



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

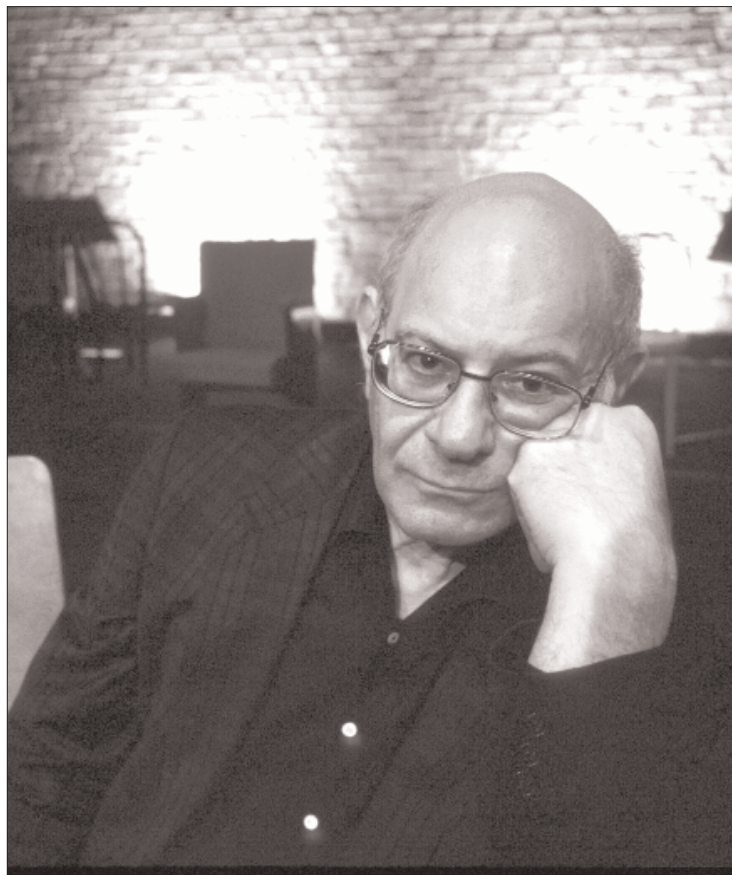


Wolfgang
Mozart

il rapimento

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

IL RAPIMENTO



Mauricio Kagel.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

IL RAPIMENTO

ENTFÜHRUNG IM KONZERTSAAL

musica di

MAURICIO KAGEL

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

da

WOLFGANG AMADEUS MOZART

rielaborazione musicale e adattamento di

HERBERT WERNICKE

JOHANNES HARNEIT

prima rappresentazione assoluta

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Venerdì 4 maggio 2001, ore 20.30, turno A
Domenica 6 maggio 2001, ore 15.30, turno B
Martedì 8 maggio 2001, ore 20.30, turno D
Giovedì 10 maggio 2001, ore 20.30, turno E
Sabato 12 maggio 2001, ore 15.30, turno C

Edizioni dell'Ufficio Stampa
del TEATRO LA FENICE
Responsabile Cristiano Chiarot

Hanno collaborato
Pierangelo Conte, Maria Giovanna Miggiani,
Giorgio Tommasi

Ricerca iconografica
Maria Teresa Muraro

Foto di scena
Michele Crosera

Pubblicità
AP srl Torino
VeNet Venezia

SOMMARIO

7
LA LOCANDINA

11
IL LIBRETTO

39
GUIDA ALLA *ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL*
NELLA LIBERA RIELABORAZIONE DI WERNICKE E HARNEIT

42
ARGOMENTO
APPUNTI PER LA TRAMA DEL *RAPIMENTO*

44
MAURICIO KAGEL
I MIEI RAPIMENTI

47
PAOLO PETAZZI
MI SENTO BENE QUANDO MI MANCA LA TERRA SOTTO I PIEDI
AMBIVALENZE, GROTTESCO E IRONIA NELLA *ENTFÜHRUNG* DI KAGEL

57
MAURICIO KAGEL
NOTA BIOGRAFICA E CATALOGO DELLE OPERE

65
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
a cura di GILDO SALERNO

69
BIOGRAFIE



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

LA LOCANDINA

IL RAPIMENTO

ENTFÜHRUNG IM KONZERTSAAL

OVVERO SEQUESTRO DI PERSONE AL PALAFENICE
Resoconto musicale di un fatto di cronaca (1998/99)

musica e testo di

MAURICIO KAGEL

tenore CHRISTOPH HOMBERGER
voce del rapitore VITTORIO MATTEUCCI

con sopratitoli in italiano

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

(IL RATTO DAL SERRAGLIO)

da

WOLFGANG AMADEUS MOZART

adattamento di

HERBERT WERNICKE

rielaborazione musicale

JOHANNES HARNEIT
SEBASTIAN GOTTSCHICK

personaggi ed interpreti

tenore CHRISTOPH HOMBERGER
soprano MARIE ANGEL

maestro concertatore e direttore

JOHANNES HARNEIT

regia, scene e costumi

HERBERT WERNICKE

regia del suono

STEFANO BASSANESE

light designer

VILMO FURIAN

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

maestro del Coro ALBERTO MALAZZI

nuovo allestimento

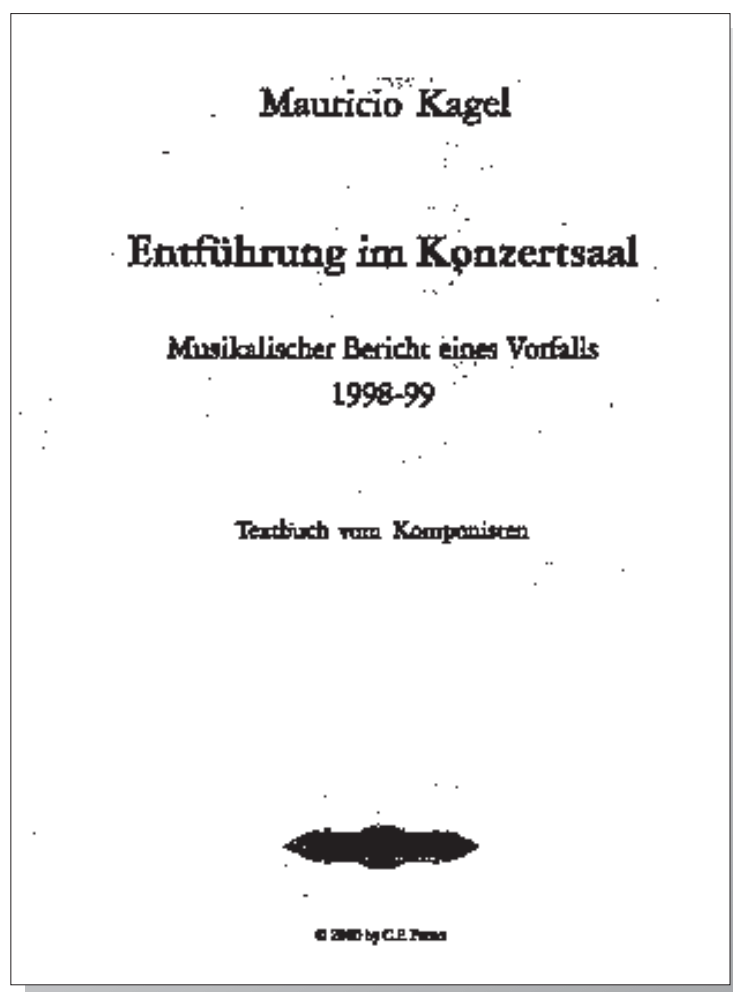
prima rappresentazione assoluta

Nel corso dello spettacolo saranno proiettati i sopratitoli.
Va però tenuto presente che nel *Ratto dal serraglio*, di cui verranno eseguite alcune sezioni dopo il pezzo di Kagel,
gli interpreti improvviseranno numerose aggiunte e interventi in più lingue (turco, italiano, tedesco, ecc.),
per i quali non è ovviamente possibile predisporre i sopratitoli.

direttore musicale di palcoscenico SILVANO ZABEO
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
responsabile allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
altro direttore di palcoscenico LORENZO ZANONI
maestri collaboratori ILARIA MACCACARO, SAMUELE PALA
assistente musicale SEBASTIAN GOTTSCHICK
assistente regista HALINA PLOETZ
assistente alla messa in scena e ai costumi EVA-MAREIKE UHLIG
capo macchinista VALTER MARCANZIN
capo elettricista VILMO FURIAN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN
scene LABORATORIO TEATRO LA FENICE
attrezzeria TEATRO LA FENICE



Herbert Wernicke.



Frontespizio della prima edizione della partitura.

IL LIBRETTO

ENTFÜHRUNG IM KONZERTSAAL

OVVERO SEQUESTRO DI PERSONE AL PALAFENICE

Resoconto musicale di un fatto di cronaca (1998/99)

musica e testo di

MAURICIO KAGEL

Abkürzungen

D. Dirigent
Ch. Chor
St. Stimme
T. Tenor
Tm. Tonmeister

Abbreviazioni

D. direttore
C. coro
V. voce
T. tenore
Ts. tecnico del suono

MAURICIO KAGEL
Entführung im Konzertsaal
Musikalischer Bericht eines Vorfalls

Aufbau und Auftritt

Die Bestuhlung des Konzertpodiums gleicht jener, die man für den Auftritt eines größeren Symphonieorchesters mit entsprechend verstärktem Chor vorsehen würde.

(Es sollten sogar mehr Stühle als erforderlich aufgestellt werden, damit der Kontrast zu der eher kammermusikalischen Besetzung dieses Stückes noch krasser ausfällt).

Nicht alle Notenpulte brauchen Pultbeleuchtung, aber jedenfalls die, an denen die Mitwirkenden Platz nehmen werden.

Im Gegensatz zu der Erwartung, die der ansehnliche Aufbau erweckt, erscheinen zögernd nur einige Choristen und Musiker. Sie setzen sich, zum Teil weit voneinander entfernt, auf ihren bei symphonischer Besetzung angestammten Platz. (Insbesondere die Streicher setzen sich nicht an die Solopulte). Die Chorsänger stehen zwar auf den für sie vorgesehenen Stufen, lassen jedoch in Erwartung weiterer Mitwirkender zahlreiche Lücken.

Als letzter tritt niedergeschlagen, energielos der Dirigent auf. Er nimmt den Applaus sichtlich verlegen entgegen, wirkt nervös und zerfahren und unterbricht sofort das Klatschen des Publikums – offensichtlich, um eine Ansprache zu halten. Aber dann steht er stumm und unentschlossen für einen Augenblick da und schaut wiederholt in Richtung der Podiumstüren. Es wird augenscheinlich klar, daß er es nicht wagt, etwas mitzuteilen, was womöglich eine verheerende Panik auslösen könnte: Mehr als die Hälfte des Ensembles und alle Solisten wurden vor einer Stunde gekidnappt und befinden sich seitdem im Probenraum des Konzerthauses eingeschlossen in den Händen des Entführers.

Angesichts dieser dramatischen Situation fordert der Dirigent mit deutlichen Handzeichen alle Ausführenden auf, sich nach vorne zu begeben und sich um ihn zu scharen. Erst dann nehmen die meisten Musiker – mit Ausnahme von Harfe, Klavier und Schlagzeug – den nunmehr

MAURICIO KAGEL
Sequestro di persone al PalaFenice
Rapporto musicale di un avvenimento

Allestimento e scena

La disposizione e quantità di sedie sul palco sono simili a quelle previste per l'esibizione di una grande orchestra sinfonica, con coro rafforzato in proporzione. (Vanno anche collocate più sedie del necessario per far maggiormente risaltare l'organico diverso, piuttosto cameristico, di questa pièce).

Non tutti i leggii vanno illuminati, ma solo quelli dove prendono posto gli esecutori.

In contrasto alle attese determinate da questo grandioso impianto appaiono esitanti solo alcuni coristi e musicisti. Essi si siedono, a volte molto distanti l'uno dall'altro, nei posti che spettano loro nell'organico sinfonico. (In particolare gli archi non occupano i leggii delle prime parti). I coristi si dispongono sugli scalini predisposti per loro, lasciando però ampi spazi, in attesa di altri componenti del coro.

Per ultimo, abbattuto e senza energie, entra il direttore d'orchestra. Egli accoglie l'applauso del pubblico con visibile imbarazzo, si comporta in modo nervoso e distratto e interrompe subito i battimani del pubblico – chiaramente per pronunciare un discorso. Per un attimo però resta muto e indeciso e guarda ripetutamente in direzione delle porte che danno sul palcoscenico. Sembra chiaro che egli non osa comunicare qualcosa che potrebbe creare un panico devastante: circa un'ora prima più di metà dell'ensemble e tutti i solisti sono stati sequestrati e sono ora nelle mani del rapitore, rinchiusi nella sala prove dell'auditorium.

Vista la drammatica situazione il direttore fa capire a tutti gli esecutori con chiari segni di mano di spostarsi avanti e di raccogliersi intorno a lui. Solo allora la maggior parte dei musicisti – tranne l'arpa, il pianoforte e le percussioni – vanno ad occupare quello che sarà il loro posto defini-

für sie endgültigen Platz ein. Einige bringen ihre Spielstimme gleich mit, andere finden diese an dem betreffenden Notenpult.

Die Aufführung des Werkes in erzwungener Notbesetzung beginnt sogleich in peinlicher Unsicherheit: Der Abend steht unter einem Unstern und der mißglückte Anfang kann das Unwohlsein nur noch erhöhen. Was wird in dieser bedrückenden Stimmung noch geschehen?

Alcuni si portano le parti, altri le trovano già disposte sul leggio.

L'esecuzione del pezzo in un organico inevitabilmente d'emergenza comincia subito in un'insicurezza penosa. La serata è sotto una cattiva stella e lo sfortunato inizio può solo aumentare il senso di disagio. Cos'altro accadrà in quest'atmosfera opprimente?



1. Anruf

Das Telefon – links neben dem Dirigenten – klingelt, D. nimmt den Hörer mit linker Hand ab und nennt trocken seinen Namen:

D. Harneit.
Wer spricht da?

Die Stimme des Entführers (St.) stets rauh im Ton und ungehalten:

St. Ich. Was Neues?

D. Nein. Noch nicht.

St. Ich werde ungeduldig.
Die Frist läuft bald ab.

Der Entführer hängt den Telefonhörer ein. Ende des 1. Anrufs. (Zwischen den Anrufen wird stets weitergespielt.)

2. Anruf

Der Dirigent nimmt den Telefonhörer ab, schlägt aber abwesend in gleichem Tempo weiter. Auch hier nennt der jeweilige Dirigent zuerst seinen Namen, dann Namen und Vornamen.

D. Harneit.
Johannes Harneit.

St. Hier ist Ebbe.
Schick 'was zum Fressen.

D. Wie meinen Sie das?

St. Was zum Kauen. Aber presto!
Beweg Dich, Hampelmann!

D. Möchten Sie etwas Bestimmtes essen?

St. Na... Buletten für alle. So siebzig Stück.
Und Brötchen. Auch 'was für die Tränke.
Scharfe Sachen.

D. Wird gemacht. *Pause*
Ich hab' eine Bitte.

St. Keine Bedingungen.

1. Chiamata

Il telefono - a sinistra, vicino al direttore - suona, il direttore alza la cornetta con la mano sinistra e dice seccamente il suo nome:

D. Harneit.
Chi parla?

La voce del rapitore (V) sempre molto brusca e irritata:

V. Io. Novità?

D. No. Ancora niente.

V. Sto diventando impaziente.
Il termine sta per scadere.

Il rapitore attacca il ricevitore. Fine della prima chiamata. (Tra una chiamata e l'altra si continua sempre a suonare).

2. Chiamata

Il direttore alza il ricevitore, ma continua distrattamente a battere il tempo. Anche qui il direttore in carica dice prima il nome, poi il suo nome e cognome.

D. Harneit.
Johannes Harneit.

V. Qua siamo agli sgoccioli.
Manda qualcosa da mangiare.

D. Cosa intende dire?

V. Qualcosa da mettere sotto i denti.
Ma presto! Muoviti, idiota!

D. Desidera mangiare qualcosa di preciso?

V. Allora... pizze per tutti. Una settantina.
E panini. Anche da bere.
Anche qualcosa di forte.

D. Sarà fatto. *Pause*
Ho un desiderio.

V. Nessuna condizione.

D. Nein, nur eine Bitte:
Lassen Sie zumindest den Sopran frei.
So geht's hier nicht weiter.

Der Dirigent zeigt auf die lückenhafte Besetzung auf dem Konzertpodium.

St. Zieh' Leine!
Schick' die Fressalien.
Hängt den Teleforhörer ein.

Ende des 2. Anrufs.

Solotenor: Monolog

Der Solotenor – barfuß, Frackrock in der Hand, halbgeknötete weiße Fliege – erscheint zögernd auf dem Konzertpodium und setzt sich nach wenigen Schritten weit weg vom Dirigenten. Er ist offensichtlich verstört, niedergeschlagen und berichtet, fast unkonzentriert, mit häufigen Pausen, von den Erlebnissen der Entführung, die ihn noch überwältigen und bis zum Ende des Stückes weiterhin daran hindern werden, seine ursprüngliche Partie zu singen.

T. Es geschah vor einer Stunde... ich kam hinein in das Gebäude... ich kam hinein und der Unbekannte stand schon da... da... hinter der Glastür... er öffnete, ich sagte „Dankeschön, guten Abend“, und schaute zur Portiersloge... aber der Pförtner war nicht da... merkwürdig, dachte ich, er ist sonst immer da... jetzt bemerkte ich, daß hinter der rechten Säule sich jemand halb versteckt hatte... er telefonierte hastig... merkwürdig, dachte ich, warum schaut er so zu mir, wenn er telefoniert,... *steht auf* aber sein Gerät machte ein Geräusch... und ich hörte eine laute Stimme... eine unangenehme Stimme: „Bring' ihn schnell her, du Idiot!“... „Idiot!“ hörte ich, also war es kein Telefon...

Sichtlich nervös und zunehmend ungeduldig sucht der Tenor nach einer Zigarette. Als er sie schließlich findet, kramt er in seinen Taschen nach dem Feuerzeug. Kein Erfolg ist ihm vergönnt: Das Gerät funktioniert nicht. Er bleibt

D. No, solo una preghiera.
Lasci libero almeno il soprano.
Così non possiamo continuare.

Il direttore indica l'organico pieno di vuoti sul palco.

V. Dacci un taglio!
Manda quello che ti ho chiesto.
Attacca il ricevitore.

Fine della seconda chiamata.

Tenore solista: monologo

Il tenore solista – scalzo, con la giacca del frac in mano, la cravatta bianca a farfalla annodata a mezzo – appare titubante sul palco e dopo pochi passi si siede lontano dal direttore d'orchestra. È evidentemente turbato e abbattuto e racconta, con poca concentrazione e con pause frequenti, le esperienze vissute durante il rapimento, che ancora lo sopraffanno e che fino alla fine del pezzo gli impediranno di cantare la parte in origine prevista per lui.

T. E' accaduto un'ora fa... sono entrato nell'edificio... sono entrato e lo sconosciuto era già lì... lì ... dietro la porta di vetro ... mi ha aperto, io ho detto: «Grazie, buona sera» ed ho guardato dentro la guardiola ma il portiere non c'era... strano, pensai, lui è sempre lì.... allora mi sono accorto che dietro la colonna sulla destra si era nascosto qualcuno.... stava telefonando in fretta... strano, ho pensato, perché guarda con tanta insistenza verso di me, se sta telefonando,... *si alza* ma il suo apparecchio ha fatto un rumore... e io ho sentito una voce forte... una voce sgradevole: «Portalo presto, idiota!»... ho sentito «idiota», allora non era il telefono....

Visibilmente nervoso e sempre più irrequieto il tenore cerca una sigaretta. Dopo averla finalmente trovata, cerca l'accendino nelle tasche. Però non ha fortuna: l'accendino non funziona. Durante la terza telefonata rimane seduto, as-



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

während des 3. Anrufs mit der kalten Zigarette im Mundwinkel sitzen, abwesend und frustriert.

3. Anruf

- D. Ja?
- St. Wo ist der Speck, Süßer?
- D. Noch nicht geliefert?
- St. Du Spinatstecher: Nix da!
Hör' mal, Erlkönig: schick' sofort den
Semmelschmied mit den Buletten!
Wir verhungern.
- D. Ihre Bestellung habe ich sofort
weitergegeben. Es wundert mich...

Man hört Schläge an die Tür des Raumes, in dem der Geiselnnehmer und die Entführten sich befinden.

- St. Hoffentlich keine Polente.
Hängt Telefontörer abrupt ein.

Ende des 3. Anrufs.

Solotenor: Arioso

Der Solist steht auf.

... ah!! diese Stimme!... ah! diese Stimme!... ja, ich kenne sie... es ist die gleiche Stimme... die gleiche bedrohliche Stimme des Mannes, die mich beängstigt hat... er brüllte... er tobte... er behielt uns alle im Auge... und schrie und schrie... „Eng zusammen!“ ...„Noch enger zusammen!“ aber der Raum war klein und stickig, ohne Fenster... es gab keinen Platz für alle... dann peitschte seine Stimme: „Männer rechts! Frauen links!“ ... „Aber presto!“... einige Chordamen fielen zu Boden, fast ohnmächtig... „Aufstehen!“ ...„Aufstehen, kein Theater!“ „Aufstehen oder's knallt“ ... schrie er außer sich... „Schuhe ausziehen! ...in die Ecke werfen!“ ...alle zitterten... und zogen die Schuhe hastig aus... sie warfen

sente e frustrato, con la sigaretta spenta all'angolo della bocca.

3. Chiamata

- D. Sì?
- V. Il cibo, dov'è il cibo?
- D. Ancora non l'hanno portato?
- V. Oh! Mi prendi per scemo?
Senti un po', principio: manda subito qualcuno!
Stiamo morendo di fame.
- D. Ho inoltrato subito la Sua ordinazione.
Mi meraviglio...

Si sentono colpi sulla porta della stanza dove si trovano il rapitore e i rapiti.

- V. Speriamo non siano gli sbirri.
Aggancia repentinamente il ricevitore.

Fine della terza telefonata.

Tenore solista: Arioso

Il solista si alza.

...ah!! questa voce!... ah! questa voce!... sì, la conosco... è la stessa voce... la stessa voce minacciosa dell'uomo che mi ha fatto paura... lui urlava... era furioso... teneva lo sguardo fisso su di noi...e urlava e urlava... «mettetevi vicini!»... «ancora più vicini!»... ma la stanza era piccola e soffocante, senza finestre... non c'era posto per tutti... poi la sua voce sferzante ordinava: «uomini a destra! donne a sinistra!» ... «ma presto!»... quasi in deliquo alcune coriste sono cadute per terra... «alzarsi!»... «alzarsi, non far finta!»... «alzarsi o sparo»... ha urlato fuori di sé... «togliere le scarpe!»... «buttarle nell'angolo!»... tutti tremavano... e si toglievano in fretta le scarpe... le gettavano istericamente davanti a sé, ma non nel posto do-

sie hysterisch vor sich, aber nicht dorthin, wo der Gangster es wollte... „Nicht so!“ ...„Da!“ ...„Da, da!“... und zeigte gefährlich mit seinem Revolver in jene Ecke, wo die Schuhe hingeworfen werden sollten... aber keiner... zielte richtig, weder die Chordamen... noch die Herren... wir waren alle vor Angst erstarrt... es fehlte uns die Kraft, den Befehl korrekt auszuführen... und plötzlich klingelte das Telefon...

4. Anruf

Der Anruf erfolgt als Rückblende zur Erzählung des Tenors und nicht in Dialogform mit dem Dirigenten. Man hört also nur die Stimme des Entführers.

In diesem Abschnitt bleibt die Chorpartie un-mensuriert; die vereinzelt Worte sollen aber nur in den Pausen des Sprechers geflüstert werden.

Währenddessen hört man eine Zuspiegelung, die sich aus drei akustischen Elementen zusammensetzt:

- 1. Sirenen der Feuerwehr und Polizei aus fahrenden Wagen, die sich dem Konzertsaal nähern.*
- 2. Kreisende Helikopter über dem Gebäude.*
- 3. Fast unverständliche Stimmen durch Megaphone mit Ansagen wie: „Ergeben Sie sich, Sie haben keine Chance!“, „Der Konzertsaal (bzw. Concertgebouw, Philharmonie, Konzerthaus, Cité de la Musique, Carnegie Hall usw.) ist umstellt!“, „Lassen Sie die kranken Geiseln frei!“, „Der Fluchtwagen ist bereit!“.*

Die Lautsprecher für die Wiedergabe dieser Zuspiegelung befinden sich nicht im Konzertsaal, sondern im Foyer, in Nebenräumen oder Gängen. Es soll ein möglichst realistischer Eindruck ohne Übertreibungen entstehen.

St. ...ja ... ja...

Ch. stets flüstern ja?...

St. Keine Fisimatenten...

Ch. keine?...

ve voleva il rapitore... «non così!»... «lì!»... «lì, lì!»... e indicava col revolver l'angolo dove dovevano gettare le scarpe. Ma nessuno... centrava l'angolo, né le coriste, né i coristi... eravamo tutti morti di paura... ci mancava la forza di eseguire correttamente l'ordine ... e improvvisamente ha suonato il telefono...

4. Chiamata

La chiamata, una specie di retrospettiva del racconto del tenore, non è in forma di dialogo con il direttore. Per questo motivo si sente soltanto la voce del rapitore. In questa sezione la parte del coro non è misurata; le parole isolate vanno sussurrate solo tra una pausa e l'altra della persona che parla.

Nel frattempo si sente un'incisione costituita da tre elementi acustici:

- 1. sirene dei pompieri e della polizia che si avvicinano alla sala dei concerti;*
- 2. rumore di elicotteri che volteggiano sopra l'edificio;*
- 3. voci quasi incomprensibili attraverso megafoni, con annunci come: «arrendetevi, non avete scampo!», «la sala dei concerti (o Concertgebouw, Philharmonie, Konzerthaus, Cité de la Musique, Carnegie Hall ecc.) è circondata!», «lasciate liberi gli ostaggi malati!», «la macchina richiesta per la fuga è pronta!».*

Gli altoparlanti per riprodurre questa incisione non si trovano in sala, ma nel foyer, nelle stanze attigue o nei corridoi. Si deve dare l'impressione di una situazione realistica, ma senza esagerare.

V. ..sì...sì...

C. sussurrando sì...

V. non facciamo storie...

C. nessuna?...

V. no... sei miliardi, chiaro?!



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

St.	nein... 'ne Million, klar?...	C.	miliardi! miliardi!!...
Ch.	Million! Million!!...	V.	da cento, usati...
St.	gebrauchte Hunderter...	C.	cento?!...
Ch.	hundert?!...	V.	sì?... nessun pezzo nuovo, capito?...
St.	ja?... nix Neues, verstehste?...	C.	nuovo! Che cosa di nuovo!!...
Ch.	Neues! Was Neues!!...	V.	al più tardi fra tre ore...
St.	spätestens in drei Stunden...	C.	tre ore!...
Ch.	drei Stunden!...	V.	muoviti... non domani, voglio i soldi oggi ...
St.	beweg' Dich... nein, nicht bis morgen, ich will den Zaster noch heute...	C.	oggi, già oggi!!...
Ch.	heute, schon heute!!...	V.	mandali per espresso <i>risata beffarda</i> ...
St.	schick's per Eilbrief <i>lacht höhnisch</i> ...	C.	per lettera espresso?!...
Ch.	per Eilbrief?!...	V.	non fare trucchi, nessun poliziotto, capito?...
St.	keine Tricks, keine Bullen, gell?...	C.	capito?...
Ch.	gell?...	V.	muoviti, amico, vogliamo la grana, così andiamo tutti a casa ... <i>ride</i>
St.	spute Dich, Partner, wir wollen mit den Mäusen bald nach Hause ... <i>lacht</i>	C.	a casa?...
Ch.	nach Hause?...	V.	cosa?... cosa?!... una prova?...
St.	was?... was?!... 'ne Kostprobe?...	C.	prova...
Ch.	Kostpr...	V.	non stiamo scherzando?... ascolta... <i>sparo assordante di rivoltella e quindi fine della quarta telefonata.</i>
St.	'ne dicke Kostprobe?... hör' mal... <i>ohrenbetäubender Revolverschuß und somit Ende des 4. Anrufs.</i>		<i>Il tenore solista si siede in un'altra sedia e si tappa le orecchie. Dopo un po' di tempo cambia posizione e fa alcuni passi. Appoggiato allo schienale di una sedia prosegue.</i>
	<i>Der Solotenor setzt sich auf einen anderen Stuhl, hält sich die Ohren zu. Nach einiger Zeit löst er die Haltung auf und geht einige Schritte. Gestützt auf eine Stuhllehne fährt er fort.</i>	T.	<i>incerto</i> ... ho dimenticato ... il mio testo... era... era di... Lichten... berg?... sì... di Lichtenberg ... mi ricordo... solo singole parole... «auf und ab, auf und ab, recht oft, recht oft» ¹ ... sì, era così... «auf und ab,

<p>berg?... ja... von Lichtenberg... ich kann... mich nur an einzelne Worte... erinnern... „auf und ab, auf und ab, recht oft, recht oft“... ja, so war es... „auf und ab, auf und ab“ ...<i>setzt sich</i></p> <p>Ch. ... er hat... er ist...</p> <p>T. ... habe ich meinen Text ganz vergessen? ... es war von Lichtenberg... „Lieber Gott, ich bitt' um tausend Gotteswillen“ ... <i>steht auf</i> mein Gott, war es wirklich so?...</p> <p>Ch. ... er hat trübe Augen,... seine Zunge... ist wie gelähmt...</p>	<p>auf und ab»²... <i>si siede</i></p> <p>C. ... lui ha... lui è...</p> <p>T. ... ho dimenticato del tutto il mio testo?... era di Lichtenberg... «Lieber Gott, ich bitt' um tausend Gotteswillen»³... <i>si alza</i> mio Dio, era davvero così?...</p> <p>C. ... ha gli occhi cupi... la sua lingua... è come paralizzata...</p>
---	---

5. Anruf

Das Telefon klingelt. Es meldet sich der Tonmeister (Tm.) aus dem Aufnahmestudio des Konzerthauses.

Tm. Maestro! Maestro!!

Der Dirigent schlägt mit dem Taktstock auf das Pult, und die Mitwirkenden hören auf. Er führt den Hörer an sein Ohr.

D. Ja?

Während des Gespräches üben einige Musiker ihre Partien leise weiter.

Tm. Leider gelingt die Aufnahme nicht besonders gut. Was tun? Möchten Sie etwas hören?

Der Tenor steht auf und nähert sich dem Dirigenten. Er bleibt einen Augenblick stehen, setzt sich dann auf einen anderen Stuhl.

D. Wohl kaum. Pause
Nun gut. Spielen Sie doch einen kurzen Abschnitt.

*Tonwiedergabe:
Es werden die Takte 205 bis 212 über die Saal-lautsprecher eingespielt. Die Aufnahme ist von auffallend mäßiger Qualität. Zu Beginn mimen*

5. Chiamata

Suona il telefono. Sta chiamando il tecnico del suono (Ts.) dallo studio di registrazione dell'auditorium.

Ts. Maestro! Maestro!!

Il direttore batte con la bacchetta sul leggio e gli esecutori smettono. Porta il ricevitore all'orecchio.

D. Sì?

Alcuni musicisti continuano piano a provare le loro parti durante la telefonata.

Ts. Purtroppo l'incisione non riesce molto bene. Cosa facciamo? Vuole sentire qualcosa?

Il tenore si alza e si avvicina al direttore. Resta un attimo in piedi, poi si siede su un'altra sedia.

D. Ma.... *silenzio.*
Va bene. Mi faccia ascoltare una breve sezione.

*Riproduzione del suono:
attraverso gli altoparlanti della sala vengono eseguite le battute 205-212. L'incisione è di qualità vistosamente mediocre. All'inizio alcuni esecutori fanno finta di voltare le pagine da battuta 205 fino al punto indicato. Più tardi, da battuta 455, cercano di suonare la parte in sincronia con la riproduzione sonora: ne deriva una sorta di*



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

einige der Mitwirkenden das Umblättern bis zur betreffenden Stelle ab Takt 205. Danach versuchen sie ab Takt 455 die Partie synchron mit der Tonwiedergabe zu spielen: Es entsteht eine „unscharfe“ Verdoppelung, da der Dirigent den Takt nicht schlägt. Rhythmische Ungenauigkeiten sind also unvermeidbar.

Der Dirigent hebt seine Hand: die Tonwiedergabe hört abrupt ein. Ende des 5. Anrufs.

T. ... es klingt so kraftlos... als ob jemand anderes singen würde... gebrochen... niedergeschlagen... ich habe die Nerven verloren... die Nerven verloren... das war nicht meine Stimme... eine schwache Stimme... matt und müde... wenn ich mich erinnern könnte... aber Lichtenbergs Worte sind verschwunden... entführt?... nur halbe Sätze weiß ich noch... „Erst müssen wir glauben“,... glauben... glauben...

Ch.„und dann“ ...dann... und dann...

T. *steht auf* „und dann glauben wir“ ...

Ch. ja!...

T. ja... so war es...

Ch. ja!...

T. „Erst müssen wir glauben, und dann glauben wir“.

Ch. ja! ja! ja!...

Der Tenor steht auf. Er gibt ein Zeichen, daraufhin unterbricht der Dirigent die Aufführung.

T. ...jetzt ...erinnere ich mich an eine andere Stelle... es war genau bei Buchstabe B... der Chor setzte da sehr hoch ein... *an den Chor gerichtet* Buchstabe Berta bite... *die Sänger blättern in ihren Spielstimmen* alle zusammen... zart und leise... *der Solist gibt dem Chor einen Einsatz*.

Ch. „Ora et non labora.“

raddoppio impreciso perché il direttore non segna il tempo. Sono perciò inevitabili imprecisioni di carattere ritmico. Il direttore solleva la mano: la riproduzione smette improvvisamente. Fine della quinta chiamata.

T. ...suona tutto così fiacco, senza forza... come se cantasse qualcun altro... deluso... abbattuto... ho perso la calma... perso la calma... non era la mia voce... una voce debole, spossata e stanca... se potessi ricordare... ma le parole di Lichtenberg sono svanite... rapite?... ricordo solo mezze frasi.... „Erst müssen wir glauben“⁴,... glauben... glauben⁵

C. „..und dann“... dann... dann⁶...

T. *si alza* „und dann glauben wir“⁷...

C. sì!...

T. sì... era così...

C. sì!...

T. „Erst müssen wir glauben, und dann glauben wir“.⁸

C. sì! sì! sì!...

Il tenore si alza. Fa un segno dopo il quale il direttore interrompe l'esecuzione.

T. ...ora mi ricordo un altro pezzo... era proprio alla lettera B... a questo punto il coro attacca molto alto.... *rivolgendosi al coro* lettera B come Bologna, prego *i coristi sfogliano le parti* tutti insieme, silenziosamente... *il solista dà l'attacco al coro*.

C. „Ora et non labora“.⁹

T. „Neque ora et neque labora“.¹⁰ *si siede* neque?... ora?... neque... ora... neque?... ora... ora... ora?... ora!?

T. „Neque ora et neque labora.“ *setzt sich*
Ch. Neque? ...ora? ...neque ...ora... neque?...
ora... ora... ora?... ora!?

6. Anruf

Das Telefon klingelt, das Solist steht sofort auf. D. winkt dem Ensemble an hört zu taktieren auf, aber wartet einen Moment, bevor er den Hörer abnimmt: Niemand meldet sich. Nervöse Betätigung der Hörergabel an der anderen Seite der Leitung. Pause. Erneutes Tremolo der Hörergabel. Pause. Der Dirigent legt der Hörer wütend ab. Ende des 6. Anrufs. (Variante: vor dem ersten und vor dem zweiten Tremolo der Hörergabel sagt D. zunehmend ungeduldig: Ja?! Pause. Ja?!)

T. ...das war er! ...

Ch. ... das war er! ...

T. das war er!

Ch. war er!...

T. er spielt mit uns... bin sicher...
spielt mit uns...

Ch. spielt mit uns...

T. er möchte uns Angst machen...

Ch. Angst... Angst...

T. wir sollen Angst haben... Angst haben...

Ch. Angst...

T. ausharren... uns ducken... und kriechen...
gehörchen... im Dreck sein... verrecken...
verrecken... *setzt sich*

7. Anruf

Der Solist steht auf, hält einen Augenblick inne, stürzt zum Telefon und hebt hastig den Hörer ab. Chor und Ensemble hören sofort auf.

6. Chiamata

Squilla il telefono, il solista si alza immediatamente. Il direttore fa segno all'ensemble e smette di segnare il tempo, ma aspetta un attimo prima di alzare il ricevitore: nessuno risponde. Attività nervosa dei cavi telefonici all'altro capo della linea. Pausa. Altro tremolio dei cavi telefonici. Pausa. Il direttore depone furioso la cornetta. Fine della sesta chiamata. (Variante: prima del primo e del secondo tremolio il direttore dice con impazienza crescente: Sì?! Pausa. Sì?!).

T. ...era lui!...

C. ...era lui!...

T. era lui!

C. era lui!!

T. giuoca con noi... ne sono sicuro...
giuoca con noi...

C. giuoca con noi...

T. vorrebbe farci paura....

C. paura.... paura...

T. dobbiamo avere paura...avere paura...

C. paura...

T. resistere... sottometerci...e
strisciare...obbedire...essere nei
guai...crepare...crepare... *si siede*

7. Chiamata

Il solista si alza, si ferma un momento, poi si precipita al telefono e alza velocemente il ricevitore. Coro ed ensemble tacciono immediatamente. Durante la settima chiamata il tenore volta quasi le spalle al pubblico, anche se più tardi lascia il ricevitore accanto al telefono e fa alcuni passi indietro.

All'inizio della chiamata si sentono i caratteristi-



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

Während des 7. Anrufes steht der Tenor dem Publikum fast abgewandt, auch wenn er später den Hörer neben dem Telefon liegen lässt und einige Schritte zurückgeht.

Zu Beginn des Anrufes sind die charakteristischen Signale der Nummernwahl hörbar. Die Klangfarbe der Telefonklingel ist hier die gleiche wie beim 4. Anruf (Telefon im Raum, wo sich die Geiseln befinden)

Nach sechs Klingelperioden wird am anderen Ende der Leitung der Hörer abgenommen, aber keiner meldet sich. Man hört lediglich aufge-regtes Stimmengewirr und einige Instrumente.

Die Stimme des Solisten klingt in der Zuspie-lung sehr präsent, wie aus dem Konzertsaal. Zuspiegelung und Musik im Saal finden gleichzei-tig statt; eine perfekte Synchronität beider aku-stischer Ebenen kann angestrebt werden, wird aber nicht erwartet.

T. ... Hallo! ...Hallo!
ungehalten ... Hallo!!...

Ch. ...nein! ...nein! ...nein?!...

T. ... nein, ist nicht wahr!...
nein, kann nicht sein!...

Ch. ...nein? ...nein! ...nein?!...
sein!... sein?... sein?!...

T. er ist da!... er ist da und hört mit!...
wo wird es enden? ...wo? ...wo?!...

Ch. da?... er?... da!... mit?!...
er?... hört?... mit?!...
Wo?... Wo?! Wo...!

Ende des 7. Anrufs

T. wo? wo?! wo?! wo?!

Der Solist geht langsam zu einer der hinteren Ecken und setzt sich.

Ch. ...das war er!...

T. *steht auf* ...er! war er! ...das war er!
...er was das...

ci segnali di quando si fanno i numeri. Il timbro della suoneria del telefono è uguale a quello della quarta chiamata (telefono nella stanza in cui si trovano i rapiti).

Dopo sei squilli dall'altra parte del filo viene sollevato il ricevitore, ma nessuno parla. Si sentono solamente un groviglio di voci e alcuni strumenti.

Nell'incisione la voce del solista è ben udibile, come se provenisse dalla sala da concerto. L'incisione e la musica in sala sono eseguite contemporaneamente; si può cercare di ottenere una perfetta sincronia di entrambi i livelli acustici, ma ciò non è strettamente obbligatorio.

T. Pronto!... Pronto!...
irritato... Pronto!!...

C. ...no!... no!... no?!

T. ...no, non è vero!...
no, non può essere!...

C. ...no?... no!... no?!...
essere!... essere?... essere?!...

T. lui è lì!... lui è lì e ascolta!...
dove si andrà a finire?... dove?!... dove?!...

C. lì?... lui?... lì!...
lui?... ascolta?!...
dove?... dove?! dove...!

Fine della settima chiamata.

T. dove? dove?! dove?! dove?!

Il solista si sposta lentamente verso uno degli angoli retrostanti e si siede.

C. ...era lui!...

T. *si alza* lui!... era lui!... questo era lui!
...era lui questo...

Corto circuito

Esplosione molto forte fuori della sala dei con-

Kurzchluß

Sehr laute Explosion außerhalb des Konzertsaaes. Es folgt sofort eine der drei Varianten eines plötzlichen Lichtausfalls:

1. Totales Blackout.
2. Die Podiumsbeleuchtung fällt aus, und die Pultlampen – auch jene von nicht bezetzten Stühlen – so wie die Notbeleuchtung werden zentral eingeschaltet.
3. Die Podiumsbeleuchtung fällt aus, aber nach kurzer Zeit wird aus der entgegengesetzten Ecke der Bühne der kleine Lichtkegel eines Verfolger – Scheinwerfers sichtbar. Er bewegt sich äußerst langsam auf der Suche nach einzelnen Mitwirkenden, die – mit Ausnahme der Schlagzeuger – regungslos dasitzen, die Augen auf den erstarrten Dirigent gerichtet (eingefrorene Gebärde!).

In allen drei Varianten versuchen beide Schlagzeuger die Unsicherheit, die die Dunkelheit auslöst, durch gezielte Klangereignisse überbrücken. Schritte und aufgeregte Stimmen, Polizei- und Feuerwehrsirenen sowie intermittierende wassergeräusche werden aus dem Foyer hörbar.

Licht

Sohald die Beleuchtung wieder funktioniert, setzt der Dirigent mit Takt 712 wieder ein.

- T. Licht!... Licht!...
- Ch. ...das Licht! ...das Licht!
- T. *unsicher, fast zitternd...* ich sagte ihm, daß ich krank bin... *feminin, als Nachahmung des Entführers* „Ach Kerlchen,“ (*als Solist*) ...sagte er, ...*wie vorher, spöttisch (als Entführer)* „Du siehst so blaß aus!“ (*Solist*) der Spott in seiner Stimme verletzte mich tief... ruhig bleiben, ruhig bleiben dachte ich ...*rauh (Entführer)* „Was machst Du sonst, Kleiner? Zeig’ mal her“ (*Solist*) er riß mir die Tasche aus den Händen...und wühlte darin herum,... schaut’ in die Noten und las laut das Wort *vulgäres Pfeifen, intoniert an-*

certi. Segue subito una delle tre varianti di un improvviso guasto della luce:

1. Blackout totale.
2. Viene meno l’illuminazione del palco e le luci dei leggii - anche quelli dei posti rimasti liberi - mentre le luci d’emergenza sono inserite automaticamente dal dispositivo centralizzato.
3. Cessa la luce del palcoscenico, ma dopo un po’ di tempo appare nell’angolo di fronte alla platea il piccolo cono luminoso di un riflettore. Esso si muove con estrema lentezza alla ricerca dei singoli esecutori, i quali - ad eccezione del percussionista - se ne stanno seduti immobili, lo sguardo rivolto al direttore tutto irrigidito (*gesti congelati!*).

In tutte e tre queste varianti i due percussionisti cercano di ovviare all’insicurezza causata dall’oscurità con interventi sonori mirati. Dal foyer si sentono provenire passi e voci agitate, sirene della polizia e dei vigili del fuoco ed anche rumori intermittenti d’acqua.

Luce

Non appena ritorna l’illuminazione, il direttore attacca di nuovo da battuta 712.

- T. luce!...luce!...
- C. ...la luce!...la luce!...
- T. *malsicuro, quasi tremando* Gli ho detto che sono ammalato... *imitando il rapitore con voce femminile* “Ah, signorino,” (*come solista*)... mi disse,... *come prima, beffardo (come rapitore)* “sei così pallido!” (*solista*)...lo scherno nella sua voce mi offese.... rimanere tranquillo, rimanere tranquillo, ho pensato... *roco (rapitore)* ”Piccolo, cosa fai di solito? Fammi vedere!” (*solista*) ... mi ha strappato di mano la borsa... ci ha rovistato dentro... ha scorso le note e ha letto a voce alta la parola - *fischio volgare, intonato poi in un ironico cantabile (rapitore)* - “Tenore solo”, vero? Allora sei tu il primo cantore! Avanti, canta qualcosa di bello!” (*solista*)... mi sono alzato subito ed esitante ho iniziato la seconda aria...



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

schließend in ironischem Cantabile (Entführer) „Tenor solo, gell? Also: Vorsänger bist Du! Na los, sing' was Schönes“ (*Solist*) ...ich stand sofort auf und begann zögernd mit der zweiten Arie...

„2. Arie“

Alles Glück geht dem verloren,
der auf Mord und Würgen sinnt.
Für den Richtplatz nur geboren
und an Geist und Herzen blind.

- (T.) Geht der Mörder seine Wege,
auf der schnöden Mordlust Bahn,
und auf seinem blut' gem Stege
sieht er sich dem Henker nahn.

Rauh, ungehalten (im Tonfall des Entführers) „Willst Du mich verarschen?!... Du Singvogel...“ *schüchtern (als Solist)* brüllte er und ich sagte:... so ist es aber, so lautet das Gedicht... *rauh, wie vorher (Entführer)* „Zum Teufel! Hör' auf zu quasseln!!“ *schüchtern (Tenor)*... ja, ja... aber... aber... darf ich weiter?... *rauh (Entführer)* „Es reicht du Affel!“ *schüchtern (Tenor)*... nur eine Strophe... bitte...

Der Solist setzt die „2.Arie“ fort

Finster war's des Mörders Leben,
finster wird's im Tode sein.
Laßt euch dies ein Beispiel geben,
Menschen, prägt dies tief euch ein:
Den hat alles Glück verlassen,
der sein Herz mit Mord befleckt,
dass ihn edle Menschen hassen,
dass er so in Unruh' steckt...
äußert aufgeregt, zum Chor gerichtet
schnell! schnell! schnell!!...

- Ch. Seines Todesurteils Kunde
hört er, ängstlich klopft sein Herz,
und ihn trifft die Todesstunde...
- T. *bricht abrupt ab (als Entführer)* „Schluß damit!!... Aufhören!!... Basta!!...“

“2: Aria”¹¹

Ogni fortuna è perduta
per chi pensa ad uccidere e strangolare.
Nato solo per il palco dell'esecuzione
e cieco nel cuore e nello spirito.

- (T.) L'assassino se ne va per la sua strada,
sulla via ignobile della bramosia di uccidere,
e sul suo sentiero insanguinato
vede il boia avvicinarsi.

Brusco, irritato (con l'accento del rapitore) “Ti vuoi burlare di me?!... Cicala dei miei stivali...” *timido (come solista)* ha urlato e io ho risposto:... ma è così... il testo della poesia è così... *brusco come prima (rapitore)* “Al diavolo! Smetti di cianciare!!” *timido (tenore)*... sì, sì... ma... ma... posso continuare?... *brusco (rapitore)* “È sufficiente, scimmia che non sei altro!” *timido (tenore)*... solo una strofa... per favore...

Il solista continua la seconda aria.

Tenebrosa fu la vita dell'assassino,
tenebrosa sarà la sua morte.
Fate che questo dia un esempio,
gente, che vi si imprima ben bene in mente:
ogni fortuna abbandona colui
che macchia il suo cuore con l'omicidio,
perché gli uomini nobili lo odiano,
perché si è cacciato nell'inquietudine...
estremamente eccitato, rivolto al coro
veloce! veloce! veloce!!...

- C. La notizia della sua condanna a morte
egli ascolta, il cuore gli batte pauroso
e lo colpisce l'ora della morte...
- T. *interrompe improvvisamente (come rapitore)* “Basta!! ... smettetela!!... basta!!”
- C. L'assassino ora espia la sua vita
lassù sul patibolo,
Paura e orrore... ¹²
- T. (*rapitore*) Smettetela!!...*eccitato (come*

Ch. Büßt der Mörder nun sein Leben
oben auf dem Blutgerüst,
Schreck und Grausen wird...

T. (*Entführer*) Aufhören!!... *aufgeregt (als Tenor)*... er nahm das Telefon und
brüllte hinein...

Sofort anschließend startet der 8. Anruf ohne vorheriges Läuten des Telefons. Man hört die Stimme des Entführers.

8. Anruf

St. Schafft mir den Schreier vom Leibe!
...ist nicht zum Aushalten!... raus!...
Tschuß, Bejazzoff!

Ende des 8. Anrufes. Unmittelbar nach dem Einhängen des Telefons ist die Klingel hörbar. Dies kann als Einspielung erfolgen oder auch live (das Signal soll jedenfalls über die Saallautsprecher wiedergegeben werden). Der Dirigent nimmt den Hörer nicht ab.

Der Solotenor setzt sich. Kurz danach – während des instrumentalen Zwischenspiels – macht er sich durch Handzeichen bemerkbar, damit der Dirigent aufhört, den Takt zu schlagen. Dieser dirigiert jedoch weiter. T. steht auf und nähert sich dem Dirigentenpult; er dreht sich aber plötzlich um und gebietet durch Gesten dem Ensemble aufzuhören. Wutentbrannt nimmt der Solist das Telefon und ruft den Entführer an. Abrupte Stille.

9. Anruf

Das Telefon im entlegenen Raum läutet lange, bevor der Hörer abgenommen wird. Aber der Entführer meldet sich nicht, sondern legt offensichtlich nur den Hörer beiseite: man hört das Gemurmel der eingesperrten Chorsänger und Instrumentalisten beim gemeinsamen Beten – und zwar in einer akustisch undefinierbaren „Rhabarber“ – Sprache, in der jeder Mitwirkende die angegebenen Töne mit eigenen Phantasielauten versieht.

tenore)... ha preso il telefono ed ha urlato...

Subito dopo, senza lo squillo precedente del telefono, ha inizio l'ottava chiamata. Si sente la voce del rapitore.

8. Chiamata

V. Toglietemi dai piedi questo urlatore!!...
...non resisto più!... fuori!...Ciao,
buffone!...

Fine dell'ottava chiamata. Subito dopo aver depresso la cornetta del telefono si sente squillare. Questo squillo può essere precedentemente registrato o anche live (in ogni caso il segnale deve essere riprodotto dagli altoparlanti in sala). Il direttore non alza il ricevitore.

Il tenore solista si siede. Poco più tardi – durante l'interludio strumentale – lo si vede fare dei gesti con le mani per far smettere al direttore di battere il tempo. Questi però continua a dirigere. Il tenore si alza e si avvicina al podio del direttore; poi inaspettatamente si volta e fa segno all'ensemble di interrompere. Furioso, il solista prende il telefono e chiama il rapitore. Silenzio immediato.

9. chiamata

Prima che sia alzato il ricevitore, il telefono squilla lungamente nella stanza vicina. Il rapitore non risponde, ma evidentemente pone il ricevitore accanto all'apparecchio: si sente il mormorio dei coristi e degli strumentisti rapiti intenti a recitare una preghiera collettiva, detta in un linguaggio acusticamente indefinibile, in cui ogni esecutore aggiunge suoni inventati alle note indicate.

T. Pronto!...pronto!...non riceve risposta;
più piano pronto!... non stanno cantando,
stanno pregando... pausa pronto!...

Il solista e il coro iniziano timidamente ad ac-



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

T. ...hallo! ...hallo!... er erhält keine Antwort; leiser: hallo!... zu sich: sie singen nicht, sie beten... Pause hallo!...

Solist und Chor beginnen zaghaft, die Litanei aus den Lautsprechern unisono zu begleiten, schließlich spielen auch die Instrumentalisten im Saal als Zeichen der Solidarität mit den Eingeschlossenen die gleiche Melodie.

Der Telefonhörer im abgelegenen Raum wird plötzlich aufgelegt, somit Ende des 9. Anrufs. Äußerst aufgeregt betätigt der Solist die Gabel des Telefons – die Leitung ist jedoch unterbrochen. Er ruft wieder an, nach zehn Klingelperioden wird der Hörer abgenommen.

10. Anruf

Höhnische Lachsalven des Entführers. Im Hintergrund: ein chaotisches Hörbild aus rasenden Schritten, dumpfen Geräuschen, markerschütternden Schreien, Schüsse, Helikopterrotoren und Türklopfen.

T. Hören Sie mich?!... Hören Sie mich?!

Keine Antwort: das pathetische Durcheinander im Hintergrund scheint noch mehr an Dichte zu gewinnen.

Antworten Sie!!... Pause Was geschieht dort?!!...

Außerordentlicher Tumult in Gängen und Foyer des Konzerthauses: die durchdringenden Töne von Polizei- und Feuerwehrensirenen sind hörbar sowie rufende Stimmen, dumpfe Geräusche und schwere Schritte (Tonmontage).

Der Solist legt entsetzt den Hörer auf, somit Ende des 10. Anrufes.

Das Tohuwabohu überträgt sich nun auf Chor und Ensemble im Saal: ein zorniges Delirium entfaltet sich vor dem Publikum. Zur Einspielung der oben beschriebenen Tonmontage wird jetzt die Chorpartie des 10. Telefonanrufes (Schmerzschrei) ebenfalls aus Lautsprechern in Gängen und Foyer des Konzerthauses wiederholt.

compagnare all'unisono la litania proveniente dagli altoparlanti; alla fine anche gli strumentisti in sala suonano la stessa melodia in segno di solidarietà con i rapiti.

All'improvviso la cornetta del telefono nella stanza accanto è rimessa a posto; così termina la nona chiamata. Il solista tocca nervosamente il supporto della cornetta – la comunicazione però è interrotta. Egli richiama, dopo dieci squilli il ricevitore viene sollevato.

10. Chiamata

Risate sprezzanti del rapitore. Sullo sfondo un caotico quadro acustico costituito da passi frenetici, rumori sordi, grida strazianti, spari, eliche di elicotteri e colpi alla porta.

T. Mi ascolta?... Mi può sentire?...

Nessuna risposta: la confusione colma di pathos sullo sfondo sembra ulteriormente addensarsi.

Risponda!!... pausa Cosa sta accadendo lì?!!...

Straordinario tumulto nei corridoi e nel foyer dell'auditorium: si sentono i suoni acuti delle sirene della polizia e dei pompieri nonché voci che chiamano, rumori sordi e passi pesanti (montaggio sonoro). Il solista, spaventato, mette giù il ricevitore, e così ha termine la decima chiamata.

Il guazzabuglio si trasferisce ora in sala tra il coro e l'ensemble. Un delirio iroso si dispiega davanti al pubblico. Quando è trasmesso il montaggio sonoro sopra menzionato, la parte corale della decima chiamata (grida strazianti) viene ripetuta, come se provenisse da altoparlanti nei corridoi e nel foyer dell'auditorium.

Il tenore si avvia lentamente all'uscita, si ferma, si rimette di nuovo seduto. Nel frattempo entrambe le registrazioni dei montaggi sonori (rumori di sirene e voci del coro) diminuiscono poco a poco. Profondo silenzio.

T. *begibt sich langsam zum Ausgang, bleibt dort stehen aber setzt sich wieder hin. Beide Zuspiegelungen der Tonmontagen (Sirenen/Geräusche und Chorstimmen) werden mittlerweile allmählich ausgeblendet. Vollkommene Stille.*

T. ...ich kann nicht mehr... ich kann wirklich nicht mehr... wofür auch?...*lange Pause* warum ist's so still?... warum hört man nichts mehr? ... *Pause* ich gehe... *zum Chor gerichtet* kommt ihr mit?... hier zu bleiben ist sinnlos... sinnlos...
...ja... ja... so ist's gut... nicht mehr singen... keinen Ton mehr... *wiederum zum Chor* kommt Ihr auch mit?

Heftige Geräusche und Raffalen von dumpfen Schüssen werden hörbar (Tonmontage über Lautsprecher in Gängen und Foyer). Alles erstart. Beim folgenden Anruf wird nur die Dirigentenstimme über die Saallautsprecher hörbar, die des Anrufers jedoch nicht.

11. Anruf

D. ...ja... ja... wer?... ist hier...
Dirigent auf dem Podium schaut zum Solisten
nein... er ist noch hier... was?!... warum?... das kann ich nicht... unmöglich...

Während der anschließenden Fragen des Tenors – dessen Stimme nicht über Lautsprecher verstärkt wird – hält der Dirigent weiterhin den Hörer am Ohr.

T. (*im Saal*) was ist?... was ist geschehen?! sagen Sie es mir!...

(D.) ...o Gott... mein Gott... es darf nicht wahr sein... nein...

(T.) ...was ist geschehen?!... was wissen Sie?!...

(D.) ...nein...

(T.) ... sagen Sie uns die Wahrheit... wir müssen sie auch erfahren...

T. ... non ne posso più... veramente non ne posso più, per cosa poi?... *lunga pausa* perché questo silenzio? perché non si sente più niente?... *pausa...* i o vado... *ri volto al coro* venite con me?... non ha senso rimanere qui.... non ha senso...
...sì... sì... così va bene... non cantare più... neanche una nota.... *rivolgendosi nuovamente al coro* venite anche voi?

Si sentono forti rumori e raffiche sorde di spari (montaggio sonoro attraverso altoparlanti nei corridoi e nel foyer). Tutti sono agghiacciati dallo spavento.

Durante la seguente chiamata si sente solo la voce del direttore diffusa dagli altoparlanti in sala, non quella di chi chiama.

11. Chiamata

D. ...Sì... sì... chi?... è qui...
Il direttore sul podio guarda verso il solista.
No... è ancora qui... cosa?!... perché?... non posso... impossibile...

Mentre il tenore, la cui voce non viene amplificata dall'altoparlante, rivolge le domande conclusive, il direttore continua a tenere il ricevitore all'orecchio.

T. (*in sala*) che c'è?... cos'è accaduto?!... me lo dica!...

(D.) ...o Dio... mio Dio... non può essere vero... no...

(T.) ...cos'è accaduto?!... cosa sa?!...

(D.) ...no...

(T.) ...ci dica la verità... anche noi dobbiamo saperla...

(D.) ...mi dispiace tanto...

(T.) ...non ci dice niente... *si siede...* cos'è accaduto?...



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

(D.) ...es tut mir so leid...

(T.) ...er sagt nichts zu uns... *setzt sich*
was ist geschehen?...

(D.) ...vielleicht...

Ende 11. Anruf. Entgeistert legt der Dirigent den Hörer neben das Telefon.

Der Solist steht wieder auf und macht ein paar Schritte nach vorne. Er setzt sich dann auf den nächsten freien Stuhl, dem Publikum fast abgewandt und mit gesenktem Kopf.

ENDE

(D.) ...forse...

Fine dell' undicesima chiamata. Costernato, il direttore appoggia la cornetta accanto al telefono. Il solista si rialza e fa alcuni passi in avanti. Poi si siede sulla sedia libera più vicina, quasi girato rispetto al pubblico e a testa china.

FINE



Note

¹ “su e giù, su e giù, molto spesso, molto spesso”; le citazioni alle note 1-8 sono tratte da Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher*, opuscolo K, 136.

² “su e giù, su e giù”.

³ “Caro Dio, mille volte Ti prego di farmi sapere il Tuo volere”.

⁴ “Prima dobbiamo credere”.

⁵ “credere”.

⁶ “poi”.

⁷ “e poi crediamo”.

⁸ “prima dobbiamo credere, e poi crediamo”.

⁹ G. Ch. Lichtenberg, *Sudelbücher*, opuscolo K, 256.

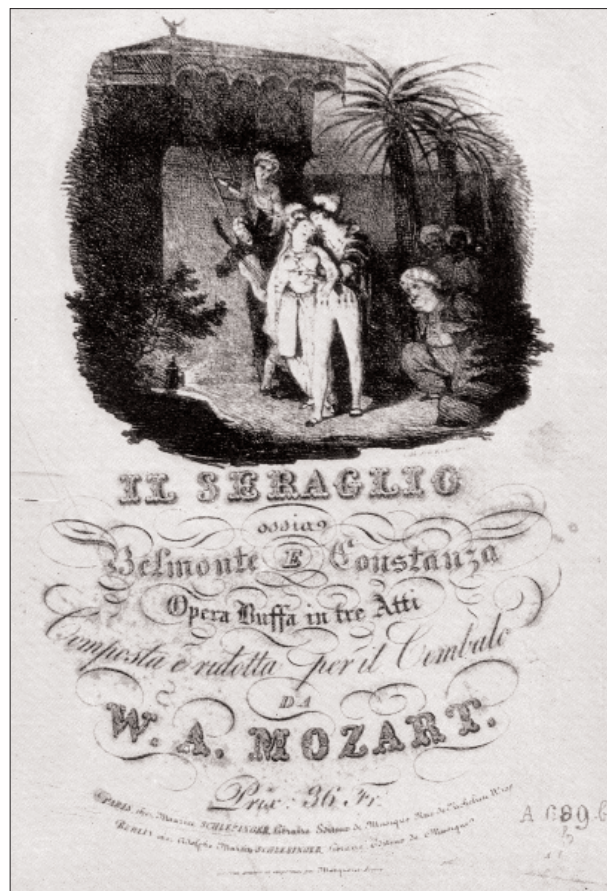
¹⁰ G. Ch. Lichtenberg, *Sudelbücher*, opuscolo K, 256.

¹¹ Composizione e montaggio dell'autore dalla storia truculenta “Descrizione del malfamato infanticida e uccisore di donne Adolph Risau, giustiziato a Stoccarda il 5 marzo 1828”, *Moritätenheft*, Schwiebus o.J.

¹² Fine della storia truculenta (*Moritat*).



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.



frontespizio della partitura de *Il ratto dal serraglio*.

IL LIBRETTO

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

(IL RATTO DAL SERRAGLIO)

da
WOLFGANG AMADEUS MOZART

rielaborazione musicale e adattamento di
HERBERT WERNICKE
JOHANNES HARNEIT

Die Entführung aus dem Serail.

EXCERPTA

Il ratto dal serraglio

EXCERPTA

Si riproducono qui di seguito alcuni passi dell'opera che gli artisti del pezzo di Kagel, rimasti in sala, eseguono improvvisando e ricorrendo ad interpolazioni di vario genere. Il testo che segue non è dunque che una traccia per individuare i luoghi corrispondenti del Singspiel mozartiano.

2. Lied und Duett

BELMONTE

Verwünscht seist du samt deinem Liede!
Ich bin dein Singen nun schon müde;
so hör' doch nur ein einzig Wort!

OSMIN

Was Henker, laßt Ihr Euch gelüsten,
Euch zu ereifern, Euch zu brüsten.
Was wollt Ihr? Hurtig! ich, muß fort.

BELMONTE

Ist das des Bassa Selim Haus?

OSMIN

He! –

BELMONTE

Ist das des Bassa Selim Haus?

OSMIN

Das ist des Bassa Selim Haus.

BELMONTE

So wartet doch –

OSMIN

Ich kann nicht weilen.

BELMONTE

Ein Wort –

OSMIN

Geschwind, denn ich muß eilen.

BELMONTE

Seid Ihr in seinen Diensten, Freund?

2. Canzone e duetto

BELMONTE

Maledetto il tuo cantare!
Sono ormai stanco d'ascoltare.
Deh! senti almeno un motto sol!

OSMINO

Diavolo, cosa ti viene in testa,
d'animarti in questo modo?
Che vuoi? Presto, io devo andar!

BELMONTE

È questa la casa del Bascià Selim?

OSMINO

Eh?

BELMONTE

È questa la casa del Bascià Selim?

OSMINO

Sì, questa è la casa del Bascià Selim.

BELMONTE

Ma aspettate!

OSMINO

No, non aspetto.

BELMONTE

Dirò...

OSMINO

Presto, sono di fretta.

BELMONTE

Dimmi, sei tu al suo servizio?

OSMIN
He? –

BELMONTE
Seid Ihr in seinen Diensten, Freund?

OSMIN
Ich bin in seinen Diensten, Freund.

3. Arie

OSMIN
Solche hergelaufne Laffen,
die nur nach den Weibern gaffen,
mag ich vor den Teufel nicht.
Denn ihr ganzes Tun und Lassen
ist, uns auf den Dienst zu passen,
doch mich trügt kein solch Gesicht.

Eure Tücken, eure Ränke,
eure Finten, eure Schwänke
sind mir ganz bekannt.
Mich zu hintergehen,
müßt ihr früh aufstehen,
ich hab' auch Verstand.

Drum, beim Barte des Propheten!
ich studiere Tag und Nacht,
ruh' nicht bis ich dich seh' töten,
nimm dich, wie du willst in acht.

Erst geköpft,
dann gehangen,
dann gespießt
auf heiße Stangen,
dann verbrannt,
dann gebunden
und getaucht,
zuletzt geschunden.

4. Arie

BELMONTE
Welch' ängstliches Beben,
welch' sehnliches Streben,
welch' feurig' Verlangen
zittert durch mein ganzes Blut.

Wie von Sturm daher geschleudert
fürcht' und hoff' ich Tod und Leben.

OSMINO
Eh?

BELMONTE
Dimmi, sei tu al suo servizio?

OSMINO
Al suo servizio ed anzi di più.

3. Aria

OSMINO
Ah! che questi avventurieri,
che stan solo dietro a donne,
non vorrei certo soffrir.
Giacché tutto il loro oprare
è sol per insidiare,
ma tal ceffo non m'inganna.

Le loro finezze, le loro carezze,
i loro deliri, i loro raggiri,
so già quali son.
Chi ingannar mi vuole,
s'alzi a buon mattino:
io ho cervello ancor.

Per la barba del profeta,
per ciò studio notte e di,
né la testa mia si quieta, finché non ti vedo morir.
Perciò sta ben attento, ti conviene.

Prima decapitato,
poi impiccato,
poi infilzato
su pali ardenti,
poi bruciato,
poi legato,
e annegato,
infine scorticato.

4. Aria

BELMONTE
Che pauroso tremore,
che desiderosa aspirazione,
che focoso desiderio
mi trema per tutto il sangue.

Qual catapultato qui dalla bufera
temo e spero morte e vita.

O! wer kann mir Ruhe geben?
Ach! wer lindert meinen Schmerz?

6. Arie

KOSTANZE
Ach, ich liebte, war so glücklich!
kannte nicht der Liebe Schmerz;
schwur ihm Treue, dem Geliebten;
gab dahin mein ganzes Herz.

Doch wie schnell schwand meine Freude,
Trennung war mein banges Los;
und nun schwimmt mein Aug' in Tränen;
Kummer ruht in meinem Schoß.

7. Terzett

OSMIN
Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort,
sonst soll die Bastonade
euch gleich zu Diensten stehn.

BELMONTE UND PEDRILLO
Ei, ei! Das wär ja schade,
mit uns so umzugehn.

OSMIN
Kommt mir nur nicht näher,
sonst schlag' ich drein.

BELMONTE UND PEDRILLO
Weg von der Türe,
wir gehn hinein.

OSMIN
Marsch, fort! Ich schlage drein.

BELMONTE UND PEDRILLO
Platz, fort! Wir gehn hinein.

10. Rezitativ und Arie

KONSTANZE
Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele
seit dem Tag, da uns das Schicksal trennte.
O Belmont! hin sind die Freuden,
die ich sonste an deiner Seite kannte;

O! chi può darmi pace!
Ahimé, chi calma il mio dolor!

6. ARIA

COSTANZA
Ah! io amavo, ero tanto felice,
né con me fu mai il dolor.
A lui, l'amato, giurai fedeltà;
io gli diedi tutto il mio cuore.

Ma rapida svanì la mia gioia,
separazione fu la mia orribile sorte,
ora il mio occhio nuota nelle lacrime,
l'affanno posa nel mio seno.

7. Terzetto

OSMINO
Marsch! marsch! via di qua!
Temete il mio bastone,
andate via di qua!

BELMONTE E PEDRILLO
Ehi, ehi! Caro amicone,
non t'hai da riscaldar.

OSMINO
Io vi bastono,
restate in là.

BELMONTE E PEDRILLO
Dacci l'ingresso!
Vogliamo passar!

OSMINO
Marsch! Marsch! Oh! si vedrà!

BELMONTE E PEDRILLO
Va tu! Vogliamo passar!

10. Recitativo e aria

COSTANZA
Che cambiamento mi regna nell'anima
dal giorno che la sorte ci divise!
Oh Belmonte! sono svanite le gioie
che un tempo conobbi al tuo fianco;

banger Sehnsucht Leiden
wohnen nun dafür in der beklemmten Brust.

Traurigkeit ward mir zum Lose,
weil ich dir entrissen bin.
Gleich der wurmzernagten Rose
gleich dem Gras im Wintermoose,
welkt mein banges Leben hin.

Selbst der Luft darf ich nicht sagen
meiner Seele bitterm Schmerz;
denn unwillig ihn zu tragen,
haucht sie alle meine Klagen
wieder in mein armes Herz.

Dialog

SELIM
Ist das ein Traum?

13. Arie

PEDRILLO
Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!
Nur ein feiger Tropf verzagt.
Sollt' ich zittern? Sollt' ich zagen?
Nicht mein Leben mutig wagen?
Nein, ach nein, es sei gewagt!
Nur ein feiger Tropf verzagt.

Dialog

OSMIN
Ha! Geht's hier so lustig zu? Es muß dir
verteufelt wohl gehen.

PEDRILLO
Ei, wer wird so ein Kopfhänger sein, es kommt
beim Henker da nichts bei heraus! Das haben
die Pedrillos von jeher in ihrer Familie gehabt.
Fröhlichkeit und Wein versüßt die härteste
Sklaverei. Freilich könnt ihr armen Schlucker
das nicht begreifen, daß es so ein herrlich Ding
um ein Gläschen guten, alten Lustigmacher ist.
Wahrhaftig, da hat eurer Vater Mahomet einen
verzweifelten Bock geschossen, daß er euch
den Wein verboten hat. Wenn das verwünschte
Gesetz nicht wäre, du müßtest ein Gläschen mit

amare pene adesso
dimorano nel cuore angosciato.

Amarezza fu il mio destino,
da che ti son tolta!
Alla rosa disfrondata
all'erbetta al suol calcata
la mia vita ora è uguale.

Dir non oso all'aria istessa
il mio barbaro dolore;
perché, incapace di sopportarlo,
sussurra tutti i miei lamenti,
ancora nel mio povero cuore.

Dialogo

SELIM
È questo un sogno?

13. Aria

PEDRILLO
Su alla battaglia! Su alla lotta!
Solo un vile si sgomenta.
Dovrei tremare? Dovrei esitare?
Non azzardar la vita mia?
No, ma no, s'azzardi pur!
Solo un vile si sgomenta.

Dialogo

OSMINO
Ah! Siamo allegri qui? Le cose devono andarti
maledettamente bene.

PEDRILLO
Eh, chi sarà così musone, diavolo, se tanto non
se ne ricava niente?! Così è stato da sempre
nella famiglia dei Pedrillo. Allegria e vino
addolciscono la più dura schiavitù. Certo che
voi poveri diavoli non potete capire che cosa
meravigliosa è una bottiglietta di buon vecchio
toccasana. Davvero, vostro padre Maometto ha
preso un grosso granchio quando vi ha proibito
il vino. Se non ci fosse quella maledetta legge,
potresti bere con me una bottiglietta, ti piaccia o
no.

mir trinken, du möchtest wollen oder nicht.
Vielleicht beißt er an: er trinkt ihn gar zu gerne.

Dialog

OSMIN
Wein mit dir? Ja Gift -

PEDRILLO
Immer Gift und Dolch, und Dolch und Gift! Laß doch den alten Groll einmal fahren und sei vernünftig. Sieh einmal, ein Paar Fläschen Zyperwein! - Ah - die sollen mir trefflich schmecken!

OSMIN
Wenn ich ihm trauen dürfte?

PEDRILLO
Das ist ein Wein! Das ist ein Wein!

OSMIN
Kost' einmal die große Flasche auch.

PEDRILLO
Denkst wohl gar, ich habe Gift hinein getan? Ha! Laß dir keine grauen Haare wachsen. Es verlohnte sich der Mühe, daß ich deinetwegen zum Teufel führe. Da sieh, ob ich trinke. Nun hast du noch Bedenken? Traust mir noch nicht? Pfui, Osmin! sollt'st dich schämen. - Da nimm! Oder willst du die kleine?

OSMIN
Nein, laß nur, laß nur. Aber, wenn du mich verrätst!

14. Duett

PEDRILLO
Vivat, Bacchus! Bacchus lebe!
Bacchus war ein braver Mann!

OSMIN
Ob ich's wage? ob ich trinke?
ob's wohl Allah sehen kann?

PEDRILLO

Forse abbocca: lo beve fin troppo volentieri.

Dialogo

OSMINO
Vino con te? Sì, veleno -

PEDRILLO
Sempre veleno e pugnale, pugnale e veleno! Lascia perdere il vecchio rancore e sii ragionevole. Guarda un po', un paio di bottiglie di vin di Cipro! - Ah! me le voglio proprio gustare.

OSMINO
Potessi fidarmi di lui.

PEDRILLO
Che vino! Che vino!

OSMINO
Assaggia un po' anche la bottiglia grande.

PEDRILLO
Certo, tu pensi che ci abbia messo del veleno? Ah! Non farti venire i capelli grigi. Non merita la pena di andare all'inferno per causa tua. Guarda se bevo. Dunque, hai ancora dubbi? Non ti fidi ancora di me? Puah, Osmino! Ti dovresti vergognare. Su, prendi! O vuoi la piccola?

OSMINO
No, da' qui, da' qui!
Ma se tu mi tradisci!

14. Duetto

PEDRILLO
Viva Bacco! Bacco viva!
Un brav'uomo Bacco fu.

OSMINO
Ma se azzardo? Ma se bevo?
Ma se Allah mi può veder?

Was hilft das Zaudern? hinunter, hinunter!
nicht lange, nicht lange gefragt!

OSMIN

Nun wär's geschehen, nun wär's hinunter!
das heiß' ich, das heiß' ich gewagt!

BEIDE

Es leben die Mädchen,
die Blonden, die Braunen,
sie leben hoch!

PEDRILLO

Das schmeckt trefflich!

OSMIN

Das schmeckt herrlich!

BEIDE

Ah! Das heiß' ich Göttertrank!

Vivat Bacchus! Bacchus lebe!
Bacchus, der den Wein erfand!

18. Romance

PEDRILLO

In Mohrenland gefangen war
Ein Mäd'el hübsch und fein;
sah rot und weiß, war schwarz von Haar,
seufzt' Tag und Nacht und weinte gar –
wollt' gern erlöset sein.

Da kam aus fernem Land daher
ein junger Rittersmann;
den jammerte das Mädchen sehr;
jach, rief er, wag' ich Kopf und Ehr'
wenn ich sie retten kann.

Ich komm' zu dir in finst'rer Nacht,
laß, Liebchen, husch mich ein!
Ich fürchte weder Schloß noch Wacht;
holla! horch auf! um Mitternacht
sollst du erlöset sein.

Gesagt, getan; Glock' zwölfe stand
der tapf're Ritter da;
sanft reicht sie ihm die weiche Hand;
früh man die leere Zelle fand; –
fort war sie, hopsasa!

PEDRILLO

Che serve indugiare? Giù svelto!
Basta, basta domande!

OSMINO

Ecco, ho bevuto, ho bevuto ormai!
Questo sì, questo sì ch'è coraggio!

A DUE

Evviva le donne,
le bionde, le brune!
A loro un viva!

PEDRILLO

Che eccellente sapore!

OSMINO

Che nobile sapore!

A DUE

Ah! questo è nettare divino!

Viva Bacco! Bacco viva!
Quel che il vin primo inventò!

18. Romanza

PEDRILLO

In terra dei Mori era prigioniera
una fanciulla graziosa e bella;
era rossa e bianca, era nera di capelli,
sospirava giorno e notte e piangeva –
bramava solo la libertà.

E giunse da lontana terra
un giovane cavaliere;
la ragazza gli fece gran pena;
subito gridò: "Testa e onore mi gioco
per poterla salvare".

"Vengo da te in notte oscura,
amata, fammi passare!
Non temo chiavi né guardie;
olà! ascolta: a mezzanotte
tu sarai libera".

Detto, fatto: alle dodici in punto
è là il prode cavaliere;
soave gli porge la tenera mano;
si trovò all'alba vuota la stanza,

era già lontana, hopsasa!

Dialog

OSMIN

Gift und Dolch! Was ist das? Das sind Diebe oder Mörder .

BLONDE

O Himmel, Pedrillo! Wir sind verloren.

OSMIN

Seh' ich recht? Ihr beide? Warte, du spitzbübischer Pedrillo, dein Kopf muß herunter, so wahr ich ein Muselmann bin.

BELMONTE

Schändliche, laßt mich los!

OSMIN

Hat der Herr Baumeister auch wollen spazieren gehen?

BELMONTE

Hier ist ein Beutel mich Zechinen, er ist Eurer, laßt mich los.

OSMIN

Ich glaube, ihr seid besessen! Euer Geld brauchen wir nicht, das bekommen wir ohnehin: eure Köpfe wollen wir.

19. Arie

OSMIN

O, wie will ich triumphieren,
wenn sie euch zum Richtplatz führen
und die Hälse schnüren zu.
Hüpfen will ich, lachen, springen,
und ein Freudenliedchen singen;
denn nun hab' ich vor euch Ruh'.

21a. Vaudeville

BELMONTE

Nie werd' ich deine Huld verkennen,
mein Dank bleibt ewig dir geweiht;
an jedem Ort, zu jeder Zeit
werd' ich dich groß und edel nennen.

Dialogo

OSMINO

Veleno e pugnale! Cos'è questa storia?
Chi può salire in casa? Sono ladri o assassini.

BIONDA

O cielo, Pedrillo! Siamo perduti.

OSMINO

Vedo bene? Voi due? Aspetta, briccone d'un
Pedrillo, la tua testa resterà bene a lungo
infilzata.

BELMONTE

Infami, lasciatemi!

OSMINO

Il signor architetto voleva fare una passeggiata?

BELMONTE

Ecco una borsa di zecchini è vostra, lasciatemi
libero.

OSMINO

Penso che siate impazziti! Non ci serve il vostro
denaro, che è nostro comunque: vogliamo le
vostre teste.

19. Aria

OSMINO

Ah! come voglio trionfare,
quando vi guidano al supplizio,
e vi vedo strangolar.
Voglio ballare, ridere, saltare,
e canzoni io voglio cantare:
che mi sarò liberato di voi.

21a. Vaudeville

BELMONTE

Non scorderò la tua clemenza,
in ogni loco, in ogni dì.
Il tuo cor ognor così,
alto Signor, saprò lodar.

KONSTANZE, BELMONTE, PEDRILLO, BLONDE, OSMIN
Wer so viel Huld vergessen kann,
den seh' man mit Verachtung an.

PEDRILLO
Wenn ich es je vergessen könnte,
wie nah ich am Erdrosseln war,
und all der anderen Gefahr,
ich lief', als ob der Kopf mir brennte.

KONSTANZE, BELMONTE, PEDRILLO, BLONDE, OSMIN
Wer so viel Huld vergessen kann,
den seh' man mit Verachtung an.

BLONDE
Herr Bassa, ich sage recht mit Freuden
viel Dank für Kost und Lagerstroh.
Doch bin ich recht von Herzen froh,
daß Er mich läßt von hinnen scheiden.
Denn seh' er nur das Tier dort an,
ob man so was ertragen kann.

KONSTANZE, BELMONTE, BLONDE, PEDRILLO
Nichts ist so häßlich als die Rache.
Hingegen menschlich, gütig sein
und ohne Eigennutz verzeihn,
ist nur der großen Seelen Sache.

Wer dieses nicht erkennen kann,
den seh' man mit Verachtung an.

COSTANZA, BELMONTE, PEDRILLO, BIONDA, OSMINO
Chi può scordare un sì gran cor,
non deve onor mai meritar.

PEDRILLO
Ah! che obliar non posso mai
quale atro orror ci minacciò!
Teco d'amor io languirò,
e di Selim parlar m'udrai.

COSTANZA, BELMONTE, PEDRILLO, BIONDA, OSMINO
Chi può scordare un sì gran cor,
non deve onor mai meritar.

BIONDA
D'ogni favor che fatto avete,
grata vi son, Signor Bascià!
Quando lontana sarò di qua,
a me presente ognor sarete.
Ma ben contenta me ne vo,
quel gran bestion più non vedrò.

COSTANZA, BELMONTE, BIONDA, PEDRILLO
Truce diletto è la vendetta,
dolce piacer a farsi amar;
nobile cor saper donar,
sola virtù bell'alma alletta.

Chi può scordare un sì gran cor,
non deve onor mai meritar.



Silhouette dei primi interpreti de *Il ratto dal serraglio* del 1782: Caterina Cavalieri (Costanza), Valentin Adamberger (Belmonte).

MAURICIO KAGEL

I MIEI RAPIMENTI

L'invito della European Concert Hall Organisation a pensare ad un lavoro di teatro musicale [*ein musikdramatisches Werk*], che trovi la sua ragion d'essere non sulla scena operistica, ma prevalentemente sul palco da concerto, mi ha insieme affascinato e intensamente impegnato. In un periodo in cui i confini fra i generi musicali divengono sempre più fluttuanti, è per me una grande occasione poter fornire con questa composizione un contributo all'ulteriore sviluppo di nuove forme di spettacolo [*Darbietungsformen*].

Quando, nell'agosto 1996, stesi un'esposizione di questo progetto, non sospettavo ancora che i sequestri di ostaggi – e non solo nel Terzo e nel Quarto Mondo! – si sarebbero gradualmente sviluppati fino a divenire una vera industria. Siamo quotidianamente sommersi da dichiarazioni pubbliche e manifestazioni di grave indignazione di ogni genere, in particolare da quelle che sono necessarie per la compromessa etica politica del consenso e spesso hanno un penetrante odore di affettazione di principi morali. Quindi non vorrei esprimermi sui sequestri, come se la mia presa di posizione fosse necessaria per giustificare la nascita di quest'opera. Ogni sequestro di ostaggi è da condannare, anche se avviene nel nome del sempre utile e duttile concetto della giustizia. Ma intanto i rapimenti, in quanto fenomeno che si può sempre ripetere e in quanto maledizione delle diverse culture sociali, si impongono in notevole misura alla nostra attenzione. Fatti di tal genere possono accadere in qualunque momento e in qualunque luogo; ognuno di noi, volutamente o per caso, può essere derubato della sua libertà virtuale o reale.

Proprio questo diffuso pericolo di una situazione che può crearsi dovunque, l'immanente arbitrio di un accadimento del tutto inatteso, mi indusse a scrivere questa composizione. Forse in questo istante anche in un qualche altro luogo una sala da concerto è veramente presa d'assalto, e gli ostaggi dopo lotta sanguinosa sono liberati – o purtroppo non lo sono.

La concezione del pezzo è legata ad un mio vecchio progetto di comporre una cantata su testi di Georg Christoph Lichtenberg, uno dei miei scrittori preferiti. Una scelta dei suoi aforismi dai *Sudelbücher* [quaderni di appunti] mi è stata compagna fin dai tempi dell'università, poiché la prima traduzione spagnola di questa raccolta fu curata da un germanista e docente di filosofia di cui seguivo il seminario. Era una buona traduzione, che riproduceva fedelmente la rigorosa adesione all'Illuminismo dell'originale, la sua mordente ironia ed eleganza. Ed era soprattutto un'edizione bilingue, che consentiva i confronti.

Ma oggi, e in ciò consiste la questione decisiva per il mio progetto su testo di Lichtenberg, l'esecuzione della cantata è stata resa impossibile. Poiché prima che Lei, egregio ascoltatore, entrasse in questa sala, è accaduto un fatto terribile. Ho a lungo esitato a farLe sapere che più di due terzi dei musicisti dell'orchestra e del coro, ma anche tutti i solisti di canto, sono stati sequestrati già all'inizio della serata. Si trovano ancora in questo teatro, stipati tutti insieme in una piccola sala prove con le porte ermeticamente serrate. Da là il sequestratore continua a farsi sentire da un'ora attraverso il telefono. Sul palco è stato rapidamente installato un telefono perché possano aver luogo

anche colloqui riservati. Con sincerità mi sono posto la domanda decisiva: dovrei informare il pubblico di questo sciaguratissimo fatto e rinunciare all'esecuzione divenuta impossibile? Sarebbe giusto, poiché è stato annientato il mio sogno di presentarvi la cantata su testo di Lichtenberg, per la quale voi, egregi ascoltatori, avete acquistato i biglietti. Avrei anche dovuto darvi questa notizia per non esporvi ad inutili pericoli. Tuttavia non sono riuscito a prendere questa decisione, in primo luogo per rispetto dell'eccellente lavoro di preparazione di tutti gli interpreti e anche nella segreta speranza che d'un tratto e senza violenza questo incubo possa finire. (Ma, detto tra noi e sotto voce, caro amico della musica: non è anche Lei, come me, un poco curioso di come si andrà avanti qui? Cose simili non accadono tutti i giorni...)

Posso immaginare che i pochi coristi e orchestrali che entrano esitanti, in attesa degli altri si siedano al loro solito posto, molto lontani l'uno dall'altro. Così si formeran-

no grandi spazi vuoti. Per ultimo entrerà, con aspetto abbattuto, il direttore, a ricevere con evidente imbarazzo gli applausi, per interromperli subito con un gesto. Certamente apparirà nervoso e distratto, tentando di rivolgere un discorso al pubblico. Se ne starà lì muto e indeciso e guarderà ripetutamente in direzione delle porte. Evidentemente non vuole comunicare qualcosa che potrebbe creare un panico devastante. Data questa drammatica situazione il direttore inviterà gli interpreti a spostarsi in avanti e a raccogliersi intorno a lui. L'esecuzione della cantata allora inizierà con un organico forzatamente d'emergenza, come una prova pubblica parziale, in un clima di penosa insicurezza. La serata è sotto una cattiva stella e l'inizio sfortunato può solo accrescere il generale senso di disagio. Che cosa altro accadrà ancora in questa atmosfera opprimente?



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

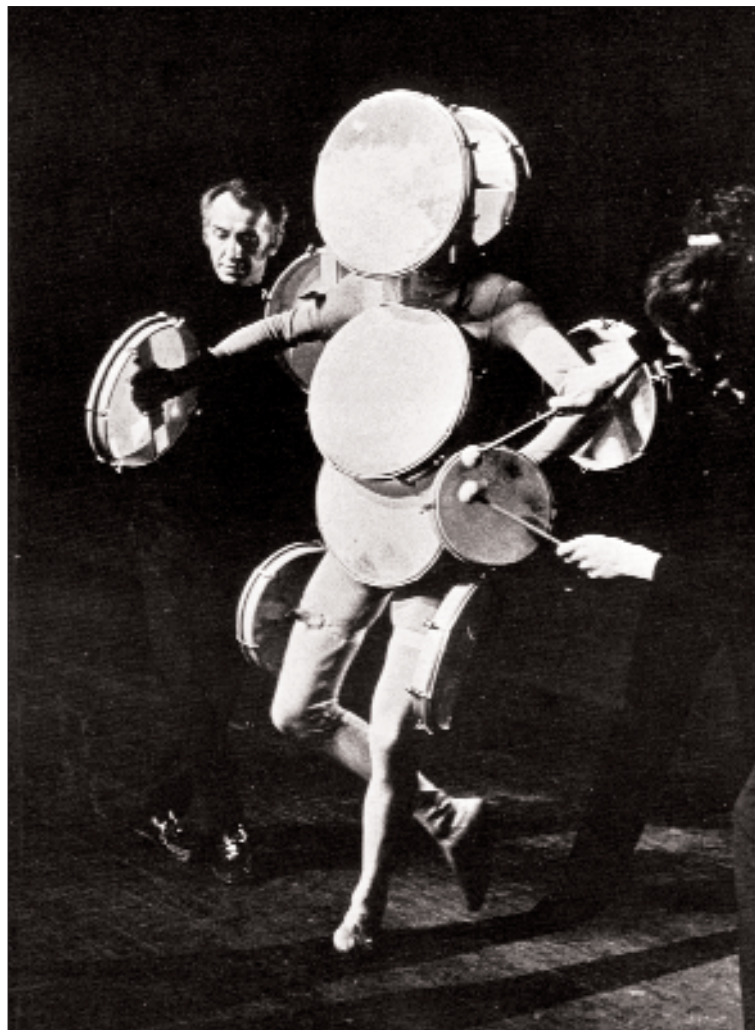
PAOLO PETAZZI

MI SENTO BENE QUANDO MI MANCA LA TERRA SOTTO I PIEDI

AMBIVALENZE, GROTTESCO E IRONIA NELLA ENTFÜHRUNG DI KAGEL

Entführung im Konzertsaal, composta su commissione della European Concert Hall Organization tra il 1998 e il 28 novembre 1999, ha avuto un ciclo di prime esecuzioni iniziato al Concertgebouw di Amsterdam il 7 novembre 2000, e subito proseguito in altre illustri sale da concerto, a Colonia, Atene, Vienna (Musikverein), New York (Carnegie Hall), Parigi (Cité de la Musique), Bruxelles, e infine Birmingham (1 dicembre 2000). A Venezia di questa recente partitura di Mauricio Kagel si propone la prima rappresentazione assoluta in forma teatrale, con la regia di Herbert Wernicke. La ambiguità della destinazione di *Entführung im Konzertsaal*, concepita per la sala da concerto, ma con caratteri che la rendono adattissima al teatro, non è sorprendente né nella situazione del teatro musicale di oggi, né soprattutto in un autore come Kagel. Converrà riflettere sulle prime righe del suo testo, dove Kagel definisce *Entführung im Konzertsaal* «ein musikdramatisches Werk», un'opera di teatro musicale, «che trova la sua ragion d'essere non sulla scena operistica, ma prevalentemente sul palco da concerto». Il palco di una sala da concerto diventa però la "scena" di un lavoro che il sottotitolo definisce «musikalisches Bericht eines Vorfalls», cioè «resoconto musicale di un fatto di cronaca». Si attende la prima esecuzione di una cantata di Kagel su testo di Georg Christoph Lichtenberg; ma un buon numero di solisti, artisti del coro e professori d'orchestra è tenuto sotto sequestro da un misterioso rapitore, di cui è dato soltanto ascoltare la voce al telefono. In questa partitura dunque la distinzione tra genere "concertistico" e "rappresentativo" diventa davvero assai

problematica. E si tratta soltanto della prima di una serie di ambivalenze che arricchiscono un'opera dove la drammatica immediatezza, la capacità di impatto diretto fortissimo, perfino aggressivo, si rivela inseparabile da un complesso gioco di ambiguità, in cui possono convergere ironia, gusto del grottesco, iperrealismo o fantasia surreale. Significativamente Mauricio Kagel, nelle prime frasi del suo testo su *Entführung im Konzertsaal*, sottolinea subito che la composizione non si colloca entro i limiti di un genere ben definito, ponendosi come un «contributo all'ulteriore sviluppo di nuove forme di esecuzione» (*Darbietungsformen*). Il vasto catalogo di Kagel è straordinariamente ricco di geniali "contributi" in direzioni di ricerca che comportano il superamento dei generi tradizionali, e in moltissime sue opere, non soltanto in quelle esplicitamente destinate al palcoscenico, si possono riconoscere i caratteri di un teatro musicale non convenzionale. Uno sguardo d'insieme richiederebbe almeno un volume, e qui ci limitiamo a ricordare il fortunatissimo *Match* per tre esecutori del 1964, un pezzo da camera in cui è implicita una forte evidenza teatrale, come fa subito intuire il titolo: è un "match" per due violoncellisti con un percussionista che assume il ruolo di arbitro fra loro (nel 1966 Kagel ne fece un film). E lo stesso lavoro teatrale di Kagel rappresentato a Venezia nel febbraio 1999, *Aus Deutschland* (1977-80), è una *Lieder-Oper* (opera di *Lieder*: sembra quasi un ossimoro) lontanissima da ogni convenzione. Mi limito a questi due esempi, tra i moltissimi che si potrebbero citare. L'attraversamento dei confini dei generi è peraltro soltanto un aspetto della lezione di

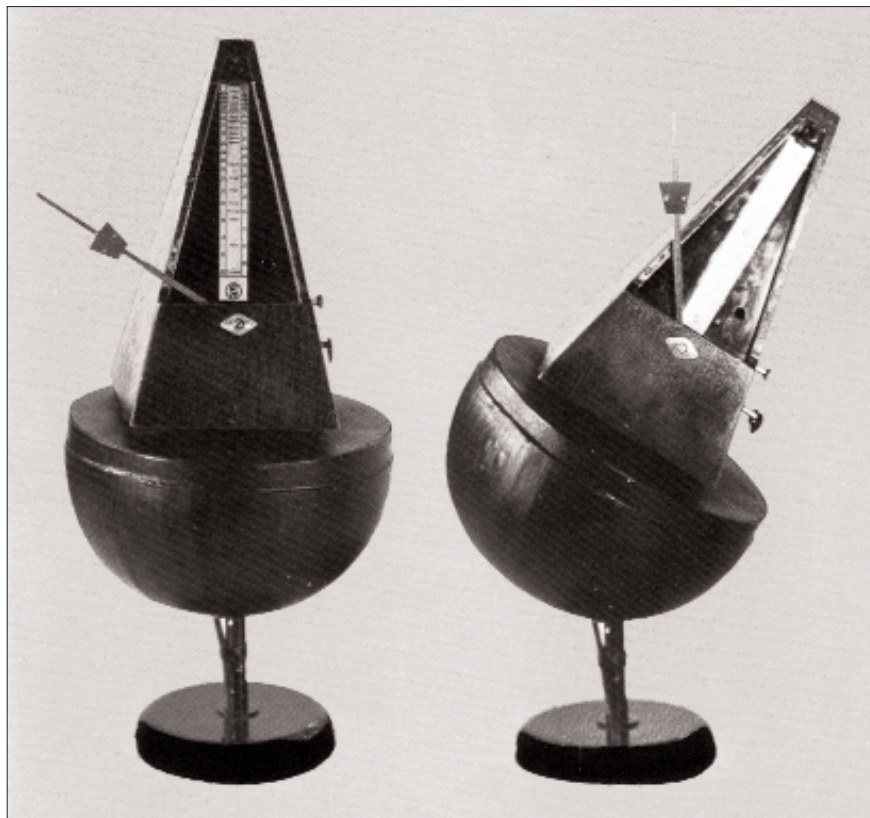


Mauricio Kagel, *Spielplan* (1971).

libertà e di fantasia di Kagel. La poetica di questo compositore (che è nato a Buenos Aires nel 1931 e dal 1957 vive e lavora in Germania, a Colonia) fin dagli esordi ha rifiutato formule, schemi, sistemi rigidi, già negli anni Cinquanta, quando non era un luogo comune dichiararsi estranei ad ogni forma di sistematico purismo. E ciò non comporta cadute nell'ecllettismo. Con pieno diritto Kagel poteva affermare, in una intervista del 1969: «L'ecllettismo è odioso, perché è il culto dell'efficienza; ma la vera mancanza di ortodossia è una esperienza meravigliosa». La sua mancanza di ortodossia si concreta fra l'altro in una specifica attenzione al suono. Egli ebbe a dire: «Come Varèse sono interessato al suono sporco». Tale interesse si manifesta indipendentemente dal tipo di vocabolario di volta in volta usato. Nel 1969 in *Ludwig van*, e poi in molti altri lavori, Kagel ha cominciato anche a usare materiali storici, o comunque stilisticamente già molto caratterizzati in partenza, materiali di ogni genere, oggetti sottratti al loro contesto, smontati e rimontati in un "metacollage" dove ogni pezzo è privato delle originarie funzioni. Determinante nella grande varietà di esperienze che non si possono ricondurre ad un denominatore comune sembra proprio la vocazione ad accumulare materiali diversi, ciascuno in sé carico di potenzialità allusive, di caratteri, di significati, e sempre presentato in montaggi imprevedibili e inquietanti, o sottoposto a riflessione, analisi e commento, in modo da svelarne i meccanismi e privarlo di ogni facile seduzione, mettendo in discussione abitudini d'ascolto acquisite. Sarebbe fuorviante e riduttivo parlare di dissacrazione e di neodadaismo (se non forse in qualche caso): più pertinente è un richiamo al surrealismo e alla necessità di prestare attenzione ad una molteplicità aperta di implicazioni. Kagel sa estrarre dai materiali che usa o cui allude una sorta di aggressiva espressività, violenta, talvolta truce, sinistra e caricata, sotto il segno dell'umorismo nero o di una ironia giocosa o feroce; ma diversi altri aspetti possono coesistere in opere che sfuggono a definizioni univoche,

che creano sistematiche ambivalenze, traendo anche da un dettaglio una inquietante molteplicità di relazioni. In una conversazione del 1989 con Werner Klüppelholz intitolata *Komponieren in der Postmoderne* [*Comporre nell'epoca postmoderna*] Kagel afferma: «Sono favorevole alle crisi in campo estetico; ho sempre guardato con sospetto alle teorie appropriate [*stimmige Theorien*], ai sistemi ben strutturati, mi sento bene quando mi manca la terra sotto i piedi».¹

Motivi per provare inquietudine e per sentirsi mancare il terreno sotto i piedi non mancano certo quando si assiste a *Entführung im Konzertsaal*, una partitura in cui, come già si è detto, l'immediatezza drammatica o la violenza grottesca coesistono con l'intrecciarsi complesso e ambivalente di situazioni diverse. Artisti del coro e professori d'orchestra entrano in numero manifestamente inferiore a quello previsto, il direttore non osa annunciare al pubblico che gli altri si trovano sequestrati in una sala prove, e dà inizio ad una esecuzione in una atmosfera opprimente, con un organico inevitabilmente ridotto. E la musica delle prime pagine della partitura ci trasmette subito questo senso di disagio, di penosa incertezza, dapprima avviandosi in modo graduale, con irregolari ripetizioni, poi assumendo maggiore consistenza sonora. Anche in seguito abbiamo spesso l'impressione di una musica che procede in modo volutamente sconnesso e frammentario, talvolta con improvvisi cambiamenti di tempo e di carattere. Che cosa stiamo ascoltando? Dovrebbe essere l'inizio di una cantata di Kagel su testo di Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), lo scienziato e scrittore che si colloca tra i protagonisti dell'Illuminismo tedesco e che per il suo scetticismo e la sua ironia non è certo una scelta casuale da parte del compositore. Nel corso dell'opera ci sono momenti in cui con grande evidenza viene in primo piano la dimensione della esecuzione fallita della nuova cantata di Kagel; ma evidenza assai più diretta ha la condizione di paura e di incertezza dei musicisti che stanno suonando e cantando, man mano che ci viene fatto sa-



Mauricio Kagel, *MM 51* (1976).



Mauricio Kagel, *Dressur* (1977).

pere qualcosa sulla sorte dei musicisti sequestrati. In diversi momenti, ad esempio di fronte alla immediatezza delle reazioni concitate e terrorizzate dopo una telefonata del sequestratore, abbiamo l'impressione di sapere chiaramente che cosa Kagel sta evocando. Altre volte invece non sappiamo bene come prendere questa musica concepita in modo che a tratti sembra evocare la condizione dell'incerto e dell'incompleto, comunque uno stato di estremo disagio, una musica articolata a sezioni nettamente differenziate nel carattere e nel tempo, e sempre segnate da una forte gestualità, talvolta truce (dietro la frammentazione e i contrasti si avverte peraltro la consapevole costruzione di una sorta di caleidoscopio, con elementi e gesti che riaffiorano secondo una mutevole calcolata distribuzione). Sotto il segno del disagio, di una situazione estraniata si collocano come sotto un comune denominatore tutti gli episodi musicali, quali che siano le letture che se ne possono dare, pensando di volta in volta alla condizione di emergenza in cui i musicisti possono trovarsi a improvvisare o a provare.

Non conosciamo, e non sapremo mai con certezza, gli scopi dei sequestratori, le ragioni del loro clamoroso gesto: ostilità politica nei confronti di Kagel o delle istituzioni concertistiche? Il rituale del concerto è messo in discussione sotto i nostri occhi da una situazione paradossale, incerta e sospesa. In tale situazione accadono molte cose, nessuna delle quali è risolutiva. Tra gli avvenimenti fondamentali c'è il ripetuto squillare del telefono, che ogni volta determina brusche interruzioni. Nella partitura di *Entführung im Konzertsaal* anche le telefonate si rivelano assai più che un semplice espediente narrativo. La loro funzione può ricordare, per qualche aspetto, quella del campanello (un vibrafono, che ripete un intervallo di quarta) nel corso del primo atto della *Lulu* di Alban Berg, perché anche là si tratta di un suono che viene dall'esterno e che incide al tempo stesso nel tessuto drammaturgico e musicale, che determina un istante privilegiato, del tutto particolare, nel corso della vicenda. Non so se Kagel ab-

bia avuto in mente questo possibile punto di riferimento: alla sua poetica comunque non è estranea la ricchezza di suggestioni e la stratificazione di significati prodotta da «un soffio d'aria proveniente dalla storia della musica» [*Lufthauch der Musikgeschichte*] che conduce sempre ad esiti originali ed imprevedibili, e può suscitare attese che non trovano la risposta che ci si aspetterebbe. In ogni caso le telefonate assumono una funzione drammaturgica e formale fondamentale nella articolazione complessiva di *Entführung im Konzertsaal*, insieme con altri fatti sonori che potremmo chiamare irruzioni acustiche dall'esterno (le sirene della polizia, esplosioni, rumori vari ecc.). I rumori dall'esterno o le cose che le telefonate ci fanno udire (non solo la voce del sequestratore, ma, ad esempio, anche i lamenti o le preghiere dei sequestrati) provengono da un altrove rispetto alla sala in cui ci troviamo insieme con i musicisti, appartengono ad uno spazio diverso, ancora una volta sul duplice piano acustico e drammaturgico, schiudendo altre dimensioni.

Il sottotitolo dell'opera è *Bericht*, resoconto, e non vi manca un personaggio con funzione di narratore, il tenore, che entra in scena dopo la seconda telefonata: comprenderemo in seguito che probabilmente è stato rilasciato perché il sequestratore non ne sopportava la voce, né la «seconda aria» che cantava. Anche nelle *Passioni* di Bach l'Evangelista è una voce di tenore che racconta i fatti, e ciò accade inoltre nella *Sankt-Bach-Passion* dello stesso Kagel. Nel racconto del tenore, dunque, si può ancora una volta avvertire il «soffio d'aria della storia», tanto più che l'uso dello *Sprechgesang*, del «canto parlato» introdotto da Schönberg, può forse suscitare il ricordo del tragico racconto del *Sopravvissuto di Varsavia*. Anche quando la vocalità del tenore indulge al canto vero e proprio, ad esempio ad un flessibile «arioso», si caratterizza sempre per una plastica e nitidissima intonazione declamata della parola: all'ascolto non sfugge una sillaba, e si tratta di un declamato di immediata e indiscutibile efficacia espressiva.



Mauricio Kagel, *Mitternachtsstück* (1986).

Il racconto del tenore si intreccia con le telefonate del sequestratore, e viene registrato insieme a tutto il resto dal tecnico del suono, che interrompe, telefonando, per comunicare al direttore le sue perplessità. Come assaggio ascoltiamo a questo punto proprio la registrazione dell'inizio del racconto del tenore. Egli stesso in seguito ci riporta in modo esplicito alla dimensione dell'esecuzione della nuova cantata di Kagel, la mancata protagonista della serata, tentando di ricordare il testo di Lichtenberg, da cui proviene un brevissimo frammento latino intonato anche dal coro (lo interrompe una telefonata a vuoto). Il racconto del sequestro e il suo diretto incombere si intrecciano con i riferimenti alla novità di Kagel anche quando il tenore, proseguendo la sua narrazione, dice che il sequestratore gli ha chiesto con scherno di cantare qualcosa. Il tenore, chiamandola «seconda aria», canta due strofe di una *Moritat*, di una truce canzone da cantastorie (adattata da Kagel) su un assassino squartato con il supplizio della ruota a Stoccarda il 3 marzo 1828. Si introduce così una nuova dimensione stilistica fra quelle che si assommano in *Entführung im Konzertsaal*. Sempre dal racconto del tenore apprendiamo che il tono moraleggiante della *Moritat* ha irritato il sequestratore, inducendolo a scacciare lo sgradito interprete; ma d'un tratto alla fine del racconto si sovrappone l'irrompere dell'ottava telefonata, e il sequestratore urla in diretta i suoi insulti contro il tenore.

Spesso la voce del solista ha un rapporto privilegiato con il coro, che reagisce al suo racconto, partecipa alla parziale esecuzione di un frammento su testo latino (da Lichtenberg) o della «seconda aria», e che, anche prima dell'entrata del tenore, intona più spesso vocali (o consonanti) che non parole di senso compiuto, quando i suoi interventi non sono grida, invocazioni, lamenti.

L'ultima telefonata, la undicesima, resta sospesa su un «forse» del direttore d'orchestra, che appare costernato, ma che non dà risposta all'ultima domanda del tenore: potrebbero essere accaduti fatti tragici; ma Kagel ritiene che qualunque conclusione

esplicita, catastrofe o happy end, rischierebbe un effetto “hollywoodiano”. Dopo una varietà di episodi che hanno conosciuto spesso una concitata frammentazione *Entführung im Konzertsaal* finisce in una dimensione rarefatta e sospesa, prossima al silenzio. Subito prima dell'undicesima telefonata il tenore aveva detto, fra l'altro: «Restare qui non ha senso» e «non cantare più ... nemmeno una nota...».

NOTA

¹ In MAURICIO KAGEL, *Worte über Musik*, Piper, München 1991, p. 105; trad. it. di Kristina Pietra, *Parole sulla musica*, Quodlibet, Macerata 2000 p. 110 (mi sono lievemente discostato da questa traduzione).



Foto di scena di *Aus Deutschland*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, febbraio 1999.



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

MAURICIO KAGEL

Nota biografica

Mauricio Kagel è nato il 24 dicembre 1931 a Buenos Aires, dove ha studiato all'Università storia della letteratura e filosofia, e ha compiuto studi musicali privatamente e da autodidatta. Nel 1949 è divenuto consigliere artistico della Agrupación Nueva Música e nel 1950, anno della sua prima composizione, ha partecipato alla fondazione della Cinemateca Argentina. Dal 1952 al 1956 è stato anche critico cinematografico e di fotografia; nel 1955 ha iniziato l'attività all'Opera da Camera e al Teatro Colón di Buenos Aires. Nel 1957 è giunto con una borsa di studio a Colonia, dove ancora oggi abita. Nel 1958 ha partecipato per la prima volta ai Ferienkurse di Darmstadt, dove è stato docente a partire dal 1960. Ha tenuto corsi a Buffalo (1964-65) e a Göteborg (1968). A Colonia ha diretto dal 1969 al 1975 i Kölner Kurse für Neue Musik e dal 1974 è professore di nuovo teatro musicale alla Musikhochschule. Cicli dedicati alle sue opere sono stati organizzati in numerose città europee, soprattutto in Francia, Germania e Olanda e inoltre a Los Angeles e in Canada.

Catalogo delle opere

1950

Palimpsestos, per coro misto a cappella
Dos Piezas para Orquesta

1952

Variaciones para Cuarteto Mixto, per flauto, clarinetto, violino e violoncello (rivisto nel 1991)

1953

Sexteto de Cuerdas, per due violini, due viole, due violoncelli (rivisto nel 1957)
Musica para la torre

1954

5 Cantos des Génesis, per canto e pianoforte
4 Piezas para Piano

1955

De ruina Mundis, cantata per una voce e strumenti

1957

Anagrama, per cantanti solisti, coro parlato e orchestra da camera

1958

Transición I, per suoni elettronici
Transición II, per pianoforte, percussioni e due nastri magnetici

1959

Sur scène, opera teatrale con musica da camera

1960

Le Bruit, invection pour toute sorte de sources sonores et expressions injurieuses
Journal de Théâtre, raccolte di situazioni per strumenti, interpreti e attrezzi vari
Sonant (1960/ ...), per chitarra, contrabbasso, arpa e tamburi
Pandorasbox, bandoneonpiece

1961

Mimetics (Metapièce), per pianoforte
Heterophonie, per orchestra
Improvisation ajoutée, musica per organo

1962

Antithese, pezzo per un interprete con suoni elettronici e tradizionali

Antithese, musica per suoni elettronici e reali

1963

Phonophonie, quattro melodrammi per due voci ed altre fonti sonore

1964

Die Frauen, rappresentazione scenica femminile per voci e strumenti

Prima Vista, per diapositive e un numero imprecisato di fonti sonore

Diaphonie I, II, III, per coro e/o orchestra e proiettori di diapositive

Match, per tre interpreti

Composition und Decomposition

1965

Tremens, montaggio scenico di un esperimento per due interpreti e strumenti elettronici

Variationen über Tremens, montaggio scenico di un esperimento per due interpreti e nastri magnetici

Pas de cinq, scena mobile per cinque interpreti

Die Himmelsmechanik, composizione con scenografie

Camera obscura, rappresentazione cromatica per sorgenti luminose e interpreti

Mirum, per tuba

Antithese, film

1966

Musik für Renaissance-Instrumente, per ventitré esecutori

Kammermusik für Renaissance-Instrumente, da due a ventidue esecutori

Match, film

1967

Kommentar + Extempore, monologhi con gesti

Variationen, per cantante e attore

Montage à titre de spectacle

Streichquartett I/II, per due violini, viola e violoncello

Phantasie, per organo e obbligati

Montage, per diverse fonti sonore

Solo, film

1968

Hallelujah, per voci

Der Schall, per cinque interpreti

Privat, per ascoltatore/i solitario/i

Ornithologica Multiplicata, per uccelli esotici e naturali

Duo, film

Hallelujah, film

1969

Synchronstudie, per cantante, rumorista e proiezione cinematografica

Unter Strom, per tre interpreti

(Hörspiel) Ein Aufnahmezustand (1. Dosis), radiodramma

Ludwig van, film

1970

Ludwig van, omaggio a Beethoven

Acustica, musica per fonti sonore sperimentali, altoparlante e da due a cinque interpreti

Klangwehr, per corpo musicale in marcia

Tactil, per tre

Atem, per uno strumento a fiato

(Hörspiel) Ein Aufnahmezustand (2. und 3. Dosis), radiodramma

1971

Ensemble, per sedici voci

Debüt, per sessanta voci

Parkett, scena di massa concertante

Repertoire, pezzo per concerto scenico

Saison, Singspiel in sessantacinque scene

Spielplan, musica strumentale in azione

Kontra > Danse, balletto per non danzatori

Freifahrt, musica da camera glissante

Probe, tentativo per un gruppo improvvisato

Einspielungen, musica per altoparlanti

Morceau de concours, per una o due trombe

Staatstheater, composizione scenica suddivisa in: *Repertoire*, pezzo per concerto scenico, *Einspielungen*, musica per altoparlanti, *Ensemble*, per sedici voci, *Debüt*, per sessanta voci, *Saison*, Singspiel in sessantacinque scene, *Spielplan*, musica strumentale in azione, *Kontra > Danse*, balletto per non danzatori, *Freifahrt*, musica da camera glissante, *Parkett*, scena di massa concertante

Guten Morgen!, radiodramma tratto da

spot pubblicitari
Tactil, film

1972

Abend, per doppio quartetto vocale, quintetto di tromboni, organo elettrico e pianoforte
Gegenstimmen, per coro misto e clavicembalo obbligato

Die Mutation, per voci maschili (e/o di fanciulli) e pianoforte obbligato

Recitativarie, per clavicembalista cantante
Vom Hörellllllnsagen, per voci femminili (e/o di fanciulle) e armonio obbligato

Aus Zungen Stimmen, per quintetto di fisarmoniche

Charakterstück, per quartetto di cetre da tavolo

General Baß, per suoni strumentali continui

Musi, per orchestra a pizzico

Siegfriedp', per violoncello

Unguis Incarnatus est, per pianoforte e...

Exotica, per strumenti extra-europei

Programm, conversazioni sulla musica da camera suddivise in: *Abend*, per doppio quartetto vocale, quintetto di tromboni, organo elettrico e pianoforte, *Aus Zungen Stimmen*, per quintetto di fisarmoniche,

Charakterstück, per quartetto di cetre da tavolo, *Gegenstimme*, per coro misto e clavicembalo obbligato, *General Baß*, per suoni strumentali continui, *Die Mutation*, per voci maschili (e/o di fanciulli) e pianoforte obbligato, *Musi*, per orchestra a pizzico,

Recitativarie, per clavicembalista cantante, *Siegfriedp'*, per violoncello, *Unguis incarnatus est*, per pianoforte e..., *Vom Hörensagen*, per voci femminili (e/o di fanciulle) e armonio obbligato

Charakterstück, per quartetto di cetre da tavolo, *Gegenstimme*, per coro misto e clavicembalo obbligato, *General Baß*, per suoni strumentali continui, *Die Mutation*, per voci maschili (e/o di fanciulli) e pianoforte obbligato, *Musi*, per orchestra a pizzico, *Recitativarie*, per clavicembalista cantante, *Siegfriedp'*, per violoncello, *Unguis incarnatus est*, per pianoforte e..., *Vom Hörensagen*, per voci femminili (e/o di fanciulle) e armonio obbligato

1973

1898, per voci infantili e strumenti

Con Voce, per tre interpreti muti

Variationen ohne Fuge, per grande orchestra sulle *Variazioni su un tema di Händel* per pianoforte op. 24 di Johannes Brahms (1861/62)

Zwei-Mann-Orchester, per due orchestre con un unico interprete

Zwei-Mann-Orchester, film

1975

Kantrimusik, pastorale per voci e strumenti
Mare Nostrum, Entdeckung, Befriedigung und Konversion des Mittelmeerraumes durch einen Stamm aus Amazonien, opera teatrale

Soundtrack, un radiodramma per il cinema
Unter Strom, film

1976

Bestiarium, favole timbriche su due palcoscenici

Zählen und Erzählen, per non adulti

MM 51, un pezzo di musica per film al pianoforte

Die Umkehrung Amerikas, radiodramma epico

Kantrimusik, film

1977

Présentation, per due

Déménagement (Umzug), rappresentazione muta per operatori scenici

Variété, concert-spectacle per artisti e musicisti

An Tasten, studio per pianoforte

Dressur, trio di percussioni per strumenti di legno

Quatre Degrés (Quattro gradi), suddiviso in: *Dressur*, trio di percussioni per strumenti di legno, *Présentation* per due,

Déménagement (Umzug), rappresentazione muta per operatori scenici, *Variété*, concert-spectacle per artisti e musicisti

Quatre Degrés (Quattro gradi), suddiviso in: *Dressur*, trio di percussioni per strumenti di legno, *Présentation* per due, *Déménagement (Umzug)*, rappresentazione muta per operatori scenici, *Variété*, concert-spectacle per artisti e musicisti

1978

Chorbuch, per ensemble vocale e strumenti a tastiera

Die Rhythmusmaschinen, azione per ginnasti, generatori di ritmi e percussioni

Tango Alemán, per voce, violino, bandoneon e pianoforte

Ex-Position, suddiviso in: *Die Rhythmusmaschinen*, azione per ginnasti, generatori di ritmi e percussioni, *Chorbuch*, per ensemble vocale e strumenti a tastiera

Ex-Position, suddiviso in: *Die Rhythmusmaschinen*, azione per ginnasti, generatori di ritmi e percussioni, *Chorbuch*, per ensemble vocale e strumenti a tastiera

Chorbuch, per ensemble vocale e strumenti a tastiera

Die Rhythmusmaschinen, azione per ginnasti, generatori di ritmi e percussioni, *Chorbuch*, per ensemble vocale e strumenti a tastiera

Blue's Blue, una ricostruzione musico-etnologica per quattro interpreti

Klangwölfe, per violino e pianoforte
10 Märsche, um den Sieg zu verfehlen, per fiati e percussione
Der Tribun, radiodramma per un oratore politico, suoni di marcia e altoparlante
Phonophonie, film

1980

Die Erschöpfung der Welt, illusione scenica in un atto

1981

Mitternachtsstück I-III, per voci e strumenti su tre testi tratti dai diari di Robert Schumann (1828)

Aus Deutschland, un'opera di *Lieder*

Finale, con orchestra da camera

Blue's Blue, film

1982

Fürst Igor, *Strawinsky*, per basso e strumenti

Szenario, per archi e nastro magnetico

Rrrrrrr..., una fantasia radiofonica (con 41 pezzi) 11 pezzi per fiati, contrabbassi e percussioni, I raccolta: *Raccontando*, *Rauschpfeifen*, *Rejdovàk*, *Register*, *Réjouissance*, *Reprises*, II raccolta: *Reveille/Retraite*, *Rhapsodie*, *Rheinländer*, *Ritornell I*, *Ritornell II*, 7 pezzi per coro misto (a capella o con pianoforte): *Rrrrrrr...*, *Requiem*, *Resurrexit Dominus*, *Réverie*, *Rex Tremendae*, *Romance*, *Ring Shouts*, 8 pezzi per organo: *Räga*, *Rauschpfeifen*, *Repercussa*, *Ragtime-Waltz*, *Rondeña*, *Ripieno*, *Rosalie*, *Rosignols enrhumés*, 6 pezzi per due percussioni: *Railroad Drama*, *Ranz des Vaches*, *Rigaudon*, *Rim Shots & Co.*, *Ruf*, *Rutscher*, 4 pezzi per voce solistica: *Railroad Song*, *Rappresentazione Sacra*, *Revolution Speech*, *Rural Blue*, 5 pezzi per complesso jazz: *Rackett*, *Rrrrrrre*, *Reedir*, *Rhythm-Bone & Brush*, *Riff*

Rrrrrrr..., radiodramma su una fantasia radiofonica

Fragen, spot radiofonico

1983

Intermezzo, per voci e orchestra da camera
La trahison orale (Der mündliche Verrat), un'epopea musicale sul diavolo

MM 51, a) telefilm sulla versione per concerto, b) telefilm con proiezione di un collage di Mauricio Kagel tratto da F. W. Murnau *Nosferatu* (1921)

1984

Der Eid des Hippokrates, per pianoforte a tre mani

...nach einer Lektüre von Orwell, radiodramma in metalingua germanica

Er, dramma televisivo su una fantasia radiofonica

Due ballate di Guillaume de Machault, I *En amer la douce vie*, II *Dame, de qui toute ma joie vient*, adattamenti

1985

Sankt-Bach-Passion, per solisti, cori e grande orchestra

Pan, per ottavino e quartetto d'archi

Trio, per violino, violoncello e pianoforte

Mio caro Luciano, collage su nastro magnetico

Cäcilie: Ausgeplündert, una visita alla santa *Dressur*, film

1986

Ein Brief, scena concertistica per mezzosoprano e orchestra

Mitternachtsstück IV, composizione del quarto movimento sulla base di un frammento tratto dal diario di Robert Schumann (1828)

Aus dem Nachlaß, pezzi per viola, violoncello e contrabbasso

Old/New, studio per tromba solistica

Mitternachtsstück, film

1987

III. Streichquartett, in quattro movimenti

Ce-a-ge-e, per pianoforte e armonizzatore

For us: Happy Birthday to you, per quattro violoncelli

Der mündliche Verrat, versione per radiodramma

1988

Quodlibet, per voci femminili e orchestra su testi di *chanson* francesi del XV secolo

Tantz-Schul, ballet d'action

Musik, per strumenti a tastiera e orchestra

Tantz~Schul, suite sinfonica des balletts (I, II, III)

1989

Fragende Ode, per doppio coro, fiati e percussioni

Phantasiestück, a) per flauto e pianoforte, b) per flauto e pianoforte con accompagnamento

Osten, per orchestra da salotto

Zwei Akte, a) grand duo per sassofono e arpa, b) per due attori, sassofono e arpa

Les idées fixes, rondò per orchestra

1990

Liturgien, per solisti, doppio coro e grande orchestra

For us: Happy Birthday to you, adattamento per ottavino/flauto contralto, clarinetto, mandolino, chitarra, arpa, percussioni, violino e contrabbasso

Süden, per orchestra da salotto

Repertoire, film

1991

“...den 24. xii. 1951”, frammenti di notizie per baritono e strumenti

Opus I.991, pezzo da concerto per orchestra

Nordosten, per orchestra da salotto

Nordwesten, per orchestra da salotto

Südosten, per orchestra da salotto

1992

Konzertstück, per timpani e orchestra

Mare Nostrum, Entdeckung, Befriedigung und Konversion des Mittelmeerraumes durch einen Stamm aus Amazonien, radiodramma

1993

Passé composé, rapsodia per pianoforte

Episoden, Figuren, assolo per fisarmonica

Fanfanfaren, per quattro trombe

Melodien, per carillon

IV. Streichquartett, in due movimenti

Südwesten, per orchestra da salotto

Der mündliche Verrat, un'epopea musicale sul diavolo, versione in dialetto del basso Reno

1994

Interview avec D., pour Monsieur Croche et Orchestre

Westen, per orchestra da salotto

Norden, per orchestra da salotto

Die Stücke der Windrose, ciclo per orchestra da salotto suddiviso in: *Osten, Süden, Nordosten, Nordwesten, Südosten, Südwesten, Westen, Norden* (1989 – 1994)

Nah und Fern, opera acustica per campane e trombe con sottofondo

1995

Serenade, per tre interpreti

Schattenklänge, tre pezzi per clarinetto basso

L'art bruit, assolo per due

1996

1898, per voci e strumenti (1973) strumentazione 1966

Eine Brise, azione fugace per centoundici ciclisti

Orchestrion-Straat, per orchestra da camera

À deux mains, impromptu per pianoforte

Auftakte, sechshändig, per pianoforte e due percussioni

Études I-III, per grande orchestra (1992 – 1996)

1997

Ragtime à trois, per violino, violoncello e pianoforte

Playback Play, novità dalla fiera sulla musica, composizione radiofonica

1998

Orgelmusik, a quattro mani

1999

Duodrammen, per voci e orchestra

Impromptu II, per pianoforte

Semikolon, azione con grancassa

Bestiarium, film

2000

Schwarzes Madrigal, per voci coriste e strumenti

Burleske, per sassofono e coro misto

Entführung im Konzertsaal, resoconto musicale su un avvenimento.



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

PERCORSI DI APPROFONDIMENTO

a cura di GILDO SALERNO

Mauricio Kagel

- G. DORFLES, *Interferenze tra musica e pittura e la nuova notazione musicale*, in *Quaderni della rassegna musicale*, Vol. IV, 1968, pp. 1-24.
- L. PINZAUTI, *A colloquio con Mauricio Kagel*, in *Nuova rivista musicale italiana*, III/3, mag.-giu. 1969, pp. 486-95.
- D. SCHNEBEL, *Mauricio Kagel-Musik, Theater, Film*, Köln, DuMont Schauberg, 1970.
- K. ROSCHITZ, *Sprache-Musik-Gestus: Musiktheater. Erläutert anhand von Kompositionen und Schriften von Cage, Helms, Haubenstock-Ramati, Kagel, Ligeti und Schnebel*, in *Wort und Wahrheit*, Vol. XXV/6, 1970, pp. 519-27.
- H. PAULL, *Interview mit Mauricio Kagel*, in *Neue Rundschau*, Vol. LXXXII/3, 1971, pp. 450-464.
- D. SCHÖNBACH, *Neue Aspekte für das totale Theater*, in *Musik und Bildung*, Vol. III/11, 1971, pp. 525-530. Pubblicato anche in *Melos*, XXXVIII/4, 1971, pp. 138-144.
- D. SCHNEBEL, *Musik als Theater – Zum schaffen Mauricio Kagels*, in *Musik und Bildung*, Vol. III/11, 1971, pp. 535-538.
- U. SCHREIBER, *Psychedelische Wellen und präparierte Opfer. Zu neuen Kompositionen von Luc Ferrari und Mauricio Kagel*, in *HiFi-Stereophonie*, Vol. XI/7, 1972, pp. 612-14.
- M. TIBBE, *Schwierigkeiten und Möglichkeiten der Analyse zeitgenössischer musik, dargestellt an Match von Mauricio Kagel*, in *Zeitschrift für Musiktheorie*, III/2, 1972, pp. 18-21.
- C. M. SCHMIDT, *Mauricio Kagel: Match für drei Spieler*, in *Die Musik der sechziger Jahre*, 1973, pp. 145-53.
- T. TONIETTI, *Musica concettuale*, in *Nuova rivista musicale italiana*, Vol. VII/1, gen-mar. 1973, pp. 75-81.
- H.-K. JUNGHEINRICH, *Kunst-Antikunst-Kunst. Fünfzehn Jahre Mauricio Kagel in Europa*, in *HiFi-Stereophonie*, Vol. XII/1, 1973, pp. 14-22.
- R. PELINSKI, *Mauricio Kagel's Exotica: aspects of exoticism in new music*, CAustriaSM/ACEUMj Vol. III/2, primavera 1974, pp. 1-9.
- R. KARGER, *Mauricio Kagels Repertoire*, in *Melos*, Vol. II/5, 1976, pp. 375-80.
- *Kagelopéradiothéâtre, Musique en jeu*, 27 (aprile 1977), Paris, Du Seuil, 1977.
- K.-H. ZARIUS, *Szenische Komposition – komponierte Szene. Kagels Neues Musiktheater als Reflexion zwischen den Medien*, in *Musik und Bildung*, Vol. IX/11, 1977, pp. 588-95.
- K.-H. ZARIUS, *Staatstheater von Mauricio Kagel. Grenze und Übergang*, Wien, Universal, 1977.
- W. KLÜPPELHOLZ, *Musik als Theologie. Zu Kagel Rezitativarie*, in *Melos*, Vol. III/6, 1977, pp. 483-489.
- W. KLÜPPELHOLZ, *Musik als Hörspiel. Zur musikpädagogischen Nutzung einiger Kompositionen von Kagel, Kühn, Schnebel und anderen*, in *Musik und Bildung*, Vol. IX/6, 1977, pp. 343-347.
- W. GRUHN, *Die instrumentale Inszenierung des Klanges bei Mauricio Kagel*, in *Musik und Bildung*, Vol. IX/11, 1977, pp. 606-614.
- S. CLASEN, *Mauricio Kagel und seine Bedeutung für ein sich wandelndes Berufsbild des Schulmusikers*, in *Musik und*

-
- Bildung*, Vol.IX/11, 1977, pp. 614-625.
- S. BORRIS, *Kagel – die unbequeme Nonkonformist*, in *Musik und Bildung*, Vol.IX/11, 1977, pp. 585-588.
 - L. DONORÀ, *Semiografia della nuova musica*, Padova, Zanibon, 1978.
 - W. KLÜPPELHOLZ, *Mauricio Kagel und die Tradition*, in *Die neue Musik und die Tradition*, Köln 1978, pp. 102-113.
 - W. KLÜPPELHOLZ, *Mauricio Kagel 1970-1980*, Köln, DuMont, 1981.
 - R. FANSELAU, *Mauricio Kagels "Akustische Theologie"*, in *Musik und Bildung*, Vol. XIII/12, 1981, pp. 744-49.
 - M. STEGEMANN, *Komponieren heute: "Aus Deutschland"...?! Ein Gespräch mit Mauricio Kagel*, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. CXLVI/9, settembre 1983, pp. 18-21.
 - M. KAGEL, *Tam-tam. Monologues et dialogues sur la musique*, Paris, Bourgois, 1983.
 - R. FRISIUS, *Musik des unaufgelösten Widerspruchs. Anmerkungen zu Werken Mauricio Kagels*, in *MusikTexte*, Vol. 2, 1983, pp. 51-56.
 - W. KLÜPPELHOLZ, *Vom Realismus des Puppenspiels: Zu den neuesten Bühnenwerken Mauricio Kagels*, in *Oper heute: Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater*, Wien, Universal, 1985, pp. 108-116.
 - A. VARGA, *Musikhören ist Geschichte hören: Ein Gespräch mit Mauricio Kagel*, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. CXLVI/6, giugno 1985, pp. 20-24.
 - C. GOTTWALD, *Bach, Kagel und die Theologie des Atheismus*, in *Musik-Konzepte*, München, 1986, pp. 121-139.
 - L. BARBER, *Mauricio Kagel*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987.
 - E. ROELCKE, *Instrumentales Theater: Anmerkungen zu Mauricio Kagels match und Sur scène*, in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 1988, pp. 215-238.
 - M. R. DE LUCA, *Avanguardia e tradizione in Mauricio Kagel*, tesi di laurea, Storia della musica, Univ. degli Studi di Catania, 1988-89.
 - M. KRAFT, *Entervista con Mauricio Kagel*, in *Humboldt*, n. 99, 1990, pp. 54-59.
 - A. LANZA, *Il secondo Novecento*, nuova ed., Torino, 1991, Cap. III (*passim*).
 - W. KLÜPPELHOLZ, *Ein Gespräch zwischen Mauricio Kagel und Werner Klüppelholz*, in *Mauricio Kagel: Skizzen, Korrekturen, Partituren – Eine Ausstellung der Köln Musik und der Stadt Gütersloh*, Köln, DuMont, 1991, pp. 11-53.
 - W. KLÜPPELHOLZ, *"Scriptor musicae": Zu den Notationen von Mauricio Kagel*, in *Mauricio Kagel: Skizzen, Korrekturen, Partituren – Eine Ausstellung der Köln Musik und der Stadt Gütersloh*, Köln, DuMont, 1991.
 - R. SCHULZ, *Die Gesetze des Alltäglichen: Zur Konzeption des musikalischen Materials bei Mauricio Kagel*, in *Mauricio Kagel: Skizzen, Korrekturen, Partituren – Eine Ausstellung der Köln Musik und der Stadt Gütersloh*, Köln, DuMont, 1991, pp. 256-261.
 - A. GENTILUCCI, *Mauricio Kagel*, in *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 227-230.
 - A. DÜMLING, *Mauricio Kagel*, in *Komponisten der Gegenwart: Loseblatt-Lexikon*, [s.l.], 1992.
 - H.-J. NEUBAUER, *"...frei von Harmonie": Hörspiele von Dieter Schnebel, Mauricio Kagel und John Cage*, in *Musik-Konzepte*, 81, 1993, pp. 66-89.
 - R. SCHULZ, *Wozu dieses Theater? Mauricio Kagel und Perspektiven des Neuen Musiktheaters*, in *Die Befreiung der Musik: eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts*, Bergisch Gladbach, Lübbe, 1994, pp. 208-233.
 - S. SARKISJAN, *Instrumentales Theater bei Mauricio Kagel und anderen Komponisten*, in *Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland: Symposion Leningrad 1990*, Kassel, Bosse, 1994, pp. 381-397.
 - C. HILLEBRAND, *Film als totale Komposition: Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels*, serie *Europäische Hochschulschriften*, XXXVI: Musikwissenschaft, 158, Frankfurt am Main, Lang, 1995.
 - K.-H. ZARIUS, *"...durch die Zähne": Überlegungen zum Komischen bei Mauricio Kagel*, in *Neue Zeitschrift für Musik*,
-

-
- Vol.157, n.1, gen.-feb. 1996, pp. 54-59.
- P. ARANDA, *Conversación con Mauricio Kagel*, in *Revista musical chilena*, Vol. 50, n. 185, gen.-giu. 1996, pp. 60-66.
 - A. CIRIGNANO, *Dal gesto al racconto*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale diretta da Alberto Basso*, Vol. III, Cap. V (*Il teatro musicale tedesco del Novecento*), par. 6, Torino, UTET, 1996, pp. 293-295.
 - L. SALVADORI, *I giochi teatrali di Mauricio Kagel*, in *Arte organaria e organistica: Periodico trimestrale*, Vol. 3, n. 15, luglio-settembre 1996, pp. 42-45.
 - C. MAURER-ZENCK, *Nachruf auf die Romantik: Mauricio Kagels Aus Deutschland, eine Lieder-Oper in 24 Bildern*, in *Österreichische Musikzeitschrift*, Vol. LII/5, 1997, pp. 52-59.
 - I. PACE, *Music of the absurd?: Thoughts on recent Kagel*, in *Tempo: A quarterly review of modern music*, n. 200, aprile 1997, pp. 29-34.
 - *L'altra scena, aspetti di sperimentazione teatrale*, programma di sala per Venezia, Teatro Fondamenta Nuove, maggio 1998. Contiene: M. KAGEL, *Novità dalla fiera della musica*, p. 41 (su *Playback Play. Neues von der Musikmesse*, pezzo radiofonico, 1997); M. KAGEL, *Una visita alla santa*, p. 42 (su *Cäcilie: Ausgeplündert. Ein Besuch bei der Heiligen – Cecilia: saccheggiata. Una visita alla santa* – per voci recitanti e arpa registrata, 1985).
 - B. HEILE, *Strategies for neutralising history: Mauricio Kagel's string quartet no. III (1986/87)*, in *British postgraduate musicology*, Vol. 2, ottobre 1998, pp. 16-25.
 - *Aus Deutschland, «eine Lieder Oper» in 25 quadri di Mauricio Kagel*, programma di sala per il Teatro La Fenice, Venezia, Palafenice, febbraio 1999. Contiene: P. PETAZZI, *Dalla Germania*, pp. 59-66; M. KAGEL, *Alcune riflessioni su Aus Deutschland*, pp. 68-73; G. MATTIETTI, *Il teatro musicale di Mauricio Kagel*, pp. 74-78;
 - F. VAN DER KOOLJ, *“Les sons sont quoi?” Das Prinzip der Entgrenzung in Der Schall von Mauricio Kagel*, in *Dissonanz (Svizzera)*, n. 65, agosto 2000, pp. 4-13.
 - M. KAGEL, *Parole sulla musica: conversazioni, discorsi, saggi, radiodrammi*, trad. it. di Kristina Pietra, Macerata, Quodlibet, 2000.



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.



Johannes Harneit.

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

JOHANNES HARNEIT

L'esperienza artistica di Johannes Harneit si fonda nella composizione e nella direzione d'orchestra. Sue composizioni, spesso premiate in significativi concorsi, sono state eseguite nelle principali stagioni europee ed americane: *Stücke nach Hölderlin* è stato presentato dall'Ensemble Scharoun sotto la direzione di Markus Stenz nel 1993 nell'ambito di un ciclo predisposto dai Berliner Philharmoniker; i *Robert Walser – Lieder* sono stati realizzati dall'Ensemble für Neue Musik di Zurigo; il suo concerto per violino è stato interpretato da Christian Tetzlaff sotto la guida di Sylvain Cambreling con la SWR Radio Orchestra di Friburgo / Baden-Baden e con la Minnesota Orchestra; la sua opera da camera *Idiot* fa parte della stagione del Teatro di Basilea. «Composer in residence» all'Heimbach Festival, Johannes Harneit ha stabilito un'intensa collaborazione con i registi Christoph Marthaler ed Herber Wernicke nell'ambito della nuova musica teatrale. In veste di direttore d'orchestra ha lavorato nei teatri di Monaco, Brema, Oldenburg, Wuppertal, nonché per numerose emittenti radiofoniche. Specializzato nella letteratura contemporanea, vanta un ampio repertorio in ambito concertistico e operistico.

HERBERT WERNICKE

È considerato uno dei maggiori registi del panorama internazionale. Ha studiato pianoforte, flauto e direzione d'orchestra al Conservatorio di Brunswick e scenografia

all'Accademia di Monaco di Baviera. Dopo esser stato scenografo e costumista a Landshut e Wuppertal, ha firmato la sua prima regia d'opera nel 1978, *Belshazzar* di Händel. A Darmstadt ha messo in scena *Alceste* di Lully e *Juditha triumphans* di Vivaldi, mentre all'Opera di Stato della Bavaria ha lavorato in *Judas Maccabeus* di Händel e nell'*Olandese volante*. Seguirono poi *Hippolyte et Aricie*, *Montezuma*, nonché *Oberon* alla Deutsche Oper di Berlino in collaborazione con il Festival di Schwetzingen, *Der Kreidekreis* di Zemlinsky e un anno più tardi *I maestri cantori di Norimberga* sotto la direzione di Christoph von Dohnányi all'Opera di Stato di Amburgo nel 1985. Tra il 1984 e il 1987 Herbert Wernicke elaborò per il Teatro di Stato di Kassel un ciclo sull'idea barocca «dell'età dell'oro». Ha quindi presentato *I racconti di Hoffmann*, *Elettra* e *Mosé e Aronne* all'Opera di Francoforte. Nel 1987 ha messo in scena all'opera di Stato di Amburgo e a Schwetzingen *Le Cinesi* ed *Eco e Narciso* di Gluck, ad Amsterdam *Il castello del principe Barbablù* e a Parigi *I maestri cantori di Norimberga*. Punto focale del 1991 è stato l'allestimento dell'*Anello del Nibelungo* a Bruxelles, con la direzione di Sylvain Cambreling; nel 1993 seguì *La Calisto* di Cavalli con René Jacobs. Per il Festival di Salisburgo Wernicke ha messo in scena nel 1995 l'*Orfeo* di Monteverdi e nel 1994, in collaborazione con il Festival di Pasqua, *Boris Godunov*, *Il cavaliere della rosa*, *Fidelio* (con George Solti) e *Don Carlo*. La maggior parte degli impegni artistici di Wernicke si sono recentemente spostati a Basilea, città dove vive dal 1990. Dopo *Il ratto dal serraglio* e *Simon Boccanegra*

(1984) sono seguite nel 1988 cinque operette con l'adattamento dello stesso Wernicke, quindi *Salome*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Carmen*, *Theodora* ed *Alcina* di Händel. Ha curato la regia, le scene e i costumi per *Satyricon* di Maderna andato in scena nel 1998 al Teatro Goldoni, per *Aus Deutschland* di Kagel e per *iAy Amor!*, opere presentate al PalaFenice rispettivamente nel 1999 e nel 2000.

MARIE ANGEL

Il soprano australiano si è fatta conoscere inizialmente nei paesi di lingua inglese, divenendo membro dell'Opera Factory di Londra e lavorando in seno all'English National Opera, alla Welsh National Opera, ad Opera North e alla Glyndebourne Touring Opera, dove ha affrontato diversi ruoli del repertorio barocco, classico e contemporaneo. Dopo il debutto alla Royal Opera House con *Gawain* di Birtwistle, ha partecipato alle stagioni di importanti istituzioni americane (Houston Grand Opera, New York City Opera) e australiane (Victoria State Opera). Marie Angel ama interpretare lavori del nostro secolo: tra questi ricordiamo *Aus Deutschland* di Mauricio Kagel (al PalaFenice nel 1999), *Satyricon* di Bruno Maderna (al Teatro Goldoni di Venezia nel 1998), *Die Soldaten* di Bernd-Alois Zimmermann, *Rosa* di Louis Andriessen (in prima assoluta alla Netherlands Opera per la regia di Peter Greenaway), *Recital I* di Luciano Berio, *Aventures / Nouvelles Aventures* (a Parigi per la direzione di Pierre Boulez), *Facing Goya* di Michael Nyman.

CHRISTOPH HOMBERGER

Regolarmente presente nei cartelloni di importanti istituzioni operistiche (a Basilea, Bruxelles, Amburgo, Amsterdam) Christoph Homberger ha cantato nelle produzioni di *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, del *Pipistrello* e di *Aus Deutschland* firmate registicamente da Herbert Wernicke. In collaborazione con il grande regista ha elaborato una versione scenica del *Winterreise* di Schubert e *Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren!*, lavoro teatrale imperniato sul *Flauto magico* e accolto con successo al Lincoln Center Festival di New York. Un altro fondamentale impulso alla sua carriera artistica è giunto grazie all'incontro con Christoph Marthaler, insieme al quale Homberger ha perfezionato *La vie parisienne* ai Wiener Festwochen e all'Opera di Tolosa e *Katja Kabanova* a Salisburgo. Apprezzato interprete di *Lieder* e di oratori, il tenore svizzero ha tenuto numerosi concerti in America, in Europa e in Medio Oriente.



Foto di scena de *Il rapimento*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Venezia, PalaFenice, maggio 2001.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Giampaolo Vianello
sovrintendente

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente
Paolo Costa

consiglieri:
Giancarlo Galan
Pierdomenico Gallo
Alfonso Malaguti
Angelo Montanaro
Armando Peres
Giorgio Pressburger
Giampaolo Vianello
sovrintendente

segretario
Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente
Angelo Di Mico
Adriano Olivetti
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

direttore musicale
Isaac Karabtchevsky

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore dell'organizzazione scenica e tecnica
Giuseppe Morassi

segretario artistico
Sandra Pirruccio

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

fotocomposizione e scansioni immagini Texto - Venezia

stampa Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa

finito di stampare nel mese di aprile 2001

AREA ARTISTICA

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY
direttore principale

JEFFREY TATE
primo direttore ospite

MAESTRI COLLABORATORI

direttori musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta *
Silvano Zabeo *

maestri di sala
Stefano Gibellato *
Ilaria Maccacaro ♦
Samuele Pala ♦

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Mauro Chirico
Andrea Crosara
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Gisella Curtolo
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

Viole

Alfredo Zamarra •
Alessandro Ghe • ♦
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Luca Pincini •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ♦
Daniela Condello ♦

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan ♦

Flauti

Angelo Moretti •
(Andrea Romani •)
Luca Clementi
Jessica Dalsanto ♦

Ottavino

Franco Massaglia

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello
Marco Verza ♦

Clarinetto piccolo

Claudio Tassinari ♦

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Gabriele Falcioni ♦

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Donato De Sena • ♦

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini
Athos Castellan ♦

Tube

Alessandro Ballarin
Roberto Ronchetti ♦

Sassofono

Giovanni Alberti ♦

Timpani

Roberto Pasqualato •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Alessandro Carlini ♦
Fabrizio D'Antonio ♦
Massimo Pastore ♦
Cristiano Torresan ♦

Arpe

Brunilde Bonelli • ♦

Pianoforti e tastiere

Carlo Rebeschini •

Celesta

Ulisse Trabacchin

• prime parti
♦ a termine
* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI

direttore del Coro

Alberto Malazzi

altro maestro del Coro

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
Manuela Schenale
Rossana Sonzogno

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Paola Rossi
Claudia Clarich ♦
Francesca Poropat ♦
Orietta Posocco ♦
Cecilia Tempesta ♦
Laura Zecchetti ♦

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 ♦
Dario Meneghetti ♦
Luigi Podda ♦
Bo Schunnesson ♦

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giaccon
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Paolo Bergo ♦

♦ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

<i>direttore di palcoscenico</i> Paolo Cucchi	<i>responsabile allestimenti scenici</i> Massimo Checchetto ♦	<i>altro direttore di palcoscenico</i> Lorenzo Zanoni ♦
<i>capo reparto elettricisti</i> Vilmo Furian	<i>capo reparto macchinisti</i> Valter Marcanzin	<i>capo reparto attrezzisti</i> Roberto Fiori
<i>capo reparto sartoria</i> Maria Tramarollo	<i>responsabile falegnameria</i> Adamo Padovan	
<i>responsabile ufficio segreteria artistica</i> Vera Paulini	<i>responsabile ufficio promozione e decentramento</i> Domenico Cardone	
<i>responsabile tecnico</i> Marco Buranelli ♦	<i>responsabile archivio musicale</i> Gianluca Borgonovi	<i>responsabile ufficio economato</i> Adriano Franceschini
<i>responsabile ufficio produzione</i> Lucia Cecchelin	<i>responsabile ufficio ragioneria e contabilità</i> Andrea Carollo	<i>responsabile ufficio personale</i> Lucio Gaiani

Macchinisti

Bruno Bellini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe

Manutenzione

Umberto Barbaro
Giancarlo Marton

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen

Sarte

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Salvatore De Vero
Nicola Zennaro
Oscar Gabbanoto
Vittorio Garbin

Scenografia

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Addetti orchestra e coro

Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Cristiano Beda

Servizi Ausiliari

Stefano Callegaro
Walter Comelato
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Thomas Silvestri
Roberto Urdich

Biglietteria

Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Gianni Bacci
Simonetta Bonato
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Giovanna Casarin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Santino Malandra
Luisa Meneghetti
Fernanda Milan
Barbara Montagner ♦
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Francesca Tondelli
Anna Trabuio ♦
Barbara Terruzzin ♦

♦ a termine



La sala del Teatro La Fenice dopo il restauro del 1854.