoronazione di Poppea*, nel *Barbiere di Siviglia*, nelle *Nozze di Figaro*, in *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Don Pasquale*, *Traviata*, *Rigoletto* e *Barbiere*. Regolarmente impegnato nell'attività didattica, ha lavorato anche per vari film, insieme a Visconti, Del Monte, Salvatores.

CAMILLA NYLUND

Dopo gli studi al Mozarteum di Salisburgo con Eva Illes sono seguiti anni di lavoro come componente della compagnia di canto dello Staatstheater di Hannover e della Staatsoper di Dresda. Regolarmente presente nei cartelloni della Finnische Nationaloper di Helsinki, della Deutsche Oper di Berlino, della Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf, del Festival di Savolinn e delle principali istituzioni lirico-concertistiche di Amsterdam ed Amburgo, Camilla Nylund vanta importanti registrazioni. Il suo repertorio, accanto a titoli mozartiani quali *La clemenza di Tito*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, è principalmente incentrato sul corpus operistico compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento (*Carmen*, *Antigone* di Orff, *La bohème*, *Die Fledermaus*, *Capriccio*, *Der Rosenkavalier*, *Arabella*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Die Götterdämmerung*, *Die Meistersinger*).

BJØRN WAAG

Studia canto e direzione d'orchestra a Sarpsborg (Norvegia), quindi perfeziona la sua preparazione vocale a Monaco e a Berlino sotto la guida di Fischer-Dieskau e Häfliger. Ingaggiato dall'Opera di Brema e quindi dall'Opera di Mannheim, dove sostiene diversi ruoli di baritono (il Conte nelle *Nozze*, Papageno, Beckmesser, Ford) ed invitato a Bruxelles, Monaco e Stoccarda, Waag, accanto al repertorio tradizionale, coltiva un particolare interesse per il teatro musicale contemporaneo, cantando in *Hyperion* di Zimmermann (opera composta espressamente per lui) a Francoforte, *Enrico* e *Was ihr wollt* di Trojan, *Das Schloss* di Laporte (incisa in CD). Attivissimo sul fronte della musica da camera e liederistica, recentemente ha ottenuto grandi successi in *Tannhäuser*, nei *Meistersinger*, in *Jakob Lenz* di Rihm, nel *Rheingold* e nella *Götterdämmerung*.

CLAUDE PIA

Gina Cigna, Nicolai Gedda ed Edita Gruberova sono stati gli insegnanti del tenore svizzero, che ha iniziato la carriera cantando in vari teatri svizzeri nel *Viaggio a Reims*, in *Lulu*, nella *Vestale*, nel *Barbiere* e in *Die Zauberflöte*. Nel 1996 ha impersonato Don Ramiro a Lille e a Besançon, Le Matelot a Barcellona, nel 1997 Rodolfo e Fenton, nel 1998 Der Maler e Der Neger all'Opéra Bastille per la direzione di Decker, Hoffmann a Klagenfurt, Narraboth a Barcellona. Più recentemente ha partecipato a nuove produzioni di *Eugenij Onegin*, *Die Zauberflöte*, *Lulu*, *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Falstaff*, *La finta giardiniera*.

MARKUS WERBA

Figlio d'arte, ultimati gli studi a Klagenfurt e a Vienna nelle classi di Doring e Berry, dopo aver conseguito importanti premi, Markus Werba è stato scritturato dalla Volksoper di Vienna per due anni, durante i quali ha impersonato ruoli mozartiani, rossiniani e donizettiani. Nel 1998 è stato scelto da Giorgio Strehler per Guglielmo in *Così fan tutte*, ultimo lavoro incompiuto del grande regista: lo spettacolo, allestito al Nuovo Piccolo Teatro di Milano e registrato per la radio e la televisione, è stato circuitato in Italia ed in Europa. Nel 2000 ha vestito i panni di Guglielmo anche alla Staatsoper di Amburgo. Suo cavallo di battaglia è Papageno, ruolo che ha cantato con straordinario successo alla Komische Oper di Berlino e a Salisburgo per la regia di Harry Kupfer, all'Opera di Zurigo, all'Opéra Bastille di Parigi (accanto a Nathalie Dessay, per la direzione di Fischer e la regia di Besson), al Massimo di Palermo. A Venezia ha cantato nel *Requiem* di Brahms diretto da Ahronovitch nel 1999 e in *Così fan tutte* per la direzione di Hager.

PETER WEBER

Componente della Staatsoper di Vienna, dell'Opera di Norimberga quindi della Staatsoper di Hannover (dove amplia il repertorio e riceve l'onorificenza di

Kammersänger), dal 1992 ritorna ad esibirsi sul palcoscenico viennese dove interpreta tutti i più importanti ruoli di baritono; nel 1995 è protagonista di *Gesualdo* di Schnittke, opera con la quale ottiene un grande successo personale. Si è esibito nelle principali sedi liriche mondiali sotto la direzione di prestigiosi direttori. Di recente ha partecipato al *Rienzi* con Mehta, a *Venus und Adonis* di Henze, al *Capriccio* ad Hannover, al *Wozzeck* alla Scala, alla *Jakobsleiter* a Vienna, alla *Götterdämmerung* a Dallas.

IRIS VERMILLION

L'interpretazione dei ruoli di Dorabella e Cherubino sotto la bacchetta di Harnoncourt ad Amsterdam e di Clairon diretto da Stein al Festival di Salisburgo hanno portato fama internazionale ad Iris Vermillion. Regolarmente presente nelle stagioni della Deutsche Staatsoper; Staatsoper di Vienna, Semperoper di Dresda, Scala di Milano, ha cantato nei principali lavori operistici straussiani (Clairon in *Capriccio*, Octavian in *Der Rosenkavalier*, Komponist in *Ariadne auf Naxos*), in *Werther*, *Lulu*, *Rienzi*, *Semele* e *Giulio Cesare*. Attivissima in ambito discografico, ha collaborato con i più grandi direttori e le più rinomate orchestre del panorama internazionale, spaziando dalla musica antica a quella contemporanea.

WALDEMAR KMENTT

Nel corso della carriera (recentemente ha festeggiato i cinquant'anni) ha eseguito oltre settanta ruoli tra opera ed operetta. Membro della Vienna State Opera, Kmentt ha calcato i palcoscenici delle principali istituzioni liriche europee, americane e giapponesi. Ospite dei festival di Salisburgo, Edimburgo, Aix-en-Provence, Bayreuth, ha lavorato con Karajan, Klemperer, Carlos Kleiber, Böhm, Celibidache, Jochum, Richter, Bernstein.

ANNA SMIECH

Si è diplomata all'Accademia Musicale di Danzica «Stanislaw Moniuszko» nel 1996 sotto la guida di Halina Mickiewicz. Ha debuttato al Teatro «Warszawska Opera Kameralna» con *Die Zauberflöte*, interpretando il ruolo della Regina della notte: il *Singspiel* è stato successivamente riproposto in varie sedi della Germania. Ha svolto intensa attività artistica, in ambito sia operistico sia concertistico, in Europa, Nord America ed Asia.

PATRIZIO SAUDELLI

Concluse varie ed importanti esperienze orchestrali e corali, debutta a Pesaro nel *Signor Bruschino* e nel *Matrimonio segreto*. Da allora intraprende un'intensa carriera artistica, che lo porta ad esibirsi in tutto il mondo al fianco di celebrati artisti. Specializzato nel repertorio rossiniano, ha cantato tra l'altro in *Ariadne auf Naxos* a Milano e a Bologna, in *Capriccio* a Parma, *Salome* a Napoli, *Falstaff* accanto a Bruson, *Elisir d'amore*, *Gianni Schicchi*, *Carmen* con Cura al Ravenna Festival.

HANS GÜNTHER NÖCKER

Risalgono al 1946 i suoi primi impegni teatrali. Membro della Staatsoper di Stoccarda dal 1954 al 1962, quindi della Staatsoper di Monaco, è regolarmente invitato dai teatri d'opera di Colonia, Berlino e Vienna. Artista ospite nelle programmazioni della Scala, del Teatro Colón e del Covent Garden, vanta un ampio repertorio, centrato principalmente su opere di Wagner (alcune presentate anche alla Fenice) e di Strauss.

Completano il cast Alessia Cecchi, Eleonora Folegnani, Davide Livermore, Claudio Ottino, Daisuke Sakaki, Franco Boscolo, Vincenzo Sagona, Mario Guggia, Silvano Paolillo, Lorenzo Cescotti.

AREA ARTISTICA

direttore musicale MARCELLO VIOTTI

direttore della programmazione artistica FORTUNATO ORTOMBINA

responsabile dei servizi musicali
SANDRA PIRRUCCIO

direttore musicale di palcoscenico
GIUSEPPE MAROTTA *

MAESTRI COLLABORATORI

Stefano Gibellato * Silvano Zabeo ♦ Aldo Guizzo ♦ Ulisse Trabacchin ♦ Jung Hun Yoo ♦
maestro rammentatore Pierpaolo Gastaldello ♦

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Gisella Curtolo
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Roberto Zampieron

Viola

Francesco Negroni ♦ ♦
Alfredo Zamorra •
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Valentina Giovannoli ♦

Violoncelli

Luca Pincini •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ♦
Cecilia Radich ♦

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Ennio Dalla Ricca
Massimo Frison
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Jessica Dalsant ♦ ♦

Ottavino

Franco Massaglia

Oboi

Fabrizio Fava ♦ ♦
Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi
Angela Cavallo ♦
Gabrielle Cutrona ♦

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Roberto D'Urbano ♦

Clarinetto basso

Renzo Bello
Diego Baroni ♦

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo la Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini
Athos Castellan ♦

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Claudio Cavallini ♦

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli ♦ ♦
Antonella Ferrigato ♦

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

• prime parti
♦ a termine
* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GUILLAUME TOURNIAIRE

altro maestro del Coro ALBERTO MALAZZI

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Tosca Bozzato ◆

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Paola Rossi
Claudia Clarich ◆
Orietta Posocco ◆
Nausica Rossi ◆
Cecilia Tempesta ◆

Tenori

Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ◆
Antonio Ivano Costa ◆
Miguel Angel Dandaza ◆
Luigi Podda ◆
Bo Schunnesson ◆

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

◆ a termine